



ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ЛИНГВИСТИКИ,  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И  
ЖУРНАЛИСТИКИ**

Материалы научно-методической  
конференции молодых учёных  
12-13 апреля 2003 г.





ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

# **АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИНГВИСТИКИ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ЖУРНАЛИСТИКИ**

Материалы научно-  
методической конференции  
молодых учёных 11-12 апреля  
2003 г.

Часть 1. Лингвистика и  
литературоведение

Томск, 2003

Труды молодых учёных

## Литературоведение

**Аввакумова А.В., аспирант, ТПУ,  
н.р.: Е.Г. Новикова**  
***Мотив капитала  
в пьесах А.Н. Островского 1869-1870 гг.  
«Горячее сердце», «Бешеные деньги»  
и новая экономическая критика  
(к постановке проблемы)***

Всесторонним изучением творчества Александра Николаевича Островского занимались такие литературоведы, как Л.М. Лотман,<sup>1</sup> А.И. Журавлева,<sup>2</sup> В.Я. Лакшин,<sup>3</sup> В.В. Основнин,<sup>4</sup> А.И. Ревякин.<sup>5</sup> Проблематика богатства, денег традиционна для исследований творчества писателя. Еще Н. Добролюбов писал, что у Островского представлена не только нравственная, но и житейская экономическая история вопроса.<sup>6</sup> В XX веке А.И. Журавлева в исследовательском труде «Островский-комедиограф»<sup>7</sup> подчеркивает традиционность мотива денег для пьес Островского о «темном царстве». В другой работе об Островском она предлагает свою классификацию «стадий» получения богатства в произведениях писателя. Еще один виднейший представитель советского литературоведения Л.М. Лотман в книге «Островский и русская драматургия второй половины девятнадцатого века»<sup>8</sup> при выявлении специфики творчества писателя подчеркивает, что Островский не мыслил себе идей, стоящих вне материальных интересов.

В современном литературоведении проблематика, связанная с деньгами, существенно углубилась и заострилась, доказательством чему служит целое исследовательское направление - «новая экономическая критика», манифестированное статьей Михаила Гронаса в «Новом литературном обозрении».<sup>9</sup> Автор обозначает внутри этой критики такие направления, как экономика литературы, экономика в литературе и сфера между экономикой и литературой (анализ взаимовлияния этих дискурсов). Конечно, между литературой и экономикой существует не просто тесная взаимосвязь, а некое общее семантическое поле, и выход к экономичности — это реальность литературного факта. Например, согласно логике М. Гронаса, в ряде литературных произведений последней трети XIX века отразился конфликт между национальным религиозным этосом и этосом становящегося в России капитализма.

В русле новой экономической критики нам представляется интересным интерпретировать традиционную тему денег, богатства как тему капитала. Предмет нашего специального анализа — две пьесы

## Литературоведение

Островского конца шестидесятых - начала семидесятых годов: «Горячее сердце» и «Бешенные деньги». Работа с этим хронологическим материалом связана с тем, что в 1867 году издан классический труд Карла Маркса «Капитал», который был переведен и официально появился в России уже 1972 году. Мы не утверждаем, что Островский читал Маркса, но это новое философское направление, объективный материализм, безусловно, задавало определенный тон всей эпохе. Цель настоящего исследования — постановка проблемы мотива капитала в указанных произведениях драматурга.

В обеих пьесах существительное «капитал» не только присутствует, но и обладает специальными смыслами.

В пьесе «Горячее сердце» мотив капитала возникает в первом действии во время встречи дворовых людей богатого купца Курослепова и Васи Шустрого (сына недавно разорившегося купца) в контексте сказового описания Васей чудес, виденных им у богача Хлынова. В этой связи актуализируется потеря Хлыновым своего социального статуса подрядчика: «Какие дела! Все врозь ползет, руки отваливаются. Не хочется в люди идти от этакого-то капиталу; я тоже человек бала-аа! (06)». <sup>10</sup> В данном контексте принципиально то, что автор высказывания исключен из описываемого им пространства, но выражает свое желание принадлежать ему. Мотив капитала, представленный в самовысказывании этого персонажа, таким образом, подчеркивает, что через потерю социальной функции и полное погружение в мир богатства обладатель капитала теряет себя в качестве объекта материального мира.

В следующий раз мотив капитала возникает в этом же контексте, когда Вася предъясняет слушателям «райское житье» богатого человека, в частности объясняет им, зачем Хлынову пушка: «По его капиталу необходимая вещь. Как пьет, так стреляют. Другой умрет, этаким чести не дождется. Хоть бы денек так пожил». Мотив капитала актуализирует нежизненность манифестируемого пространства, которое состоит только из объектов материального мира, присвоенных носителем капитала, актуализирует оппозицию «живое-мертвое». В то же время присвоение капитала приравнивается к присвоению чести (в купеческом сословии — социального признания и уважения).

Вновь возникает мотив капитала в третьем действии в контексте спора богатого купца Курослепова и бедного кума Градобоева. Курослепов: «Какая такая честь? Нажил капитал, вот тебе и честь. Что больше капиталу, то больше и чести». В этой ситуации проявляется самосознание самого носителя капитала, которым манифестируется количественное соотношение присвоения материального мира и социального статуса. В этом же контексте через мотив капитала Курослеповым уточняется этическая позиция носителя капитала в отношении се-

## Труды молодых учёных

мейных ценностей: «Ты когда мне кумом-то был? Когда у меня капитала не было». То есть возможность обладания родственными правами в его сознании ассоциируется только с обладанием деньгами.

В пьесе «Бешеные деньги» мотив капитала возникает в первом действии в контексте знакомства трех соперников Василькова, Телятева и Глумова в борьбе за Лидию Чебоксарову. Реплика Глумова: «<...> Красота им нравится, и они хотят только сами воспользоваться этой красотой, то есть похоронить ее, как мертвый капитал. Нет, красота должна приносить проценты <...>».

Мотив капитала непосредственно соотносим с сюжетом женитьбы как социальной инициации. Ситуация простого присвоения социально значимого материального объекта (красивой женщины) оценивается как похороны мертвого капитала, поскольку не несет социальной нагрузки. Таким образом, капитал через оппозицию «живое-мертвое» манифестирует обладание красотой как присвоение социального статуса.

Вновь мотив капитала заявлен в пятом действии в контексте разговора между Лидией, Телятевым и Глумовым при обсуждении ими своего дальнейшего пути в новой капиталистической ситуации в России. Так, Глумов фиксирует факт своей продажи, он готов идти на содержание пожилой даме: «Я стараюсь все обратить в капитал, на что имею полную доверенность, и пользуюсь значительными процентами». В этой связи мотив капитала выявляет позицию присвоения капитала продажей себя как материального объекта, и это не просто осознание, но полное принятие данного факта.

Таким образом, мотив капитала в период вхождения в сознание русского общества семантики «Капитала» Маркса в мире Островского выявляет следующие смыслы. Погружение в материальное пространство, которое в это время реализуется как присвоение капитала, трансформирует традиционную структуру пьесы, наполняя устоявшиеся сюжетные схемы новым значением. Пространство рая, райского житья трансформируется в принципиально неживое, в котором идет распадение материи и, следовательно, исключение из пространства жизни как таковой. Проблематика этических категорий чести и семейных связей переводится в разряд экономических отношений как доминанты при номинации социального статуса. Сюжет женитьбы как традиционного фактора при социальной инициации, перемещаясь в пространство капитала, меняет ценностную составляющую факта женитьбы как самодостаточного факта для самого принципа инициации, в котором обладание красотой, скорее, — эстетическая категория. Теперь момент женитьбы — это только первый шаг к инициации, где категория красоты начинает нести функциональную социально значимую нагрузку, надеясь новым смыслом — полноправного участника экономических отношений вместе, скажем, с простым зарабатыванием капиталов. Более того, эстетическая категория красоты сама начинает восприниматься

## Литературоведение

как субстрат материального мира — капитал. И, наконец, стремление к обладанию капиталом приводит персонажей Островского к такой важной этической проблематике, как отрицание себя как субъекта действия, к отказу от номинации «человек», к превращению в вещь, в объект материального мира, который присваивается другим и участвует уже в его социальной инициации.

Нам представляется, что исследование специфики мотива капитала в данных текстах позволяет выявить определенную эволюцию в творчестве Александра Николаевича Островского в связи с изменением общественной ситуации в России во второй половине XIX века.

### Примечания

<sup>1</sup>Лотман Л.М. *Драматургия А.Н. Островского // История русской драматургии. Вторая половина XIX начало XX в. До 1917 г.* Л., 1987. Лотман Л.М. *Островский и драматургия его времени.* М.; Л., 1961.

<sup>2</sup>Журавлева А.И. *А.Н. Островский — комедиограф.* М., 1981. Журавлева А.И., Некрасов В.Н. *Театр А.Н. Островского.* М., 1986.

<sup>3</sup>Лакшин В.Я. *Александр Николаевич Островский.* М., 1976. Лакшин В.Я. *Театр Островского.* М., 1986.

<sup>4</sup>Основнин В.В. *Русская драматургия второй половины XIX века.* М., 1980.

<sup>5</sup>Ревякин А.И. *А.Н. Островский. Жизнь и творчество.* М., 1949.

<sup>6</sup>Добролюбов Н.А. *Луч света в темном царстве.* 1860.

<sup>7</sup>Журавлева А.И. *А.Н. Островский — комедиограф.* М., 1981.

<sup>8</sup>Лотман Л.М. *Островский и драматургия его времени.* М.; Л., 1961.

<sup>9</sup>*Новое литературное обозрение.* № 6, М., 2002.

<sup>10</sup>*Собрание сочинений: В 10 т. Т. 5, М.: «Академия наук СССР», 1960.*

Далее произведения Островского цитируются по этому источнику.

## Артамонова А.А., ТГУ, 2 курс, н.р.: В.А. Доманский *Образы культуры в повести И.С. Тургенева «Ася»*

Многие исследователи творчества И.С. Тургенева отмечали, что писатель для характеристики эпохи, героев, их судьбы широко использует образы мировой художественной литературы, начиная от Античности и заканчивая современной ему жизнью. В духовных явлениях прошлого писатель искал предысторию современного образа жизни. В свете вышесказанного попытаемся дать истолкование образов культуры, использованных Тургеневым в повести «Ася».

Повесть И.С. Тургенева можно было бы назвать романтической повестью, ибо есть все предпосылки для этого: место действия — Германия — родина романтизма, удивительно красивый пейзаж, искренняя и чистая любовь и т.д., если бы не герой-любownik, испутовавшийся на-

## Труды молодых учёных

стоящей любви и ответственности: «Жениться на семнадцатилетней девочке, с ее нравом, как это можно!»<sup>1</sup> Так Тургенев показал, что эпоха романтических героев миновала. Н.Г. Чернышевский в статье «Русский человек на rendez-vous» отметил реалистический характер изображения тургеневского героя: «В том и состоит грустное достоинство его повести, что характер героя верен нашему обществу».<sup>2</sup>

Особого внимания в этой повести заслуживает, конечно, главная героиня Ася. В образе Аси автор дал свою трактовку вечной женственности. Об этом свидетельствуют и культурные образы, которые использует писатель.

В самом начале повести как бы ничто не предвещает любовную драму: прекрасная ночь в немецком городке, овевая теплым ласкающим воздухом, чудным ароматом лип и лунным светом, но «слово» Гретхен «— не то восклицание, не то вопрос — так и просилось на уста» (226). Какая связь, казалось бы, между немецким романтическим пейзажем и несчастной героиней Гете? И только в конце повести становится ясно, что этот образ — ключ к разыгравшейся драме.

Рассмотрение культурных образов повести можно начать с семантики имени главной героини. Настоящее имя ее, Анна, что в переводе с древнееврейского означает «благодать», и человек, обладающий этим именем, должен нести благо. Это имя очень подходит тургеневской героине, так как отражает ее внутреннюю сущность: искренность, доброту, сердечность.

В повести отчетливо выступают три плана: сюжетно-событийный, лирический и музыкальный. Встреча героев происходит под звуки вальса, который еще А.С. Пушкин в своем романе «Евгений Онегин» поэтически назвал «однообразным и безумным, как вихрь жизни молодой». Действительно, в начале 19 века вальс считался символом романтической свободы, но по-настоящему он становится модным и популярным в 40-е годы. Ланнеровский вальс — это немецкий танец, он бурный, как само дыхание бурной жизни этого времени. Тема из ланнеровского вальса лейтмотивом проходит через все произведение, и его звучание меняется в зависимости от душевного состояния героев.

В начале повести «В городе Л. играли вальс, контрабас гудел отрывисто, скрипка неясно заливалась, флейта свистала бойко» (226). В день знакомства с Гагиными рассказчику повести звуки той же музыки казались «слаще и нежнее». По мере сближения Н.Н. и Асей этот вальс все органичнее входит в их жизнь: «Несколько мгновений спустя мы кружились в тесной компании, под сладкие звуки Ланнера. Ася вальсировала прекрасно, с увлечением» (252). В ланнеровском вальсе происходит постоянная смена ритмов — плавные, живые, капризные, огненные, они чередуются с удивительным разнообразием и очень напоминают характер Аси.



## Литературоведение

В романе Ася сравнивается с «Рафаэлевской Галатеей». Речь идет об известной фреске Рафаэля «Триумф Галатей» (1513 г.). Встречается в повести и образ Лорелеи, героини Генриха Гейне. Тургенев вводит в свою повесть героев эпохи Просвещения – Германа и Доротею И.В. Гете.

Через всю повесть Тургенева проходит пушкинский роман «Евгений Онегин», и это неудивительно, так как А.С.Пушкин в юношеских литературных исканиях был для И.С. Тургенева, как и для многих его сверстников, «чем-то вроде полубога». В одном из эпизодов Ася кажется герою «совершенно русской девушкой, чуть не горничной» (238). Впоследствии из рассказа Гагина мы узнаем, что Ася незаконнорожденная дочь служанки и дворянина. Измененная Асей цитата из пушкинского романа «Евгений Онегин» свидетельствует о ее происхождении.

Сравним: у Пушкина: «Где нынче крест и тень ветвей над бедной нянею моей...»

У Тургенева: «Где нынче крест и тень ветвей над бедной матерью моей!»

Тургеневская Ася говорит, что она «хотела бы быть Татьяной», по сути они похожи.

Сравним:

У Тургенева: «Ася показалась мне совершенно русской девушкой».

У Пушкина: «Татьяна русская душою».

У Тургенева: «По всему было заметно, что... воспитание получила странное, необычное, не имевшее ничего общего с воспитанием самого Гагина».

У Пушкина: «Она в семье своей родной казалась девочкой чужой».

Коллизия у Тургенева тоже пушкинская. Ася, как и Татьяна, первая назначает свидание герою, написав ему записку, так же как и Татьяна, признается ему в любви и не находит взаимности.

Но очевидно и различие в этих двух героинях. В Асе преобладает природное начало, хотя в одном из эпизодов мы встречаем нашу героиню, читающей французский роман. Татьяна же воспитана на французских романах.

Мотив молодости и старости, цветения и увядания, встреч в повести Тургенева тоже отголосок пушкинского романа. Онегин, повстречавшийся уже со зрелой Татьяной, переосмысливший после путешествия ценности жизни, испытал глубокое чувство к ней. Пушкинский

## Труды молодых учёных

герой явно пожалел об ошибке своей молодости. До старости тургеневский герой вспоминает свое юношеское увлечение, любовь молодой девушки. Он в душе сожалеет о том, что испугался настоящей любви. Таким образом, вся повесть пронизана ретроспективным взглядом героя на свою юность.

Таким образом, используя культурологический подход к анализу повести И.С. Тургенева «Ася», мы рассмотрели глубинные знаки, которые развивают, уточняют сюжет повести, характеры героев, авторскую идею.

### Примечания

<sup>1</sup> И.С. Тургенев. Полное собрание сочинений в 12 томах. Т.5. М., 1955. С.261. Далее текст цитируется по этому источнику с указанием страницы в скобках.

<sup>2</sup> Н.Г. Чернышевский. Русский человек на rendez-vous. Тургенев в русской критике. Государственное издательство Художественной Литературы М., 1953. С.121-145.

**Ахметшина Е.М., ТГУ, 2 курс**

**н.р.: Н.С. Гулиус**

***Внутренний мир Дж. Ермо как единый текст  
(по роману Ю. Буйды «Ермо»)***

Роман Ю. Буйды «Ермо», созданный в 1996 г., являет собой один из образцов постмодернистского текста, в котором явно прослеживаются основные черты эстетики этого направления, поэтому будет продуктивно исследовать текст романа, анализируя внутренний мир главного героя как единый текст.

Рассматривая представление внутреннего мира героя, следует говорить именно о категории текста как отграниченного, иерархичного и вторичного по структуре явления. Ермо предстает в романе как автор своих текстов, при этом категорию автора можно описать как традиционную: автор как создатель текста, определяющий его границы и взаимодействие с реальностью. Но по отношению к своему внутреннему миру Ермо предстает скорее как носитель и скриптор, потому что некоторые структуры этого мира неподвластны ему и не зависят от него. Утверждение, что внутренний мир Ермо может быть проинтерпретирован как целостный текст, основывается на единых принципах его построения и отбора содержательных элементов и на общности некоторых мотивов, о чем пойдет речь ниже.

В постмодернизме преобладает видение мира как единого текста, с которого с помощью различных кодов можно считывать информацию. В соответствии с этим представлением создание внутренней реальности Ермо является процессом кодирования, процессом написания

единого, целостного текста. Ермо в романе не может существовать вне своего мира, как никакой человек не может существовать вне своего сознания, но его позиция внутри этой вторичной реальности не соотносима с позицией других героев. Ее можно попытаться обозначить через сравнение и противопоставление с античным образом Пигмалиона. Разница в том, что в античной мифологии творец вызывал милость богов своим искренним желанием оживить статую, то есть был подчинен чужой воле, тогда как Ермо сам выступает в роли бога, творящего *logos* — новый, субъективный мир.

На первый взгляд, объективная реальность кажется неоспоримо истинной и первичной, но с погружением в текст это начинает вызывать сомнения, появляется мотив иллюзорности существующего объективного мира и истинной силы того, что раньше казалось недостоверным. Далее все произведения Ермо обязательно включают в себя этот мотив, основываются на нем. Более или менее скрыто дается предположительное решение конфликта между творческим сознанием и существующей реальностью: появляется возможность творить новые миры («Лжец», «Розовая девушка», «L'art de meг», «Als Ob» и др.), разрабатывается мотив параллельной реальности или автобиографизма (как в новелле «Розовая девушка»). Собственно, весь текст Ю. Буйды является переплетением двух слоев реальности; герой стремится осознать свой внутреннии мир и прийти к равновесию.

Внешний мир в романе Ю. Буйды предстает читателю как знакомое, повседневное окружение, однако включает в себя элементы, которые можно условно назвать порталами (лат. *porta* — «дверь, ворота»), потому что они существуют одновременно в обоих мирах (в одном — своей материальной, в другом — духовной сущностью) и являются каналами, по которым циркулирует информация. То есть, информация попадает на глубинный уровень сознания именно через них, и внутренний мир располагается как раз на таком подсознательном уровне.

Структура внутренней реальности, судя по всему, не является сознательным порождением Ермо, в ней просматриваются исконные человеческие инстинкты, стремление к строительству «своего» в противопоставлении «чужому», окружающему, трансцендентному. Ермо вокруг себя инстинктивно выстраивает модель идеального мира, включающего основные концепты существования личности.

Первый из них — мотив родины — важен, поскольку осознание своих истоков, корней всегда формирует миробраз любого человека, и тем более человека творческого. Культура России входит в духовный мир Ермо и его новую, строящуюся реальность, в этом виде она выступает как истоки творчества Ермо, его отношения к слову, но, возможно, неверно будет определять ее как его родину: ведь в духовном мире Ермо переплетаются элементы различных культур и он сам называет себя «господином Между». Таким образом, вернее будет назвать духовной родиной Ермо мировую культуру в целом, в ее единстве.

## Труды молодых учёных

Второй из таких элементов — мотив языка. Язык сам по себе выступает здесь как идеальный инструмент создания новых реальностей, и, когда Ермо полностью овладевает этим инструментом, доходит до определенной границы идеального, доступного человеку (материализация чаши Даноло), он переходит на новую ступень существования, представленную в романе как смерть героя.

Третий из устойчивых художественных элементов — образ Софьи Илецкой или образы ее двойников.

Еще один принципиально важный элемент — хронотоп Дома: к концу действия в романе вся жизнь Ермо сосредотачивается вокруг обретенного дома, часто упоминается о постепенно зарождающемся диалоге и сходстве дома и его хозяина.

Таким образом, вторичная реальность, выстраиваемая Ермо, включает в себя основные элементы, необходимые человеку в жизни для того, чтобы считать себя полноценным и реализовавшимся. Только одного элемента недостает для создания картины полноценной жизни — у Ермо не остается наследников или учеников, это обесмысливает жизненный путь, пройденный человеком. В некоторой степени это компенсируется мифом о вечной жизни духа, выступающем здесь в одной из своих вариаций — предположении постоянного развития и совершенствования. В этом случае жизнь Ермо представляется как путь к идеалу, выстраиваемый в соответствии с некими высшими силами, управляющими человеческой судьбой, как создаваемый текст, сплетение обстоятельств и волеизъявления личности.

**Бакеев Р.А., ТГУ, 2 курс,**

**н.р.: А.А. Казаков**

***К вопросу о жанровом своеобразии и драматургической традиции в повести Ф.М. Достоевского «Дядюшкин сон»***

В системе произведении одного писателя встречаются творения, которые хоть и не были замечены и оценены по достоинству, всё же являются очень важными для адекватного понимания творческого мира автора.

Если спроецировать данное высказывание на творчество Достоевского, то получается следующая картина. Бесспорно, колоссами, родившимися из-под пера Достоевского, являются его романы Пятикнижия. Остальные его произведения (по преимуществу это повести и рассказы) рассматриваются в соотношении с этими романами в качестве отражения эволюции идей автора, лаборатории будущих романов, т.е. для показа пути Достоевского к написанию своих шедевров.

## Литературоведение

Эту мысль следует уточнить. Да, безусловно, повести Достоевского — это творческая лаборатория. Сюжетные ходы, мотивы, характеры, разработанные в них, затем в полной мере воплощаются в больших произведениях. Так, например, в повести «Дядюшкин сон» мы встречаем следующие переключки с романами Достоевского: фигура провинциального летописца в полной мере реализуется в романе «Бесы», также можно провести параллель между Варварой Петровской Ставрогиной из тех же «Бесов» и Марией Александровной Москалёвой в «Дядюшкином сне». Но в романах эти сюжетно-композиционные мотивы и персонажи функционируют в другой атмосфере, в другом жанровом контексте. Таким образом, оригинальность повести «Дядюшкин сон» и других не умаляется, а лишь подчёркивается этим.

Начать разговор о жанровой своеобразии повести «Дядюшкин сон» следует с цитаты из письма Достоевского В. Майкову 28 января 1856 года: «Я шутя начал комедию и шутя вызвал столько комических лиц и так мне понравился мой герой, что я бросил форму комедии, несмотря на то, что она удавалась <...> короче, я пишу комический роман, но до сих пор всё писал отдельные приключения, написал довольно, теперь всё шиваю в целое».<sup>1</sup> Как известно комический роман не был написан. Но основной его замысел реализовался в двух повестях: «Село Степанчиково и его обитатели» и «Дядюшкин сон». Комический роман разделился на две комические повести.

Интересна сама формулировка Достоевского: «Я шутя начал комедию...» То есть сам автор изначально задаёт своей повести драматургический тон. Вспомним Вячеслава Иванова, который называл романы Достоевского романами-трагедиями. Вот она связь, которую нельзя не заметить. Возвращающийся в литературу Достоевский с иронией создает повесть-комедию, а затем в серьёзных романах комедия переходит в трагедию.

Действие повести «Дядюшкин сон» характерно комедийное. Достоевский вполне мог создать довольно интересную комедию в актах и явлениях. Даже неопытным взглядом текст повести можно выстроить по этому принципу. Чем же объяснить выбор жанра повести в конечном итоге? Для ответа на этот вопрос обратимся к М.М. Бахтину. В своих «Проблемах поэтики Достоевского» в главе об идее в произведениях Достоевского он говорит о многогранности идейного мира Федора Михайловича. Идеи и мысли героев и самого Достоевского строго разграничены. Герои не подчинены воле автора. Зачастую они выражают мысли, противоположные авторским. Как известно, в драматическом действии имеют место жанровые ограничения, внутри которых не реализуется принцип, о котором говорит Бахтин. Жанр повести же позволяет его реализовать в полной мере. Этим, думается, и можно объяснить выбор Достоевского.

## Труды молодых учёных

Заводя разговор о том, как вошла предшествующая литературная традиция в повесть «Дядюшкин сон», мы отмечаем тот интересный факт, что литературные соответствия можно найти именно в комедиях предшественников Достоевского.

Следует уделить особое внимание образу Марии Александровны Москалевой, деспотичной главы семейства, унижающей мужа, угнетающей родную дочь Зинаиду, которая в 23 года незамужем. Мы можем провести очевидную параллель между образом Марии Александровны и фонвизинской Простаковой. Образы обеих героинь созданы сатирическими средствами — и одновременно по-патриархальному доверительно. Обе являются источниками интриги, и у обеих происходит крушение планов. Как отмечает рассказчик у Достоевского: «Повесть моя заключает в себе полную и замечательную историю возвышения, славы и падения Марии Александровны».<sup>2</sup>

Крушение здесь — комедийная катастрофа, которая должна развенчать, разоблачить героя и среду, представителем которой он является. Пафос разоблачения определяет атмосферу комедий Гоголя, Грибоедова, Фонвизина. И везде он реализуется в виде комедийной катастрофы. Так же у Достоевского: планы Марии Александровны рухнули, разразился скандал городского масштаба, сама героиня унижена и оскорблена, а вместе с ней и все её соплеменники. Но есть в «Дядюшкином сне» одна особенность, причем очень существенная. В повести нет героя, имеющего права судить и разоблачать, подобного Правдину, Чацкому. В «Дядюшкином сне» нет светлого и благородного героя. Таким, на первый взгляд, может показаться Зинаида, но она борется за личные интересы, за свою любовь. Она герой любовный, а не социальный. В этом отношении Достоевский ближе, скорее, не к высокой русской комедии, а к французскому водевилю.

Продолжая разговор о драматургической традиции, следует отметить, что наряду с содержательными, мы находим и формальные составляющие драматического действия. За исключением некоторых сцен, действие происходит в доме Москалёвых. Все события повести укладываются в несколько дней. Само действие развивается линейно, а сцены из прошлого рассказываются без отступлений устами самих героев. Таким образом, форма драматического действия соблюдена. И это не голословно, потому что «Дядюшкин сон» ставился и ставится на сценах театров.

Итак, мы видим, что рассмотрение драматургической основы повести «Д.с.» позволяет нам более адекватно смотреть на природу романов-трагедий Достоевского. Значение повести «Дядюшкин сон» в творчестве Достоевского очень велико. Предприняв эксперимент по соединению эпического и драматического начал, сделав своего рода открытие, Достоевский в полной мере воплотил его в своих шедеврах.

Примечания

<sup>1</sup>Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т.28. Л.: «Наука», 1985. С.209.

<sup>2</sup>Там же. С.299.

**Баркун В.В., КГКИ, Кемерово**  
***Идиллии Феокрита как тип пасторальной сентиментальности (к вопросу о некоторых особенностях жанра идиллии)***

Разговор об особенностях жанровой формы идиллии следует предварить некоторыми важными замечаниями концептуального характера. Речь идет о слове “идиллия” и его неоднозначном существовании в словесной практике. Так, А. Песков отмечает, что слово “идиллия” имеет сейчас “по меньшей мере два значения”.<sup>1</sup> А. Песков говорит об идиллии в первом значении как о жанре буколической (пастушеской) поэзии, указывая при этом на то, что в настоящее время “в чистом виде” этот жанр не существует. Далее исследователь пользуется понятиями “идиллическое мироощущение”, “идиллическое мировосприятие”, говоря о существовании второго значения слова “идиллия”: “Идиллия осталась не только в области истории литературы как жанр, в котором изображается условная жизнь пастушков, но и оказалась формой художественного воплощения мыслей об упорядоченном и осмысленном бытии человека”.<sup>2</sup>

Бесспорно, что идиллия как образ мыслей и “способ чувствования” выходит за рамки узкого жанрового значения и обнаруживает некоторые сущностные особенности, благодаря которым стало возможно толкование идиллии как особой “формы жизнеутверждения”.<sup>3</sup>

При разговоре об идиллическом как особом типе отношения человека к миру и мира к человеку неизбежно упоминание и о другом понятии — “сентиментальность”. Понятие идиллического и сентиментального смыкаются между собой посредством присущего им значения категориальности. Сентиментальность как категория обозначает особое состояние мира, схватывает некий образ мира. Есть и другая точка соприкосновения, связанная с очевидным историческим происхождением этих понятий: 1) идиллическое — из жанрового обозначения; 2) сентиментальность — из понятия литературного направления (сентиментализм).

Однако определяя понятия идиллического и сентиментального как взаимно соотносимые, мы все же осознаем разницу между ними. Идиллия предстает как состояние тишины, гармонии, покоя, умиротворенности. В понятии “сентиментальность” сохраняются эти мысли, но появляется еще то, что можно назвать впечатлением от идиллической

## Труды молодых учёных

картины мира. Если идиллическая картина мира — это определенное состояние, мироощущение, то в мироощущении сентиментальном появляется ценностная реакция человека. Иными словами, в понятии “идиллия” акцент на объективном состоянии, а в понятии “сентиментальность” — на субъективном переживании.

Подобное взаимодействие понятий идиллического и сентиментального позволяет говорить о двух исторических типах сентиментальности: сентиментальность пасторальная (“дохристианский” тип) и пасхальная сентиментальность (соответственно, “христианский” тип).

Таким образом, задача данной работы связана с выяснением некоторых особенностей жанра идиллии (эпоха эллинизма), отнесенного нами к типу пасторальной сентиментальности.

Материалом для исследования данной проблемы послужили несколько идиллий, принадлежащих древнегреческому поэту Феокриту, а также ряд его эпиграмм, носящих буколический характер. Необходимо сделать следующую оговорку: специфика материала (коим являются древнегреческие идиллии) обусловлена тем, что мы имели дело с переводами (переводы всех текстов принадлежат М.Е. Грабарь-Пассек). Однако это не создает нам помехи для решения основной проблемы, так как рассматриваемые особенности текстов сохраняются и в переводах.

Для художественного мира идиллий Феокрита характерна такая важнейшая черта этого жанра, как условность, которая имеет ряд особенностей, воплощающих эту условность или создающих ее впечатление. Условностью характеризуется сам изображенный мир идиллии: хронотоп, реалии предметного мира и природного бытия, даже образ человека. Именно это позволило М.М. Бахтину<sup>4</sup> вести речь о неких особенностях идиллии. Так, одной из основных особенностей исследователя называет прикрепленность к месту.

Условность жанра идиллии оказывается связанной с тем, что мир идиллии наделен такой специфической чертой, как искусственность. Данное положение требует более глубокого и конкретного осмысления самого слова “идиллия”. Как известно, идиллия происходит от греческого “картинка”, и, конечно, такое происхождение имеет весьма важное значение.

Во-первых (и это имеет отношение к первой особенности идиллии, которую выделил М.М. Бахтин), в рассматриваемом жанре представлен достаточно узкий “кусочек” реальности, ограниченный хронотопом “здесь” и “сейчас”. Очень часто в идиллии изображается какая-то очень ограниченная часть окружающей действительности, представляющая собой конкретное место действия или разговора персонажей: пригорок между деревьями (“Там на пригорке мы сядем, где клонятся вниз тамариски”<sup>5</sup> — I идиллия); у ручья (“...У ручья они вместе усевшись” — VI идиллия); на земле (“Дафнис, ты дремлешь, устав, на земле, на листе / прошлогодней” — III эпиграмма).



## Литературоведение

Очень часто эти сами по себе довольно ограниченные пространства имеют тенденцию к своему сужению, к обозначению некой точки, на которой и разворачивается беседа пастухов, женщин или работников. Так, в эпиграмме буколического характера (IV) упоминается образ дубовой рощи (само по себе достаточно узкое пространство), но далее пространство рощи локализуется до образов отдельных деревьев (“смоковницы ствол”, “кипарис ароматный”, “мирты и лавр отовсюду”) и далее сворачивается в некую точку (“там я, присев на траве”). Заметим, что такая динамика хронотопических образов указывает не на простое суждение мира, а, скорее, на актуализацию границ этого мира. Подобный о-граничивающий взгляд на мир с точки зрения пространственных отношений в жанре идиллии имеет отношение к поиску определенного ракурса изображения. И это естественным образом соотносится со спецификой самого жанра (речь идет, в частности, о происхождении слова “идиллия”). Слово “картинка” совершенно очевидно актуализирует такое свойство, как рамочность, связанное со значением ограниченности (то есть о-пределенности границ). При этом важно заметить, что такая определенность есть нарочитый, осмысленный жест, который имеет отношение к уже заявленной ранее специфической черте идиллии — к искусственности. Заметим, что в контексте этих размышлений для нас важно именно слово “искусство” (в связи с происхождением понятия искусственности), а не вторичные оценочные коннотации, характерные для слова “искусственность”. Искусственность жанра идиллии делает актуальной понятие границы, в связи с чем появляется дополнительный смысл определенной эстетической завершенности, присущей всякому произведению искусства. Именно на этой почве и становится возможным соотнести такое свойство идиллии, как прикрепленность к месту, рамочность, со специфической чертой искусственности и со словом “картинка” (актуализирующим все то же значение рамочности, завершенности, художественности).

Описанное выше свойство рассматриваемого жанра, имеющее отношение к строгой пространственной прикрепленности изображения есть сущностная черта вообще идиллического мироощущения. “Центростремительность” пространственных образов выражается и в особом свойстве изображенного мира идиллии, которое можно обозначить словом “дейктичность”, указательность — качество, которое, естественно, выражается в многочисленном количестве указательных местоимений в художественном мире идиллии.

Образы пространства очень часто сопровождаются неким дополнительным указанием на них: “этой тропой, козопас обогни ты дубовую рощу” (IV эпиграмма); “там над поляной цветущей гудят неумолчные пчелы” (I идиллия). Иногда указательные местоимения выполняют функцию, связанную с более детальной конкретизацией хронотопи-

## Труды молодых учёных

ческих образов: “в море глядит он, но там, где тихие плещутся волны” (VI ид.); “... вздыхали с ним вместе дубравы / те, что растут на обрывах крутых над потоком Гимерским” (VII ид.).

Указательные местоимения в идиллии часто замещают образ какого-либо пространства: “там, над ручьем наклоняюсь” (I ид.); “видишь, вон там их (быков – Б.В.) загоны для ночи” (XXV ид.) – пространство не называется конкретно, на него лишь указывается. Однако в подобной дейктивности содержится смысловой оттенок некой самодостаточности, исчерпанности, указания на наличие своего рода границ (здесь – границ зрительного восприятия).

Дейктивность по отношению к описанию природного мира, реалий окружающего бытия весьма характерна для идиллии и превращается даже в закономерность: “там, где с высокой скалы низвергает он водные струи” (I ид.); “там, на цветущих лугах” (XXV ид.). Пространство в идиллии воспринимается с подачи некоего указательного жеста, определенно указывающего на место действия: “тут же тростник, и крючки, и приманки ...” (XXI ид.); “там на пригорке мы сядем” (I ид.); “здесь же веревки и весла” (XXI ид.). Указание на образ какого-либо пространства как бы удваивает этот образ, дублируя его: “к этой сосне прислоняюсь” (III ид.). Иногда такое дублирование пространственных образов достигается не с помощью употребления указательных местоимений, а путем наложения одинаковых по смыслу образов друг на друга: “в реку, где края предел” (XXIV ид.); “... и в пучину с берега прыгну, / С места, где Олыпс – рыбак на туццов свои сети раскинул” (III ид.).

Такая дейктивность внутреннего мира жанра идиллии очень часто связана с представлением окружающего пространства как своеобразной картины (вспомним, идиллия = “картинка”). “Картичность” эта делает акцент на зрительном представлении действительности, представленной жанром идиллии. Так, выделение образа “тропы” (“этой тропой, козопас, обогни ты дубовую рощу” – IV эпиграмма) имеет целью зрительно воспринять “тропу”, причем эта ориентация на зрительную реакцию достигает своего апогея в слове “видишь”:

Этой тропой, козопас, обогни ты дубовую рощу;

Видишь – там новый кумир ...

(IV эпиграмма).

Постоянная апелляция к восприятию окружающей действительности с помощью зрения проявляется в разговоре персонажей идиллии друг с другом: “Видишь, вон там их загоны для ночи” (XXV ид.); “Крошка ведь здесь, погляди, - с тебя же он глаз не спускает” (XV ид.). Зрение как орган чувства актуализируется также у животных: “Овцы, живей от ручья! Вы не видите разве Комата?” (V ид.).

Апелляция к зрению (“видишь”, “погляди”) – это не только специфическая особенность внутреннего мира жанра идиллии, она в большой степени определяет характер читательского восприятия. Окружа-

## Литературоведение

ющая действительность, показанная сквозь призму этого жанра, как бы со “зрительной достоверностью” проецируется в сознании читателя. Читатель зрительно представляет себе то пространство, в рамках которого разворачивается событие в той или иной идиллии. Дейктичность как свойство идиллии проводит своеобразный мостик от хронотопа воспринимающего (слушателя или читателя) к изображенному миру, и этот мостик является конкретно-чувственным сигналом глазам и ушам. Поэтому жанр идиллии настойчиво ориентируется на зрительный характер восприятия (“картинка” должна иметь зрителя).

Дейктичность внутреннего мира идиллии ставит самого автора идиллии в позицию отстраненности от этого мира. Указательное местоимение “там”, несколько раз повторяющееся в пределах текста конкретной идиллии, актуализирует некое “здесь”, откуда ведется наблюдение или рассказ. В указательности слов типа “там”, “здесь”, “тот” содержится фиксация некой отдаленности предмета созерцания от созерцающего, некой дистанции. Поэтому выявленное свойство дейктичности соотносится с так называемой искусственностью жанра идиллии: искусственность, “картинность” идиллии характеризуется определенной завершенностью, которая может быть реализована только в ситуации дистанцирования от изображенного мира идиллии. Таким образом, акцент на зрительном впечатлении от картин природы, от реалей изображенного мира идиллии соприкасается со специфической чертой самого этого жанра — “картинностью”. Идиллия как своего рода “картинка” связана с актуализацией зрения, одного из органов чувств. “Указательность” внутреннего мира идиллии, способствующая наглядности художественных образов, поэтому соотносится с выделенным свойством “картинности” рассматриваемого жанра.

Итак, идиллия как исторический тип пасторальной сентиментальности обращает нас к некоторым ее специфическим особенностям, в частности, к дейктичности. Большое значение в связи с подобным художественным принципом видения в жанре идиллии имеет проблема сентиментальной рецепции, ориентированной на зрительность, на чувствопостигаемость изображенного мира древнегреческой идиллии.

### Примечания

<sup>1</sup> Песков А. Идиллия // Литературная учеба, 1985. № 2. С. 224.

<sup>2</sup> Там же, С. 227.

<sup>3</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2000. С. 72.

<sup>4</sup> См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.

374.

<sup>5</sup> Здесь и далее тексты идиллий цитируются по изданию: Феокрит. Моск. Бион. Идиллии и эпиграммы. М., 1958 (перевод М.Е. Грабарь-Пасек).

Труды молодых учёных

Белова Д.Н., ТГУ, 3 курс,

н.р.: О.Б. Кафанова

*Цикл Р.М. Рильке «Сонеты к Орфею»  
и начало его восприятия в России*

В вопросе изучения русско-немецких литературных связей двадцатого века большой интерес представляет влияние на русскую культуру творчества Рильке, в частности поэтического цикла «Сонеты к Орфею». Говоря о восприятии поэзии Р.М. Рильке в России, необходимо упомянуть о тех особых отношениях, которые сложились у поэта с русской литературой.

Важную роль в жизни и духовном развитии молодого поэта сыграла Луиза Андреас-Саломе, пропагандистка русской литературы в Европе, роман с которой нашёл воплощение в творчестве Р.М. Рильке. А.А. Асоян называет криптограммой их драматического разрыва стихотворение 1904г. «Орфей. Эвридика. Гермес», где прообразом Эвридики является муза и подруга поэта.<sup>1</sup> Уже здесь видны первые шаги к моделированию того образа Орфея, который предстаёт в цикле. Рильке обыгрывает именно момент выхода Орфея из царства теней, когда его чувства «раздваиваются на ходу, взор, словно пёс бежит вперёд стремглав».

Творчество всегда являлось для Рильке поиском своего прообраза во внешнем мире, одним из которых и стал Орфей. Лирический герой, оплакивающий возлюбленную в раннем стихотворении, выступает в сонетах качестве мудреца. «Разнонаправленность сил, притягивающих Эвридику к бесконечному, Орфея к конечному»,<sup>2</sup> даёт ему право свободно распоряжаться мистическим знанием, приобретённым в царстве теней. Лира выполняет в сонетах созидательную функцию, делая Орфея воплощением преобразующей силы искусства:

...Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose  
in dem und dem...

Рильке привлекает не драматизм утраты Орфеем Эвридики, но иной аспект мифа — магическое искусство Орфея, лира которого — инструмент создания модели мира, её звучание раскрывает истинную сущность вещей, являющихся связующим звеном между мирами. Идея взаимопроникновения жизни и смерти определяет форму лирического цикла, которая позволяет с учётом широкого философского подтекста данного образа воссоздать двойственную природу Орфея.

Такая трактовка образа Орфея важна для восприятия цикла в России в 1920-е г. К. Азадовский называет «уникальным эпизодом истории русско-немецких литературных связей»<sup>3</sup> переписку русских поэтов — М.И. Цветаевой и Б.Л. Пастернака с Р.М. Рильке. Выше-названные главные темы «Сонетов к Орфею» — вечная метаморфоза

искусства, диалектичное взаимодействие земного бытия и творчества — присутствуют и в эпистолярном диалоге, являющемся, в соответствии с предложенной А.А. Асояном классификацией, психоаналитической рецепцией цикла.

Размышления Пастернака о поэте, «который вечно составляет содержание поэзии и во все времена именуется по-разному», находят своё развитие в строках Рильке о встрече поэтов. По мнению К. Азадовского, в них сокрыт образ всадника, обыгранный поэтом в одиннадцатом сонете первой части, который символизирует двуединство поэзии и несущей ее природы.

В письме от 13.05.1926 года М. Цветаева продолжает разговор о несущем поэта начале. С фигурой всадника, то есть человека-поэта, она сближает святого Георгия собственных ранних стихов,<sup>4</sup> послушного ставленника небесных сил. Образ Орфея постоянно присутствует в размышлениях М. Цветаевой об австрийском поэте. Значимым здесь является тождество Рильке и мифологического героя. Рецепция цикла имеет здесь гностический характер, он важен как средство познания орфической природы Рильке. В артистической рецепции Цветаевой слепость Эвридики является причиной трагического поворота Орфея. В этой приверженности Цветаевой к абсолютам и бесконечному и кроется причина её невстречи с Орфеями — Р.М.Рильке и Б.Л. Пастернаком<sup>5</sup>.

В ранней рецепции цикла «Сонеты к Орфею» в России важно и отношение к нему Б. Пастернака.

Теоретическим обоснованием всего творчества русского поэта является «Охранная грамота», автобиографическое произведение, посвящённое памяти Рильке. Здесь поэт подчёркивает родство своих поэтических принципов с поэзией Рильке. Проблематика «Сонетов к Орфею», находящаяся в сфере магического искусства, коррелирует с основной идеей «Охранной грамоты». Основанное на интуиции, творческом прозрении художника, только оно имеет доступ в человеческое сознание. Стремление Рильке к воссозданию на основе мифа собственной модели мира свойственно и русскому поэту. Пастернак трактует искусство как «душевное страдание тех, кто должен преобразовывать внешние формы»<sup>6</sup>. Отсюда утверждение высшей роли художника в мироздании как служителя культа искусства, сближение его судьбы с религиозной практикой. Принципиальным для понимания эстетической позиции Пастернака является утверждение необходимости присутствия в искусстве Святого духа, гения или философского содержания. Именно такой аспект мифологического образа, мистико-философское знание, раскрывают «Сонеты к Орфею».

Пастернаковскую рецепцию орфической темы в творчестве Рильке можно обозначить как идеологическую, особенности поэтики Пастернака, весь «импрессионистический ребус» его творчества во многом объясняется этими философскими предпосылками.

## Труды молодых учёных

Итак, отношение двух крупнейших русских поэтов к циклу Рильке определяется глубиной их рецепции, которая в данном случае представлена в своём функциональном многообразии, что позволяет сделать вывод о значимости «Сонетов к Орфею» для их собственного оригинального творчества и русской литературы в целом.

### Примечания

- <sup>1</sup> Асоян А.А. Семиотика мифа об Орфее и Эвридике В печати. С.2.
- <sup>2</sup> Там же. С.3.
- <sup>3</sup> Азадовский К. Небесная арка. СПб., 1999. С.12.
- <sup>4</sup> Там же. С.26-27.
- <sup>5</sup> Асоян А.А. Семиотика мифа об Орфее и Эвридике.
- <sup>6</sup> Пастернак Б. Мой взгляд на искусство. Изд-во Сарат. ун-та, 1990. С.209.

## Беловодченко Т.А., ТГУ, 3 курс, н.р.: Н.Е. Разумова *Звуковой сюжет драмы А.Н. Островского «Гроза»*

Островского недаром называли «писателем-слуховиком». Без преувеличения можно говорить о слуховой доминанте в его творческом мышлении. Можно предположить, что драматурга интересовали не только голоса актеров и особенности речи персонажей, но и более глубокий пласт звуковой организации пьесы. Мы рассмотрим ее в драме «Гроза», так как это центральное творение Островского, и само название пьесы содержит звуковой образ. Среди других пьес она выделяется таким показателем, как количество пауз: в «Грозе» их 17, в других пьесах на порядок меньше. Это говорит об особой выстроенности «партитуры» «Грозы», о значимости ее звукового ряда.

Через звук Островский характеризует всех персонажей. В списке действующих лиц «Грозы» есть имя, ориентированное на звук, а вернее, на его отсутствие: Тихон Кабанов. Его роль очень важна в звуковом сюжете драмы: финальное обретение голоса Тихоном вплетается в аудиальный строй и работает на авторскую идею. Но, прежде всего, следует прислушаться к главной героине. С подачи Добролюбова, мы привыкли воспринимать Катерину в цвето-световом аспекте: «луч света в темном царстве». Это верно, но визуальный ряд драмы не заслоняет аудиального. Уже начало пьесы не только ориентирует нас на визуальное восприятие волжского пейзажа, но и мобилизует наш слух: еще до всех слов звучит песня Кулигина. Первая пауза возникает в открывающемся пьесе разговоре Кулигина и Кудряша. Островский называет ее не «пауза», а «молчание». Это может объясняться тем, что молчание имеет человеческую природу, в отличие от музыки.

## Литературоведение

кального понятия «пауза». «Молчания», количественно накапливаясь, создают смысловое качество: люди многое не договаривают, подчиняясь укладу. «Молчание», возникшее в беседе Кудряша и Кулигина, тут же заполняется конкретным содержанием, благодаря ремарке: «*показывая в сторону*» (на Дикого, бранящего племянника). Такое конкретное заполнение пауз станет характерным приемом для всей пьесы. Например, чуть ниже возникает еще одна пауза в речи Кабанихи во время ссоры в общественном саду: «*Что с дураком говорить! Только грех один! (Молчание)*». Ясно, что здесь она словно проглатывает ругательства. Далее возникает пауза с совсем иным образно-ассоциативным наполнением, и не случайно, что она возникает в речи Катерины: «*Варвара: За что ж мне тебя не любить-то! Катерина: Ну, спасибо тебе! Ты милая такая, я сама тебя люблю до смерти. (Молчание)*». И теплые слова Варвары, и как бы случайно выравшееся слово «смерть» пробуждают в героине поток чувств и мыслей. После этого «молчания» рождается монолог «*Почему люди не летают!..*», который вместе с этой паузой переводит пьесу на другой уровень, более сложный и символический: из социально-критической драмы она превращается в трагедию незаурядной личности. Вслед за этим монологом Катерина начинает рассказ о том, как была счастлива в родительском доме, а теперь «завяла» от гнетущей тишины. Она остро чувствует нынешнее зловещее безмолвие, так как ее девичья жизнь была переполнена светом, запахами, яркими красками и радостными звуками (пение птиц, богомолки, ангелов). Катерина воспринимала мир во всем многообразии, но, прежде всего, этот мир был звучащим. Слух Катерины обострен, она слышит то, что недоступно другим; и это потому, что мир героини не плоскостной, как у других, а объемный. Это характеризует Катерину как личность, равновеликую миру: не видя красоты и гармонии вокруг, она хранит ее внутри себя.

Катерина выделяется из всех персонажей через уже упомянутый мотив пения. В пьесе поют Варвара, Кудряш, и Кулигин. Их пение — «внешнее»: они поют голосом; Катерина же нигде не поет вслух, но у нее поет душа (пение много в ее воспоминаниях, воображении и снах). И заглавный образ грозы возникает как бы из глубины ее души. После потока воспоминаний она говорит: «...*(помолчав)* Я умру скоро...». Теперь по ночам ей мерещится шепот: «*кто-то так ласково говорит со мной, точно голубит меня...*». Показательно, что грех обретает другое звуковое оформление: не песня, а шепот. Внутренний звук грешных мыслей перерастает в следующем эпизоде в устрашающие пророчества сумасшедшей барыни и зловещий стук ее палки. Варвара выслушивает все это с улыбкой, Катерина же — с глубоким ужасом, и именно потому, что предостережения барыни озвучивают ее собственную тревогу. В этом контексте и реальная природная гроза тоже становится проекцией внутреннего мира Катерины. Как «слышащая» героиня, она пугается грозы больше остальных; только она уга-

## Труды молодых учёных

дывает глубинное значение всего происходящего. Вторая гроза, разразившаяся в 4-ом действии, после свиданий с Борисом и возвращения мужа, является для Катерины и предупреждением о страшной каре, и самим возмездием.

Важным образом в партитуре «Грозы» является Феклуша — «идеолог» старого мира. Эта ее функция в немалой степени осуществляется через отношение к звуку. В противовес главной героине с ее обостренным «слухом», чуткостью к жизни мира, Феклушу характеризует понятие «слухи» как искажение информации о мире («*слыхать — много слыхала*»). Островский вводит Феклушу, чтобы обнажить фальшь, которой прикрывается изживший себя уклад. Это контрастно оттеняет правдивость Катерины с ее абсолютным превосходством внутреннего, истинного над внешним и показным. Контраст между ними обозначается сразу с появлением Феклуши в сцене проводов Тихона. Она задает вопрос: «*А что, хозяйка-то станет выть, аль нет?*». Этот ритуал — отголосок старого домостроевского мира, теперь основное в нем не выражение чувства, а виртуозность исполнения: «*Уж больно я люблю слушать, коли кто хорошо воет-то*». Так доводится до абсурда пустая формальность звука. Противостояние Катерины и Феклуши связано и с концептом тишины. После отъезда Тихона Катерина восклицает: «*Ну, теперь тишина у нас в доме воцарится. Ах, какая скука!...*». Феклуша же, напротив, говорит: «*У вас в городе рай и тишина, а по другим городам так просто содом, матушка: шум, беготня, езда беспрестанная!*» И чуть ниже: «*... оттого у вас тишина в городе, что многие люди, вот хотя бы вас взять, добродетелями, как цветами, украшаются*». Для Феклуши тишина — признак должного порядка, а звук — атрибут зла: «*В Москве-то теперь гульбища да игрища, а по улицам-то инда грохот идет, стон стоит*». В восприятии Феклуши звук не оформляется в пение, для нее предел гармонии — выгье. Для Катерины же органично именно пение, которое льется изнутри души в мир. В финальном монологе она говорит, что опять слышит поющие голоса: «*И опять поют где-то! Что поют? Не разберешь... Умереть бы теперь... Что поют?*». Это могильное пение можно трактовать как возвращение к прежней звучащей гармонии, но ценой своей жизни. Трагизм Катерины в том, что она не может сделать выбор между гармоничным идеалом патриархальной жизни и ценностями, которые открыло ей новое время, свободой личности, ее полным самовыражением. Воплощая лучшие черты двух эпох, она оказалась на историческом сломе и стала их жертвой, но не напрасно: Катерина, не производя внешнего шума, потрясла основы молчащего мира. Свидетельством этого является возвысившийся в финале голос Тихона. Анализ звукового сюжета пьесы показывает, что Островский сочетает традиционные способы построения драмы с новыми, еще только формирующимися. Драматический дискурс в «Грозе» не сводится к прямым репликам и включает в себя



## Литературоведение

нелексические элементы, образующие иную систему смысловых связей, которая, несомненно, работает на центральную идею, но расширяет и углубляет ее реализацию. Так в творчестве Островского прорастают художественные принципы, которые найдут воплощение в европейской «новой драме» и станут ведущими в драматургии Чехова.

### Богумил Т.А.<sup>1</sup>, аспирант БГУ (Барнаул) *В. Шершеневич: «резонансы» И. Северянина*

Поэта Вадима Шершеневича неоднократно обвиняли в нетворческом заимствовании. В 1913 году он входит в состав группы московских эгофутуристов «Мезонин поэзии». Этот период, по мнению критиков и литературоведов, отмечен воздействием Северянина, раннего Маяковского, французских «проклятых» поэтов<sup>2</sup>. Рассмотрим стихотворение «Имитаторам греческого», отсылающее к лидеру эгофутуристов через свой подзаголовок.

#### ИМИТАТОРАМ ГРЕЧЕСКОГО<sup>3</sup>

(Резонанс «Громокипящего кубка».)  
Ихтиозавр на проспекте! Ихтиозавр в цилиндре!  
Сгнивший скелет марширует! Деньги за вход, господа!  
Это смешней, чем гримасы тонкого, милого Линдера!  
Публика, рублики в кассу! Нынче или никогда!  
Эй, поглядите на кости! Чище, белей алебастра!  
Эй, посмотрите, мужчины! Винтиков фокусных нет!  
Это, mesdames, не подделка хитрого, умного мастера:  
В брюхе костлявом не скрыты ни механизм, ни секрет.  
Вот марширует он на два! Впрочем умеет и на три!  
Не удивляйтесь цилиндру! Можно ль от века отстать?!  
Я — импрессарио ловкий; — в лаве поэзного кратера  
Чудо такое на славу мне удалось отыскать!

Стихотворение Шершеневича перекликается с программным, открывающим вторую часть «Громокипящего кубка» стихотворением «Мороженое из сирени!».

#### МОРОЖЕНОЕ ИЗ СИРЕНИ!

- Мороженое из сирени! Мороженое из сирени!  
Полпорции десять копеек, четыре копейки буше.  
Сударьни, судари, надо ль? — не дорого — можно без прений...  
Поешь деликатного, площадь: придется товар по душе!  
Я сливочного не имею, фисташковое все распродал...  
Ах, граждане, да неужели вы требуете крем-брюле?  
Пора популяризировать изыски, утончиться вкусам народа,

## Труды молодых учёных

На улицу специи кухонь, огимнив эксцесс в вирелэ!  
Сирень — сладострастья эмблема. В лилово-изнеженном крене  
Зальдись, водопадное сердце, в душистый и сладкий пушок...  
Мороженое из сирени, мороженое из сирени!  
Эй, мальчик со сбитнем, попробуй! Ей-богу, похвалишь, дружок!

Сходен ритмический рисунок — шестистопный трехсложный размер (амфибрахий с цезурой после третьей стопы у Северянина, гекзаметр со стяжением и цезурой в третьей стопе у Шершеневича); перекрестная рифма в обоих стихотворениях. Любопытно, что у Северянина пиррихии приходятся на центральный образ — мороженое, его разновидности — сливочного, фисташковое, крем-брюле, и покупателей — граждане. У Шершеневича закономерно пиррихии оказываются на слове «ихтиозавр», а затем — на указательном местоимении «это» (2 раза), на отрицательных частицах «ни» и «не». Тем самым как бы устанавливается ритмическая синонимия: ихтиозавр = это (вместо-имени, безимьянное) = ни/не (ничто/нечто, пустота, чреватая как смертью, так и порождением).

Подобны ситуация и распределение ролей: некто (поэт — мороженщик/импрессарио) продает (за копейки/рубли) что-то (поэзию — мороженое/вид на ихтиозавра) окружающим (читателям — гражданам, сударыням, сударям, мальчику со сбитнем/господам, публике, мужчинам, mesdames).

Аналогично построение дважды звучащей «заявной» фразы: что + из чего/где, в чем. Но здесь уже намечается расхождение: если у Северянина повтор абсолютный («Мороженое из сирени!»), то у Шершеневича — частичный («Ихтиозавр на проспекте!» — «в цилиндре!»). У Северянина стоймость выражена в копейках, у Шершеневича происходит «подорожание» / усиление — рубли. Первая строфа вводит противопоставление нового «товара» былому. У Северянина оно выражено имплицитно: «Поешь деликатного площадь» (а не традиционного — сливочного, фисташкового, крем-брюле). У Шершеневича противопоставление усилено, явно: «Это смешней, чем гримасы тонкого, милого Линдера!». «Тонкий», «милый» — эти эпитеты синонимичны качеству «деликатный». Учтем также, что киномаска французского комика Линдера, чрезвычайно популярного в 1910-1913 годы, — «образ элегантного, невозмутимого, влюбчивого повесы, часто попадающего в смешные положения», юмор которых заключался в тонкой иронии.<sup>4</sup> Костюм героя Линдера дополнял цилиндр. Этот образ ироничного элегантного влюбчивого повесы, тонкого, милого, деликатного напоминает... маску Северянина. И тогда стихотворение Шершеневича можно определить как выпад против «имитатора греческого» — Северянина. А «имитатор греческого» он, видимо, потому, что словосочетание «громкипящий кубок» взято из стихотворения Тютчева, наполненного античными аллюзиями (Геба, Зевесов оrel).

## Литературоведение

Во второй строфе разворачивается противопоставление «товара» тому, чем он не является. У Северянина: это не сливочное, не фисташковое, не крем-брюле, а нечто изысканное, утонченное, сделанное искусным поваром, знак *будущего* («пора»). У Шершеневича «товар» тоже представлен через негатию: нет финтиков, это не подделка, в брюхе не скрыты ни механизм, ни секрет. Тем самым «импрессарио» провозглашает «товар» не продуктом цивилизации, а *архаичным, природным* «чудом», оборачивая смысл претекста.

Третья строфа обобщает и конкретизирует наиболее важные для поэта вещи: «Сирень — сладострастья эмблема», «Я — импрессарио ловкий». Если для Северянина сладострастье воплощается в сердце, то у Шершеневича внимание привлекает другая часть тела — голова, а вернее — цилиндр. Цилиндр — как признак «века», «дендизма», но и полости, пустоты, шляпы фокусника, из которой возникает вещь, но в которой все может исчезнуть. Примечательна оплошность (?) Шершеневича. Архаичный ихтиозавр (от греч. «рыба» и «ящерица») — род вымершего гигантского морского пресмыкающегося. Это хищники, потомки сухопутных животных, которые в результате приспособления к жизни в воде приобрели рыбообразные признаки. В частности, «шагать» *ластами* это существо способно не было. Заключается ли «фокус» «импрессарио ловкого» в том, чтобы, нарушая природные законы, рыбообразное существо перебралось на сушу? Или здесь имеет место процесс *инволюции* — возвращения морского млекопитающего к сухопутному бытованию? В пользу поворота течения времени вспять говорит и сам характер преобразования «вещества». В противовес мороженому — мягкому, податливому веществу, которое можно «съесть», Шершеневич выдвигает скелет — пустоту, обрамленную уплотненным веществом, костью, уже «съеденное». Процесс *окаменения* символически отождествляется с инволюцией, остановкой развития<sup>5</sup>. Образовавшиеся в результате «уплотнения» вещества пустоты связаны с представлениями о небытии, смерти, образом пещеры, вместилищем мертвых, памяти, прошлого, образом матери и категорией бессознательного<sup>6</sup> (отметим сходную семантику рыбы и ящера, раковины).

И здесь мы подходим к важному для трактовки сути происходящих смысловых трансформаций понятию: «резонанс» (от лат. *resono* — откликаюсь, *resonans* — дающий отзвук). В физике — это усиление колебаний, происходящих в колебательной системе из-за внешнего воздействия при условии *приближения частот* колебаний *внешней* силы к частоте *собственных* колебаний системы. Иначе говоря — резонировать может только *подобное подобному*. Например, резонансные струны в музыкальных инструментах приводятся в колебание не самим исполнителем, а так называемым *самовозбуждением*, от колебания основных струн. При максимальном уподоблении наступает разрушение систем (вспомним всем известный пример о рухнувшем мосте, по которому маршем шли солдаты). Аналог подобного разрушения в лите-

## Труды молодых учёных

ратуре, по видимому, — либо пародия, либо плагиат, в чем, кстати сказать, В. Шершеневича неоднократно обвиняли. В то же время резонанс — почти единственный метод, позволяющий отделить сигналы одной радиостанции от другой. То есть, он выполняет специфицирующую функцию — выделяет избранное. Резонанс — это и сама способность некоторых предметов (например, музыкальных инструментов) и помещений увеличивать силу и длительность звука вследствие отражения звуковых волн, а также само это звучание. Тем самым, вводятся понятия *отражения* и *полости-пустоты*. Отметим также факт *изменения* изначального звучания в сторону его усиления.

Исходя из вышесказанного, определим «резонанс» применительно к художественному творчеству как явление произвольного отражения избранного чужого импульса, возникающее в результате неких существенных совпадений систем (поскольку колебания связаны с ритмом, шире — мироустройством). Это отражение усиливает и/или оборачивает «звучание» претекста.

Однако выведенное определение будет неполным, если не учитывать один момент. Первое стихотворение сборника «Экстравагантные флаконы» — Prelude — имеет подзаголовок: «эхо «Театра как такового». Эхо (от греч. «отголосок») — *отражение* звука от удаленного предмета, воспринимаемое как *повторение* первичного звука<sup>7</sup>. Но это повторение не абсолютно: в музыке происходит *ослабление* звучности (реверберация), в речи слышны лишь *окончания* слов.

Итак, эхо — сходное с резонансом явление, отличающееся изменением интенсивности звучания отраженного «звука». Резонанс — усиливает. Эхо — ослабляет. Эти метафоры, на наш взгляд, свидетельствуют об интересе поэта к явлениям литературного взаимодействия и, по сути, предваряют термины пребывающей в то время в зачаточном состоянии теории интертекстуальности.

### Примечания

<sup>1</sup> bogumil@alink.altai.ru

<sup>2</sup> См. об этом, например: Краткая литературная энциклопедия. Т.8. М., 1975. ст. 699; Куклин Л. «...Но ведь я поэт—чего же Вы ждали?» // Вопросы литературы. — 1991 — №9-10 — С.61; Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997. Т.1. — С.194.

<sup>3</sup> Шершеневич В. Романтическая пудра. Поэзы. Opus 8-й. — Спб., 1913. — С.2.

<sup>4</sup> Большая советская энциклопедия. Т.14. М., 1973. С.455.

<sup>5</sup> Керлот Х.-Э. Словарь символов. М., 1994. С.356-357.

<sup>6</sup> Там же. С.426.

<sup>7</sup> Любопытно, что согласно легенде горная нимфа эхо от тоски по Нарциссу не просто высохла, но *окаменела*.

Большакова Ю.В., ТГУ, 4 курс,

н.р.: О.Б. Кафанова

*Философия любви в творчестве Ф. Шиллера*

По словам Карла Бергера, исследователя эстетики Шиллера, любовь была центром всего круга идей молодого поэта, его жизненным нервом. Размышлениям о любви Шиллер посвящает главы в своих работах по эстетике, их он пытается реализовать и в своем творчестве. Собственное представление о любви складывается у Шиллера на основе учений Шефтсбери, Лейбница, Спинозы, Дж. Бруно, Платона.<sup>1</sup> Последний подчеркивал воссоединительную функцию любви как главную, в любви каждый находит свое неповторимое другое "я", в соединении с которым обретается гармония. В любви человек приобщается к Благу, Космосу, Вечности. У Платона Эрос оказывается и фундаментальной познавательной и творческой силой. Этот мотив будет развит в неоплатонизме, и в частности в теории Дж. Бруно, который рассматривал любовь как нечто мистическое. Спиноза же полагал, что желание любящего соединиться с объектом любви — это не сущность, а лишь свойство любви, ее место в сфере страстей.

Оттакаясь от этих посылок, Шиллер в середине 1780-х гг. пишет статью «Теософия Юлиуса», где любовь трактуется как «желание чужого счастья» и «отражение Божественной первосилы». Любовь — это узы, соединяющие всю Вселенную, «магнит в духовном мире». В чистом смысле любовь должна быть бескорыстна и противопоставлена эгоизму, она должна уметь приносить жертвы без надежды на вознаграждение. Этот идеал бескорыстной добродетели сближает Шиллера с Кантом, однако у Канта он основан на уважении закона, а влечение отвергается как нечистый мотив. Любви как таковой он не уделял специального внимания, но в его учениях большое место отводится таким признакам, как мораль и личность, которые уже в античности соотносились с любовью. Сущность человека, по Канту, состоит в противоречии между моралью и склонностью, в то время как Шиллер видит ее как раз в их согласии, они взаимнопритягаемы.

Содержание письма Шиллера к Рейнвальду от 14 апреля 1783г. проясняет эстетические послышки «Теософии Юлиуса». Здесь посредством оперирования понятием «любовь» развита полная система субъективизма в поэзии. В письме говорится: «Любая поэзия — ничто иное, как энтузиастская дружба или платоническая любовь к творению нашего разума», а поскольку «все создания нашей фантазии, в конце концов, лишь мы сами», то любовь — это только «смешение чужого существа с нашим собственным». Подобным образом дело обстоит и с дружбой: то, что мы чувствуем к другу, и то, что чувствуем к герою произведения, одно и то же. Поэтому великий поэт должен быть всегда способен на великую дружбу, и он должен быть не

## Труды молодых учёных

столько «художником своего героя», сколько «его загадочным другом».<sup>2</sup> В более поздней работе «О грации и достоинстве» 1793 г. Шиллер вновь возвращается к размышлениям о любви, но теперь он называет ее «самым великодушным и самым эгоистичным явлением в природе»:<sup>3</sup> «самым великодушным», потому что она ничего не получает от своего объекта, но все отдает ему, а «самым эгоистичным», так как то, что она ищет и ценит в своем объекте, лишь она сама, ее собственное «я».

Сам Шиллер как человек пылкий и влюбчивый в жизни много страдал из-за любви, пока, наконец, в 1790 г. не женился на Шарлотте фон Вольцоген и не обрел душевный покой и тихое семейное счастье. Все это он и отразил в своем творчестве, и в частности в драматургии. В пьесах периода «Бури и натиска» воплощается прежде всего философия Эроса («Разбойники» 1781, «Заговор Фиеско в Генуе» 1783, «Коварство и любовь» 1784), в них мы находим любовь плотскую, земную, любовь мужчины и женщины. Конечно, нельзя приравнивать, например, возделение Франца Моора к Амалии в «Разбойниках» к одухотворенной любви Леоноры в «Заговоре Фиеско», погибающей ради своего мужа. Но даже возвышенное чувство этой женщины не является для Шиллера идеальной любовью, поскольку и оно не лишено эгоизма. Влюбленные приносят себя в жертвы, но ради самих же себя, а не во имя каких-то высших целей. Конфликт в драмах этого периода часто неразрешим, герои погибают, потому что не видят возможности преодолеть внутренние противоречия; наличествует ощущение какой-то безысходности. Интересно отметить, что в штирмерский период центром произведений Шиллера является мужчина. Это связано, прежде всего, с образом героя — бунтаря в литературе «Бури и натиска», но свидетельствует и о том, что Шиллер размышляет о себе, о своих чувствах, т. е. проецирует изображаемый конфликт на себя. Однако Шиллер протестует против традиционного представления о мужском начале как олицетворении разию, рассудка; здесь явлена любовь стихийная и неподконтрольная.

Период «Веймарского классицизма» — следующий этап творчества Шиллера. Сотрудничество с Гете, начавшееся в 1794 г., привело к принципиальной переоценке ценностей в мировоззрении Шиллера. В это время им были созданы такие драмы, как «Валленштейн» 1796, «Мария Стюарт» 1800, «Орлеанская дева» 1800-01, «Мессинская невеста» 1802-03. Конфликт в них усложняется, потому что наряду с укрупнением масштабов изображаемого Шиллеру удается достичь предельной глубины психологического анализа, внутренний конфликт еще более обостряется. Но в отличие от драм предыдущего периода здесь есть попытки разрешения конфликта, выхода. Изменения есть и в центральном персонаже как носителе идеала любви. Им становится женщина. Очевидно, в мировоззрении Шиллера произошла кардинальная переакцентировка, если он от себя как олицетворения мужского нача-

## Литературоведение

ла вообще обратился к противоположному полу и даже выдвинул его в центр. Решающее влияние на Шиллера при этом имела эстетика Просвещения, которая рассматривала женщину не как олицетворение хаоса (традиционная точка зрения), а наоборот, как носительницу идеального начала, в которой гармонично соединяются разум и чувства. Примером такой одухотворенной целостности у Шиллера является образ Марии Стюарт. Она показана в период достижения внутреннего согласия, все сомнения и душевная борьба уже в прошлом. Любовь для нее — вся ее жизнь, но теперь ею управляет одухотворенная любовь, а не страсть, которая охватывала ее в юности. Эта любовь не подразумевает наличия конкретного человека, на которого она направлена; это чувство более высокого порядка и сравнимо с любовью ко всем людям, с милосердием, всепрощением, человечностью. Однако Мария Стюарт не превращается в монахиню, при всей своей высокой добродетели она остается женщиной, которая по-прежнему зажигает сердца окружающих ее мужчин. В отличие от нее, Иоанне д'Арк не дано достичь этой внутренней целостности. Внезапно вспыхнувшая любовь к врагу становится ее мукой, ее наказанием, потому что долг перед родиной, любовь к целому народу (в противовес этой любви к конкретному человеку), добровольная и искренняя, обязывает ее выбирать: либо смерть врага, либо предательство. Иоанна не делает ни того, ни другого, она умирает сама, потому что, в отличие от Марии Стюарт, ее способность любить не обезличивается. Она способна и на всеобъемлющую любовь, и на любовь к конкретному человеку. А ее любовь действительно может быть названа всеобъемлющей; в драме нет описания того, что она убила кого-то из англичан, потому что ей чуждо понятие «враг». Человек врагом быть не может, это домыслы политиков. И кто может стать для нее врагом, если самого главного она полюбила?

Итак, носителем любви у «позднего» Шиллера становится женщина. Возможно, это связано и с представлением о любви как о чем-то вечном, непреходящем, как о вечной жизни, а ведь рождает новую жизнь всегда женщина. Но как Мария, так и Иоанна погибают. Вероятно, в конце жизни Шиллер согласился с утверждением Канта о непримиримости реальности и идеала, между ними не может быть гармонии и согласия. И, следовательно, такая любовь, какой ее себе представлял Шиллер, невозможна. На Земле можно любить только земной любовью, а идеал достигается в вечности.

### Примечания

<sup>1</sup> Berger K. Die Entwicklung von Schillers Ästhetik. Weimer, 1894. 325 S.

<sup>2</sup> Ibid. S. 126.

<sup>3</sup> Ibid. S. 250.

Труды молодых учёных

**Боровко И.Ф., ТГУ, 3 курс,  
н.р.: Э.М. Жиликова  
Теккерей и молодой Толстой:  
два «романа воспитания»**

В сегодняшнем литературоведении наблюдается повышенный интерес к творчеству Уильяма Теккерея — английского писателя середины XIX века. Советская критика превозносила Теккерея как острого социального сатирика, автора-«кукольника», опираясь в основном на его первый и самый знаменитый роман «Ярмарка тщеславия». Традиция такого прочтения идёт ещё от Чернышевского. При этом гораздо меньше внимания всегда уделялось другой стороне творчества писателя, которая, начиная со второго романа — «История Пенденниса», становится не менее важной, чем социальный критицизм. Я говорю о психологизме Теккерея, его интересе к внутреннему содержанию героев. И в этом смысле становится интересным сопоставление романов Теккерея с творчеством Льва Толстого, которое Лидия Гинзбург называет «высшей точкой аналитического психологизма XIX века».

Интереснее всего, что речь идёт не только о типологической близости произведений английского и русского классиков. Молодой Толстой, в начале 50-х годов только размышлявший о возможности литературной деятельности, безусловно, читал переводы английских романов: в то время они, в частности, произведения Диккенса, были невероятно популярны в России. Имя Теккерея впервые упоминается в дневниках Толстого в 1854 году. А записи 1855 и 1856-го годов просто изобилуют названиями произведений Теккерея: Толстой берётся читать романы в подлиннике, и его невероятная увлечённость при этом поразительна: «Ничего не делал, исключая чтения *Henri Esmond*» (2 июня 1855), «Целые дни читаю *Vanity Fair*» (9 июня), «После обеда ужасно, непростительно ленился, всё читал Пенденниса» (20 июня) и т.д. Разобраться в том, что же так привлекало Толстого в творчестве Теккерея, и является целью моего исследования. Отмечу лишь, что в литературоведении эта проблема является малоисследованной. Единственный, кто прямо говорит о влиянии художественной манеры Теккерея на творчество Толстого, — Б.М. Эйхенбаум (в книге «Толстой в 50-е годы»). Однако он обращается только к «Севастопольским рассказам», не принимая во внимание более раннее творчество писателя.

А между тем, на время чтения Теккерея как раз приходится написание Толстым его первого произведения, трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность», первоначально задуманной писателем как роман «Четыре эпохи развития». Над «Детством» Толстой начал работать в 1851 году, «Юность» была закончена в 1856. Трилогия Толстого уникальна тем, что её основой является самонаблюдение писателя, его дневники и воспоминания. Несмотря на то, что произведение это не



## Литературоведение

полностью автобиографическое, очевидно сколь велика в нём доля авторского сознания, собственно толстовских впечатлений и переживаний. Замысел трилогии и его художественное воплощение позволяют сравнить «Детство», «Отрочество», «Юность» с романом Теккерей «История Пенденниса, его удач и злоключений, его друзей и его злейшего врага» (1850).

Роман сближается с трилогией уже по замыслу. В.С. Вахрушев в книге «Творчество Теккерей» пишет о том, что писатель задумывал роман как «книгу о близком ему герое». Сам Теккерей оставил по этому поводу следующее замечание: «Артур Пенденнис... начинает мне сильно нравиться... Мне кажется, мы во многом напоминаем друг друга». В этом, конечно, характерная для писателя ирония: ведь в романе совершенно чётко прослеживается автобиографическая основа.

Типологическое сходство образов Артура Пенденниса и Николаеньки Иртеньева безусловно. В дневниках Толстой пишет о своём произведении как о «романе человека умного, чувствительного и заблудившегося». Он прослеживает внутреннее изменение героя от возраста 10 лет до провала на экзамене в конце «Юности». «Вскрыть корни «заблуждений» своего героя, обнаружить то, что препятствовало развитию от природы богатых нравственных и умственных способностей», — так обозначает задачу Толстого Е.Н. Куприянова. Теккерей уделяет больше внимания юному, а затем молодому, Пенденнису, но концепция писателя почти аналогична толстовской. Теккерей, как пишет В.С. Вахрушев, считает, что «эволюция личности есть, в первую очередь, реализация заложенных в нём возможностей», поэтому и путь духовного взросления своего героя он прослеживает как путь избавления от иллюзий.

При этом оба автора стремятся подчеркнуть типичность своих героев. Николаенька «проходит через неизбежное для всякого человека» (Я. Билинкис). Толстой осознанно стремился избежать в произведении «драматического интереса». Для Теккерей одним из главных писательских принципов была верность жизненной правде. Поэтому, характеризуя героя, он пишет: «Мой Пенденнис не ангел и не прохвост», а последние слова романа гласят: «Зная, как несовершенны лучшие из нас, будем милосердны к Артуру Пенденнису... : ведь он не мнит себя героем, он просто человек, как вы да я».

Всё вышеперечисленное подводит нас к сходству в жанровом своеобразии романов. Конечно, дать однозначное определение природы жанра в обоих случаях сложно, но бесспорно, что и трилогия Толстого, и «История Пенденниса» Теккерей входят в традицию «романа воспитания». М.М. Бахтин, давший это определение, отмечает, что в «романе воспитания» «жизнь с её событиями... раскрывается как опыт героя, школа, среда, ...формирующие характер героя и его мировоззрение». Такой роман зародился в литературе XVIII века, но наибольшее развитие получил в веке XIX-м.

## Труды молодых учёных

Связь с традицией XVIII века особенно важна ввиду того, что оба писателя, утверждая своим творчеством реализм как новую эстетическую программу, «прошли мимо» романтизма. Толстой, как отмечает Л. Гинзбург, «первый из великих писателей своего времени не был воспитанником романтической школы». Теккерей же, взяв в свой арсенал романтическую иронию, тем не менее, по словам В.С. Вахрушева, «боролся против романтической идеализации действительности». Свою иронию он обращает против самого романтизма: «Пен уже чувствовал, что ему необходима первая любовь — всепоглощающая страсть — предмет, на коем он мог бы сосредоточить смутные грёзы, доставлявшие ему столь сладостные муки, девица, которой он мог бы посвятить стихи, которая бы стала его кумиром вместо тех бестелесных Иант и Зулек...».

И, вместе с тем, в произведениях обоих писателей очевидно обращение к просветительской и сентиментальной традиции. Об этом свидетельствуют характерные для трилогии и «Истории Пенденниса» мотивы детства и материнства. «Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, как не делять воспоминаний о ней?» — пишет Толстой. А вот слова Теккерей: «Добрый друг, оглянись на собственную юность... Какими яркими красками сверкала тогда жизнь, и как ты ею наслаждался!».

Приведённые отрывки указывают и на ещё одну, пожалуй, наиболее важную общую черту обоих произведений. Это вхождение в текст трилогии и романа авторского сознания. И в том, и в другом произведении условный «автор» не участвует в описываемых событиях, однако он неотделим от живой ткани романа. Толстой в трилогии, по определению Эйхенбаума, «наблюдатель и судья», бескомпромиссно жёстко оценивающий поступки и мысли героя, но, вместе с тем, он повествует спустя какой-то период времени о самом себе. Билинкис даже вводит определение «Взрослый Иртеньев». Поэтому так близки и понятны ему переживания героя.

Очень близок к этой позиции и Теккерей. Сложно понять, кем он является в своём произведении. Он кровно связан с каждым из героев, особенно с теми, кто близок ему биографически, — Пенденнисом и его другом Уоррингтоном. Однако он предельно объективен в оценке каждого из них.

Ключ к пониманию этого авторского присутствия в произведениях даёт Л. Гинзбург, которая в своей книге «О психологической прозе» пишет о том, что ««Детство», «Отрочество», «Юность» — произведения скорее автопсихологические, чем автобиографические». Думаю, что это определение в полной мере применимо и к роману Теккерей. Оба писателя, прежде всего, вносят в произведения не факты своей биографии, а свой внутренний, духовный жизненный опыт. Причём эта особенность становится организующей на всех уровнях повествования. Авторское сознание выделяет наиболее значимые моменты в жизни

## Литературоведение

своих героев — отсюда отмеченная исследователями фрагментарность трилогии Толстого. Автор показывает одну мысль, одно чувство, одно событие, а затем «скрепляет» их своеобразными «генерализациями» (термин Б. Эйхенбаума), собственными размышлениями, оценками, ассоциациями.

Таким образом, можно говорить о безусловном сходстве творческой концепции и способов её художественного воплощения у Теккерея и Толстого. Было бы неправильным однозначно заявить о влиянии Теккерея на творчество Толстого, одного из самых самобытных классиков русской литературы. Однако думается, что для молодого писателя, который, по словам Эйхенбаума, «шёл к литературе так, как будто её ещё никогда не было», творчество Теккерея явилось важной ступенью на этом пути. И опираясь на опыт английского писателя, Толстой вывел органичный ему самому психологический реализм на высшую ступень его развития.

### **Былецкий Д.А., ТГУ, 3 курс, н.р.: В.А. Суханов** ***Мотив пьянства в поэме А. Блока «Соловьиный сад» и поэме Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» (сопоставительный анализ)***

Для начала следует дать терминологическую характеристику понятия, заявленного в названии работы. По «Литературному энциклопедическому словарю» под ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева мотивом является «устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста... Мотив более прямо, чем другие компоненты худ. формы, соотносится с миром авторских мыслей и чувств, но в отличие от них лишен относительно «самостоятельной» образности, эстетической завершенности, только в <...> выявлении <...> его смыслового направления он обретает свое художественное значение и ценность». Это определение и возьмем за основу.

Перейдем к анализу. Поэма А. Блока «Соловьиный сад» имеет непосредственное упоминание в тексте «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева: «...я дал им почитать «Соловьиный сад», поэму Александра Блока. Там в центре поэмы, если, конечно, отбросить в сторону все эти благоуханные плеча и неозаренные туманы и розовые башни в дымных ризах, там в центре поэмы лирический персонаж, уволенный с работы за пьянку, б...ки и прогулы».<sup>1</sup> Данная поэма является актуальной в «Москве — Петушках», т.к. «содержит ряд важнейших параллелей с образом жизни его (Венички — прим. авт.) бригады, чем и объясняется ее парадоксально глубокое воздействие на персонажей».<sup>2</sup>

## Труды молодых учёных

Этими параллелями являются: наличие однообразного и совершенно бесполезного дела («Я ломаю слоистые скалы/ В час отлива на илистом дне/ И таскает осел мой усталый/ Их куски на мохнатой спине// Донесем до железной дороги/ Сложим в кучу, — и к морю опять//»)<sup>3</sup>; характеристика членов бригады Ерофеева как люмпенов (по Власову), интересы которых ограничены «пьянками» и «б...ками».

Последняя параллель номинирует само явление пьянства и характеризует одну из основных черт Венички-героя — иронию и самоиронию, эксплицированных в «Соловьином саду» («Я проснулся на мгlistом рассвете/ Неизвестно которого дня// Спит она, улыбаясь, как дети/ Ей пригреялся сон про меня//»)<sup>4</sup>.

Как писала Н.В. Живолупова, пьянство есть способ прозрения, где герой — антигерой (сравните блоковские символ — антисимвол), великий грешник, строящий «свою исповедь на двух противопоставленных мотивах — самообвинение и самооправдание».<sup>5</sup>

У Ерофеева пьянство — основной грех, но в то же время — процесс единения с Богом, выпивка выступает как причащение. Эти же мотивы прослеживаются и у Блока — пьянство как постижение истины, приобщение к «иному» миру, отсюда и появление иронии — адекватной критики современной (реальной) жизни, своей в том числе: «Опьяненный вином золотистым, золотым опаленный огнем...». Состояние опьянения приравнено к состоянию измененного сознания, есть некая близость к ирреальности, нирване. Как результат — отрешение от действительности: «Я забыл о пути каменистом, о товарище бедном своем...» — и одобрение, принятие нового мира (тем более с прекрасной дамой): «Чуждый край незнакомого счастья/ Мне открыли объятия те/ И звенели, спадая, запястья/ Громче, чем в моей нищей мечте».

Однако же апофеозом сего причащения, единения-общения с Богом является очередное возвращение к реальности, приготовившей «реинкарнированному» герою бытовые реалии: герой «Соловьиного сада» на утро после ночи блаженства не находит свой дом, осла и, вероятно, место работы (результат прогулов): «А с тропинки, протоптанной мною/ Там, где хижина раньше была/ Стал спускаться рабочий с киркою/ Погоняя чужого осла»<sup>6</sup>; герой Венички оказывается убитым в незнакомом подъезде: «Для чего, Господь, ты меня оставил?.. Господь молчал <...> Они вонзили мне свое шило в самое горло... Я не знал, что есть на свете такая боль, я скрючился от муки. Густая красная буква «Ю» распласталась у меня в глазах, задрожала, и с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду».<sup>7</sup>

Отсюда напрашивается вывод о непознаваемости истины (или лишь частичном приобщении к ней) и о ее фатальности, катастрофичности для пытающегося ее познать через определенные средства релаксации (в данном случае — алкоголь, выступающий и как медиатор (посредник) между двумя мирами или сознаниями, и как катализатор чувственно-эмоциональной сферы, вызывающей в качестве рефлексии иронию и само-

## Литературоведение

иронии, симулякры иронии и самоиронии как способа самооправдания или защитной реакции при непосредственном и непродолжительном контакте с миром истины).

Итог работы можно представить в виде следующей структуры:

- пьянство — причащение, приближение к познанию истины;
- истина — нечто недостижимое, непознанное, центральный элемент противопоставленного миру реальности ирреального мира (диалектическое целое).

### Примечания

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: Ерофеев Вен. Москва — Петушки. — М., Вагриус, 2002. — С. 33.

<sup>2</sup> Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» // Ерофеев Вен. Москва — Петушки. — М., Вагриус, 2002. — С. 216.

<sup>3</sup> Здесь и далее цит. по: Блок А. Стихотворения. Поэмы. Воспоминания современников. — М., издательство «Правда», 1989. — С. 276.

<sup>4</sup> Блок А. Указ. соч. — С. 279.

<sup>5</sup> Живолупова Н.В. Паломничество в Петушки, или проблема метафизического бунта в исповеди Венечки Ерофеева. — М., Человек, 1992, №1 — С. 82.

<sup>6</sup> Блок А. Указ. соч. — С. 280.

<sup>7</sup> Ерофеев Вен. Указ. соч. — С. 119.

**Васильева Е.В., ТГУ, аспирант,**

**н.р.: Е.Г. Новикова**

***Мемуаристика: реальность и вымысел  
(на материале мемуаристики В.В. Набокова  
«Conclusive Evidence», «Другие берега»,  
«Speak, Memory!»)***

Мемуаристика — одно из интереснейших и малоизученных явлений в системе литературных жанров, самобытное и оригинальное, уходящее своими корнями в эпоху Возрождения с её осознанием исторического значения человеческой личности и ценности индивидуального опыта. Также первоосновой жанра стала «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо. В России мемуаристика как особая литературная формация возникает в связи с «Житием протопопа Аввакума» в XVII веке, а её развитие продолжается в период петровских реформ и далее.

В XX веке насыщенная общественно-политическая событийность и информационный взрыв обусловили усиление мемуарных тенденций в литературном процессе. Актуальность и востребованность жанра предполагают его серьёзное литературоведческое изучение, так как вопрос о специфике мемуаристики, о границах её реализации и смысловых особенностях дебатруется исследователями достаточно долго и интенсивно. Наблюдается множество теоретических концепций, связан-

## Труды молодых учёных

ных с понятием «мемуарная литература» и представленных в работах И.О. Шайтанова, А.А. Тартаковского, Л.Я. Гинзбург, Н.Л. Лейдермана и других ученых.

Уникальность мемуарной литературы состоит в «сочетании свободы выражения с несвободой вымысла, ограниченного действительно бывшим».<sup>1</sup> Здесь формируется особая атмосфера достоверности, пусть и пронизанная личностным авторским началом, провоцируется специфический коммуникативный эффект, так как произведение ориентировано на аудиторию, а мемуарность предполагает взаимозаменяемость позиций «писатель-читатель». Писательское обращение к реципиенту сталкивается с читательской готовностью занять место создателя воспоминаний. Трансформация такого рода (когда читатель «становится» писателем) вполне возможна, ибо публика оперирует реальной фактической базой мемуаров, внедряющей ощущение подлинности ситуации и вызывающей впечатление «отождествления» читателя с автором или персонажем.

В связи с этим актуализируются категории реальности и вымысла и возникают следующие вопросы: насколько вообще вымысел возможен и уместен в мемуаристике — жанре, граничащем с документальными? Могут ли мемуары быть предельно объективными и излагать лишь факты?

Решение этих проблем осуществляется нами на материале мемуаристики В.В. Набокова.

Мемуарное творчество В.В. Набокова в контексте обсуждаемых проблем уникально и беспрецедентно. Мемуаристика В.В. Набокова, создававшаяся с 1946 по 1967 год, представлена тремя вариантами воспоминаний: «Conclusive Evidence» («Убедительное доказательство»), «Другие берега», «Speak, Memory!» («Память, говори!»),<sup>2</sup> — и написана на 2-х языках: английском и русском. Она описывает один промежуток времени с начала XX века по май 1940 года, когда автор переселился из Европы в Соединенные Штаты Америки, но содержание книги отличаются друг от друга.

Набоков планировал создать четвертую книгу автобиографической прозы под названием «Speak on, Memory!» («Память, говори дальше!») или «Speak, America!» («Говори, Америка!»), которая осветила бы американский период его жизни, однако написать эти мемуары ему так и не удалось.

Как некий комплекс мемуарных текстов, включающий в себя «СЕ», «ДБ» и «SM», в настоящий момент мемо-проза Набокова представляет собой богатое поле для исследования, потому что дает возможность обсуждать «трилогию» как в аспекте общих принципов жанра, так и в свете авторской индивидуальной реализации этих жанровых особенностей.

Кроме того, существование трех книг воспоминаний писателя представляет особое право выбора научно-исследовательского подхода к их изучению.

## Литературоведение

Во-первых, возникает возможность придерживаться хронологии создания мемуаров и анализировать их структуру как три части единого мемуарного произведения, с позиций появления с течением времени новых деталей, элементов и эпизодов, усложняющих повествование и делающих его более ярким и зримым.

Во-вторых, наблюдается не только хронологическая логика, но и логика языка и культуры, поэтому англоязычные «СЕ» и «SM» воспринимается как произведения одного порядка, созданные последовательно в американский период творчества писателя, в связи с чем входит тема черновика, роль которого выпадает «СЕ», так как «SM» превосходит первоисточник и объемом, и обилием позднее развитых тем и мотивов. «ДБ» осмысляются здесь автономно, отдельной русской книгой.

В-третьих, можно рассматривать «СЕ», «ДБ» и «SM» как оригинальные самостоятельные произведения, объединенные общей темой Времени и Памяти.

В нашем исследовании мы осуществляем хронологический подход к исследованию автобиографической прозы В.В. Набокова и анализируем тексты в порядке их написания.

Мемуарная тема у В.В. Набокова имеет особое, доминирующее, значение в контексте литературного наследия писателя, так как Время и Память — это «два главных персонажа творчества Набокова»,<sup>3</sup> по мысли Э.А. Шаховской и солидарных с ней М. Кантора и Г. Барабтарло.

В связи с этой проблемой для нас в мемуаристике В.В. Набокова на первый план выступает категория Времени, и для работы с ней мы используем философию Времени Эдмунда Гуссерля.

Феноменология Э. Гуссерля (1859-1938), философа рубежа XIX-XX веков — эпохи, хронологически близкой В.В. Набокову, являет оригинальную концепцию восприятия Времени, созвучную по духу набоковскому пониманию. Философ выделяет два уровня сознания Времени — темпоральность данностей временных объектов и темпоральность актов сознания, осмысляющих эти объекты в их хронологической неодинаковости.<sup>4</sup> Проводя параллель с творчеством писателя, мы можем заметить, что данности временных объектов реализуются у Набокова как собственно Время: «Чистое Время, Перцептуальное Время, Осязаемое Время, свободное от содержания, контекста и комментария, — вот мои время и тема».<sup>5</sup> Рефлексия по адресу этих объектов составляет, в свою очередь, категорию Памяти.

Воспоминания, являющиеся конституирующими частями Памяти, отличаются неоднородностью и разной степенью реализованности, именно поэтому Э. Гуссерль вычленяет различные формы осуществления подобных феноменов в первичной и во вторичной Памяти. При изучении первичной Памяти выясняется, что первичная Память соотносится с машинально наследуемыми и не отрефлексированными созна-

## Труды молодых учёных

нием актами. Вторичная же Память, наиболее тонкая субстанция, соотносится, по Э. Гуссерлю, с Фантазией, чья сущность — «давать не себя самое».<sup>6</sup>

В связи с постулатом о Фантазии становится актуальной тема Воображения и Обмана — одна из основных и любимейших тем В.В. Набокова: «Мальчиком я уже находил в природе то сложное и “беспольное”, которого я позже искал в другом восхитительном обмане — в искусстве».<sup>7</sup> В интервью, данном своему ученику Аппелю, писатель предлагает следующий тезис: «Воображение — это форма Памяти».<sup>8</sup> Круг замыкается, ибо категории Времени, Памяти, Фантазии и Воображения стягиваются в одну общую точку и кристаллизуются в автобиографической прозе, практически не изученном пласте писательского литературного наследия.

Здесь уместно упомянуть мнение А.А. Тартаковского, утверждающего, что «художественный вымысел и фантазия играют в мемуаристике роль не менее значительную, чем... в беллетристике».<sup>9</sup> Парадоксальной, на первый взгляд, мысль также оборачивается неожиданной стороной, если прибегнуть к тезису Э. Гуссерля о Фантазии как о форме вторичной памяти, суть которой — воспроизведение. Память, апелляция к прошлому и основа мемуарного жанра, не является первичной структурой сознания, она есть рефлексия по поводу презентованного ранее акта. Фантазия тоже нуждается в толчке извне, первоисточнике, предоставляющем материал для воображения, поэтому высказывание В.В. Набокова о Воображении как форме Памяти далеко не случайно.

Исходя из материала автобиографической прозы В.В. Набокова, вопрос о возможности присутствия вымысла в документальной жанровой структуре, поставленный в начале статьи, решается положительно, что делает невозможной объективность в мемо-жанре. Помимо авторской субъективности, преломляющей события по-своему, существует хронологическая “пропасть” между реальностью как таковой и моментом воспоминания о ней. Ситуация, соответствующая временному промежутку реконструкции прошлого не адекватна этому прошлому и корректирует его в соответствии с требованиями настоящего.

Таким образом, ограниченность материала, представленного «действительно бывшим», связывает мемуаристику с документальными жанрами, а специфическая обработка этого материала позволяет причислить ее к художественным жанрам.

### Примечания

<sup>1</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. — Л., 1971. — С. 137.

<sup>2</sup> Далее в тексте статьи СЕ, ДБ и SM.

<sup>3</sup> Шаховская Э.А. В поисках Набокова: Отражения. — М., 1991. — С. 80.

<sup>4</sup> Молчанов В. Предисловие/Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. Собр. соч. — М., 1994. — Т. 1. С. IX.



## Литературоведение

<sup>5</sup> Набоков В.В. Ада, или радости страсти: семейная хроника. Собр. соч. американского периода: В 5 т. -СПб., 2000. — Т.4. — С.515

<sup>6</sup> Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. Собр. соч. — М.,1994. — Т.1. — С. 40-49.

<sup>7</sup> Набоков В.В. Другие берега. Собр. соч.: В 4 т. — М.,1990. — Т.4. — С.205.

<sup>8</sup> Джейнуэй Э. Маг Набоков/Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. — М.,2000. — С.569.

<sup>9</sup> тартаковский А. Мемуаристика как феномен культуры// Вопросы литературы. — 1999.№ 1. — С.43.

### **Васина В.А., ТГУ, 5 курс, н.р.: Э.М. Жиликова «Ночи» Томаса Мура в восприятии В.А. Жуковского**

В собрании книг В.А. Жуковского, хранящемся в НБ ТГУ, находится книга Т. Мура «The poetical works of Thomas Moore» 1827 года, Paris, с пометами В.А. Жуковского в оглавлении. Всего пометок 16, они носят жанрово-тематический характер: 11 из них — стихотворения с заглавием «Song», т.е. «Песня», а 5 остальных — стихотворения, связанные с темой ночи. Интерес русского поэта к ирландцу Муру не случаен. Известно, что в 1821 году Жуковский перевел вставную поэму «Paradise and Peri» (в переводе Жуковского — «Пери и Ангел») из восточного романа в стихах и прозе «Лалла Рук», оконченого Муром в 1817 году. Заметим, образ Лаллы Рук был использован Жуковским в стихотворениях 1821г.: «Лалла Рук» и «Явление поэзии в виде Лаллы Рук». Рассматривая интерес Жуковского к творчеству Мура в аспекте проблематики ночи, необходимо отметить тот факт, что во вставной поэме «Пери и Ангел» рисуется картина дивной восточной ночи. Перевод Жуковского достаточно близок к оригиналу, хотя имеются некоторые отличия, которые позволяют говорить о концептуальном расхождении творческих задач в обрисовке ночи. Жуковский сохраняет пейзажные характеристики, передающие прелесть восточной природы, но вносит ряд изменений, акцентирующих нравственно-психологический аспект. День и ночь даются как полюсные категории, на уровне свет-тьма, добро-зло. Ночь прочитывается Жуковским как враждебная стихия, несущая ужас и не дающая надежды на солнечный свет. По-восточному объективно-созерцательная подача Муром прелестей ночи и страшной Чумы, пришедшей в Земной Рай, приобретает в переводе Жуковского европейский психологизм и элизм. Трагическая любовь в безмолвии ночи, самопожертвование во имя любви — темы одинаково значимые в творчестве как Мура, так и Жуковского. Романтический колорит, специфика тем, пластичность и сенсуальность форм не могли не привлечь русского романтика, поэта,

## Труды молодых учёных

переводчика. Итак, мы попытались обосновать интерес В.А. Жуковского к стихотворениям Мура, изданным в Париже в 1827 году, более ранним знакомством с английским поэтом и определенной общностью романтического мировоззрения.

Пометы, сделанные Жуковским в книге Т. Мура 1827 года, впервые вводятся в научный оборот и позволяют по-новому взглянуть на значимость отдельных жанрово-тематических категорий. Необходимо сказать о большом внимании европейского романтического искусства к тематике ночи. К обозначенной теме обращались музыканты, художники, философы. 19 век подарил мировой культуре расцвет особого жанра — ноктурна. Шопен, Лист, Шуман, Чайковский работали в нем. Большое количество авторов обращалось к теме ночи, а многие выносили это даже в заглавие. Например, Новалис — «Гимны к ночи», Гофман — «Ночные повести», Мюссе — «Ночи». «Отцом ночного жанра» (по определению Н.Я. Берковского) был англичанин Эдуард Юнг. Мировую литературную славу ему принесла религиозно-дидактическая поэма в девяти книгах «Жалоба, или ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии» («The complaint, or Night thoughts on life, death and immortality», 1742-1745), написанная белым стихом и содержащая скорбные размышления о горестях и бренности жизни. Юнг задает в своей поэме все основные контексты для так называемой кладбищенской поэзии. Ночь как время размышлений, созерцания и философствования для английской поэзии станет знаковой. Вордсворт, Колридж, Китс, Шелли, Байрон использовали образ и хронотоп Ночи. Осмысление феномена ночи разнообразно: философское, социально-бытовое, любовное, лирико-пейзажное, психологическое. Европейская, в частности английская, традиция ночной поэзии ярка и богата. Помимо этого интерес Жуковского к Ночам Мура может быть обусловлен и большим материалом русской ночной лирики. Уже в конце 18 века многие писатели России обращались к образу ночи. Важен и тот факт, что в сер. 70-х гг. 18 века Э. Юнг пользовался популярностью у русского читателя, поэтому, вероятно, можно говорить о некоей доле преемственности. Муравьев, Батюшков, Козлов, Карамзин, Пушкин, Лермонтов — это лишь часть авторов, писавших о Ночи, причем в различных аспектах. Прочтение Ночи в творчестве Жуковского неоднозначно.

1) ночь в традиции английских сентименталистов и романтиков (Юнг, Грей, Вордсворт), связанная, с одной стороны, с тленностью земного, смертью, а с другой стороны, бытовым пониманием ночи как времени отдыха от дневных забот. Например, «Сельское кладбище» 1802 г.

2) сентиментально-романтическая ночь с элементами фольклорного характера (песенное начало). Например, «Тоска по милом» 1807 г.

3) ночь как особое состояние мира в стихотворениях балладного характера.

## Литературоведение

4) отдельно следует говорить о стихотворении-саморефлексии «Подробный отчет о луне» 1820 года, в котором автор вспоминает все свои лунные пейзажи из нескольких баллад («Людмила», «Светлана», «Варвик», «Вадим»).

Среди 16-ти помет, сделанных Жуковским в книге Мура, пять связаны с ночной проблематикой. Это следующие стихотворения: 1) «At night» («Ночью», р.126); 2) «A Night thought» («Ночное размышление», р.252); 3) «How dear to me the hour when daylight dies» («Как дорог мне час, когда умирает свет дня...», р.287); 4) «After the battle» («После битвы», р.294); 5) «Nights of music» («Ночи музыки», р.345).<sup>1</sup> Жуковский мог привлечь в поэзии Мура новаторский и экспериментаторский подход к стихосложению, но по заглавиям выбранных произведений и их содержанию очевиден интерес к определенной тематике — к тематике ночи. Даже в столь малом количестве отмеченных стихотворений (пять) ночь у Мура не однозначна. Условно можно выделить три типа ночной лирики.

1) Ночь — размышление, ночь — воспоминание («Night thought» («Ночное размышление»), «How dear to me the hour...» («Как дорог мне час...»)).

2) Ночь — время любви и искусства («At night» («Ночью»), «Nights of music» («Ночи музыки»)). В данного рода стихах Мур органично соединяет несколько культурных традиций: анакреонтика (античность), сентиментализм и романтизм.

3) Ночь как особое состояние мира («After the battle» («После битвы»)). Ночь дается как время глубоких раздумий о жизни и смерти, вводится тема войны, патриотизма и чести.

Ночная тема в творчестве В.А.Жуковского имеет знаковый характер, определенную культурную традицию, как зарубежную, так и русскую. Основной элемент в концепции ночи Жуковского связан с нравственным осмыслением природного бытия, поэтому столь частый для Мура чувственный план, пафос наслаждения мы не встретим у русского поэта. Стихи Мура, посвященные воспоминаниям, размышлениям и патриотизму, возможно, не были переведены в связи с богатой русской традицией «ночной поэзии», дающей разнообразие, в том числе и близкие Муру, осмысления ночи. «После битвы» по проблематике близко Жуковскому размышлением о бренности земного, о силе патриотизма, о долге и чести, но к тому времени уже был написан «Певец во стане русских воинов», дающий своеобразное понимание патриотизма, возможно, поэтому Жуковский отмечает стихи, обозначая свой круг интересов, но не переводит из-за отдельных расхождений в понимании темы ночи, а также из-за наличия подобных контекстов и смыслов в богатой русской традиции ночной лирики.

### Примечания

<sup>1</sup> Moore Th. The poetical works of Thomas Moore.-Paris: A. and W. Galignani, 1827. - 383 p.

Труды молодых учёных

**Величко О.В., ТГУ, 4 курс,**

**н.р.: Т.Л. Рыбальченко**

***Семантика границы сознания  
в малой прозе Виктора Пелевина***

В малой прозе В. Пелевина воплощено авторское восприятие реальности, выражающееся в целостности понимания одной проблемы: столкновения разных картин мира в сознании человека, вызванные: а) границами сознания, б) принятыми текстами — объяснениями реальности, даваемыми культурой. Предмет повествования не меняется, в каждом рассказе писатель испытывает разные версии реальности. Можно выделить эволюцию В. Пелевина по предмету изображения и познания: в конце 80-х автор проверяет архаическое, национальное сознание («Колдун Игнат и люди», «Затворник и Шестипалый»); н. 90-х: массовое, социализированное сознание («Спи», «Синий фонарь»); середина 90-х: столкновение разных типов сознания в многовариантных авторских версиях реальности. Эти периоды будут представлены двумя рассказами: «Колдун Игнат и люди» (1991), «Зигмунд в кафе» (1993).

Семантика границы в картине мира крайне важна. Главная тема всех произведений В. Пелевина — тема свободы, которая достигается путем бегства или игнорирования реальности. Эта тема вводит проблему «границы» — где она проходит внутри реальности или внутри сознания, или между реальностью и сознанием, или между многими реальностями и т. д. Проза Пелевина строится на неразличении реальностей: объективной, субъективной, реальности как текста. Нас интересует граница не только как пространственный, а как метафизический, психологический, семантический предел, который дает сознание окружающей его реальности, а суть границ мира в этом случае зависит от сознания субъекта восприятия реальности.

Выделенные для анализа рассказы объединяет тема страха, которая реализуется в боязни персонажей пересечь пространственные границы: страх перед смертью в рассказе «Колдун Игнат и люди», боязнь потерять себя в реальности, выйти за рамки нормы социального поведения («Зигмунд в кафе»). Различно в этих рассказах авторское отношение к границе: в рассказе «Колдун Игнат и люди» автор проверяет разные картины мира в сознании персонажей, а в «Зигмунде в кафе» авторская игра точками зрения на реальность.

Действие в рассказах происходит в замкнутом пространстве (дом, кафе). Объективные границы определяют структуру пространства, но персонажи их не пересекают и почти не передвигаются в пространстве. Основная нагрузка лежит на тех границах, которые созданы в сознании человека им самим. Выход сознания за пределы понятной и пред-

писанной картины мира становится событием, которое и оформляет сюжет изменения представлений о реальности: выход сознания персонажей за границы прежних текстов о ней.

Персонажи у В. Пелевина — знаки социального или культурного типов сознания. Авторское сознание перемещает их из одной знаковой системы реальности в другую и наблюдает: а) что происходит с человеком, его сознанием при выходе за границы; б) какую семантику приобретает миф при выходе в другую реальность.

В рассказе «Колдун Игнат и люди» автор выявляет архетипы, на которых основано сознание человека, и сталкивает их с новым христианским мифом о мире. Конфликт в том, что люди новому мифу не доверяют, пытаются перепроверить и устранить то, что выходит за его границы.

Колдун обладает сверхъестественными знаниями — и наделен именем Игнат, а *(и) Ignovis*, то есть не знающий, что можно трактовать как не знающий а) о Царствии небесном (за это мужики его убивают); б) о смерти, так как в мифологическом мире нет смерти, а есть перевоплощение (люди убивают Игната, проверяя его и свою веру, они знают о воскрешении, но не до конца верят в него).

Пространство дома колдуна Игната без окон, дверь не закрывает, то есть границ для него нет. Цель прихода протоиерея к Игнату — внести границы, знание, что все конечно, через три апокрифа, суть которых человек смертен, но нельзя выйти в вечную жизнь, за границы собственного сознания, смерть приходит из мира, о котором человек не знает. Игнат же не боится смерти и не отвечает священнику, но и не предлагает своей версии реальности.

В. Пелевин выясняет, что мифологическая модель реальности релятивная, она дает ощущение свободы. А вера в одну модель мира — это вера в тексты, в которых лишь знания о границах, они не дают человеку чувства защищенности от смерти. Страх перед границами остается вопреки текстам. Но и убийство колдуна в рассказе не вносит истинного знания о мире.

Иное представление о реальности дано в рассказе «Зигмунд в кафе». Здесь авторская игра точками зрения на реальность меняет границы текстов о ней. Рассказ построен на сломе двух точек зрения на реальность (ограниченную малым замкнутым пространством кафе): субъекта восприятия реальности — попугая Зигмунда — и людей, находящихся в кафе.

Пространство дано а) в сужении границ большого внешнего мира до границ клетки попугая; б) в расширении, хотя и иллюзорном (выхода за границы клетки в большой мир не происходит из-за бессознательного страха субъекта перед ним, отчего и возникают границы восприятия реальности: клетка, угол комнаты, все положение кафе).

Видимый мир кафе дробен. Попугай фиксирует свое внимание на событиях, соединяющих три группы людей, каждая из которых занимает ограниченное место в пространстве; люди его границы не пересекают и других группок не замечают. В каждой из сценок представлены авторские модели бытия.

## Труды молодых учёных

Первая модель реальности выстраивает авторское представление о сути человека, которое дано через изображение гостей, мужчины и женщины, пришедших из большого холодного мира в кафе согреться и принять пищу. Мир людей предметно оформлен — все его реалии ограничены: человеческое поведение — границами норм этикета, тело — одеждой, пища — формой посуды. Эти границы многослойны и не проницаемы, за ними нет жизни. Все абсолюты, морально-этические ценности превращаются в мертвые оболочки и человек ничего, кроме мифов, симулякров, дыма, создать уже не может. За границами вещей нет тела, нет души.

Во второй модели Пелевин исследует универсальные законы жизни как деятельности. Человек после рождения помещается в пространство, регламентирующее его поведение, оно не дает устойчивого положения в мире, предлагаемый абсолют — иллюзия. В игре детей воплощено вечное стремление человека к созиданию, попытки гармонизировать хаос. Но жизнь, по Пелевину, — это вечная смена разрушения и созидания. Попытки человека подчинить себе эту стихию, избавиться от ее пугающего движения предполагают желание заключить жизнь в границы мертвых, но понятных для людей текстов о реальности.

Третья модель реальности выстраивается Пелевиным как проверка положения человека в мире: кто он — творец, хозяин, раб. Она дана через изображение хозяйки кафе и официанта, обустривающих пространство кафе: меняющих перегоревшую лампочку. Человек — хозяин пространства, созданного им самим, свободно перемещается в нем, ему ведом сакральный верх и профанный низ; свет подвластен человеку, но он дробит пространство кафе на части и позволяет увидеть возрастные, культурно-эстетические, социальные границы между людьми. Люди же принимают эти границы, не обращая внимания на то, что они иллюзорны, шатки, неустойчивы.

Сознание боится выйти за упорядочивающие мир границы, но эти границы — иллюзия устойчивости и структурированности мира. Любая новая точка зрения лишь дробит мир на сегменты, каждый из которых — нежизнеспособный симулякр реальности, выстраивающий по-новому сегментированную реальность.

**Власова М.В., ТПУ, аспирант,  
н.р.: Е.Г. Новикова**

***Образ учителя в романе И.С. Тургенева  
«Рудин», пьесе «Месяц в деревне»  
и в рассказе А.П. Чехова «Учитель  
словесности»***

В литературе XIX века образ учителя является сквозным. Причина этого в символической многозначности этого образа, связи его, в частности, с проблемой духовного воспитания. Однако объектом рас-

смотрения может стать не только высокий тип духовного наставника, но и учитель, который проявляет себя в своей профессиональной области. Образ учителя риторичен. Профессиональная принадлежность должна определяться наличием умения владеть словом, коммуникативной и наставнической функциями.

При рассмотрении данной проблемы нам представляется необходимым обращение к теории коммуникации, которая разрабатывается группой исследователей под руководством В.И. Тюпы. В таком аспекте проблема учителя в российском литературоведении специально не ставилась.

По мнению Тюпы, интерессубъективная картина мира определяется одним из доминирующих модусов сознания: роевым (Мы-сознание), нормативным (Он-сознание), уединенным (Я-сознание) или толерантным (Ты-сознание).

Роевое сознание — это безличное сознание массового человека, чье личностное начало поглощается «хоровым». Он-сознание — это реализация «Я» своей роли. Самоутверждение человека уединенного сознания происходит путем отрицания чужого голоса, это позиция спора. Толерантное сознание — это диалог, где каждое уникальное «Я» самораскрывается при встрече с другим «Я». Доминирование какого-либо типа сознания определяет коммуникативную стратегию. Каждой ментальности соответствует своя коммуникативная стратегия: хоровая, авторитарная, дивергентная и конвергентная.

Исходя из характеристики базовых коммуникативных стратегий, логично предположить, что базовая коммуникативная стратегия учителя — авторитарная. Возникает вопрос, какие коммуникативные стратегии реализуются в образе учителей в литературе XIX века?

Предметом специального анализа в данной работе стали образы учителей в творчестве И.С. Тургенева и А.П. Чехова. Мы обратимся к образу учителя в романе Тургенева «Рудин», пьесе «Месяц в деревне» и в рассказе Чехова «Учитель словесности».

В романе Тургенева «Рудин» представлены два персонажа, реализующие себя как учителя. Рудин, герой-идеолог, и Басистов, учитель по профессии, образ которого раскрывается в свете образа главного героя. Басистов восторженно принимает все, о чем говорит Рудин. Он придерживается стратегии, направленной на создание положительного образа говорящего.

Самопрезентация Рудина реализуется в диалоге с Пигасовым в гостиной Дарьи Михайловны. Цель коммуникативной стратегии Рудина — оптимальное самоутверждение. Ситуацию, в которой оказывается герой, можно обозначить как диалог разных точек зрения, который становится экзаменом для героя. Речевое поведение Рудина характеризуется большой степенью уверенности, он прекрасно владеет жанром монолога. Он становится своеобразным духовным учителем, а это авторитарная коммуникативная стратегия.

## Труды молодых учёных

В конце романа Рудин пробует себя в качестве учителя русской словесности. Это единственный момент, когда проводимые параллельно линии судеб Рудина и Басистова сойдутся в сфере их деятельности.

Идея быть проповедником, мысль действовать на юношество воодушевили Рудина. Первоначально все складывается очень благоприятно, он начинает составлять план преобразований. Но он попадает не в свою сферу. «Я стеснял других, и меня теснили. Я читал гимназистам, как и студентам не всегда читают; слушатели мои выносили мало из моих лекций... факты я сам знал плохо».<sup>1</sup> Гимназия у Тургенева — это место проявления Мы-сознания, единогласия, где требуются факты и все подлежит верификации.

Разговор Лежнева с Рудиным в финале романа представляется очень интересным с точки зрения изменения коммуникативных стратегий. Участники диалога переходят на позиции Ты-сознания, что проявляется в диалогическом согласии людей с различными жизненным опытом и убеждениями.

В пьесе Тургенева «Месяц в деревне» предлагается образ студента Беляева, который может быть поставлен в один ряд с Басистовым. Эти герои наделены положительными характеристиками, их поведение отличается общностью коммуникативной стратегии. Это тип учителя, который предоставляет свободу действий ученику, не проявляет своей педагогической власти, приобретает к практическому знанию. Местом проведения уроков является пространство вне школьной аудитории, они постоянно находятся в действии и любимы окружающими. Такой тип учителя восходит к пушкинской традиции. Вспомним, что одним из первых учителей в литературе является Дубровский, самопрезентация которого происходит не в диалоге, беседе, споре, а в конкретном действии.

Таким образом, мы видим нелинейную смену коммуникативных стратегий. Важно отметить, что Тюпа заостряет внимание на том, что модусы сознания сосуществуют, поэтому его позиция не расходится с представлением о том, что живое сознание не возможно вписать, оформить в определенную типологию.

«Учитель словесности» Чехова — достаточно редкое произведение русской литературы, в название которого вынесена социальная принадлежность героя к сфере учительства. Несмотря на то, что главный герой рассказа — учитель словесности, он не может объясниться в любви, не способен словом сгладить ситуацию, убедить в споре. В начале рассказа приведен разговор Никитина с Варей, в котором коммуникация становится средством разобщения. Понимая несовершенство мира, Никитин пытается обрести гармонию либо через мир слова, либо через получение какого-то значимого статуса. Свадьба является попыткой героя найти свою позицию в «хоровом» начале.



## Литературоведение

Дом Шелестовых, мир школы — это пространство Мы-сознания, где все индивидуальное, личное подавляется. Когда на могиле Ипполита Ипполитыча Никитин хочет высказаться, он вспоминает директора. «Я хотел сказать на могиле товарища теплое слово, но меня предупредили, что это может не понравиться директору...».<sup>2</sup>

Учитель географии Ипполит Ипполитыч — яркий представитель ролевого сознания, его мир определяется хоровой коммуникативной стратегией, он произносит только то, что уже давно всем известно. В своем общении с Никитиным он остается в рамках статусно-ориентированной стратегий коммуникации. Никитин хочет рассказать ему о своей любви, но обнаруживает, что ему не с кем теперь поговорить. Общение необходимо для него не только для передачи информации, это экзистенциальная сущность человека, который ищет свое место в жизни.

Ресурсом педагогической коммуникации здесь выступает не убеждение, понимание, а знание, которое нужно заставить принять как факт. Труд Никитина лишен личностного содержания. Чтение вслух Гоголя или Пушкина нагоняло на него дремоту, в низших классах он заставлял кого-нибудь из мальчиков диктовать. Никитин приходит к выводу, что «никогда у него не было призвания к учительской деятельности, ... значение того, что он преподавал, было ему неизвестно, и, быть может, даже он учил тому, что не нужно».<sup>3</sup>

Никитин вдруг осознает неподлинность ролевого существования своего «Я». Меняется адресат коммуникации — это другой мир. «И ему страшно, до тоски вдруг захотелось в этот другой мир, чтобы самому работать где-нибудь на заводе или в большой мастерской, говорить с кафедрами, сочинять, печатать...».<sup>4</sup>

Согласно мифологическому подходу, в учителе видят руководителя древнего обряда инициации. Такой учитель пользуется жесткой авторитарной коммуникативной стратегией. Частичное проявление дискурса власти проявилось в рассказе «Учитель словесности», но более наглядным примером является рассказ «Человек в футляре» Чехова. Властная стратегия одного учителя держит в узде весь город, коммуникация прекращается вообще.

Идеальная педагогическая позиция — позиция «Ты-сознания», когда возможен диалог, понимание между учеником и учителем, но в школьной практике это не реализуется, что поддерживается статусом учителя, как носителя истинных и единственно правильных представлений о мире. Тюпа пишет: «В реальной же педагогической ситуации учительское видение «ты» ученика никогда не сможет вполне совместиться с ученическим видением своего «я». Такой дискурс обречен на неудачу, оказываясь неполноценным или даже нулевым коммуникативным событием».<sup>5</sup>

Итак, мы наблюдаем эволюцию образа учителя, его изменение. У Тургенева мы рассмотрели деятельный тип учителя и высокий тип учителя. У Чехова позиция учителя — позиция уединенного сознания, ког-

## Труды молодых учёных

да потенциально возможен диалог согласия или стратегия насильственного поведения. Эволюция образа учителя идет в сторону разрушения традиционного представления о предназначении учителя, «модель традиционного образования обесмысливается».<sup>6</sup> Важной линией в коммуникативных стратегиях учительства является проявление властной позиции.

### Примечания

<sup>1</sup> Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. — М.: Наука, 1980. — Т. 5. — С. 317.

<sup>2</sup> Чехов А.П. Полное собрание сочинений: в 18-ти т. — М.: Наука, 1977. — Т. 8. — С. 328.

<sup>3</sup> Там же. С. 331.

<sup>4</sup> Там же. С. 330.

<sup>5</sup> Тюпа В.И. Онтология коммуникации // Коммуникативные стратегии культуры. Современные дискурсивные практики (международная летняя школа). — Новосибирск, 2000. — С. 11.

<sup>6</sup> Лавлинский С.П. Литературная стратегия «обучения у чудовища»: «уроки» Д. Хармса, Э. Ионеско, Ю. Мамлеева // Стратегии личности в современной культуре: Междисциплинарный сборник научных трудов. — Кемерово, 1999. — С. 29.

## Воробьева Е.П., аспирант БГПУ (Барнаул) *Музейное мышление в прозе писателей-постмодернистов (А. Битов, С. Соколов)*

Музей — не явление посткультуры. Нас интересует прежде всего новый этап становления музейности, отмеченный процессами демузеизации и новой мемориальности, особо значимыми в контексте постмодерна. Возникает явление остранения в границах субъекта, когда статус эстетического объекта получает рефлексия индивидуальных переживаний и реакций. О «тотальной» музейности постмодернистской литературы пишет Борис Парамонов, типологически соединяя понятия постмодернизма, культурного застоя, музейности<sup>1</sup>. Связана с музейностью и доминантная постмодернистская интертекстуальность<sup>2</sup>. Именно поэтому мы считаем возможным говорить о «музейном мышлении» как особом способе концептуализации реальности, свойственном менталитету постмодерна.

О музее в романе Андрея Битова «Пушкинский дом» убедительно написал Вячеслав Курицын<sup>3</sup>. По его мнению, роман представляет собой постепенную «сдачу» музейных позиций в двух планах — автора и героя. Для героя — Левы Одоевцева — это завершается разгром музея. Итоговым в плане автора является создание в комментариях к роману варианта *другого* музея. Идея новой мемориальности позаимствована Курицыным у Михаила Эпштейна<sup>4</sup>, который, в свою оче-

## Литературоведение

редь, развивает наблюдение Жана Бодрийяра, сделанное им в книге «Система вещей». Бодрийяр пишет о таком изменении отношений в этой системе, когда сознание человека по сравнению с жизнью вещи становится все более *долгодействующим*, поэтому основным музееобразующим фактором является индивидуальная память. При этом повышается значимость экспонента: «Укоротив срок пользования вещью, человек отчасти снял с нее бремя памяти — но тем самым переоложил его на себя»<sup>5</sup>.

Между концепцией новой мемориальности Эпштейна и «новым музеем» Битова есть, на наш взгляд, существенное отличие. В проекте лирического музея Эпштейна наряду с концептуальным описанием вещи присутствует в качестве экспоната и сама вещь, что создает эффект «разомкнутого» смысла. У Битова вместо вещей — каталог предметов и понятий, формирующих концепт эпохи. И если иметь в виду шестидесятников, то коллективная память ничуть не менее важна, чем индивидуальная, чему, кстати, способствует сам факт *публичности* литературы. Так ли успешна «сдача» музейных позиций?

В основе черт характера, определяющих индивидуальность героя Битова, лежит стремление к «закрытым» смыслам. Лева — интеллигент<sup>6</sup>, его ограниченность в пространственном плане (квартира, Дом, центр города) связана с его временной ограниченностью, пребыванием в культурном пространстве «пост-». Вот как об этом говорит другой персонаж романа, Одоевцев-дед: «Семнадцатый год ...не разрушил, а законсервировал ее (дореволюционную культуру — Е.В.) ... Россия осталась *заповедной страной*»<sup>7</sup>. Музейная доминанта мышления Левы предопределена его нахождением в заданной системе координат, возможно, поэтому Битов считает своего персонажа *типом*.

Противоположные Лева типы (и типы мышления) — дядя Диккенс и Одоевцев-дед, живущие в контакте с действительной *незавершенной* жизнью. Однако эта оппозиционность персонажей существует только в одной версии романа, а в другой устраняется. Так в одном из вариантов дед, как и Лева, работает в краеведческом музее. Для Левы дед вообще более концепт, чем живое лицо, поэтому смерть деда воспринимается не как событие, а как логичное завершение облика. Смерть дяди Диккенса по сути имеет тот же смысл: дядя Диккенс становится *объектом* воспоминаний (как и Альбина, возлюбленная Левы, станет *предметом* страсти).

Любые отношения Лева представляет себе не иначе как моделирование отношений и, выстраивая ряд, сам включается в него на правах субъекта и объекта. При этом явно пристрастие героя к трехчленным конструкциям: он пишет статью «Три пророка», выстраивает графические схемы любовных отношений из шести участников (три пары или два любовных треугольника) и т.д. Моменты, когда Лева прибегает к построению очередной схемы, воспринимаются как рецидивы музейного мышления, возникающие от столкновения с «живой», чужой

## Труды молодых учёных

и чуждой жизнью, как бегство в знакомое<sup>8</sup>. Например, когда Лева слышит на поэтическом вечере призыв: «Домой! от чтений и стихов!», то, в общем, следует ему, только дом у него не свой — Пушкинский.

Чтобы обрести свободу, Лева Одоевцеву необходимо умереть, то есть стать законченным смыслом и обрести тело. Разрушение музея оказывается тождественным возведению дома: «Лева ощутил большое и легкое пространство своего тела. Оно было сейчас — весь этот ДОМ»<sup>9</sup>. Однако важнее самого поступка героя — виртуальность этого поступка: устранив последствия случившегося, герой делает событие не-событием и возвращается к изначальной дилемме: жить в музее нельзя, вне музея — не получается. По сути Битов многократно варьирует инвариантный мотив возможности-невозможности творчества в рамках музейной культуры. Путь слова в романе: из дома-музея — в дом-тело, немоту, пустоту, чреватую возрождением «феникса-смысла». Возможна ли пустота в столь плотной культурной среде — вопрос. «Живая жизнь» находится где-то посередине между двумя константами — смертью/забвением и памятью/музейной реальностью: «Сама жизнь двойственна именно в неделимый, сей миг, а в остальное время ... линейна и многократно, как память»<sup>10</sup>.

Иная музейность представлена в романе Саша Соколова «Между собакой и волком». Главы под общим заглавием «Картинки с выставки» строятся как очерк о выставленных на вернисаже полотнах художника — Якова Ильича Паламахтерова.

Хотя выставка является формой деятельности музея, по сути она более динамична, чем музей. Именно на эту ее особенность — отнесенность к прогрессу — указывал Николай Федоров. По его мысли, прогресс тяготеет к выставке, основанной на отношениях борьбы, вытеснения живого. Музей же, напротив, — «проективный рай... собрание душ отошедших, умерших»<sup>11</sup>. У соколовской выставки больше музейного, так как она связана с механизмами памяти и сохранения/собираения воспоминаний. Для героя важно «...все спрятать, сокрыть, утаить от чужих свидетельств»<sup>12</sup>. Попытки героя *собраться* с мыслями отражают существенный принцип «мышления единичностями», когда осмысленность наименее значимого имеет функцией антропо- и — шире — космодицею. Существенное различие при общности исходных положений у Соколова и Федорова в следующем: современный философу мир не имеет единства, поэтому стремление упорядочить его отражает *неполноту*, тогда как именно в музейной застойности Соколов видит возможность выхода — через погружение в стихию смысла и обретенные слова, «сокровенного полузабытого имени»<sup>13</sup>.

По сути вся «библиотека реальности» состоит для героя и автора из одного-единственного тома, «некогда представительного, солидного, а теперь отощавшего». Пустота страниц соотносится с отсутствием полотен на вернисаже и моделирует пространство забывания, стирания. Устанавливается любопытное соответствие живописной техники и не-

## Литературоведение

которых приемов постмодернистской литературы. Слово «вернисаж» образовано от французского *vernissage*, что означает «покрытие лаком». Ту же семантику несет и упоминаемый в тексте «колористический блеск лессировки». Техника лессировки основана не на смешении цветов, а на последовательном нанесении одного чистого цвета поверх другого, когда нужный оттенок достигается *просвечиванием* красок. Мы усматриваем здесь родственность палимпсесту, когда тексты пишутся как бы поверх уже существующих, так что последние *проступают* сквозь первые. При этом разные виды художественного дискурса (живописный, литературный) эстетически равноправны и объединяются в жанре «живых картин», причем в раму помещен сам *живой* Пушкин. Самозарождение текста отличает прозу Соколова от романа Битова, где, по словам автора, воссоздана атмосфера «Пушкинского дома без его курчавого постояльца».

Сделаем еще одно замечание об особенностях зрения персонажей. Лева Одоевцев завершает разгром музея разбиванием окна и стеклянной дверцы шкафа. Этот жест демонстрирует стремление к устранению музейной дистанции между субъектом и объектом, к нарушению семантической границы. Но чтобы такое стремление появилось, нужно воспринимать границу таковой. Лева отрицает прозрачность стекла, потому что не способен *прозреть*, выпав из системы музейных представлений, пред-знаний. Зрение героя Соколова обрамлено (заключено в раму), но в перспективе — бесконечно, или рассеянно<sup>14</sup>. Пространство текста оказывается уподобленным «тяжелой лете́йской воде» с характерным потоком речи, струением и пластичностью персонажей.

Текст соколовского романа семантически неоднороден, и границы между разнородными отрывками отмечены изменением шрифта с обычного на курсив. «Пушкинский дом» написан по меньшей мере четырьмя разными шрифтами. Смена вида шрифта и размера иллюстрирует смену типа речи — каждый *голос* имеет определенный графический облик. Еще и поэтому рассматриваемые тексты могут быть музейными экспонатами — в их убедительной визуальности.

### Примечания

<sup>1</sup> См.:Парамонов Б. Застой как культурная форма // Звезда. 2000. №4.

<sup>2</sup> М. Ямпольский в работе «Память Тиресия», ссылаясь на В. Беньямина, пишет о постмодернистской цитате: «Не случайно Беньямин видит в современной эпохе не только нарастание цитируемости, но и тенденцию к замене «культовой» ценности произведения искусства «выставочной» ценностью... Цитата в этом контексте может пониматься как микрофрагмент текста, приобретающей элементы той же выставочной ценности» (Ямпольский М. Память Тиресия. М.,1993. с.58.).

<sup>3</sup> Курицын В. Отщепенец //Битов А. Пушкинский дом. Спб.,1999.

<sup>4</sup> Эпштейн М. Вещь и слово. О лирическом музее // Эпштейн М. Парадоксы новизны. М.,1988.

## Труды молодых учёных

<sup>5</sup> Там же, с.316.

<sup>6</sup> На существенное отличие понятий интеллигент/аристократ указывает И. Скоропанова: «Если духовный аристократ — непременно творец культурных ценностей, то интеллигент чаще их хранитель, комментатор, «пропагандист», связанной различных культурных эпох» (Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. М., 2002. С.134). В этом смысле семантически точны именованная Левы наследником (дежурным).

<sup>7</sup> Интересно отметить общность категории заповедного/«законсервированного» смысла для входящих в «пушкинский» текст произведений: «Заповедник» С. Довлатова, «Кысь» Т. Толстой.

<sup>8</sup> Герой рассказа Владимира Набокова «Посещение музея» попадает из ненавистного ему музейного мира в откровенно пугающую действительность большевистской России. При разности смысла отметим общность ситуаций, так как Лева боится не просто реальности, но даже правдоподобия.

<sup>9</sup> Битов А. Пушкинский Дом. СПб,1999. С.292.

<sup>10</sup> Там же, с.50.

<sup>11</sup> Федоров Н. Музей, его смысл и назначение //Федоров Н. Сочинения. М.,1982.с.576.

<sup>12</sup> Соколов С. Между собакой и волком. СПб.,2001. Вспомним в этой связи Библиотеку Борхеса и Архив Деррида — ставшие хрестоматийными модели постмодернистской Вселенной.

<sup>13</sup> Механизмы порождения языка связаны в представлении Соколова с феноменом «медленного письма»: «Художническая медлительность...есть неторопливость другого порядка. Текст, составленный не спеша, густ и плотен. Он подобен тяжелой летейской воде».

<sup>14</sup> Роман Соколова имеет авторское посвящение — «приятелям по рассеянию».

## **Выдрин В.В., ТГУ, 2 курс, н.р.: В.А. Доманский Мотив мифа об Эдипе и Антигоне в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети»**

Для И.С. Тургенева, как и многих других его современников, античная культура являлась идеальной моделью для искусства, отправной точкой отсчета основных вех развития мировой культуры. Как раз незадолго перед созданием «Отцов и детей» писатель пережил новый прилив интереса к античности, прежде всего к римской. В 1857-1858 годах он совершил путешествие в Италию, прочитав перед этим, как он признается в письме А.И. Герцену (6 декабря 1856 г.), «Суетония, Саллюстия <...>, Тацита и частью Тита Ливия». <sup>1</sup> Поэтому не случайно его самый знаменитый роман изобилует античными образами и мотивами.

Хотя античный пласт романа в свое время достаточно глубоко исследовали А.И. Батюто, Ю.В. Лебедев, Э.М. Жилыкова, но, на наш взгляд, роль мифа об Эдипе и Антигоне в структуре текста «От-

## Литературоведение

цов и детей» изучена недостаточно, а ведь он проходит через весь текст, впервые возникнув в биографическом рассказе о Павле Петровиче Кирсанове:

Он однажды подарил ей (княгине Р.) кольцо с вырезанным на камне сфинксом.

— Что это? — спросила она, — сфинкс?

— Да, — ответил он, — и этот сфинкс — вы.<sup>2</sup>

Сфинкс ассоциируется с загадкой, тайной. Он загадочен не только своим внешним обликом (фантастическое существо в виде страшного когтистого льва с крыльями и прекрасным женским лицом), но и по своей функции. Поселившись на Сфингионе, сфинкс требовал все новых жертв, пока кто-нибудь не отдадет его загадку. Чужеземец Эдип разгадал ее и тем спас Фивы. Сложив крылья, сфинкс бросился в пропасть с горы, ибо богами было предрешено, что сфинкс погибнет, когда его загадка (видимо понимаемая и как загадка человеческой жизни) будет разгадана.

Нашла ли загадочная княгиня Р. ответ на вопрос о том, какие тайные силы «играли ею»? Чем была обусловлена ее безвременная внезапная смерть?

Несомненно, что княгиня Р., светская львица, чье метафорическое родство с крылатой фантастической львицей-женщиной, губившей посягнувших на разгадывание тайны бытия осознал Павел Петрович, осталась для него символом непостижимости смысла человеческого существования. Ведь загадкой сфинкса была человеческая жизнь, а ценой отгадки — смерть. Недаром после романа с княгиней Р. Павел Петрович Кирсанов утратил желание жить, превратился в «живого мертвеца» и «уже не мог попасть в прежнюю колею» (194).

Если Павел Петрович уже пытался разгадать тайну сфинкса, то Базарову встреча с ним, то есть с непостижимой для него Одинцовой, еще предстоит.

Анна Сергеевна тоже «львица», она и загадочна, и одинока, как «одинокий опал» П.П. Кирсанов. Вот как характеризует свою героиню И.С. Тургенев: «Анна Сергеевна была довольно странное существо» (252). Это сближает ее с княгиней Р., о которой сказано, что она вела «странную жизнь».

Образ «странного существа» включает в себе почти неуловимое противоречие, которое открывается даже во внешнем облике обеих женщин, придавая им некую мифологичность. Но, в отличие от княгини Р., Одинцова, для которой полюбить — значит ввергнуться в бездну, все-таки не решилась шагнуть в пропасть и предпочла пустоту и холод испепеляющей страсти. Известно, что Одинцова в конце концов выходит замуж «не по любви, но по убеждению» за человека, «холодного как лед», да и сама она, по меткому определению Базарова, холодна, как «мороженое».

## Труды молодых учёных

И.С. Тургенев в романе все перипетии сюжета выстраивает таким образом, чтобы главный герой прошел путь познания загадки человеческой сущности. Вначале романа для Базарова «все люди одинаковы, как деревья в лесу». Поэтому «достаточно одного человеческого экземпляра, чтобы судить обо всех других» (247). Менее всего загадкой является он сам. Но, испытав на себе таинство любви, герой оказался перед загадкой сфинкса, разгадкой которой, как уже было сказано, является цена человеческой жизни. Вот почему героя все чаще посещают мысли о смерти: «Каждый человек на ниточке висит, бездна ежеминутно под ним разверзнуться может. А он еще сам придумывает себе всякие неприятности...» (275).

Ощущение смерти ему несет столкновение с миром чужой ему культуры. Не случайно Базарову снится странный сон накануне дуэли, где «Павел Петрович представлялся ему большим лесом, с которым он все-таки должен был драться» (319). Герой стоит перед выбором и ищет спасения в родительском доме. Но избежать трагической участи невозможно. Тайна сфинкса преследует его. Хотя он в сердцах и признается Анне Сергеевне, что «может быть, всякий человек — загадка» (261), но отказаться от своей антропологической теории не желает. И финал уже предопределен.

Подобно тому, как Софокл продолжает в своем творчестве миф об Эдипе, создавая трагедию «Антигона», И.С. Тургенев разрабатывает эту сюжетную линию и в своем романе. На связь «Отцов и детей» с «Антигоной» указывал А.И. Батюто, но функционирование в романе этого мотива не рассматривал.<sup>3</sup> В античной трагедии герои сталкиваются с проблемой выбора: смерть или следование жизненным принципам. Креонт, издавая приказ о запрете погребения брата Антигоны Полиника, который пошел войной на родные Фивы и убил своего брата Этеокла, как не терзается, но он не может переступить через свои принципы. Непреклонна в своем решении похоронить, как подобает, тело Полиника и Антигона, хотя это и грозит ей гибелью, но отказаться от своих жизненных принципов, своего понимания долга она не может. Рок в трагедии Софокла теперь выступает как воля и выбор самого человека.

Так поступает и Базаров, который, почувствовав тайну жизни, стал задумываться о смерти, вместе с тем отказаться от своих убеждений, принципов, подобно Антигоне, он не может. И ему, как и героине, остается теперь достойно умереть, коль нельзя жить как прежде.

В этом и заключается разгадка высокой трагической природы героя романа «Отцов и детей».

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Недзвецкий В. А., Пустовойт П. Г., Полтавец Е. Ю., Тургенев И.С. «Записки охотника», «Ася» и другие повести 50-х годов, «Отцы и дети». — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998. — С. 83.



<sup>2</sup> Тургенев И. С. Собрание сочинений: В 12т. — М., 1958. — Т.12. С.136. Далее ссылки на это издание прямо в тексте с указанием номера страницы в скобках.

<sup>3</sup> См.: Батюто А. И. Тургенев — романист. — Л.: Наука, 1972. — С.101

**Гаврилова Н.С., ТГУ**  
**н.р.: Т.Л. Рыбальченко**  
***Образ вокзала в поэзии И. Бродского***

Лирический субъект Бродского ощущает постоянную тягу к перемещению, которое проявляется в бегстве, изгнании, странствии, путешествии (об этом писали Л. Баткин, А. Ранчин, Вик. Ерофеев, В. Полухина), но основой является желание движения как такового, поскольку оно представляется проявлением свободы в мире. Образ вокзала непосредственно связан с мотивом перемещения в пространстве. Потенция движения — неотъемлемая семантика данного места: это остановка, но временная. Функция топоса вокзала — принимать и отправлять перемещающихся людей: человек попадает сюда откуда-то на время и вскоре куда-то отбудет. Это топос, наполненный хаотичным сборищем людей совершенно разного происхождения и социального статуса. Топос вокзала представляет собой, с одной стороны, границу своего и другого миров, с другой стороны — границу состояний человека: встреча / разлука, остановка / движение. Вокзал — место, с которого начинается разлука уезжающих и остающихся, это то пространство, в котором отъезжающий видит дорогих ему людей последний раз. В эссе «Место не хуже любого» И. Бродский писал о вокзалах как о «наиболее коварных» топосах. «Сооруженные для вашего прибытия и отбытия местных жителей, они погружают путешественников, охваченных возбуждением и предчувствиями, прямо в гуцу, в сердцевину чужого существования...»<sup>1</sup>

Образ вокзала часто встречается в поэзии Бродского. Он возникает в стихотворениях: «Лучше всего спалось на Савеловском» (1960), «Июльское ингермеццо» («Люби проездом родину друзей», «Воротишься на родину. Ну что ж...») (1961), «Декабрьские строки» (1964), «Фламмарин» (1965), «Я выпил газированной воды» (1968), «Мысль о тебе удалется, как разжалованная прислуга...» (1987), «На Виа Джулиа» (1987), «Новая жизнь» (1988).

В стихотворении «Лучше всего спалось на Савеловском» (1960)<sup>2</sup> вокзал представлен как универсальный образ, воплощающий временную остановку постоянно движущегося человека. Сюжет стихотворения представляет собой воспоминание о том, как лирический субъект проводил время на Савеловском вокзале, предвкушая отправление в путь. Отъезд прервет тянущуюся повторяемость надоевших действий. Смысл поездки не столько в том, чтобы приехать в пункт назначения, сколько

## Труды молодых учёных

в том, чтобы покинуть город, пространство настоящего. Савеловский вокзал представляет окраину, отдаление от общепринятого пространства (известных вокзалов Москвы); заброшенность Савеловского вокзала трактуется во вселенском масштабе: «тупик Вселенной». Образ вокзала предстает как организм в его низовом проявлении, связанном с пищеводом; это организм пожирающий, но вместе с тем неживой, каменный. Покупка билета, образ денег предстают как шанс изменить свою жизнь, предвкушение изменений — и для лирического субъекта важен именно шанс на передвижение, а не его конечная цель. Нахождению на вокзале придается универсальное значение и в пространственном, и в субъектном плане, аллюзии с античными и библейскими образами (Саваофы, Гомер, Одиссей) расширяют ситуацию. Чередование высокой и низкой лексики («ложе», «скитания», «Саваофы» и «матерились», «шарили», «в таком пальте») выводит ситуацию в двойное измерение: пошлое, прозаичное, реалистичное и отстраненное, поэтически окрашенное, универсальное — и придает ей ироничный оттенок.

В стихотворении «Я выпил газированной воды...» (1968)<sup>3</sup> образ вокзала акцентирует семантику разлуки. Сюжет стихотворения — состояние человека после расставания с любимой, размышляющего, куда ему направиться с Белорусского вокзала в Москве. Ему тоже нужно перемещаться в пространстве, но ему совершенно все равно, куда идти. Он предполагает, что с отъездом женщины не будет о ней вспоминать и сожалеть, но сам превращается в уподобление скелету: после расставания с дорогим человеком у него нет места в пространстве, он как бы умер. Образ костей вызывает ассоциацию с игральными костями, то есть силами судьбы или случайности (не воли человека).

Взгляд лирического субъекта сосредоточивается на привокзальной площади — на том пространстве, куда он должен войти, — в трех аспектах физического восприятия: это вид, звук и запах. Реальность вокруг лирического субъекта — движущаяся, напирательная, агрессивная. Топос привокзальной площади хаотичен, концентрированно заполнен разными движущимися, максимально проявляющими себя в реальности предметами. Лирический субъект, по контрасту с окружающей теснящей, движущейся действительностью, не торопится и отстранен от нее, хотя ему придется поддаться потоку жизни.

В стихотворении «Мысль о тебе удаляется, как разжалованная прислуга...» (1987)<sup>4</sup> образ вокзала, станции возникает в связи с пространственной проекцией стихотворения. Главные два мотива, сопоставляемые и переходящие один в другой, — отъезд и забывание. Лирический субъект пытается представить эти два процесса как одновременные, однонаправленные, но оказывается, что это лишь попытка заговорить себя и от памяти никуда не деться. Лирический субъект дан как уезжающий от вокзалов, находящихся в пространстве, близком родному городу поэта. Он пытается привязать сознание к новой реаль-

ности, однако в конце стихотворения заполнение пустоты ощущается как болезненное перенасыщение разными топосами, которые не в силах вобрать сознание; попытка заполнить сознание иной реальностью не удаётся. Мотив отрицания памяти превращается в мотив неотступно преследующих воспоминаний. Лирический субъект, не надеясь на память о себе, сам все помнит, хотя и пытается убежать от воспоминаний.

Вокзал в поэзии Бродского — не просто топос современной цивилизации, но символ временности существования человека, культуры, бытия.

#### Примечания

<sup>1</sup> Сочинения И. Бродского. В 7-ми т. СПб, 1992. Место не хуже лютого. Т. 5, с. 38.

<sup>2</sup> Там же. Т. 1, с. 32.

<sup>3</sup> Там же. Т. 2, с. 68.

<sup>4</sup> Там же. Т. 3, с. 142.

## Дегтярева Н.В., ТГУ, 2 курс, н.р.: В.А. Доманский *Семантические корреляты: музыка – живопись в художественной структуре повести И.С. Тургенева «Песнь торжествующей любви»*

Тургеневеды «таинственную повесть» «Песнь торжествующей любви» (А.Б. Муратов) традиционно связывают с живым интересом Тургенева к культуре Востока как оппозиции Запада. В ней писатель противопоставляет эти две культуры как разные философские системы, разные типы мышления — мистицизм и рационализм, интуитивизм и практицизм. Этот диалог культур Востока и Запада в повести может стать объектом серьезного исследования. В настоящей же статье нас волнует вопрос о том, какой тип сознания порождает та или иная культура, в каком виде искусства это сознание себя больше всего выражает.

Прежде всего Восток в «таинственной повести» предстает как таинственный и загадочный мир, неподвластный разуму. Запад же открыт, он общепонятен и доступен, так как в основе социодинамики его культуры лежит установка на научное знание, технический прогресс. Восток ориентирован на иные ценности: цель бытия человека в нем видится в самосовершенствовании, духовном раскрепощении, освобождении от страданий.

## Труды молодых учёных

Эта оппозиция Востока и Запада в повести И.С. Тургенева сильнее всего выражается в своеобразном диалоге двух видов искусства — музыки и живописи. Восточная культура связана с музыкой, которая сильнее, чем другие искусства, передает тончайшие порывы души, зыбкие и неясные эмоции, желания, страсти. В то время как живопись — искусство зримых пластичных образов, то, что придает миру форму. Живопись ярче выражает западную культуру, именно в ней «в эпоху Возрождения утверждались принципы нового искусства, открывающего и познающего реальный мир. Научное изучение перспективы, оптики и анатомии способствовало раскрытию заложенных в природе живописи возможностей: убедительному воспроизведению объемных форм в единстве с передачей пространственной глубины и световой среды, раскрытию цветового богатства мира».<sup>1</sup> В живописи мир видится в его зримом облике. С помощью колорита дается конкретное представление о мире.

Диалог музыки и живописи в повести явился одним из важнейших средств развития конфликта. Тургенев показал два типа характера, два типа сознания: Фабий — художник, Муций — музыкант. Уже в портретах юношей очевиден контраст: «Фабий был выше ростом, был лицом и волосом рус — а глаза имел голубые; Муций, напротив, имел лицо смуглое, волосы черные, и в темно-карих его глазах не было того веселого блеска, как у Фабия... Муций и в разговоре был менее жив».<sup>2</sup>

Уступив в любовном поединке Фабью, Муций на пять лет уезжает в страны Востока, изучает восточную философию, магию, чтобы избавиться от страданий, залечить раны сердца.

«В Феррару он возвращается с несметными восточными богатствами, с рассказами о чудесном и загадочном Востоке, овладев искусством магии, заклинанием змей и т.д. Он, музыкант, привозит с собой таинственные восточные мелодии, народные песни. Одна из них, «дивная песня», обладающая гипнотическим свойством звучит в повести трижды, являясь ее лейтмотивом и символом одновременно».<sup>3</sup> Эту страстную мелодию Муций исполняет на индийской скрипке, обтянутой змеиной кожей: «И таким огнем, такой торжествующей радостью сияла и горела эта мелодия, что и Фабью и Валерии стало жутко на сердце, и слезы выступили на глаза» (376). Для героев повести сильные магические звуки торжествующей восточной мелодии неожиданны; они потрясены ими внезапно: «Что это такое? Что ты нам сыграл?» Далее следует вежливый ответ Муция: «Эта песнь слышет там (на острове Цейлоне), между народом, песнью счастливой, удовлетворенной любви».

Облик Муция, его состояние во время игры на скрипке таинственны и загадочны. Он «с наклоненной, прижатой к скрипке головою, с побледневшими щеками, с бровями, сдвинутыми в одну черту, казался еще сосредоточенней и важней» (337). Муций способен погружаться в себя, созерцать и медитировать, контролировать свою волю. Музыка и душа его сливаются воедино.

## Литературоведение

Фабий поддается влиянию магической мелодии. Он не может закончить портрет Валерии, который начал за несколько недель до возвращения Муция. И каждый раз, когда Фабий вновь и вновь пытается взяться за работу, ему ничего не удастся. Он не находит «того чистого, святого выражения, которое навело его на мысль представить Валерию в образе святой Цецилии» (381). Фабий оказался не способен совладать с собой, со своим искусством: «Он чувствовал странное, ему самому непонятное смущение. Пребывание Муция под его кровом стесняло его» (381). Искусство Фабия, которое стремится к заданному образцу, неспособно уловить душевные переживания Валерии, оно бессильно.

Вместе с тем Муций с помощью магической мелодии овладевает сознанием Валерии, подсознательно внушает ей свою страсть, и героиня во сне, безрассудно стремится в его объятия. Музыка — то бессознательное, иррациональное, которое оказалось сильнее разума. Человек беспомощен перед лицом непонятных, таинственных сил природы, подавляющих волю. Стихийность, иррациональность Востока торжествует над прагматичностью и рациональностью Запада. Музыка же в своей суггестивности, выразительности побеждает изобразительность и пластичность живописи.

### Примечания

<sup>1</sup> Популярная художественная энциклопедия. М., 1986. С.243.

<sup>2</sup> Тургенев И.С. Полное собрание сочинений. В 12 т. М., 1956. Т.8. С.372. Далее ссылки на это издание в тексте работы с указанием страницы в скобках.

<sup>3</sup> Мостовская Н.Н. Восточные мотивы в творчестве Тургенева // Рус. лит. 1994. № 4. С.105.

## Декина Е.В., ТГУ, 2 курс, н.р.: Н.С. Гулиус *Житийный канон в романе Юрия Буйды «Ермо»*

Изучение взаимодействия древнерусской литературы (в данном случае, жанра жития) и постмодернистской литературы (роман Ю. Буйды «Ермо» (1996)) позволит сформулировать ответ на вопрос о новой концепции словотворчества в конце XX века. Определив основные черты агиографии, мы сопоставим схемы жития и духовной биографии главного героя Джорджа Ермо.

«Жития святых, агиография (от греч. *hagios* — святой и *grafo* — пишу), рассказы о жизни, благочестивых подвигах или страданиях людей, канонизированных христианской церковью»<sup>1</sup> Традиционное житие начинается с предисловия автора, в котором указывается скромная роль скрип-

## Труды молодых учёных

тора, но подчеркивается, что автор обязан написать житие. В романе Ю. Буйды «Ермо» повествователь рассказывает о писателе, лауреате Нобелевской премии Джордже Ермо, изучение биографии которого позволит переосмыслить и литературные произведения этого писателя. Происходит «самоуничужение» повествователя, который даже не называется, что можно считать косвенным следованием канону жития.

Жизнь святого обязательно содержит факты рождения от благочестивых родителей, нежелание ребенка играть со сверстниками, раннее приобщение к Священному писанию, аскетический образ жизни и описание чудес, которые сопутствовали святому не только при жизни, но и после смерти. Джордж Ермо-Николаев принадлежит к старинному русскому роду, ведущему родословную «от коня святого Георгия», который способствовал образованию государства. Этимология фамилии героя «Ермо», по мнению Н. Елисеева,<sup>2</sup> тоже подтверждает эту мысль. Если возводить ее к ленинскому высказыванию на съезде партии, где он называет русских интеллигентов «ермо!», то можно говорить о наследовании героем традиций русских эмигрантов. Если же возвести ее к «ярмо», мы получаем дополнительный смысл — ярмо русского государства угнетает род, но теряя это ярмо, род вымирает. Есть и прямые указания на особенность, «благочестивость» рода Ермо-Николаевых: так, например, в доме Джорджа находится портрет Даниила Романовича Ермо-Николаева, важного государственного деятеля Древней Руси, выполненный на иконной доске — что подтверждает мысль о «святости рода». Его сын Василий пишет «Хождение старца Максима Ерма в Иерусалим ...» и сжигает себя в лесном скиту (старообрядческая культура). Дядя Джорджа пишет труды по истории кавалерии, судя по той роли, которую дядя приписывал этой линии истории, отчасти благодаря иронии автора, этот труд можно считать своеобразным Священным писанием рода Ермо. Лизавета Никитична по сюжету романа становится хранительницей мощей святых, т.е. одежды, бывшей на ее родных в момент их гибели и потому несущей печать сакрального перехода в иной мир. Мать Джорджа Ермо — сошедшая с ума женщина, что соотносится с образами Христа-радиородивых в ДРЛ. Соответственно, герой является потомком благочестивого рода. В детстве он читает труды дяди («воинственное» Священное писание, содержащее историю мировых войн — глобальной перedelки мира, соотносимой с Крестовыми походами).

Тип героя в соответствии типам святых ДРЛ неоднозначен. Он сочетает в себе черты юродивого (ему доступны высшие откровения), мученика (факты биографии), проповедника (несущего через тексты свои откровения). Но в первую очередь он — творец, писатель, создающий идеальную (по Платону) реальность внутри себя. Проявления этой реальности и будут порождать чудеса, всю жизнь сопутствующие Джорджу: сначала его творение больше похоже на предвидение — он творит в себе образ дома Сансеверино, потом творит море в себе в рассказе «L'art de Mer», сидя к нему спиной — чудо в масштабе собственной личности.

## Литературоведение

К концу жизни он достигает совершенства, материализуя украденную чашу Дандоло, которую сам он называет чашей Софии, т.е. мудрости. При рождении Джордж говорил на непонятном языке, который «забыл» после крещения и «вспомнил» в момент смерти. Этот язык знаменовал переход героя в мир высшей реальности, к осознанию которой он всю жизнь и стремился.

Сочетание этих типов отсылает нас к библейской тематике, что подтверждается еще и присутствием молодой прекрасной Агнессы в конце жизни героя. Подобные наложницы были у царя Давида, Соломона. В романе есть прямые параллели с образом Иисуса Христа — сочетание в его образе черт мученика, проповедника, творца и Христа-ради-юродивого. Более того, образ героя житийной литературы всегда восходит к образу Христа. Это придает Джорджу сакральный смысл проповедника новой идеологии, суть которой в уходе писателя в мир текста, в мир культуры.

Таким образом, во взаимодействии постмодернистского романа «Ермо» с житийным каноном ДРЛ, канон является образительным средством, придающим образу Джорджа сакральный смысл носителя новой идеологии, пророка, проповедующего идеи бегства от реальности в собственный духовный мир, идею частного прозрения.

### Примечания

<sup>1</sup> Литературный энциклопедический словарь, М., 1987, С.108

<sup>2</sup> Елисеев Н. Писательская душа в эпоху социализма // Новый мир, 1997, №4, С.225-236

**Зевенкова Е.В., ТГУ, 4 курс**

**н.р.: Е.А. Макарова**

***Образ Англии в мировосприятии Н.С. Лескова***

В данной работе используется категория национальной идентичности. При таком подходе предполагается изучение образного восприятия иной страны и ее народа, а затем уже образа человека, в данной стране живущего, с его ментальностью и особенностями национального характера. Говоря о формировании образа Англии в мировосприятии Н.С. Лескова, которое происходило при активном влиянии творчества Ч. Диккенса, мы и будем использовать этот теоретический подход.

Г.Д. Гачев в своем монументальном культурологическом исследовании «Национальные образы мира» разделяет образы Англии и России, сопоставляя их Космо-Психо-Логосы. Мы же рассматриваем сближение двух стран в сфере торгово-экономических, политических, общественных, культурологических отношений, итогом которых становятся литературные связи.

## Труды молодых учёных

Наиболее мощно влияние английской литературы обозначилось к 20-м годам XIX века, когда англоманья, наступившая в России, затронула сферу общественной жизни высшего общества, например, декабристов с их поклонением Байрону и, следовательно, типу поведения байронического героя, о чем пишет Ю.М. Лотман в статье «Декабристы в повседневной жизни».

С поражением декабрьского восстания, с крушением романтических надежд на изменение ситуации в России, в жизни и литературе наблюдается переход от романтизма к реализму. В этом свою роль сыграла и подобная ситуация в Англии: острый перелом в жизни страны, связанный с парламентской реформой 1832 г. и началом чартистского движения.

Диккенс — один из ярких основоположников английского реализма. Он был очень популярен в России своими романами и рождественскими повестями. Под влиянием английского писателя с середины XIX века в России начинается так называемый «святочный бум».

Английская атмосфера, созданная Диккенсом и воспринятая в русских литературных кругах, не могла не задеть и творчества Лескова. Он своим «Запечатленным ангелом» откроет цикл святочных рассказов и получит свое второе имя — «русский Диккенс».

С английской атмосферой жизни Лесков был знаком с раннего детства. В его окружении были англичанин Шкотт и квакерша-англичанка Гильдегарда. Постепенно, на уровне писательской интуиции, у писателя начинается формирование образа Англии под влиянием морально-нравственных устоев викторианской культуры.

Сам Диккенс уже создал образ Англии в своем творчестве. Но за социальными противоречиями, которые раскрывал английский писатель, Лесков находит истинного Диккенса, с его щемящей тоской по идеалу, свету и добру.

Уже в раннем творчестве проявляется сквозная тема Лескова: люди на чужбине. На протяжении всего творчества писатель занимает интернационалистическую позицию, позицию веротерпимости по отношению к «чужакам». В начале творческого пути Лесков занимает также оптимистическую позицию по отношению к «народному вопросу», верит в преобразования в социально-общественной жизни. Писатель делает акцент на коммерческом человеке, т.е. на типичном англичанине.

В раннем рассказе «Язвительный» проблема «своего — чужого», однако, не снимается, а заостряется. На бытовом, практическом уровнях жизни англичане и русские в корне отличаются. Здесь сталкиваются совершенно разные ментальности, различные национальные характеры. В итоге писатель свел сюжет рассказа к анекдоту, где игра словом, закон пуанты, неожиданная эффектная концовка становятся определяющими.



## Литературоведение

Святочные рассказы Лесков начал писать в 70-е гг. Он работает, основываясь на традиции Диккенса, который уже в своем рассказе «Рождественская елка» 1850 г. сформулировал знаменитую «рождественскую философию». Но Лесков вовсе не был сторонником «святочной формы» самой по себе.

«Запечатленный ангел» был написан Лесковым в 1873 г. и впервые появился в «Русском вестнике». По форме — это типичный святочный рассказ, хотя он и выходит за пределы только лишь этого жанра. А.А. Горелов отмечает его связь с народно-патриотической легендой, со сказовой традицией, что и влечет за собой своеобразие поэтики рассказа.

За долгие годы до написания своего «Ангела» Лесков приобретает глубокие познания в области неформальных движений в России. В многочисленных статьях на эту тему зреет мысль о том, что только легализация и либеральный подход к этим религиозным проявлениям снимут остроту ситуации. Основополагающая идея его отшельника Памвы о том, что «Бог всех соберет», помогает понять как финал «Запечатленного ангела», так и то, почему не русский архиерей, а англичане станут активными помощниками раскольникам в ситуации их «воцерковления».

Главная тема зрелого Лескова — «религиозное брожение» на Руси, вероисповедальные споры и шатания русского общества. И вероисповедание выступает в произведениях Лескова в качестве главного признака и атрибута как «своего», так и «чужого». В такую ситуацию попадает «косой Левша», которого в России ждет гибель. Но свой отказ навсегда остаться в Англии он объясняет тем, что «наша русская вера самая «правильная» и что «наши книги против ваших толще».

Таким образом, встреча русского с иностранцем всегда превращается под пером Лескова в богословский диспут, сколь бы анекдотично он не звучал. В «Запечатленном ангеле» снимается не только острота конфликта между старовеерами и церковью, но и непреодолимая преграда между «своим» и «чужим». И происходит это именно в силу мировосприятия Лескова, который в образе Якова Яковлевича показал, с одной стороны, конечную невозможность постичь всю загадку русской национальной природы, но, с другой, возможность объединиться в вопросе о ценностях искусства и русском таланте, что потом проявится в «Сказе о тувльском Левше и стальной блохе».

Труды молодых учёных

**Зильберман Н.Н., ТГУ, 2 курс,  
н.р.: В.А. Доманский**

***Семантические корреляты времени  
в повести И.С. Тургенева «Первая любовь»***

Целью нашей работы является исследование функций семантических коррелятов времени в повести И.С. Тургенева «Первая любовь», которую П.И. Гражис относит к «повестям-воспоминаниям». В ней на протяжении всего течения сюжета взаимодействуют два разных временных пласта: время настоящее, в котором сейчас находится рассказчик, и время прошлое, то есть время произошедших событий, описанных в повести.

Время настоящего можно охарактеризовать как реалистическое. Действительно, уже в экспозиции автор точно указывает нам начало действия: «часы пробили половину первого». <sup>1</sup> Дальнейшая диалогическая сцена экспозиции строится в сиоминутном временном масштабе: темп диалога равен темпу реального протекания событий. Наблюдения над текстом позволяют констатировать, что время настоящего характеризуется точным указанием на единицы времени, последовательность их протекания.

Иначе обстоит дело, если мы обратимся к временному пласту прошлого. Здесь также обнаруживаются реалистические элементы времени. Например, точное указание на начало событий: «лето 1833-го года», «9 мая Николай день». При описании первых дней время четко фиксируется: книжню приглашают в гости «в первом часу», а потом во втором, появляется лакей, который сообщает, что Владимир пробыл в гостях «час слишком», наконец, последующий визит героя к Засекиным «в 8 часов» и «ужин в 12». Но в следующих главах обозначение временных отрезков становится более расплывчатым, чаще всего обозначается наречием, выступающим в качестве обстоятельства времени: «вечером, утром, днем, ночью, за обедом, за завтраком, после чая, через несколько дней, однажды, как-то раз и т. д.»

И хотя диалогические реплики героев продолжают восприниматься как звучащие «сейчас», но уже не соответствуют полностью реальному протеканию событий. В описании диалога добавляются внесюжетные элементы: пейзаж, лирические отступления, приводятся дополнительные эпизоды из прошлого, размышления, оценка происходящего.

Например, отрывок из диалога 11 главы на вечере у Засекиных:

- Ну! Вы опять заспорите о классицизме и романтизме, — вторично перебила его Зинаида. — Давайте лучше играть...
- В фанты? — подхватил Лунин.
- Нет, в фанты скучно; а в сравнения — (эту игру придумала сама Зинаида: назывался какой-нибудь предмет, всякий старался сравнить его с чем-нибудь, и тот, кто подбирал лучшее сравнение, получал приз). Она подошла к окну.

## Литературоведение

Солнце только что село; на небе высоко стояли длинные красные облака...

— На что похожи эти облака? — спросила Зинаида (309).

Постепенно время теряет свое реалистическое значение и начинает использоваться в романтическом контексте, как, например, в описании картины таинственной ночи, когда герой пытается проверить выдуманную историю Зинаиды (16 глава): «Ночь была темна, деревья чуть шептали, с неба падал тихий холодок, от города тянуло запахом укропа. Я обошел все аллеи, легкий звук моих шагов меня смущал и бодрил; я остановился, ждал и слушал, как стучало мое сердце — крупно и скоро» (323).

Перед нами романтический хронотоп, воссоздающий ночной пейзаж, в котором присутствует тайна. Такой же таинственностью пронизано описание второй ночи (17 глава).

Авторские указания на то, что действие происходит в полночь, соотношение природы и внутреннего мира героя, реминисценции из пушкинской поэмы «Дыганы» (герой готов поступить так же, как и Алеко: убить возлюбленную и ее любовника из ревности) заставляют воспринимать читателя время ночи как элемент романтического хронотопа.

Итак, если временной пласт «настоящего» полностью реалистичен, то в самом «воспоминании» время начинает рассматриваться как элемент романтического хронотопа. Изначально знакомясь с героем в реалистичном контексте времени, мы воспринимаем его как «героя-реалиста», излагающего нам факты, но постепенно «герой по воле автора на некоторые моменты забывается и передает все, как в юности».<sup>2</sup>

Таким образом, через сопоставление двух временных пластов, мы можем сопоставить и самого героя, в юности романтического, полного надежд, живущего чувствами, и героя, приобретшего жизненный опыт и усталость, с которым мы знакомимся в настоящем.

Рассмотрим само время прошлого. Оно построено хронологично. С помощью временных обозначений: «через три недели», «утром», «вечером», «спустя несколько дней» — создается иллюзия непрерывного течения жизни. Автор останавливается только на тех моментах, которые выражают наиболее полно сущность определенного духовного состояния героя.

Еще один уровень — это соотношение биографического и календарного времени. По классификации В.Е. Хализева,<sup>3</sup> биографическое время — юность — семантически совпадает с календарным временем — летом. Отсутствие корреляции на этом уровне придает целостность и гармоничность общему времени прошлого.

Отметим интересный момент в обозначении календарного времени. События начинаются 9 мая, «в самый Николин день». Сама дата «Николина дня» имеет двойную семантику. В православном календа-

## Труды молодых учёных

ре этот день связан со Святым Николаем, заступником людей, то есть вносит положительную семантику. А в славянском языческом календаре кашубов и восточных славян Никола соотносится со злым духом (nikolai),<sup>4</sup> который заводил людей в лесу на неправильную дорогу и загадывал загадки. Кто не отгадывал, терял свою душу.

Дальнейшие события для героя тоже имеют двойную семантику. С одной стороны, он испытал чувство любви, радость, восторг, с другой, — муки, страдания, несостоятельность своего чувства. В финале житейские потери приобретают метафорический смысл потери души, ведь все радостные переживания, способность любить вообще, он связывает теперь только с прошлым.

Итак, семантические корреляты времени выполняют не только конструктивную, или даже прогнозирующую функции. С помощью противопоставления двух временных пластов, мы можем глубже понять внутренний мир героев и даже проследить их в развитии, сопоставление позволяет объяснить причины форм поведения героев.

### Примечания

<sup>1</sup> Тургенев И.С. Полное собрание соч. в 12 т. Т. 6. М., 1995. С.296. В дальнейшем ссылки в тексте. В скобках указывается страница.

<sup>2</sup> Гражис П.И. «Тургенев и романтизм». Автореферат дис. на соискание уч. ст. канд. фил. наук. — Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1966. — С.26.

<sup>3</sup> Хализев В.Е. «Теория литературы» М.: «Просвещение», 1999.

<sup>4</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Гл. ред. С.А. Токарев. — М., 1998. — Т.2. — С.217.

**Зубарев А.А., ТГУ, 3 курс,**

**н.р.: Ф.З. Канунова**

*Традиции мениппеи в романе*

*Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы»*

Традиции античности в творчестве Ф.М. Достоевского — один из наименее проработанных вопросов литературоведения, хотя к этой теме и обращались многие критики и исследователи. Магистральная линия развития проблемы античного наследия у Достоевского — в исследованиях Вяч. Иванова, Л.В. Пумпянского, М.М. Бахтина. Далее эта тема развивается в работах Фридендера, Мальчуковой и некоторых других.

Во втором издании книги о творчестве Достоевского («Проблемы поэтики Достоевского») Бахтин раскрывает вопросы жанра в диахроническом аспекте, вскрывает древние корни творчества Достоевского: античную мениппею и карнавальную культуру. В творчестве Достоевского Бахтин видит кульминацию развития жанра менипповой сатиры — полифонический роман.

## Литературоведение

Прежде всего необходимо сказать о некоторых характерных чертах мениппеи в античных оригинальных источниках.

Мениппея — это смешанный (с преобладанием прозы) диалогический жанр, возникший в эллинистическую эпоху в форме философской диатрибы (Бион, Телет), уходящий корнями в карнавальную культуру. Все основные структурные особенности мениппеи, как показал Бахтин, лежат в кинической философии, которая явилась кратером для смеси жанров философского диалога (диатрибы, солилоквиума) и карнавальной культуры (народно-смеховые жанры). Этот жанр подготовил почву для многих явлений нововременной литературы, например, европейского авантюрного романа. К этому же источнику восходит, по мысли Бахтина, и полифонизм романов Достоевского.

Мы обратили наше внимание на конклавные сцены романа «Братья Карамазовы», так как они являются узловыми в развертывании конфликта. Максимальная экспрессивность чувств героев, непредсказуемость их поступков, специфическая особенность построения сцен: органическое соединение серьезного и смешного, реального и пародийного планов, взаимопроникновение сатирических и трагических элементов делают эти сцены важнейшими в композиционном, сюжетном, философско-идейном планах. Всеми этими характеристиками обладает первая конклавная сцена романа «Братья Карамазовы».

Эта сцена является увертюрой ко всему произведению, так как в ней сконцентрированы все те проблемы и вопросы, которые далее получают свое развертывание в романе. Здесь и идея о том, что все позволено, если нет Бога, темы преступления и наказания, веры и сомнения, больной совести, мотив отцеубийства, проблема соотношения церкви и государства, отцов и детей... Иными словами, живая современность и заинтересованность вечными вопросами.

В сцене скандала в монастыре впервые обозначаются те сюжетные нити, которые, мастерски сплетенные Достоевским, составляют полотно романа «Братья Карамазовы».

Использование в сцене характерных черт карнавализованной литературы способствует выражению основных конфликтов в предельно яркой и обнаженной форме в рамках одной сцены.

Всю сцену можно разделить на три части:

- I. разговор Федора Павловича, Миусова и старца Зосимы;
- II. спор о соотношении церкви и государства (статья Ивана);
- III. скандал.

Начало диалога построено по агонистическому принципу: две тяжущихся стороны (Федор Павлович и Миусов) и арбитр (старец Зосима), что восходит к архаической мениппее. Пространственно эти герои расположены друг против друга. Четко прослеживается оппозиция карнавального мироощущения «король — шут», поэтому ведущее карнавальное действо — шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля здесь вполне закономерно:

## Труды молодых учёных

- ... я всегда аккуратен, минута в минуту, помня, что точность есть вежливость королей...
- Но ведь вы по крайней мере не король, — пробормотал, сразу не удержавшись, Миусов.
- Да, это так, не король... Вы видите пред собою шута, шута воистину!<sup>1</sup>

Здесь, кроме типичной карнавальная антиномии «король — шут», профанация, конкретно — пародия на священный текст, что достигается использованием соответствующей лексики.

Для данной конклавной сцены характерно большое количество вставных эпизодов, анекдотов. Символично звучание светских историй мира города в мире монастыря и возникающее сопоставление прошлого и настоящего. Такое противопоставление также восходит к архаической мениппее.

В главе «Верующие бабы», которая выводит читателя из пространства кельи в житийное пространство монастыря, можно выделить несколько особенностей жанра мениппей. Во-первых, эта глава имеет иную жанровую окраску по сравнению с двумя предыдущими. Житийный контекст реализует многоотонность романа, появляются мотивы скитания, чудотворства, богомолья. Присутствует элемент «морально-психологического экспериментирования: изображение необычных, ненормальных морально-психических состояний человека» — сцена с кликушей.

Вторая часть — выражение идей Ивана. В основе идеологии героя — архаическое представление о диалогической природе истины. Автор использует основные приемы сократического диалога: синкризу и анакризу, сталкивая точки зрения Ивана, старца Зосимы и отца Паисия.

В главе «Буди, буди» основное место занимает статья Ивана (слово Ивана) и ее со- и противопоставление со словом Зосимы. Их сшибка «как бы высекает искры того огня, который освещает преступление среднего брата и искания правды-истинны-благодати младшего Карамазова».<sup>2</sup> Исходная точка спора-диалога — статья Ивана о церковном суде. Постановка последних вопросов, таких как идея о вседозволенности и признании злодейства при отсутствии Бога, проблема соотношения государства и церкви, вскрывает внутреннюю диалектику Ивана. Здесь обнаруживаются следующие мениппейные черты: постановка последних вопросов, выход к психологическому экспериментированию, внутренне мотивированная фантастика, выход к двойничеству.

Третья часть начинается с раскрытия диалогической сути среднего брата, что хорошо видно уже из его портрета в начале главы «Зачем живет такой человек»: среднего роста и приятного лица — казался гораздо старше своих лет; мускулист, значительная физическая сила — в лице нечто болезненное; глаза смотрели с твердым упорством — но

## Литературоведение

как-то неопределенно.<sup>3</sup> Таким образом, для поэтики данного эпизода характерно использование мезальянсов мениппеи, восходящих к карнавальской традиции.

Конфликт между Федором Павловичем и Дмитрием Федоровичем начинается именно с благословения старцем Ивана. По мере того как скандал разрастается, смех все более редуцируется. Шутовское поведение Карамазова-старшего трансформируется в актерство, «подлейшее комедиантство», что дает силу темной стороне Дмитрия: «Зачем живет такой человек... — нет, скажите мне, можно ли еще позволить ему бесчестить собою землю».<sup>4</sup> Апофеоз сцены — поклон старца, в котором и предсказание будущих страданий и возможный выход из трагической ситуации безбожия.

Сделанные наблюдения позволяют сделать вывод о продуктивности сопоставления произведений Достоевского с менипповой сатирой. Наложение структуры мениппеи на роман Достоевского позволяет правильно понять основные мотивы этого произведения, адекватно воспринять акценты, расставленные автором — в манере, непривычной для большинства писателей времени Достоевского.

### Примечания

<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. — Л.: Наука, Ленингр. отд-ие, 1976. Т.14 — С. 38.

<sup>2</sup> Буланов А.М. Статья Ивана Карамазова о церковно-общественном суде в идейно-художественной структуре романа Ф.М. Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. — Л., Наука, 1991. Т. IX. — С.133.

<sup>3</sup> Достоевский Ф.М. Указ. соч. — Т.14. — С. 63.

<sup>4</sup> Достоевский Ф.М. Указ. соч. — Т.14. — С. 69.

## **Зырянова С.Ю., ТГУ, 5 курс, н.р.: О.А. Дашевская «Материнский комплекс» как один из аспектов философии любви М. Цветаевой**

Из многоаспектного комплекса переживания и осмысления М. Цветаевой чувства любви исследователями ее творчества единогласно выделяется один аспект, который Л. Фрейлер обозначила как «материнский комплекс», определяемый ею как «постоянное ощущение М. Цветаевой себя матерью и ребенком одновременно в течение всей жизни».<sup>1</sup> И этот комплекс переживаний, связанный с пронзительной жалостью, материнской нежностью, который почти всегда примешивался к чувству любви, а порою служил первотолчком к ней, мы вслед за Л.Флейлер назовем «материнским комплексом».

## Труды молодых учёных

В письмах и статьях Цветаевой прослеживается довольно стройная и во многом последовательная философия материнского комплекса. Материнское и любовное в философии любви М. Цветаевой неизменно связаны: острая ранящая материнская жалость — вечная спутница ее любви. В статье «О любви» (1918-1919) М. Цветаева так определяет суть своего любовного чувства: «Моя любовь — это странное материнство, не имеющее никакого отношения к детям...»<sup>2</sup>

Корни материнского комплекса (биографические и психологические) берут свое начало в чувстве Сиротства, остро пережитом М. Цветаевой в детстве и сохранившемся у нее на всю жизнь. М. Цветаева рано осталась без матери (Мария Александровна Мейн умерла в 1906 году, когда Марине было 14 лет), и чувство потери незаживающей раной долгое время жило внутри нее. Тридцать лет спустя в 1936 году в письме А. Тесковой она признавалась: «Главное — росла без матери, то есть расшиблась обо все углы. Угловатость (всех росших без матери) во мне осталась. Но — скорее внутренняя. И сиротство...»<sup>3</sup>

М. Цветаева, сама внутренне сирота, считала себя обязанной в «час мировых сиротств»<sup>4</sup> заменить всем страждущим и жаждущим мать. И особо свою нужность она чувствовала там, где ощущала чужую боль, от которой она всеми силами стремилась защитить любимого, взяв его страдания на себя. Жалость, сочувствие часто были первопричиной ее любовного чувства: неслучайно многие ее романы, очные и заочные, возникали тогда, когда ее возлюбленный был тяжело болен (А. Штейгер), находился при смерти (П. Эфрон), страдал от неудачной любви (А. Бахрах) — то есть испытывал тяжкие душевные или физические муки. Такую материнскую любовь-жалость она пронесла через всю жизнь к своему мужу — С.Я. Эфрону, который, по словам В. Швейцер, «был ей не только мужем, но и сыном, самым трудным из ее детей».<sup>5</sup>

Желание оградить, укрыть, скрыть любимого (собой, в себе) отразилось в творчестве М. Цветаевой в ряде поэтических мотивов и образов ее «материнских» стихов, таких как:

- мотив утробы (и с ним связанные мотивы пещеры, расщелины, раковины, сомкнутых ладоней)
- мотив острова (пространство, окруженное — и тем самым защищенное — водой)
- мотивы горного кольца, каменного колодца, замка (создающие атмосферу защищенности, неприступности)
- мотивы колыбели (некое защищенное пространство, место для сна и покоя ребенка, своеобразная “утроба”, а также связанные с ним мотивы нянченья, укутывания, баюканья)

Материнская функция защиты, реализуемая М. Цветаевой в названном комплексе, в первую очередь, дополняется и усложняется функцией обучения и взращивания своего Сына. Своеобразным гимном “вскормившей



## Литературоведение

материю стало стихотворение М. Цветаевой «Юноше — в уста» (1928). В нем всем, состоящим в отношениях учителя (дающего) и ученика (берущего), присваиваются высокие статусы Матери и Сына:

Мать, коли пою,  
Сын, коли сосешь...  
Больше нежели грудь —  
Суть мою сосешь...  
Мать — кто пугит  
И поет.

Именно такое (и только такое) материнское отношение, обучающее, дающее (порою очень жестко и требовательно) отражено в стихах, посвященных родным детям М. Цветаевой. Они стоят, как ни странно, особняком среди всех ее «материнских стихов». К своим детям она относилась как к продолжению себя, исключая из материнского отношения чувство любви: «Родство не любят, ... быть в родстве с кем-то — больше, чем любить. Это значит быть одним и тем же. Мать не любит сына, она — это он...»<sup>6</sup>

Материнский комплекс в мироощущении и творчестве М. Цветаевой не случайно становится краеугольным камнем философии любви. Он отражает саму суть любовного переживания поэта.

Во-первых, материнство объясняет, «оправдывает безответность любовного чувства. Материнство не обязывает, не требует (в отличие от любовной страсти) от любимого-Сына взаимности. Оно может быть односторонним. Качество и сила материнской любви (в отличие от любовной страсти) не страдают от безответности чувства: «Материнство — это вопрос без ответа, вернее, ответ без вопроса, сплошной ответ...»<sup>7</sup>

Во-вторых, материнство (как и всякая любовь М. Цветаевой) не нуждалось в причинах, оно само было причиной для всего. Материнское чувство «позволяло ей любить всех и вся — близких, далеких и совсем незнакомых — лишь по причине духовного родства. Это ощущение рождалось внутри нее, не требуя объективных оснований. Она внутренне «присваивала себе любимых, ничего не требуя взамен. Материнство — чувство, существующее в заочности, «стране души и не требующее (в отличие от любовной страсти) физических подтверждений».

В-третьих, материнский комплекс объяснял «трагический дар М. Цветаевой — дар вселюбия. Она любила многих, и каждого — предельно глубоко. Материнство внутренне оправдывало это многолюбие. Матери (но не женщине, жене, любовнице, подруге) «разрешено любить многих Сыновей, при этом каждая последующая любовь не отменяла и не дискредитировала предшествующие чувства, позволяя им сосуществовать».

## Труды молодых учёных

В-четвертых, материнство было для М. Цветаевой чувством, способным выразить всю силу, всю глубину, пронзительность и беспредельность ее любовного переживания. Это — любовный максимум, высшая точка внутреннего напряжения и устремленности к другому.

В-пятых, материнский комплекс стал одним из способов “закрепления” своих отношений с любимым. Заочная любовь (как и всякое чувство) тоже требовала если не взаимности, то хотя бы каких-то внутренних прав на любимого. И материнство “давало любящей (Матери) эти права вне зависимости от желания ее любимого (Сына): «Слово «мать» — точно значит навсегда». <sup>8</sup> Именно внутренняя неисчерпаемость материнского чувства, невозможность его преодоления становилась залогом заочного существования ее любви.

Отношение М. Цветаевой к понятию «отцовства» не однозначно, философии отцовства (в отличие от материнства) она не выработала. В ряде ранних статей она отрицала отцовство как таковое: «Отцовства, вообще, нет... Есть материнство — Мария — Мать — большое М... А отцовство — большое О, то есть нуль, зеро...», <sup>9</sup> писала она в 1918 году в статье «О любви», разумеется, включая в “большую Мг (и в первую очередь) себя, Марину. Но семью годами позже в 1925 году в письме А. Шаховскому она, отказываясь от категоричности в этом вопросе, пыталась определить суть отцовской любви через сравнение с материнской, рассуждая «...о сущности женской и мужской. Об исконной разнице. О сознательной любви (отцовстве) и инстинкте (материнстве)». <sup>10</sup> В отличие от материнства, врожденной функции женщины, данной ей самой природой, отцовство разумно, оно идет от самого человека, оно осознается им. Это определяет внутренние различия между материнской и отцовской любовью: материнская любовь, будучи изначально данной, неотменима, непреодолима волей человека, и тем она сильнее и ценнее отцовской.

Но материнский комплекс чувств у М. Цветаевой не мог возникнуть к тем возлюбленным, в которых она не чувствовала «ни мальчишеской слабости, ни мальчишеской прелести» <sup>11</sup>, требовавших материнской защиты и умиления. Но любовь для нее неизменно сливалась с понятиями материнства, ребенка. И если «не ребенок в самом возлюбленном, то ребенок от любимого...» <sup>12</sup> Цветаева страстно хотела именно Сыновей от своих “равных возлюбленных (Пастернака, Родзевича), это позволило бы ей сохранить их в себе, стать их частицей, продлить их жизнь в себе и для себя.

Таким образом, материнский комплекс не просто определил тематику, проблематику и поэтическую образность ряда лирических произведений М. Цветаевой («Плач матери по новобранцу», «Пожалей», «Без зова, без слова...», «Раковина», «Наклон»), но и стал для исследователей ее творчества неким «ключом» к подлинному миру и самовосприятию М. Цветаевой.

Примечания

- <sup>1</sup> Цит. по Цветаева А. О Марине, сестре моей: <http://www.ipmce.su/~tsvet/win/pastya/marina.html>
- <sup>2</sup> Цветаева М. Собрание сочинений в 7 томах. — М: «ТЕРРА» — «TERRA». 1997, т.4/2, с.169.
- <sup>3</sup> Там же, т.6/2, с.110.
- <sup>4</sup> Там же, т.2, с.118.
- <sup>5</sup> Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. — М: Интерпринт. 1992. — с.99.
- <sup>6</sup> Цветаева М. Собрание сочинений в 7 томах. — М: «ТЕРРА» — «TERRA». 1997, т.5/2, с.136.
- <sup>7</sup> Там же, т.6/2, с.240.
- <sup>8</sup> Там же, т.7/2, с.167.
- <sup>9</sup> Там же, т.4/2, с.71.
- <sup>10</sup> Там же, т.7/1, с.28.
- <sup>11</sup> Там же, т.4/1, с.356.
- <sup>12</sup> Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. — М: Интерпринт. 1992. — с.312.

**Игуменшев С.В., ТГУ, 2 курс,**

**н.р.: В.А. Доманский**

***Мотив птицы***

***в романе И.С. Тургенева «Накануне»***

В любом литературном произведении находит свое отражение национальный мирозобраз. Очень многое зависит от того, в каком национальном окружении находится автор. Г. Гачев определил национальную целостность как «космо-психо-логос».<sup>1</sup> Именно эти три ипостаси определяют картину мира той или иной нации. И первым составляющим компонентом национальной целостности является природа. Г. Гачев понимает природу как «космос», имея в виду не только ее физическое проявление, но и саму ее суть, душу, которая живет и проявляется в национальном сознании, фольклоре, в самом образе жизни нации. Природа определяет национальную культуру, ее архетипы, символы.

Отраженная в литературном произведении природа нередко становится объектом литературного исследования, она может рассматриваться как пейзажное образование, несущее то или иное настроение. Вместе с тем возможно и рассмотрение символическо-архетипических функций отдельных явлений флоры и фауны в культурном универсуме целого текста. Последнее мы и попытаемся продемонстрировать на материале романа И.С. Тургенева «Накануне».

В нем можно встретить много представителей фауны, но сквозным является мотив птицы. В традиции европейской культуры с ним связывают образы судьбы, свободы или неволи, возвышенного чувства

## Труды молодых учёных

или тягостного переживания. Сам термин «мотив» пришел в литературоведение из музыки. В учебниках музыкальной грамоты говорится о том, что мотив — это часть мелодии, которая обладает смысловой нагрузкой и легко распознается среди других аналогичных построений. Трактовка этого термина в литературоведении неоднозначна. А.Н. Веселовский понимает мотив как «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума».<sup>2</sup> Таким образом, можно возвести это понятие к понятию архетипа. В.Я. Пропп говорил о том, что мотив — мельчайшая семантически значимая единица литературного произведения. А «Литературная энциклопедия» дает такое определение: «мотив — устойчивый формально содержательный компонент, который содержит элементы символизации и имеет словесную закрепленность в самом тексте».<sup>3</sup> Стоит отметить, что главной характеристикой мотива является его повторяемость. Причем, это может быть повтор не только лексический, но и семантический, что позволяет актуализировать архетипическое значение.<sup>4</sup>

В романе мотив птицы получает свое развитие и нарастание на протяжении всего действия. В его начале птицы вообще отсутствуют (но то, что на это указывается, уже рождает сам мотив): «...птиц не было слышно, они не поют в часы зноя...».<sup>5</sup> Но уже через несколько страниц этот мотив заявлен, и связан он с женщиной. Как известно в фольклоре и в мифологии многих народов женское начало олицетворяется именно в птице. Правда, первое упоминание в тексте лишено возвышенности. Шубин называет Анну Васильевну курицей. Но это очень точное определение, именно этот образ и воплощается в ней, постоянно кудахчущей о своих горестях и заботах. Семантика слова «курица» исключает возможность полета, и мы видим, что в серых буднях Анны Васильевны случаются лишь невысокие взлеты (к примеру, недалекие поездки). Еще одна ипостась образа курицы обнаруживается в том, что Анна Васильевна одинока, хотя формально имеет мужа. Сам Стахов соотносится с петухом, он важен, произносит громкие речи, но, в сущности, в доме от него ничего не зависит.

С мотивом птицы связан и образ дома, родины. У Инсарова под потолком висит клетка, в которой когда-то жил соловей. Если абстрагироваться от того, что клетка может символизировать заточение, несвободу, то возникает образ гнезда. Но это гнездо без птицы. Это соотносится с Инсаровым, его родиной, Болгарией. Инсаров — птица без гнезда, к которому он стремится. Конечно, этот образ неоднозначен, он не только соотносится с родиной Инсарова, но и с тем, что происходит у него в душе. Соловей — устойчивый символ русской культуры, он символизирует любовь, веселье и удовольствие. Отсутствие соловья в клетке очень четко подчеркивает характер Инсарова. Главными чувствами для него являются гражданские, патриотические. Но хотя в клетке и нет птицы, само ее существование наводит на

## Литературоведение

мысль, что Инсаров не сухарь, он подвластен интимным переживаниям, и в дальнейшем он выпускает в свою клетку птицу — Елену Стахову.

Именно Елена не раз сравнивается с птицей. В эпизоде в церкви нищая старуха называет ее голубкой. Голубь — символ любви и добра. Любви не только к любимому человеку, но и ко всем людям, ко всему мирозданию. Эта любовь всеобъемлюща, это всепоглощающее добро. Голубь — святая птица, предвестник мира, успокоения (вспомнить хотя бы библейский миф о Ноевом ковчеге).

Елена способна любить мир, как живое, она и себя чувствует его частью, потому со страданием относится ко всем обездоленным и обиженным. Она жалует воробья, выпавшего из гнезда, как впоследствии пожалует и Инсарова, уехавшего из Болгарии.

Героиня сравнивается в тексте с пойманной птичкой, бьющейся птичкой. Эти образы вводят в произведение мотив судьбы, непреодолимого рока. Елена Стахова старается осуществить свой женский выбор, она хочет сама руководить своим выбором, но встречает на своем пути непреодолимые преграды, что символизировано в последнем, самом неоднозначном образе романа — в чайке. «Чайка закружилась на месте, сложила крылья — и, как подстреленная, с жалобным криком пала куда-то за корабль».<sup>6</sup> Этот образ не только прогностический (смерть Инсарова), но и глубоко психологический. Именно на взлете своего счастья, накануне подвига герою суждено умереть. Полет — это вечное воплощение свободы, стремление к счастью, падение же выражает трагизм человеческого бытия. Он предстает нам в том, что в жизни не существует логики, а зачастую и справедливости. Человек, по мнению автора, ничтожен перед ликом природы, даже в благих намерениях.

Таким образом, мотив птицы, сопутствующий Елене Стаховой, завершается в образе чайки. Как известно, у восточных славян чайка символизирует безутешную вдову, которая вечно ищет своего мужа.<sup>7</sup> Этот мотив и соотносится с дальнейшей судьбой Елены, которая будет продолжать дело мужа, оставаясь верной ему в высокой идее освобождения болгарского народа.

### Примечания

<sup>1</sup> Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Космопсихологос. — М., 1995.

<sup>2</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — М., 1989. — С.301.

<sup>3</sup> Литературная энциклопедия. — Спб., 2002. — С.186.

<sup>4</sup> Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. — Томск, 1999.

<sup>5</sup> Тургенев И.С. Собрание сочинений. В 6т. — М., 1986. — Т.2. — С.167.

<sup>6</sup> Тургенев И.С. Собрание сочинений. В 6т. — М., 1986. — Т.2. — С.167.

## Труды молодых учёных

<sup>7</sup> Славянская мифология: Энциклопедический словарь. — М., 1995. — С.382.

### **Клименко А.В., ТГУ, 3 курс, н.р.: А.П. Казаркин «Соглядатай» В. Набокова: поиски жанровой доминанты**

Творческие поиски В.В. Набокова начались с рассказов. В них писатель показал себя как «европеец пишущий по-русски», и это признали все его современники — Г. Иванов, Г. Адамович, Г. Струве, М. Цетлин, Н. Андреев, Э. Шаховская и др. Рассказы Набокова — наименее изученная часть его наследия, хотя по ним можно проследить творческий путь писателя. Сборник «Возвращение Чорба» совпадает по времени написания с романом «Машенька», где Набоков еще только «пробует перо». «Машенька» и «Возвращение Чорба» написаны до счастливо найденной Сириным идеи перелицовывать на удивление соотечественникам «наилучшие заграничные образцы», и писательская его природа, не замаскированная заимствованной у других стилистикой, обнажена в этих книгах во всей своей отталкивающей непривлекательности» (Г. Струве). Во втором сборнике, «Соглядатай», и в романах этого периода («Защита Лужина», «Камера обскура») писатель усложняет мир своих произведений, совершая неожиданные сюжетные повороты. Здесь доминирует установка всего последующего творчества Набокова — принцип игры. С появлением второго сборника рассказов и романа «Защита Лужина» о Набокове заговорили как об оригинальном писателе. Игра возведена в статус принципа человеческого существования, но писатель отходит от символистской идеи жизнетворчества. Набоков не пытается театрализовать свою жизнь, возводя себя в ранг поэта-теурга — по отзывам Э. Шаховской, поведение писателя зачастую носило эпатажный характер.

В сборнике «Соглядатай» привлекает внимание одноименное произведение (1930). Его определяют либо как повесть, либо как короткий роман, либо как малый эпический жанр (новелла или рассказ). Отнесение «Соглядатай» к жанру романа весьма сомнительно: по типу сюжета, по эпической широте, по фабуле, по системе персонажей он тяготеет к малой прозаической форме. Скорее «Соглядатай» можно назвать повестью: она стремится к «последовательному отображению длинного ряда хроникальных событий жизни, к широким описаниям и обстоятельным, неспешным характеристикам» (Э.А. Шубин). Сюжет «Соглядатай» хроникален, но события в нем отображены фрагментарно, по принципу киномонтажа. Рассказ ли это (и тяготение к русской

## Литературоведение

традиции) или новелла, представляющая традицию европейскую? Это подступ к дискуссионной проблеме: Набоков — русский писатель или русскоязычный космополит, т.е. к вопросу о национальном образе мира. Поздний модернизм космополитичен, а погруженность Набокова в русскую литературу еще с детства была аналогична погруженности в английскую.

«Соглядатай» больше всего близок к жанру новеллы. По структуре сюжета это произведение тяготеет к киносценарию. Смуров «творит» детектив о себе, и «Соглядатай» приближается по своей внутренней структуре к *кинороману* «Камера обскура». В начале повествования рассказчик говорит: «Тогда-то обрушилась, совершенно беззвучно — как на экране — целая стена моей жизни», а в центральной части произведения опять прямое обращение к кинематографу: «Мне представился лохотный фильм хитчик, читающий тайный договор или письмо, найденное на чужом столе», и в финале есть «сентенция», указывающая и на сюжетно-композиционное кольцо: «Так все бытие было для меня только экраном». Субъект повествования включает в свое изложение голоса и других персонажей. Автор усложняет взгляд героев на себя, максимально устранив героя как действующего субъекта повествования и героя как рассказывающего о себе самом, проводя параллельно линию Смуров-персонаж и Смуров-повествователь, намеренно запутывая читателя, чтобы неожиданно «огорошить» в финале. Поэтому и появляется масочность, принцип зеркального отражения.

Исследователи (Н. Анастасьев, Э. Филд и другие) говорят о проецировании Набоковым себя в творчество, но здесь он заслоняется масками. Тема «я и маска» варьирует мотив двойничества: сколько взглядов на человека и мнений о нем, столько у него лиц: «Ведь меня нет, — есть только тысячи зеркал, которые меня отражают. С каждым новым знакомством растет население призраков, похожих на меня». С каждой «маской» Смурова связан эпизод из его жизни, в котором и угадывается «масочная» сущность; в общей канве повествования эти эпизоды складываются в кинохронику, а рассматривая отдельные эпизоды, можно прийти к выводу о его новеллистической основе. Всего в тексте девять новелл. Например, в эпизоде, начинающемся со слов «Это было в Ялте...», налицо все черты новеллы: во-первых, показан один момент из жизни человека, через который неожиданно раскрывается его характер: «Я отказался эвакуироваться с другими, так как предполагал организовать партизанский отряд», герой не кривит душой, вспоминая во встретившейся коммунистке бывшую горничную друзей, равнодушную к нему. Смуров здесь — жертва, объект женской мести.

Исходя из логики композиции можно говорить о времени сценическом, фоновом и ретроспективном. Сценическое — динамика сюжета; фоновое — это и есть время, содержащее вставные новеллы; а ретроспективное — изображение в далеком прошлом. В «Соглядатае»

## Труды молодых учёных

можно выявить четыре временных пласта: во-первых, настоящее время (момент повествования); во-вторых, «забегание» в будущее время — рассказчик упоминает о том, что произойдет с ним в будущем; в-третьих, прошлое недавнее, а в-четвертых, прошлое далекое. Этот пласт (ретроспективный) в структуре повествования выражен короткими вставными новеллами. Причем наблюдается оголенность сюжетной конструкции, предельная лаконичность. Жанроопределяющей чертой служит концовка — типично новеллистическая: герой убивает своих противников, убегает, спасаясь в рыбацкой лодке. Это «хитросплетение» эпизодов подчинено задаче самоанализа, принципу зеркальности и масочности. На уровне фабулы композиция представляет кольцо, внутри которого происходит нанизывание эпизодов. Прибегая к иронии, автор выворачивает наизнанку штампы и новеллы и повести, создавая кино-монтаж.

Таким образом, в «Соглядатае» сочетаются размытость фабулы (лирическое начало) и драматизм повествования, но трагедиюную развязку автор снимает иронией. Благодаря хроникальной основе, это произведение предстает как крупный рассказ, сочетающий противоположные начала: хроникальное и новеллистическое. «Рассказовая» природа видна в финале, в размышлении героя после неожиданного поворота в судьбе. Но неожиданный поворот — новеллистическая черта, добавляющаяся к фрагментарности повествования: автор «вбрасывает» в хроникальный сюжет отдельные ситуации, самонаблюдение героя. Писатель изображает многоаспектную ситуацию контрастно и лаконично, показывая тягу к подсознательным сторонам души, аномалиям человеческой природы. В аспекте новеллистической традиции важна острая неожиданная концовка (встреча с соперником и примирение), но это концовка лишь одного эпизода, а на уровне фабулы — это крупный рассказ с открытым финалом.

### **Климентьева А.С., ТГУ, 4 курс, н.р.: Е.Г. Новикова *“La Legende de St. Julien l’Hospitalier” Г. Флобера в переводах И.С. Тургенева и М.А. Волошина***

Объектом исследования в данной работе является повесть Г. Флобера «La legende de St. Julien l’Hospitalier» в переводах И.С. Тургенева и М.А. Волошина. Специфика в том, что это не просто перевод, а перевод одного писателя другим. Исследуется не только качество сделанной работы, но и позиция переводящего (его отношение к тексту, к автору, особенности его индивидуального стиля и поэтики в прелом-



## Литературоведение

лении к тексту). Вопросы “Тургенев-переводчик Флобера” и “Волошин как переводчик” изучались в литературоведении, однако проблема переводов Флобера русскими писателями изучается впервые.

Немаловажным в исследовании является аспект времени: когда именно был сделан перевод. Специфика времени отражается на отношении к переводимому материалу. К середине XIX века теория перевода получила значительное развитие: сложился перевод реалистический, однако даже самые профессиональные переводчики допускали вещи, неприемлемые в наше время. По-настоящему профессиональными занятия переводом стали лишь в XX веке.

Тургенева и Флобера роднит тяга к романтизму. Но Флобер отказывается от этого, отдавая дань времени; его творчество сугубо реалистично. С творчеством же Тургенева связано понятие «лиризма» или «элегизма». Для Флобера характерен предельный объективизм и тяга к факту, образ автора у него отсутствует. Тургенев же не лишает свои произведения оценочности, и образ автора можно проследить в тексте.

Почти через полвека, в 1930 году, та же повесть была переведена на русский язык Максимилианом Александровичем Волошиным. С творчеством Флобера его сближало многое: Волошин называл Флобера своим «учителем слова и прозы». Отточенность формы, объективность, психологизм являются теми установками, которые позволяют сопоставлять их стиль. Если Тургенев не занимался переводами всерьез, то Волошин, напротив, был профессионалом в этой области.

Анализ выявляет специфику двух переводов. Вариант Волошина соответствует подлиннику как семантически, так и формально, т.е. текст звучит лаконично и эмоционально нейтрально, а изображение лишено авторского начала. Этим Волошин следует установкам Флобера и одновременно не противоречит своим: 1) «сила выражения всегда обратно пропорциональна количеству употребляемых слов», 2) «подлинное творчество — это стремление автора к краткости, преднамеренной недоговоренности».<sup>1</sup>

Перевод Тургенева обнаруживает ряд несоответствий оригиналу: он вводит собственные обороты, эпитеты, подбирает лексику более поэтическую, экспрессивную. Появление этих изменений можно связать с особенностями индивидуального стиля русского писателя, который тяготел к созданию крупных синтаксических группировок, к использованию целых цепей эпитетов. Характер лексического наполнения перевода лишает текст авторской лаконичности, эмоциональной нейтральности.

Выводы, сделанные на основе исследования лексической стороны переводов, могут быть подкреплены и особенностями переводов на уровнях синтаксиса и пунктуации. В интерпретации Тургенева длинные синтаксические периоды делаются на самостоятельные предложения. Авторская установка на сотворчество в переводе теряется. Наиболее

## Труды молодых учёных

важные фрагменты повести Тургенев выделяет либо в самостоятельные предложения, либо в целый абзац. Флоберовское стремление выразить яркие события неярким образом у Тургенева исчезает, ибо он использует пунктуационные средства, адекватные для передачи экспрессии. Этим он нарушает авторские установки 1) на сотворчество, когда читатель должен сам вычленять и осмысливать мысль, и 2) на то, что одна мысль равна другой по значимости. Мы видим Флобера в восприятии Тургенева, Флобера уже осмысленного.

Перевод Волошина на уровнях лексики, синтаксиса и пунктуации передает адекватно как стиль, так и содержание оригинала. Волошин следует своей концепции перевода: «использовать творческую свободу во имя воссоздания духа и стиля оригинала».<sup>2</sup> «Творческая свобода» выражается в том, что он не стремится к абсолютной точности перевода. Он перестраивает синтаксические структуры, заменяет слова на синонимичные, если такие изменения помогают сохранить «дух и стиль оригинала». Т.о., Волошин предстает как профессиональный переводчик. Вместе с тем, его стиль и установки — такие же, как у Флобера. Позиции писатель и переводчик здесь совпадают, это позволяет Волошину сделать перевод адекватный оригиналу.

К тургеневскому переводу вряд ли применим термин «адекватный»: целый ряд семантических и формальных изменений лишают перевод особенностей флоберовской поэтики. Общий смысл оригинала передается Тургеневым в иной, чем у автора, творческой манере. Черты его (Тургенева) индивидуального стиля проявлены в переводе. Текст Флобера может быть назван «первоэлементом», нейтральной основой, на которой реализуется художественное мастерство русского писателя.

Таким образом, флоберовская легенда существует в совершенно разных переводах двух русских писателей, причем тургеневский перевод остается наиболее популярным вариантом флоберовского текста. Это связано с особенностями читательского восприятия: чтение в большей степени зависит от привлекательности стиля, а не содержания. В эстетическом отношении текст Тургенева притягателен. В этом заключен парадокс: перевод, далекий от оригинала в стилевом отношении, оказывается более востребованным, чем тот, который истинно передает авторскую манеру.

### Примечания

<sup>1</sup>Купченко В.П., Мануйлов В.А., Рыкова Н.Я. Волошин М.А. — литературный критик // М. А. Волошин. Лики творчества. — Л.: Наука, 1985. — С. 564.

<sup>2</sup>Там же. С.573

**Колесова С.Н., преподаватель НГПУ  
(Новосибирск)  
«Песнь Гаральда Смелого» К.Н. Батюшкова  
в русской поэзии XIX-XX вв.**

Исследователи неоднократно обращались к вопросу о творческом пересоздании и развитии образности стихотворения К.Н. Батюшкова «Песнь Гаральда Смелого» в русской поэзии, к рассмотрению способов художественного решения скандинавской темы в творчестве поэтов XIX-XX вв. Так, О.А. Проскурин отмечает, что «Пушкин ценил батюшковскую «Песнь Гаральда Смелого» как поэтический шедевр: об этом свидетельствуют и позднейшие использования её образов, формул, синтаксиса и мелодических решений в стихах 1820-х годов., и красноречивая помета напротив третьей строфы «Песни...» на полях батюшковских «Опытгов...»: «Прекрасно!». Это восхищение, по мнению учёного, отразилось и в поэме «Руслан и Людмила», и в «Песне о Вещем Олеге».<sup>1</sup> Э.В. Силина устанавливает сравнительно близкие параллели с «Песней...» Батюшкова в поэзии А. Бестужева («Андрей Переяславский», «Сон»), Н. Языкова («Гловец»), А. Пушкина («Арион»). О.В. Мирошниченко указывает, что скандинавские темы нашли отражение в творчестве таких поэтов, как Е. Баратынский, А. Толстой, А. Майков, К. Случевский, В. Брюсов, В. Соловьев.<sup>2</sup>

На наш взгляд, влияние образного строя батюшковской «Песни Гаральда Смелого» ощутимо в «Песне короля Регнера» Н. Языкова, в стихотворении Ф. Тютчева «Неверные преодолев пучины...», в поэзии Н. Гумилева. О близости батюшковской и языковской «Песен...» говорится в примечаниях к этому тексту, подготовленных К.К. Бухмейер,<sup>3</sup> однако развёрнутый анализ-сопоставление этих произведений предлагается нами впервые. Впервые рассматриваются в связи с лирикой Батюшкова указанное выше стихотворение Ф. Тютчева и стихи Н. Гумилева.

С батюшковской «Песней Гаральда Смелого» (1816) по форме и стилю переключается «Песня короля Регнера» (1822) Н.М. Языкова, впервые опубликованная в «Благонамеренном» (1823, № 13). «Песня» Языкова является переложением скандинавской саги о датском короле Регнере Лодброке (XI в.), приведённой во 2-м томе книги Г. Маллета «Введение в историю датскую» (СПб., 1785). Спроецированность стихотворения Языкова «Песнь короля Регнера» на стихи Батюшкова несомненна, однако это произведение «гибридизирует» несколько батюшковских претекстов: «Песнь Гаральда Смелого» и «На развалинах замка в Швеции» (1814). Интертекстуальные связи проявляются на нескольких уровнях: мотивов, ключевой лексики, ритмики. «Песнь...» Языкова написана четырёхстопным амфибрахией. У Батюшкова «Песнь...» написана также четырёхстопным амфибрахией, кроме рефрена-лейтмотива «А дева русская Гаральда презирает», написанного шестистопным ямбом. Как отмечает О.А. Проскурин, «ам-

## Труды молодых учёных

фибрахический размер оказался фундаментом новой баллады и тяготеющей к балладе («сюжетной») элегии.<sup>4</sup> С точки зрения нормативного жанрового аспекта, обе «Песни...» можно считать балладами в форме песни (наличие рефрена, балладной динамической «сюжетности» и т.д.). Однако «Песнь...» Батюшкова — это «элегическая» песня с балладным содержанием. Композиционно стихотворение Языкова представляет собой четыре строфы — восьмистишия (аББаВаВа). Ср. у Батюшкова пять девятистиший (аББаВгВгХ), где «Х» обозначена нерифмуемая строка-рефрен.

Все четыре строфы стихотворения Языкова начинаются анафорически: «Мы бились мечами...». Кроме того, пятый стих каждой строфы стихотворения начинается с одних и тех же слов (лексический параллелизм): «Мы бились жестоко...». Это обусловлено тем, что в оригинале каждая строфа скальдической поэмы «Песнь Рагнара Лодброка» (как указывает Д.М. Шарыпкин) «организована бодрым и динамичным зачином: «Мы бились ударами меча...» (в переводе Ф. Моисеенко)».<sup>5</sup> Однако эти поэтические формулы попадают в языковский текст в батюшковской аранжировке. См. в первой строфе «Песни...» Батюшкова: «На суше, на море, мы бились жестоко; // И море, и суша покорствуют нам!» (здесь и далее курсив мой. — С.К.). Или в пятой строфе у Батюшкова: «Не тщетно мы бились мечами жестоко: // И море и суша покорствуют нам!».<sup>6</sup> Эти факты свидетельствуют о том, что на «Песнь Гаральда Смелого» К. Батюшкова повлиял не только перевод Малле скальдической баллады «Песнь Гаральда Храброго», но и его переложение другого памятника поэзии скальдов — «Песни Рагнара Лодброка».

У Языкова всё стихотворение построено по принципу параллелизма. Так, в конце восьмого стиха каждой строфы повторяется группа слов, которой заканчиваются первые стихи строф (эпифора). Каждая строфа представляет собой своего рода кольцо. См., например во 2 строфе: «Мы бились мечами в тот день роковой...» (1 стих) и «И мы победили в тот день роковой» (8 стих). В начале строфы героям ещё неизвестно то, что их ждёт. В последнем же стихе строфы мы уже знаем о том, что приготовила им судьба: бурю в море и «нежданную войну». Стихи «Когда, победивши морские пучины, // Мы вышли на берег Гензинской долины...»<sup>7</sup> вызывают в памяти строки третьей строфы «Песни о Гаральде Смелом» Батюшкова, где дана развёрнутая картина грозового морского пейзажа. В «Песне...» Языкова победа над морскими пучинами едва упомянута. Но символику батюшковской строфы (буря, челн, гроза) мы еще не раз встретим в лирике Языкова («Пловец» (1829), «Пловец» (1831), «Пловец» (1839)). Необходимо отметить, что любое испытание заканчивается в стихотворении Языкова победой героев. Первая строфа заканчивается так: «И скальды нас пели на чуждых полях». Вторая строфа: «И мы победи-

## Литературоведение

ли в тот день роковой». Третья: «И мы победили полночи сыны!» Последний стих перекликается со стихами батюшковской «Песни...»: «Я в мирных родился в полночи снегах...».

Четвёртая строфа «Песни...» Языкова является мотивной вариацией батюшковских строк четвёртой и пятой строф элегии «На развалинах замка в Швеции». У Языкова «отважный потомок Одина», так же как и «пылкий юноша» из батюшковской элегии «На развалинах замка в Швеции», продолжает славные традиции отцов: «...Когда, горделивый и смелый, как деды, // С дружиной героев искал я победы // И чести жить славой в грядущих веках». И в свою очередь, он передаёт эстафету (см. атрибуты бранного дела: броня, щит, знамя, меч) «сынам», которые также будут верны делу прадедов и накажут своим детям чтить героическое прошлое рода. Прадеды, отцы и сыновья, — звенья единой цепочки, в которой отдельный человек причастен к судьбе рода и оказывается связанным не только с прошедшим, но и с будущим. Стихотворение Языкова начинается лиро-эпическим «мы», а заканчивается словосочетанием «на память сынам». Таким образом, всё стихотворение замыкается в своего рода кольцо, демонстрирующее всё ту же цикличную повторяемость, предначертанность жизненного пути каждого члена рода. Отметим ещё одну лексическую перекличку «Песни...» Языкова со стихотворением Батюшкова «На развалинах замка в Швеции». У Батюшкова: «Там Скальды пели брань, и персты их летали // По пламенным струнам. // Там пели звук мечей и свист пернатых стрел, // И треск щитов, и гром ударов, // Кипящу брань среди опустошённых сел, // И грады в зареве пожаров...».<sup>8</sup> Ср. у Языкова: «Мы грады и села губили огнями, // И скальды нас пели на чуждых полях».

Строки стихотворения Ф.И. Тютчева «Неверные преодолев пучины» (14 сентября 1820) обнаруживают текстуальную близость к батюшковской «Песне Гаральда Смелого». Об этом свидетельствует совпадение символики (буря, челн, мирная пристань) и лексическая перекличка. См. во 2 строфе тютчевского стихотворения: «И ты рассек с отважностью и славой // Моря обширные своим рулем, — // И днешь, о друг, спокойно, величаво // Влетаешь в пристань с верным торжеством».<sup>9</sup> Ср. у Батюшкова: «Я хладную влугу рукой рассекая / / Как лебедь отважный по морю иду...» и «С Гаральдом, о други, вы страха не знали // И в мирную пристань влетели с челном!», «Не тщетно за славой летали далёко...». Герой тютчевского стихотворения, как и батюшковский Гаральд, пловец и певец.

Скандинавская тематика нашла отражение в ряде поэтических произведений Н. Гумилева. См.: «Норвежские горы» (1818), «На Северном море» (1818), «Швеция» (1817) из книги «Костёр» и «Ольга» из книги «Огненный столп». В стихотворении «Ольга» молодцы, ломающие «друг другу крестцы», древляне, выцарапывающие «в раскалённой бане // Окровавленными ногтями ход» и «череп с брагой

## Труды молодых учёных

хмельной»<sup>10</sup> из гумилёвского стихотворения отсылают нас не только и не столько к «идеальному» герою «Песни Гаральда Смелого», сколько к шутивным батюшковским стихам, в которых Гаральд предстаёт в образе средневекового дикаря.<sup>11</sup> Морские мотивы в стихах Гумилева, мужество и отвага героев гумилёвской лирики напоминают бесстрашного Гаральда из батюшковской «Песни...», который подстать таким капитанам, как «Гонзальво и Кук, Лаперуз и де Гама, // Мечтатель и царь, генуэзец Колумб!» (см. цикл «Капитаны» (1909) из книги «Жемчуга»). К батюшковской лирике отсылает нас встречающийся в поэзии Гумилева мотив безответной любви, осложнённый мотивом странствия в чужих краях («Пятистопные ямбы» (1912-1915), «Я и вы» (1918)). Кроме того, Гумилев, как и Батюшков, был поэтом и воином.

Таким образом, батюшковская «Песня Гаральда Смелого» имеет важное историко-литературное значение для русской поэзии. Влияние поэтических открытий Батюшкова в целом и этого произведения в частности на лирику совершенно разных по творческой манере поэтов XIX – XX вв. несомненно и многообразно.

### Примечания

<sup>1</sup> Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С. 30, 33, 123.

<sup>2</sup> Слинникова Э.В. «Песнь Гаральда Смелого» К.Н. Батюшкова и русская поэзия 10 – 20-х гг. XIX века // Тезисы докладов к научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения К.Н. Батюшкова. – Вологда, 1987. – С.19; Мирошникова О.В. Скандинавские мотивы в творчестве К.Н.Батюшкова и повтов XIX – начала XX веков // Там же. С.63.

<sup>3</sup> Языков Н.М. Полн. собр. стихотворений / Вступит. статья, подготовка текста и примечания К.К. Бухмейер. – М.-Л.: Сов. писатель, 1964. – С. 582.

<sup>4</sup> Проскурин О.А. Указ. соч. С. 104.

<sup>5</sup> Шарыпкин Д.М. Скандинавская литература в России. – Л.: Наука, 1980. – С.97.

<sup>6</sup> Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. – М.: Наука, 1977. С. 287-288.

<sup>7</sup> Языков Н.М. Указ. соч. С. 66-67.

<sup>8</sup> Батюшков К.Н. Указ. соч. С. 205.

<sup>9</sup> Тютчев Ф.И. Избранное. – Смоленск: Русич, 2001. – С. 8.

<sup>10</sup> Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1989. – С. 354.

<sup>11</sup> Батюшков – П.А. Вяземскому, июль-август 1816 // Батюшков К.Н. Сочинения в 2-х т. – М.: Худ. лит., 1989. Т.2. – С. 393.

**Кононова М.А., ТГУ, 4 курс,  
н.р.: О.Б. Лебедева**  
**Глава XXIX романа Ч. Диккенса**  
**«Посмертные записки Пиквикского клуба»**  
**как пример эволюции переводческих**  
**принципов**

Глава 29 романа Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» представляет собой вставную новеллу о могильщике-мизантропе Гебриеле Грabe.

Впервые, а именно в 1838 г., перевод этой новеллы появляется на страницах «Библиотеки для чтения» под названием «Приключение Гавриила Гроба». Переводом это можно назвать с большими оговорками, т.к. это вольное изложение главы романа без указания имени автора и названия произведения, из которого она была почерпнута. Анонимный переводчик выдал эту главу за совершенно самостоятельное произведение, значительно изменив её. Первая половина новеллы является сокращённым пересказом из Диккенса, а заключительная её часть вообще никакого отношения к Диккенсу не имеет: переводчик вводит отсутствовавшую в оригинале жену могильщика и заново пишет конец. Данный перевод хорошо иллюстрирует переводческую ситуацию начала и середины XIX века, когда переводчик мог изменять, сокращать, дополнять текст.

На этом фоне большим достижением являются переводы И. Введенского, хотя они ещё далеки от совершенства (с формальной точки зрения, а не относительно художественной ценности). Новеллу о могильщике в переводе И. Введенского можно найти в номере «Отечественных записок» за 1850 год.

Самым последним и точным переводом «Пиквикского клуба», включая новеллу о могильщике, является перевод Е. Ланна, осуществлённый в 30-х гг. XX в. Далее будут рассмотрены переводы Е. Ланна и И. Введенского.

Эти переводчики руководствовались совершенно разными принципами. Е. Ланн на первое место ставил точность,<sup>1</sup> а И. Введенский — „ дух...писателя, сущность его идей“, а уже потом обращал внимание на „ образ выражения этих идей“.<sup>2</sup> Отсюда — разница в переводах. Формальные расхождения между оригиналом и переводом И. Введенского уже намечаются в самом названии вставной новеллы. “The story of the goblins who stole a sexton” И. Введенский переводит так: „Повесть о могильщике Груббе“.<sup>3</sup> Е. Ланн переводит название главы точно: „Рассказ о том, как подземные духи похитили пономаря“.<sup>4</sup> Длинные, синтаксически сложные предложения Диккенса И. Введенский нередко предпочитает сокращать или разбивать одно предложе-

## Труды молодых учёных

ние на два, в то время как Е. Ланн старается в точности передать структуру предложения оригинала. Иногда И. Введенский вообще опускает предложения и даже целые абзацы. А песня, которую поёт Гебриел Граб, сводится в переводе И. Введенского к следующей строке: „Это развеселило его до такой степени, что он громким голосом пропел могильную песню, и потом, ещё громче захохотал”. Е. Ланн полностью переводит эту песню.

Достаточно много несоответствий в переводе И. Введенского можно найти и на лексическом уровне. Например, слово “Hollands”, означающее „голландский джин”, „голландская водка” И. Введенский переводит как „желудочная настойка”. Интересно, что безымянный в оригинале король подземных духов (the king of the goblins) в переводе И. Введенского называется „Веельзевул”, и этот факт тут же получает объяснение: „...потому что так, без сомнения, надлежало называть главного духа...”. А вот пример того, как вместо одного абзаца сочиняется совсем другой. Оригинал:

And now, said the king, fantastically poking the taper corner of his sugar-loaf hat into the sexton's eye, and thereby occasioning him the most exquisite pain: “And now, show the man of misery and gloom, a few of the pictures from our own great storehouse!

У Е. Ланна:

- А теперь, — сказал король, шуточно ткнув в глаз пономарю остриём своей конусообразной шляпы и причинив этим мучительную боль, — а теперь покажите человеку уныния и скорби несколько картин из нашей собственной великой сокровищницы.

Ничего подобного не находим у И.Введенского:

- Ну, что, хороша водка? — спросил Веельзевул.
- Хороша, сэр, покорно вас благодарю, — отвечал трепещущий могильщик.
- Не стоит благодарности. Покажите теперь этому несчастному нелюдиму какую-нибудь картину из нашей галереи.

Введенский часто напоминает о себе такими фразами, как „я полагаю”, „сколько мне известно”, обращением к читателям: „милостивые государи”, „вы угадали”, чего нет в подлиннике.

Это лишь немногие примеры расхождений между оригиналом и переводом Введенского. Но, несмотря на все эти несоответствия, надо сказать, что, в целом, Введенский справился со своей задачей — передать стиль и юмор Диккенса.

Некоторые критики, например, К.И. Чуковский, ценили переводы И. Введенского выше переводов Е. Ланна. К.И. Чуковский писал, что первый, хотя и не понимал слов Диккенса, понял его самого, сумел передать его интонацию, жесты, „его богатую словесную мимику”.<sup>5</sup>



## Литературоведение

Итак, рассмотренные выше переводы представляют собой пример эволюции переводческих принципов. Перевод из „Библиотеки для чтения” демонстрирует сознание самого переводчика. Здесь высока степень русификации и ещё не может идти речи об адекватности перевода подлиннику. Поэтому переводы И. Введенского, хотя и представляют художественную ценность, уже не могут не считаться устаревшими. У И. Введенского уже появляются свои переводческие методы, видна попытка более или менее точно следовать фабуле оригинала, хотя ещё высока степень русификации и субъективности переводчика. И, наконец, следующий шаг в переводческой эволюции — перевод Е. Ланна. В этом переводе уже отражён не переводчик, а автор. Это формально точный, объективный и с современной точки зрения наиболее адекватный из всех существующих перевод романов Диккенса.

### Примечания

<sup>1</sup> Ланн Е. Стиль раннего Диккенса и перевод «Посмертных записок Пиквикского клуба» // Лит. критик. 1939. №1. С.156-157.

<sup>2</sup> Введенский-переводчик. Принципы перевода // Русские писатели о переводе. Л.,1960. С.245.

<sup>3</sup> Отечественные записки. 1850. Т.69. №3. С.189. Далее текст цитируется по этому изданию. С.190, С.193.

<sup>4</sup> Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба // Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. Т.2. С.476.

Далее текст цитируется по этому изданию. С.482.

<sup>5</sup> Чуковский К.И. Высокое искусство // Собр. соч.: В 6т. Т.3. М.,1966. С.556.

## **Королёва Е.А., ТГУ, 4 курс, н.р.: О.Б. Кафанова Лирика Байрона в переводном цикле Ивана Козлова**

И. Козлову ещё при жизни была суждена слава главного русского байрониста. Славу эту без преувеличения можно назвать европейской, статьи о поэте публиковались в Англии и Германии, о нем знали итальянский романтик А. Мандзони и друг Байрона, поэт Томас Мур. Из произведений английского поэта Козлов перевёл полностью поэму «Абидосская невеста», шесть отрывков из «Чайльд Гарольда», по одному отрывку из «Лары», «Манфреда», «Дон Жуана», «Осады Коринфа», «Гяура» и девять стихотворений.

Для Козлова — переводчика характерен специфический выбор байроновской лирики: все стихотворения, за исключением «Lines written in an Album, at Malta» («В альбом» — 1809 г.), относятся к так называемому Лондонскому периоду (1811-1816). Именно в это время, по мнению Н.Я. Дьяконовой, у Байрона «возникает образ настолько тра-

## Труды молодых учёных

гический и противоречивый, что к нему не подходили обычные мерки... Герой Байрона презирает счастье, враждует с Богом и царями, терзает себя и других и гибнет под натиском разрушительных страстей».<sup>1</sup>

Стихотворения, переведённые Козловым, в оригинальном творчестве английского поэта не составляют лирического единства, они существуют обособленно, только два из них — «Sun of the sleepless» («Солнце неспящих») и «If that high world» («Когда в нетленном мире том») — входят в цикл «Еврейские мелодии». Однако можно утверждать, что под пером Козлова они приобретают некое высшее единство и органично образуют цикл. Это цикл неавторский, свободный. Козлов публиковал переводы попеременно с собственными стихами. Цикл и не обязательно должен быть авторским, он «может быть как результатом творчества поэта, так и собственной внутренней контекстной связи отдельных произведений друг с другом, возникающей в лирике и постигаемой читателем».<sup>2</sup>

Козлов обращается только к тем стихотворениям Байрона, которые по тематике и настроению были близки его собственному оригинальному творчеству. Все девять стихотворений объединяет любовная тема. Даже в философско-лирических стихотворениях «Sun of the sleepless» и «If that high world», в которых английский поэт размышляет о сущности человеческого бытия, мотив любви играет едва ли не доминирующую роль. Любовная лирика Байрона поражала своим трагизмом. Горести любви воспринимаются им как часть скорбного бытия современного человека, обречённого на душевное одиночество и непонимание. Поэтому главные темы Байрона связаны с неизбежными в любви утратами. Лишь редкие его любовные стихи лишены трагической окраски. Козлова притягивают стихотворения, пронизанные как глубоким трагизмом («One struggle more, and I am free» («Решусь — пора освободиться»), «Away, away, ye notes of woe» («К чему вам, струны, радость петь»), так и светлым чувством («From the Portuguese» («Португальская песня»), «There be none of Beauty's daughters» («Меж дев волшебными красами»). Отбирая и переводя стихотворения Байрона, Козлов вольно или невольно выстраивает целостную концепцию любви. Стихотворения, оказавшись рядом, начинают активно взаимодействовать и дополнять друг друга, сливаясь в цикл. Таким образом, складывается форма цикла, которая, по мнению М.Н. Дарвина, «появляется там, где решение темы требует многократных и неоднозначных подходов к ней».<sup>3</sup>

Переводной цикл любовной лирики односубъектен. В центре каждого отдельного произведения и всего цикла находится одно лирическое «Я», а лирическое событие исчерпывается описанием его чувств и переживаний. Все другие субъекты, иногда возникающие в контексте

## Литературоведение

цикла («Ты», «Они») не обладают по отношению к лирическому «Я» равноправностью и служат лишь поводом для его внутренних переживаний.

Цикл Козлова можно отнести к монтажной композиции. Составляющие его стихотворения представляют собой «кадры»-картинки: каждое из них описывает любовь в одном из её аспектов — от светлого лирического чувства до состояния иступлённого отчаяния из-за невозможности вернуть умершую возлюбленную.

Вместе с тем, переводной любовный цикл — это ещё и «картинная галерея»: пять из девяти стихотворений посвящены конкретным женщинам, которых Байрон любил: Тирзе, Аннабэлле Мильбэнк, Терезе Гвиччиоли, а в шестом случае Козлов заменил установленный адресат Байрона «Флоренс» на «А.А. Воейковой», которой он посвятил свой перевод.

На основе байроновских стихотворений Козлов создал свою концепцию любви, отличную от оригинальной. Байрон абсолютизирует любовь. Если чувство уходит или умирает возлюбленная, жизнь обесмысливается, и на человеческую долю остаются одни страдания, от которых и смерть не принесёт избавления, ведь небеса пусты. Козлов, наоборот, глубоко религиозен. Любовь воспринимается им как дар свыше. Хотя лирический герой Козлова и опечален утратой возлюбленной, он верит, что встретится с ней вновь в том, ином мире. У Козлова нет байроновского надрыва, вселенского пессимизма, но у него есть надежда.

Мироощущение английского поэта настолько трагично, что даже самые светлые лирические строки печальны. Так, «There be none of Beauty's daughters» — это стихи о женском совершенстве, физическом и нравственном, но здесь нет ничего от счастья любви, словно Байрон не верит, что совершенство и радость могут стать его уделом. Козлов изменяет акценты, его перевод — это песнь радости, красоты и, что самое главное, взаимной любви.

Итак, цикл, составленный из переводов байроновских стихотворений, отражает концепцию любви уже не английского поэта, а И. Козлова. Творчески восприняв и переработав стихи Байрона, Козлов выразил своё мироощущение и лирические переживания, и то, что мы называем переводами Козлова, было для него его собственными творениями.

### Примечания

<sup>1</sup> Дьяконова Н.Я. Лирическая поэзия Байрона. М., 1975. С. 95.

<sup>2</sup> Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983. С. 21.

<sup>3</sup> Там же. С. 54.

Труды молодых учёных

Коротченко Т.В., Томск, 4 курс,

н.р. Е.Г. Новикова

*Переводы романа Ф.М. Достоевского  
«Братья Карамазовы» на английский язык  
в XX веке*

Цель данной работы — определить, насколько сильно определенная эпоха, определенная историческая ситуация, а также личность переводчика влияют на перевод.

Для этого были взяты два перевода романа Достоевского «Братья Карамазовы»: перевод 1912 г. К. Гарнетт и современный перевод 1991 г., выполненный двумя переводчиками: русской Ларисой Волконской и англоязычным Ричардом Пивия. Впервые осуществляется, во-первых, сравнительный анализ двух переводов романа, во-вторых, их анализ в заявленном аспекте. Фрагменты для анализа выбираются в соответствии со всеми главными сюжетными линиями романа. В данной статье представлены отрывки, связанные с образом Ивана и христианством.

К. Гарнетт жила на стыке двух веков: XIX и XX, была свидетельницей начала первой мировой войны в Европе, смены режимов в России. Через друзей своего мужа К. Гарнетт познакомилась с революционерами-эмигрантами и приобрела практику в русском языке, а также возможность познакомиться с современной русской литературой. Её попытки перевода произведений русских писателей очень одобрял и поддерживал С. Степняк-Кравчинский, который видел «в русском романе действенное средство пропаганды идей освободительного движения»<sup>1</sup>. Отсюда можно сделать вывод, что встречи и беседы с русскими революционерами-эмигрантами оказали влияние на её взгляды и выбор литературных произведений.

Ричард Пивия (второй переводчик) — профессор сравнительной литературы и английского языка университета штата Вирджиния, но в большей степени известен как переводчик художественной литературы. К его работам относят переводы таких авторов, как Боннефоу, Альберто Савиньо, а также произведения русских классиков. Совместный перевод романа Достоевского «Братья Карамазовы» в 1991 году получил премию «Письменный перевод». Здесь проявилась одна из последних тенденций современного переводоведения: наличие двух переводчиков, один из которых является носителем «исходного языка», а другой — носителем «языка перевода».

В результате проведенного сравнительного анализа выяснилось:

1. В переводе К. Гарнетт опущены эпиграф и предисловие «от автора», в результате чего затушевывается религиозная проблематика романа и исчезает авторское определение Алёши как главного героя. Неточности также обнаруживаются в переводе глав «Старцы» и «Великий инквизитор».

## Литературоведение

В современном переводе и эпиграф, и предисловие «от автора» присутствуют. Перевод соответствующих глав более близок к оригиналу, но и здесь есть несоответствия. И К. Гарнетт, и современные переводчики не совсем точно переводят отрывок, где, по Достоевскому, ложь инквизитора во имя успокоения человечества это их самостоятельный выбор. Согласно двум переводам, ложь была продиктована либо кем-то, либо обстоятельствами.

2. В переводе К. Гарнетт Иван предстает как основной герой-идеолог романа, так как та формула, которой он следует, является верной и не противоречит существующим законам. К. Гарнетт переводит проблему в юридический план. Современный перевод в данных отрывках соответствует оригиналу.

3. В главе «За коньячком», где происходит разговор между Фёдором Павловичем и Иваном, в доме Карамазовых, согласно переводу К. Гарнетт, прямо обсуждается вопрос о революции и её участниках, во втором переводе переводчики используют словосочетание «пушечное мясо», что уточняет оригинал с точки зрения современности.

4. И К. Гарнетт, и переводчики конца XX века неточны в переводе названия главы «Бунт», принципиально важной для Достоевского.

После проведённого сравнения раннего и современного переводов можно сказать, с чем англоязычный читатель начала XX века познакомился в гарнеттовском романе «Братья Карамазовы». Но причина не в том, что К. Гарнетт была некомпетентным переводчиком. Её переводы выполнили важную коммуникативно-художественную функцию. Эпоха же и окружение, в котором жила К. Гарнетт, определили её подход к работе над переводом. Она расставляла свои акценты. Понятным выглядит тот факт, что К. Гарнетт невнимательно переводит фрагменты, связанные с религиозной проблематикой — для неё это не было актуальным. Роман послужил основой для воплощения идей и в большей степени взглядов К. Гарнетт. Иван с идеей бунта, отрицания окружающей действительности стал в романе главным героем; героем, идея и действия которого «законны»; героем, который требует не возмездия, а правосудия; героем, который бунтует не против смысла окружающего мира, а против современного общественного устройства.

Читатель же конца XX века читает уже совсем другого Достоевского. Желание современных переводчиков создать максимально объективный перевод, максимально приблизить его к оригиналу рождает абсолютно новый тип перевода. Хотя и здесь есть свои нюансы. Текст романа Достоевского «Братья Карамазовы» во втором переводе претерпевает изменения, которые сближают его с современностью. Таким образом, определенная эпоха, определенная историческая ситуация, а также личность переводчика влияют на перевод. Революционные настроения, общественная обстановка накануне первой мировой войны так или иначе отразились в переводе К. Гарнетт, в котором

## Труды молодых учёных

также в определенной степени отражена и личность переводчика. В современном переводе личности переводчиков не проявлены, но тем не менее прослеживается время создания перевода, а также определенные установки современной теории перевода.

### Примечания

<sup>1</sup>Тове А.К. Гарнетт — переводчик и пропагандист русской литературы / Русская литература. — 1958. №4. — С. 196.

## Корчинский А.В.,<sup>1</sup> аспирант НГПУ (Новосибирск) *О “реорганизации времени” у И.А. Бродского*

Б.Ф. Егоров писал, что “личное время” лирического героя через время автора, то есть через план настоящего, легко отрывается от всякой хронологической локализации, восходит и присоединяется к плану вечного, становясь вне времени.<sup>2</sup>

У Бродского такое восхождение осуществляется через язык, через вневременное языка. Язык — это то, что соединяет время пишущего с “большим временем” культуры, истории, временем, в котором все предшествующие (и, может быть, даже последующие) тексты сосуществуют, как выражается Бродский, в “алфавитном беспорядке”.

Исследователи часто обращаются к интерпретации одной чрезвычайно важной фразы Бродского, оброненной им в стихотворении 1975 года “Колыбельная Трескового мыса”:

Время больше пространства. Пространство — вещь.  
Время же, в сущности, мысль о вещи.<sup>3</sup>

И. Плеханова, цитируя данный отрывок, высказывает мысль о некотором родстве времени и мышления, времени и языка: “Непосредственность преобразования времени в творение языка обусловлена у Бродского тем, что и то, и другое являют себя сознанием”.<sup>4</sup> Следы такого понимания природы времени встречаются в стихах Бродского разных лет. Приведем один пример. В статье “Иосиф Бродский — поэзия грамматики” литературовед Д. Ахапкин обратил внимание на один парадоксальный эпизод: исследователи часто пишут об уподоблении Бродским времени — языку, речи, синтаксису с их линейностью и необратимостью. И, например, фраза из цикла “Часть речи” (1975) “За сегодняшним днем стоит неподвижно завтра, / как сказуемое за подлежащим”<sup>5</sup> нередко трактуется в работах о Бродском как наиболее яркий пример такого параллелизма. “Однако, — пишет Д. Ахапкин, — неоднозначности этого образа, похоже, не замечали. В самом деле, трактовка этого сравнения прежде всего зависит от того, о сказуемом

## Литературоведение

и подлежащем в каком языке идет речь... Вдобавок и в самой строке подлежащее стоит после сказуемого".<sup>6</sup> Последнее обстоятельство, как представляется, заставляет задуматься о том, что язык, пусть даже уподобляясь времени в своей синтагматике, обладает еще и "парадигматической" обратимостью и потому ускользает от темпоральной линейности, вследствие чего он способен моделировать время.

И действительно, Бродский неоднократно уподоблял поэзию и речь вообще — устремленному к своему концу времени, его длительности, его развертыванию. Однако при этом он, как правило, добавлял, что ритм, поэтическая просодия представляют собой своеобразную "реорганизацию" времени, то есть каким-то образом поэзия играет со временем и способна изменить его траекторию. Ключ к этой противоречивой ситуации мы находим среди высказываний самого поэта: "Если время синонимично, нет, даже вбирает в себя божество — боготворит язык, откуда тогда происходит язык? И не является ли тогда язык хранилищем времени?.. И не является ли песня, или стихотворение, и даже сама речь с ее цезурами, паузами, спондеями и т. д. Игрой, в которую язык играет, чтобы реорганизовать время?"<sup>7</sup>

То есть язык вмещает в себя время, отсюда, добавим мы в свете вышесказанного, его способность к моделированию временных планов. Структура времени подвластна "реорганизации". Следовательно, временной план, который мы называем временем пишущего, получает способность симультанно включать в себя все другие временные планы, сдвигаться в диахронии — именно благодаря тому, что расположен над плоскостной и линейной временной осью и сопричастен "времени языка" (В. Подорога).

Бродский, конечно же, признает за временем силу объективного начала, хотя бы потому, что "время создано смертью". Время всюду дано и как "материя времени",<sup>8</sup> из которой состоит сущее, ибо "жизнь — форма времени".<sup>9</sup> Но его априорная природа и его абстрактная структура для поэта такая же данность, заявленная как одна из характеристик ментальной жизни, в которой действительно осуществляется "реорганизация" времени — в том числе и в способности возвращаться к прошлому, утраченному, отсутствующему. В эссе "Памяти Марка Аврелия" Бродский так формулирует свое представление о среде, порождающей время:

Общего у прошлого и будущего — наше воображение, посредством которого мы их созидаем. А воображение коренится в нашем эсхатологическом страхе: страхе перед тем, что мы существуем без предшествующего и последующего.<sup>10</sup>

## Труды молодых учёных

То есть поэт осознает, что наше “экзистенциальное” (или, как мы говорили выше, — “ноуменальное”) время дано лишь как мгновение, атомарно, без прошлого и без будущего. И страх утраты темпорально устойчивой идентичности побуждает “воображение” к созиданию временной протяженности и трехчастной структуры времени.

Представление о генезисе этой структуры, корнящееся в страхе, роднит позицию Бродского с экзистенциалистским пониманием, апеллирующим не к категории темпоральности, данной в сознании, а к до-рефлексивным формам *переживания* времени. С одной стороны, переживание всегда имеет дело лишь с мгновением, представляющим “лишенным протяжения сечением, которое отделяет еще не существующее будущее от еще более не существующего прошлого”.<sup>11</sup> Но с другой стороны, переживание настоящего никогда не обособленно от воспоминания и ожидания, вследствие чего в настоящем всегда присутствуют прошлое и будущее: прошлое — как то, “что в качестве формирования и определенности тянется из прошедшего в настоящее, определяя последнее”,<sup>12</sup> а будущее — как то, “что оказывается действенным в надеждах и опасениях, планах и проектах”, что, будучи одним из конституирующих факторов, “образует неотъемлемую часть настоящего”.<sup>13</sup> То есть реально существует только момент настоящего времени, который содержит в себе интуицию прошедшего и последующего, но сам по себе автономен и лишен темпоральной протяженности. В результате получается, что экзистенциальное время дискретно, сиюминутно. Как писал М. Мамардашвили, “живое — значит заряженное невидимой для глаза пульсацией бытия... Предмет *не есть* сам по себе, он не действует, а пульсирует. Я вижу и соединяю все моменты “есть” поверх незамечаемых пульсаций, соединяю в длительность. Сама эта длительность... иллюзорна, она пульсирует”.<sup>14</sup>

Здесь, однако, имеется небольшой нюанс. Бродский говорит, что страх выступает только как повод, как побудительный мотив для деятельности “воображения”, создающего временную структуру. То есть здесь имеет место момент абстрагирования от той ситуации отрезанности от прошлого и будущего, которой характеризуется наше непосредственное ощущение себя в “живом” времени. Это время, в сущности, атомарно, длительность привносится в него лишь сознанием, основанном на памяти.

В этом контексте интересно упомянуть о том взгляде на время, который был свойствен для Д. Хармса, как это интерпретирует М. Ямпольский. Ссылаясь на концепцию истории Г. Зиммеля, Ямпольский пишет, что Хармс понимает временную (историческую) длительность и непрерывность только в качестве продукта абстрагирования от реальности события, настоящее которого атомарно и не имеет никакой связи с предшествующим и последующим.



## Литературоведение

История возникает, таким образом, в результате абстрагирования реальности, приближение к реальности разрушает формы членения временного континуума, растворяет историю без остатка... Хармс в целом ряде текстов играет с зиммелевским парадоксом, показывая, каким образом история возникает в результате таких абстрагирующих практик, то есть по существу своему вневременных операций, укорененных в априорных формах нашего познания (в чем-то вроде кантовских «априори»).<sup>15</sup>

Структура времени априорна сознанию и сознание, использующее как форму своего воплощения язык, структурирует “феноменальное” время, в котором и существуют явления мира. Именно поэтому, согласно Бродскому, язык и сознание способны “играть” со временем, оборачивать его, реорганизовывать его. Именно поэтому, говорит поэт, “нигде время не рушится с такой легкостью, как в уме. Потому-то мы так любим размышлять об истории”.<sup>16</sup>

Однако существенным моментом этого генезиса категории времени является то, что существование темпоральной длительности (и, следовательно, идентичности объекта и субъекта восприятия и мышления) делает возможной только память. Именно поэтому, по мнению Ямпольского, беспмятство у Хармса приводит к исчезновению времени:

Остановка времени у Хармса прежде всего фиксируется через постоянно повторяющийся сюжет — забывания, отсутствия всякого предшествования литературному дискурсу, творения от нуля, от ничего, монофамматизма и т. д. Континуум прерван, и разрыв в континуальности — есть форма беспмятства.<sup>17</sup>

Бродский интерпретирует необходимость памяти тем же “эсхатологическим страхом”, который порождает структуру времени в нашем сознании. Это средство противодействия конечности (будь то одно лишь мгновение настоящего или целая жизнь): “Источник могущества памяти (часто затмевающий для нас самую реальность) — это ощущение незавершенного дела, ощущение прерванности. Это же ощущение лежит и в основе понятия истории. Память, по сути дела, есть продолжение того же самого... другими средствами”.<sup>18</sup> Поэтому память как концентрация опыта есть то, что противостоит разрушительному делу времени: “Единственное имеющееся в распоряжении человека средство, чтобы справляться со временем, есть память”.<sup>19</sup>

По Бродскому, память воплощена в языке, который жив поэзией. Поэтому по способу отношений со временем память и язык, воспоминание и стихотворение ведут себя одинаковым образом:

## Труды молодых учёных

Воспоминание — всегда почти элегия: его ключ, грубо говоря, минорен; ибо тема его и повод к нему — утрата. Распространенность жанра элегии в изящной словесности объясняется тем, что и воспоминание, и стихотворение суть формы реорганизации времени: психологически и ритмически.<sup>20</sup>

Как память, так и работа языка (поэзия) обусловлены ощущением конечности существования и неустойчивости настоящего.

Память, таким образом, является той средой и тем материалом, где и из которого, соответственно, мысль мастерит время. Память (и язык как вместилище памяти культуры), согласно теории информации, есть накопление сведений о прошлом, а, следовательно, и о будущем, так как знание о будущем формируется путем перенесения опыта прошедшего в сферу предстоящего.

В. Руднев пишет:

Важнейшим свойством физического времени является его анизотропность, то есть необратимое движение в одну сторону; эта особенность физического времени отмечается практически всеми философами, стоящими на естественнонаучных позициях.<sup>21</sup>

Движение времени подобно описываемым в физике термодинамическим процессам, сущностью которых является энтропия. Связь временной необратимости с возрастанием энтропии была статистически обоснована в конце XIX века австрийским физиком Л. Больцманом и в середине XX века подробно разработана философом-позитивистом Г. Рейхенбахом. По определению Рейхенбаха, направление времени совпадает с направлением большинства термодинамических процессов во Вселенной — от менее вероятных состояний к более вероятным. Мы не можем оказаться “во вчера” потому, что в мире за это время произошли необратимые изменения, общее количество энтропии возросло. В соответствии с этим принципом в мире, в котором мы живем, “сигареты не возрождаются из окурков”.<sup>22</sup>

Теория информации утверждает, что увеличение информации обротно увеличению энтропии, следовательно, память фиксирует нашу идентичность во времени, создает нечто, что структурирует эту идентичность в противоположность хаотическому движению времени. А создает она не что иное, как само понятие о времени. Вяч. Вс. Иванов пишет: “Мысль о взаимоотношениях времени и памяти... является достаточно древней. Она была воплощена в древнегреческой мифологии, где богиня Мнемозина одновременно управляла памятью и течением времени... В духе концепции Рейхенбаха, Мнемозину можно было бы назвать богиней информации, потому что она ведала знанием о прошлом, а следовательно, и временем”.<sup>23</sup>

## Литературоведение

Из всего этого можно сделать чрезвычайно важный для нашей темы вывод: время пишущего вневременно, так как находится за пределами трехчастной временной оси, в той сфере, где структурируется всякая темпоральность. Поэтому оно, будучи настоящим (но, как мы говорили, "вертикальным" по отношению к длительности временного континуума), симультанно сосредотачивает в себе все время и способно смещаться в сторону будущего или прошлого, оставаясь настоящим. Этой способностью оно обязано памяти и языку, через которые оно восходит на еще более высокую ступень, соединяя время конкретного текста с историческим временем культуры. Через письмо поэт становится причастен языку, а с ним всей культуре. Именно поэтому Бродский говорит: "Термин "развитие" подразумевает линейный процесс, но поэтическое мышление всегда имеет синтезирующее качество... В каждый момент времени поэт обладает языком во всей его полноте".<sup>24</sup> Язык же вносит в текст архетипические слои культуры, вследствие чего через поэта говорит "большое время" истории.

### Примечания

<sup>1</sup> korchinsky@mail.ru

<sup>2</sup> Егоров Б.Ф. Категория времени в русской поэзии 19 века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974. — С.162.

<sup>3</sup> Колыбельная Трескового мыса // Сочинения Иосифа Бродского. — СПб., 1991-1994 (В дальнейшем — просто СИБ). — Т. 2. — С. 361.

<sup>4</sup> Плеханова И. Формула превращения бесконечности в метафизику И. Бродского // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. — СПб., 2000. — С. 51.

<sup>5</sup> СИБ. — Т. 2. — С. 402.

<sup>6</sup> Ахапкин Д. Иосиф Бродский — поэзия грамматики // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. — СПб., 2000. — С. 275.

<sup>7</sup> Бродский И. Поклониться тени // Бродский И. Письмо Горацию. — М., 1998. — С. LXIII.

<sup>8</sup> Петухи // СИБ. — Т. 1. — С. 23.

<sup>9</sup> Колыбельная Трескового мыса // СИБ. — Т. 2. — С. 361.

<sup>10</sup> Бродский И. Памяти Марка Аврелия // Иностранная литература, 1995, №7. — С. 255.

<sup>11</sup> Больнов О.Ф. Философия экзистенциализма. — СПб., 1999. — С. 140.

<sup>12</sup> Там же. — С. 141.

<sup>13</sup> Там же. — С. 140.

<sup>14</sup> Мамардашвили М. Лекции о Прусте. — М., 1995. — С. 81 — 82.

<sup>15</sup> Ямпольский М. Беспмятство как исток (Читая Хармса). — М., 1998. — С. 7-8.

<sup>16</sup> Бродский И. Письмо Горацию // Бродский И. Письмо Горацию. — М., 1998. — С. CCLXXXI.

<sup>17</sup> Ямпольский М. Указ. соч. — С. 10.

<sup>18</sup> Бродский И. Девяносто лет спустя // Бродский И. Письмо Горацию. — М., 1998. — С. CCXXXVII.

<sup>19</sup> Бродский И. Песнь маятника (О Кавафисе) // Там же. — С. XXVII.

<sup>20</sup> Бродский И. "С миром державным..." // Там же. — С. CXII

## Труды молодых учёных

<sup>21</sup> Руднев В. Прочь от реальности. — М., 2000. — С. 12.

<sup>22</sup> Цит. по: Руднев В. Указ. соч. — С. 13.

<sup>23</sup> Иванов Вяч. Вс. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974. — С. 50.

<sup>24</sup> Бродский И. В тени Данте // Бродский И. Письмо Горацию. — М., 1998. — С. XLII.

### **Кошечко А.Н., аспирант ТГУ, н.р.: Ф.З. Канунова** *Генезис пространственной поэтики романов Ф.М. Достоевского (психогенетический аспект)*

При изучении поэтики романов Ф.М. Достоевского особый интерес представляет физиологический аспект проблемы пространства, поскольку картина мира формируется в сознании художника на пересечении общечеловеческого и индивидуального. Психогенетические особенности представляются универсальным базисом, присутствием человеку независимо от этнической принадлежности, вероисповедания и социального статуса, в то время как жизненный опыт писателя формирует уникальную манеру выражения универсального содержания.

Наблюдения психофизиологов над особенностями функциональных расстройств головного мозга, вызывающих нарушение координации движений и пространственной ориентации, позволили говорить о функциональной асимметрии головного мозга.

1. Каждый человек «имеет дело с двумя телесными пространствами — «внешним» (объективная метрика тела) и «внутренним» (субъективное телесное пространство)». <sup>1</sup> «Внешнее» пространство доступно объективному наблюдению (рост, вес и т.д.), в то время как пространство «внутреннее» не поддается рациональным методам анализа. При этом границы объективного положения человека в мире и его субъективного восприятия этого положения могут не совпадать.

2. Правое полушарие отвечает за наглядно-чувственное восприятие пространственных отношений, отображение «перцептивного пространства». <sup>2</sup> Левое полушарие «формирует концептуальное пространство. Это пространство является символическим отображением реального физического пространства и строится на базе символической знаковой системы — языка. В этом пространстве человек может планировать свою деятельность, придавать ей цели, перейти от манипулирования предметами к оперированию символами». <sup>3</sup> Следовательно, правое полушарие является базой иконической, а левое — символической знаковых систем.

## Литературоведение

Таким образом, диалогичность мышления присуща человеку а priori, «обеспечивается самой организацией психических функций, базируется на механизмах функциональной специализации больших полушарий мозга и реализуется в разных формах взаимодействий правого и левого полушарий».<sup>4</sup> Отсюда — постоянная потребность человека в собеседнике, выражении своих мыслей вслух, адресно. Диалог с Другим или самим собой как Другим — органичная черта человека, обусловленная психогенетическими свойствами индивида, поэтому явление полифонии в художественной литературе отражает процесс постижения этих особенностей как своеобразного кода к пониманию феномена межличностной коммуникации, способов выражения собственного «я» и вовлечения в процесс диалога универсальных надличностных смыслов.

Всё вышесказанное может быть в полной мере отнесено к Достоевскому и его мировосприятию с поправкой на индивидуальные особенности личности писателя, в числе которых можно назвать, пожалуй, главную — эпилептическую конституцию психики Достоевского.

Свидетельства о припадках, которые мы находим в воспоминаниях жены писателя, современников и биографов Достоевского, позволяют говорить об особом влиянии, которое они оказывали на его творчество. В той или иной мере они сопровождали создание всех романов писателя и были особенно сильными во время написания «Идиота» — «по разу в неделю». Это подтверждают записи в дневнике Анны Григорьевны Достоевской: «с половины февраля вдруг наступил перелом, и начались ежедневные бури. Внезапная перемена погоды, по обыкновению, раздражающе влияла на нервы Фёдора Михайловича, и с ним в короткий промежуток времени случились два приступа эпилепсии. Второй, очень сильный, поразил его в ночь на 20 февраля, и он до того потерял силы, что, встав утром, едва держался на ногах».<sup>5</sup>

Эпилепсия Достоевского становилась предметом пристального внимания не только литературоведов, но и психиатров, психофизиологов, специалистов в области патографии. Разница между подходами учёных обусловлена спецификой предмета исследования: для литературоведов эпилепсия представляет интерес как художественный мотив (герои-эпилептики), психиатров и психофизиологов волнует достоверность и адекватность этого психического расстройства. В трудах И.П. Ермакова, В.М. Бехтерева, П.М. Зиньковского, Ч. Лобозо, К. Ясперса, К. Леонгарда, В. Подороги, Н. Богданова и др. внимание обращается на поразительную точность Достоевского в описании симптомов развития болезни, течения и последствий припадков. Так, В.М. Бехтерев в своём докладе «Достоевский и художественная психопатология» отмечает: «Достоевский проник настоящим образом в большую душу, вскрыл её своим изумительным, гениальным анализом художественного понимания и воспроизвёл эти болезненные состояния в образах необычайно ярких, правдивых и жизненных. Следуя за его описаниями, мы ясно

## Труды молодых учёных

ощущаем, как зарождалась болезнь данного лица и где её корни, как затем болезнь развивалась дальше, что поддерживало душевное расстройство и чем оно проявлялось, и всё это... В той форме художественного изложения, которая... увлекает своей жизненной правдой».<sup>6</sup>

«Жизненная правда в описании болезни у героев Достоевского определяется особенностями биографического опыта самого писателя. Припадки были для Достоевского неотъемлемой частью жизни, при этом причина их возникновения до сих пор остаётся невыясненной. Как отмечают биографы писателя, припадки начались у писателя ещё в детстве, но носили скрытый, латентный характер и только после потрясения его на восемнадцатом году жизни трагического события — убийства отца — приняли форму эпилепсии. Связь между этими событиями послужила З. Фрейду основанием для утверждения, что «припадок является... самонаказанием за пожелание смерти ненавистному отцу».<sup>7</sup> Постоянная потребность в наказании была, по мысли Фрейда, органической потребностью личности Достоевского, при этом наказание могло быть в виде припадков, страсти к игре или юридически налагаемого наказания: «Если правда, что Достоевский в Сибири не был подвержен припадкам, то это лишь подтверждает то, что его припадки были его карой. Осуждение Достоевского в качестве политического преступника было несправедливым, ...но он принял это незаслуженное наказание... как замену наказания, заслуженного им за свой грех по отношению к своему собственному отцу».<sup>8</sup> Отсюда, как полагает Фрейд, особая симпатия Достоевского к преступникам, с которыми его объединяет понятие вины и наличие общих импульсов к совершению преступления.

При всей спорности наблюдений Фрейда над особенностями эпилепсии Достоевского нельзя не отметить ряд принципиально важных моментов: причины эпилепсии кроются в глубинах подсознания и возникают вследствие перенесённых психоэмоциональных травм; эпилептические припадки накладывают определённый отпечаток на образ мыслей и поведение человека (противоречивость восприятия окружающей действительности, резкие перемены настроения, разного рода фобии: страх наказания, страх закрытого или открытого пространства и т.д.). Это подтверждается и современными исследованиями, посвящёнными Достоевскому. В качестве доминантных черт выделяются следующие.

1. Достоевский как человек с эпилептической конституцией психики (и его герои-эпилептики, в частности, князь Мышкин) руководствуются в большей степени субъективными переживаниями и настроением, нежели критическим, разумным сознанием объективно воспринимаемой действительности; проблесками выявляющихся из подсознательной сферы его внутреннего мира оригинальных, часто глубоких и верных, идей, а не из обдуманых и сколько-нибудь обоснованных убеждений.

2. Достоевского, как и его героев, отличает полярность аффектов, при которой наблюдается резкая перемена настроения от оптимизма и воодушевления к мрачности, пессимизму, скрытой или явной агрессии: «Такое совершенно неконтролируемое раздвоение чувств, раздвоение, при котором «изменяются все впечатления» — сладость на боль, сопричастность на отчуждение, смех на слёзы, радость на уныние — преследовало Достоевского всю жизнь»<sup>9</sup>.

Таким образом, эпилепсия наряду с универсальными психогенетическими особенностями личности Достоевского формирует в сознании писателя уникальный пространственный мирозобраз, который В.Н. Топоров обозначил как «индивидуальный образ пространства»: «Индивидуальность» образов пространства... в том, что сама роль «пространственного» в психоментальной структуре человека резко выходит за пределы средних, общепринятых, типовых норм»<sup>10</sup>; помимо социально-исторической и культурной ситуации современной автору эпохи образ пространства определяется в большей степени «психоментальными особенностями автора, сохраняющими связи со сферой биологического, хотя и осложнёнными «культурным» опосредованием»<sup>11</sup>.

#### Примечания

<sup>1</sup> Николаенко Н.Н., Деглин В.Л. Семиотика пространства и функциональная асимметрия мозга // Учёные записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. — Тарту, 1984. — Вып.641. — С.58.

<sup>2</sup> Там же. С.63.

<sup>3</sup> Там же. С.66.

<sup>4</sup> Там же. С.48.

<sup>5</sup> Достоевская А.Г. Воспоминания. — М.: «Правда», 1987. — С.193.

<sup>6</sup> Бехтерев В.М. Достоевский и художественная психопатология.. Бехтерев В.М. Избранные произведения (статьи и доклады). М.: «Медгиз», 1954.

<sup>7</sup> Фрейд Э. Достоевский и отцеубийство // Фрейд Э. Художник и фантазирование. — М.: «Республика», 1995.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Накамура К. Восприятие природы в «Преступлении и наказании» // Накамура К. Чувство жизни и смерти у Достоевского. — СПб.: «Дмитрий Буланин», 1997. — С.32.

<sup>10</sup> Топоров В.Н. Об индивидуальных образах пространства («Феномен» Батенькова) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. — М., 1995. — С.446.

<sup>11</sup> Там же. С. 448.

Труды молодых учёных

Курышева Л.А., мнс ИФ СО РАН  
(Новосибирск),

н.р.: Е.К. Ромодановская

*Влияние ирои-комической поэмы  
на повести о богатырях*

*сборника В.А. Левшина «Русские сказки»*

Наряду со сборником «Кирши Данилова» и «Словом о полку Игореве» сборник В.А. Левшина «Русские сказки» (1780–1783) «был в течение долгого времени одним из основных источников для знакомства с народной поэзией»<sup>1</sup>. Первоначально замысел Левшина был связан с обработкой русского эпоса в духе рыцарского романа, что воплотилось в первых частях его сборника<sup>2</sup>.

Помимо рукописной повести и лубка, между фольклором и левшинскими повестями о богатырях существует еще одно звено — ирои-комическая поэма. Исследователями «Русских сказок» высказывалось предположение о намерении автора сборника создать ирои-комическое повествование в прозе<sup>3</sup>. Это справедливое наблюдение нуждается, однако, в более широком литературно-историческом контексте.

«Смешение» жанровых форм всегда является характерной чертой переходной литературной эпохи<sup>4</sup>. В 60-80-е гг. XVIII столетия процессы преодоления риторической культуры слова приводят к жанров-стилевым сдвигам в системе литературы, и этим объясняется появление большого количества пародийных произведений и пародийных жанров (антижанров). «...Комическое снижение и пародийное обыгрывание риторической культуры становится характерной чертой литературного процесса в целом ... протест против нормативного закрепления триады тема-жанр-стиль вызывает к жизни череду антижанров — появляются “вздорные” оды, ирои-комические поэмы, бурлескные “энеиды”, а также драматические пародии на трагедии»<sup>5</sup>.

Разрушение классицистической жанровой системы приводит к поискам в сфере жанровой полифонии, к использованию жанров и текстов в широком диапазоне (от фольклорного и литературного высокого эпоса до фольклорных и литературных смеховых жанров) в рамках одного произведения<sup>6</sup>. Это, в частности, характерно для ирои-комической поэмы, принадлежащей, по определению О.Б. Лебедевой, к типу жанров-контaminaций.

Гротесковые приемы, используемые В.А. Левшиным на сюжетном и авторско-читательском уровне повестей о богатырях, действительно отсылают нас к опытам ирои-комического повествования,<sup>7</sup> жанровым структурам, изначально вторичным<sup>8</sup>, пародийным по отношению к героической эпосе. В отсутствии оригинального литературного образца на русской почве он обратился к сюжетному и языковому фонду наци-



## Литературоведение

онального фольклора. Герои и ситуации в ирои-комической поэме подсвечены образами русского богатырства, в ней используется характерные детали и формулы, отсылающие к богатырскому поведению, богатырской силе, богатырскому сну:

Потешные бои, составляющие левшинские повести о богатырях Добрыни Никитиче, Чуриле Пленковиче и Алеше Поповиче, соответствуют принципам ирои-комического эпоса, создатели которого намеренно сталкивают «высокий стиль героической эпопеи с своим собственным просторечным слогом»<sup>9</sup>. Так В.И. Майков описывает бой между ямщиками и купцами, а затем появление Елисея на поле брани в шапке-невидимке:

И се настал уже жестокой битвы час<...>  
Удары громкие по рожам раздаются,  
Льетса из носов кровавая река,  
Побои чувствуют и спины и бока<...>  
О бой, ужасный бой! <...>  
Но вдруг лишился бой сего ужасна вида,  
Когда пришел герой под сению Егида ...  
То был под шапкою своею Елисей<...>  
Не сотни перед ним, но тысящи валяются!<sup>10</sup>

Сравним с описанием потешного боя Чурилы с Кривидом:

Ужасное началось между ними сражение ... Кривид ... бросился было с превеликим ножом на Чурилу, однако сей окончил все одним кулаком, данным в голову кривидову. Тумак был толь жесток, что оная ушла совсем в тело, выскочила с противуположной части на низ и вынесла на себе желудок, ровно как шапку. Чурило оставил его в сем новом наряде...<sup>11</sup>

Развитие пародийных, вторичных жанров приводит к перетеканию акцентов на внефабульный уровень повествования, в авторско-читательскую сферу. Исследователи справедливо отмечают, что в прозе конца XVIII — нач. XIX вв. образ автора претепевает некоторые изменения — уходит в прошлое жанровый образ автора, вместе с тем авторский образ может расслаиваться, преобразуясь в систему сложно-переплетенных повествователей<sup>12</sup>. Непременную часть ирои-комической поэмы составляет появление автора в качестве героя повествования, разговоры с читателем, активное вовлечение читателя в игровое пространство повествования, интонационная игра, перепады от патетики к иронии, авторские отступления, «болтовня»<sup>13</sup>.

Образцом для авторов, творивших в жанре эпической поэмы, служил античный эпос с его правилами эпического зачина, обозначения темы и «призывания» к Музе с просьбой о вдохновении. Например, в поэме Тассо перед описанием боя: «Здесь убо, Муза, призываю твою помощь, да витийства мои изобразят достойно сие ужасное сраже-

## Труды молодых учёных

ние»<sup>14</sup>. Иронико-комическая поэзия подхватывает эту традицию и автор, помимо обращений к читателям, составляет целые разговоры со своей Музой:

О Муза! Лишь всели ты жар в меня сердечный,  
Прейдет через меня то в роды бесконечны.  
Приди и ободри охоту ты мою,  
Тогда на лире я песнь нову воспою,  
А ныне паки я гудочек мой приемлю...<sup>15</sup>

В отличие от героического эпоса классического периода, авторы поздних эпических и псевдоэпических образований, подчеркивая временное расстояние, которое пролегал между событием и его «певцом», нередко обращаются к Музе как свидетельнице событий:

О Муза! возвести мне, в каком состоянии обретался тогда дела сего сильного самодержца ... ты едина ведаешь о сих войсках и повелевавших ими вождах, ты едина можешь меня об оных известить<sup>16</sup>.

В «Повести о Добрыне Никитиче» обращение автора к Музе прежде описания боя опосредовано опытом иронико-комической поэмы и представляет собой пародию на эпические призывания:

О Муза, к тебе только должен я вознести мою жалобу! Для чего не был я свидетелем побоища, которого свет никогда уже не увидит? Я воспел бы то уверительно, чему удивляюсь только по одним слухам, доставившим мне повествование перу моему! Ты, о Муза, современствовавшая всем древнейшим подвигам, возгласи ныне чудеса, ожидаемые моими читателями! (С. 134-135).

Ирония в отношении ожиданий читающей публики и обращение к Музе с просьбой подать пример искусства правдоподобного описания, отсылает нас к игре, предложенной автором своим читателям в «Известии», — предложению поразмыслить и отличить вымысел от правды в его повестях о российских древностях<sup>17</sup>.

В продолжении описания битвы повествователь обращается к читателям с восклицаниями в самые фантастические моменты, как бы желая уверить их в правдивости описываемого:

Он <Тугарин — Л.К.> наклоняется с коня, растворяет рот, кушает богатыря из всех сил, но поверите ли, читатели! Исполни, крепко тиснув, лишается всех зубов своих <...> Но какое явление! О удивительный, невероятный случай! На месте желудка усмотрели восстающих, поглощенных исполином... (С. 135, 143).

В предисловии к сборнику автор принимает на себя роль издателя, а в самом тексте богатырских повестей он примеряет маску исторического повествователя — певца русской славы, русской истории. В то же время Левшин сознательно обращается со своим материалом вольно, конструируя одновременно шутовское, ироничное отношение к роли «певца»: никто не может проникнуть в мрак древности, а посему не грех и пофантазировать на ее счет. Ироническое отстранение достига-

## Литературоведение

ется в том числе и при помощи новой фигуры повествования — «древнего повествователя», чьи повести якобы пересказываются. Расслоение повествовательской позиции подчеркивает временную дистанцию, которая разделит современность и события минувшего времени.

### Примечания

<sup>1</sup> Азадовский М.К. История русской фольклористики. М., 1958. Т. 1. С. 66.

<sup>2</sup> См. об этом: Курышева Л.А. Трансформация эпического сюжета в «Русских сказках» В.А. Левшина («Повесть о Добрыне Никитиче») // Материалы к Словарию сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы. Новосибирск, 2002. С. 53-69.

<sup>3</sup> Омелько Л.В. Эволюция образа автора в русской прозе второй половины XVIII века (к вопросу о становлении поэтики предромантизма) // Проблемы изучения русской литературы XVIII в. Л., 1990. С. 103-104.

<sup>4</sup> Ромодановская Е.К. Русская литература на пороге нового времени: Пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994. С. 179.

<sup>5</sup> Автухович Т.Е. Риторика и русский роман XVIII в: Взаимодействие в начальный период формирования жанра. Гродно, 1995. С. 104.

<sup>6</sup> Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII в. М., 2000. С. 209, 216.

<sup>7</sup> По истории развития в России жанра иронико-комической поэмы см.: Иронико-комическая поэма. Л., 1933 (предисловие); Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII в. М., 2000. С.207-229.

<sup>8</sup> О главной особенности жанра пародии, присущей памятникам и средневековья, и нового времени, — его вторичности см.: Ромодановская Е.К. Русская литература на пороге нового времени: Пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994. С. 165 и далее. См. также: Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

<sup>9</sup> Лебедева О.Б. Указ. соч. С. 213.

<sup>10</sup> Майков В.И. Елисей, или Раздраженный Вахк. С. 175-177.

<sup>11</sup> Русские сказки, содержащая древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие оставшиеся чрез пересказывание в памяти приключения. М., Унив. тип. Н.Новикова, 1780—1783. Ч.1—10. Ч.1. С. 169-171. (Далее ссылки на 1-ю часть первого издания — в тексте).

<sup>12</sup> Манн Ю.В. Автор и повествователь // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. См. также: Янушкевич А.С. Русский прозаический цикл: нарратив, автор, читатель // Русская повесть как форма времени: Сб. статей. Томск, 2002. С. 97-107

<sup>13</sup> Лебедева О.Б. С. 217.

<sup>14</sup> Тассо Т. Освобожденный Иерусалим. Ч. 1. С. 158.

<sup>15</sup> Майков В.И. Елисей, или Раздраженный Вахк. С. 168.

<sup>16</sup> Тассо Т. Освобожденный Иерусалим. Ч. 2. С. 126.

<sup>17</sup> О формах литературной игры с читателем см.: Малэк Е. «Неполезное» чтение в России XVII-XVIII веков. Warszawa-Lydy, 1992; Малэк Е. Несколько замечаний о повествовании и повествователе в русской популярной прозе второй половины XVIII века // Русская проза эпохи Просвещения. Новые открытия и интерпретации / под. ред. Элизы Малэк. Lydy, 1996. С. 41-42.

Труды молодых учёных  
**Левицкая М.М., ТГУ, 3 курс,**  
**н.р.: А.П. Казаркин**  
**В.Ф. Ходасевич – критик**

Русская литературная критика — такое же своеобразное явление, как и русская классическая литература. Россия в предреволюционный период была небогата критическими талантами. Лучшими критиками были в большинстве случаев сами же писатели и поэты — В. Брюсов, Вяч. Иванов, З. Гиппиус и многие другие.

В.Ф. Ходасевич в историю русской литературы вошел не только как поэт, но и как критик, замечательный исследователь поэзии, пушкинист. В 1922 г. в Петрограде вышла в свет его книга «Статьи о русской поэзии», в 1931 г. в Париже — монография о Державине, в 1937 г. в Берлине — статьи «О Пушкине», а двумя годами позднее, в Брюсселе — собрание литературных воспоминаний «Некрополь». Время писания мемуаров — когда наступает срок подвести итоги. Для В. Ходасевича это время пришло в эмиграции. Первые мемуары Ходасевич написал в Сорренто, рядом с Горьким. Уехав из советской России, поэт редактировал «Беседу» Горького, затем во Франции заведовал литературным отделом в газете «Дни», писал мемуарно-критические статьи о Брюсове, Есенине, Гершензоне, Белом, вошедшие потом в «Некрополь». Следует заметить, что чаще всего Ходасевич печатался в газете «Возрождение», где был литературным обозревателем под псевдонимом Гулливер. В России же только в начале 90-х гг. XX в. нам стала доступна некоторая часть наследия Ходасевича: стихи и работы о русской литературе. К сожалению, огромное число его критических статей, воспоминаний, остаются в газетных публикациях, не перепечатанных ни у нас, ни на западе.

За основу своей работы мы взяли книгу «Колеблемый треножник» 1991 г. — сборник литературного наследия В.Ф. Ходасевича. Мы остановимся на изучении критических отзывов о Набокове-Сирине, о прозе которого Ходасевич писал с неизменной симпатией.

Первый отзыв Ходасевича о Набокове относится к 1929 г. («Возрождение, 14 янв.): «...роман В. Сирина «Король. Дама. Валет.» — вещь безусловно даровитая, современная по теме и любопытная по выполнению...». В 1930 г. Ходасевич напечатал рецензию на «Защиту Лужина», в 1933 г. — на «Камеру обскура». 23 янв. 1937 г. Ходасевич открыл вступительным словом авторский вечер Набокова. Эта речь стала первым наброском статьи «О Сирине».

Здесь необходимо остановиться и сделать небольшой экскурс в историю литературной борьбы русской эмиграции, где Ходасевич занимал ключевое место. Одним из главных противников Ходасевича в вопросе о кризисе литературы русского зарубежья был Г. Адамович, который считал, что литература не может существовать в отрыве от

## Литературоведение

языка и народа. Ходасевич же трагедию эмигрантской литературы видел не в том, что она эмигрантская, а в забвении ею своего «эмигрантства». «Национальность литературы создается ее языком и духом, а не территорией, на которой протекает ее жизнь, и не бытом, в ней отраженным».<sup>1</sup> Отношение же критиков (И. Бунина, Г. Иванова, М. Осоргина) к Набокову как к европейцу, пишущему на русском языке, Ходасевич игнорировал и никак не ответил на это замечание. Разгорались споры вокруг Набокова, активное участие в которых принимал Ходасевич и, естественно, как его антагонист — Адамович.

Начиная с «Машеньки» критики обращают внимание на Набокова-прозаика. Появляются восторженные отзывы Ходасевича, М. Алданова. Но, обращаясь ко всему сириновскому творчеству в целом, критики замечали: «Странный писатель», «сущность которого остается загадочной». Адамович, так же как и Ходасевич, оставил отзывы о всех, печатавшихся в «Современных записках» крупных произведениях Набокова. По воспоминаниям Набокова, Адамович «автоматически выражал недовольство по поводу всего, что я писал» (Nabokov V. Poems and problems p. 95). Литературные отношения Набокова и Адамовича основаны прежде всего на творческих разногласиях. Вслед за Ходасевичем, Набоков выступил с решительным неприятием литературы «человеческого» документа, идеологом которой был Адамович, и, как следствие, поэзии «парижской ноты».

Обобщая, мы можем увидеть явную зависимость критических суждений Адамовича и Ходасевича о творчестве Набокова от их личного противостояния друг другу. Интересно отметить, что Ходасевич не принимал формализм, представителем которого был Набоков, и не раз неслучайно отзывался о самой концепции этого направления и о его теоретике В. Шкловском. На эту тему у Ходасевича несколько статей: «Восковая персона», «Юнкера», «Рассветы». «Формализм есть писарщина наизнанку» — пишет критик в статье «О формализме и формалистах».<sup>2</sup> Формализм Ходасевич оценил как подмену цели творчества его средствами. Но, не приняв формализм, он, тем не менее, одобрительно констатировал «обнажение приема» в прозе Набокова: «При тщательном рассмотрении Сирин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема... все это бросается в глаза всякому. Это потому, что Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов... он их сам выставляет наружу, как фокусник, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес. Тут, мне кажется, ключ ко всему Сирину».<sup>3</sup> основоположная тема Набокова, считает Ходасевич, — тема творчества и творческой личности. «Жизнь художника и жизнь приема в сознании художника, — подчеркивает Ходасевич, — вот тема Сирина, в той или иной степени вскрываемая во всех его писаниях, начиная с «Защиты Лужина». Однако художник нигде не показан им прямо, а всегда под маскою: шахматиста, коммерсанта и т.д.»

## Труды молодых учёных

Находя этому уважительные причины, Ходасевич выражал уверенность, что “Сирин когда-нибудь даст себе волю и одарит нас безжалостным сатирическим изображением писателя”.<sup>4</sup> Писателя Сирин изобразил в напечатанном после того романе “Дар”, где стихи Годунова-Чердынцева пародируют собственные стихи Набокова. Также многие исследователи сходятся во мнении, что прототипом другого героя — Кончеева в “Даре” был сам Ходасевич.

Нашу работу хотелось бы закончить известной фразой, сказанной Набоковым во взволнованном некрологе на смерть Ходасевича: “Ходасевич — крупнейший поэт нашего времени, литературный потомок Пушкина по тютчевской линии. Он останется гордостью русской поэзии, пока жива последняя память о ней”.

### Примечания

<sup>1</sup> Ходасевич В.Ф. Литература в изгнании \ \ Колеблемый треножник М.: 1991. С. 467

<sup>2</sup> Ходасевич В.Ф. Собр. соч. в 4-х т. 1996. Т. 2

<sup>3</sup> Ходасевич В.Ф. О Сирине \ \ Колеблемый треножник М.: 1991. С. 460.

<sup>4</sup> Там же, с. 462.

## Ли Д.И.<sup>1</sup>, аспирант ТГУ, н.р.: Е.Г. Новикова *Самоидентификация Чехова как драматурга в 1880-1884 гг.*

В творчестве А.П.Чехова 1880-1884-х гг. обращает на себя внимание особая значимость театральной темы. В этот период А.П. Чехов кроме театральных фельетонов<sup>1</sup> пишет шесть рассказов, которые позже отбирает для первого сборника, изданного в 1884 г. под названием «Сказки Мельпомены». Нам представляется, что некоторые рассказы и фельетоны этого периода имеют значимые тематические переключки.

Во-первых, это фельетоны о Саре Бернар (16, 7-18) и рассказ «Он и Она» (1, 239-246), прототипом героини которого является Сара Бернар<sup>2</sup>.

Во-вторых, фельетон ««Гамлет» на Пушкинской сцене» (16, 19-21) и рассказ «Барон» (1, 452-458), кульминационным моментом которого является скандал во время представления «Гамлета».

И в третьих, фельетоны о представлениях в театре Лентовского (16, 22-27; 29-32) и прозаическая пародия Чехова на эти представления «Нечистые трагики и прокаженные драматурги» (2, 319-322).

## Литературоведение

Процедура параллельного чтения «рифмующихся» фельетонов и рассказов может иметь определенную эвристическую ценность. По нашему предположению, именно при такой процедуре в зазоре, возникающем между **рефлексивностью** фельетонов и **фикциональностью** рассказов, становится видимым процесс конструирования Чеховым своей писательской идентичности. Попытаемся осуществить это параллельное чтение.

Позиция автора фельетона «Сара Бернар» Антоши Ч. заключается в установке на правду: «Про Сару Бернар писали и пишут ужасно много. Писали много и, разумеется... ввали много. Напишем и мы о ней что-нибудь и постараемся не врать» (16, 7). Так задается тема специфической сложности отношений актрисы и пишущего о ней в контексте оппозиции **правда-ложь**.

Герой рассказа «Он и Она» — актриса и ее муж. Если прототипом героини является Сара Бернар, то аналогом образа автора фельетона, обещающего «не врать», становится муж певиды: «Чаще всего говорит он одно слово... Когда кто-нибудь (кто бы то ни было) скажет ложь, он поднимает голову и, не глядя ни на что, не смущаясь, говорит: Неправда!» (1, 246).

В текст рассказа вмонтировано письмо героя о своей жене. С самого начала письма герой задает оппозицию «**прекрасной лжи**»: прекрасная, но обманчивая видимость образа актрисы на фотографиях, обедах, сцене, — и «**уродливой правды**»: отталкивающие черты личности актрисы в будничной жизни. Разоблачительная установка вставного текста распространяется и на обрамляющий текст, становясь точкой зрения повествователя, которому принадлежат высказывания: «карточкам ее не верьте: она урод»; «на сцене она менее всего напоминает самое себя» (1, 239). Более того, эта же установка вменяется читателю рассказа, которого повествователь убеждает не верить фотографиям актрисы, не верить тому, что он видит на сцене, и которому, чтобы окончательно разобраться в сути дела, предлагается прочесть их письма друг о друге.

Анализ письма героя, однако, показывает сложность его позиции. Оказывается, он любит героиню, несмотря на все ее отвратительные стороны, о которых знает лишь он, именно за то, что видит все и в обманчивости чего он только что убеждал читателей: «Но поглядите на эту мегеру, когда она, намазанная, зализанная, стянутая, приближается к рампе, чтобы соперничать с соловьями... Посмотрите, какая она актриса!»; «Знаете, ещё когда я люблю ее? Когда она присутствует на балах или обедах<...> Какой в самом деле нужно быть актрисой, чтобы уметь перехитрить и пересилить свою природу так, как она умеет...» (1, 244).

Итак, героиня «пересиливает» свою природу и предстает благодаря своему искусству прекрасной. Герой же в качестве «поборника правды» не дает нам обмануться и поверить только в «прекрасную»

## Труды молодых учёных

сторону героини, а, во-первых, показывает ее уродливые стороны, во-вторых, демонстрирует сам процесс перехода из уродливого естественного состояния в прекрасное искусственное. Таким образом, фигура, удерживающая оппозицию этого рассказа, члены которой теперь могут быть определены как истина и искусство, это фигура «трансформации человеческой природы в художественном акте».

Герой рассказа по сравнению со своим фельетонным аналогом Антошей Ч. занимает более сложную позицию, удерживающую одновременно две прямо противоположные точки зрения: критическую точку зрения героя, не обманывающегося видимостью, аналогичную точке зрения Антоши Ч., и точку зрения очарованного, несмотря на знание подноготной, зрителя, влюбленного в актрису. Очевидно, что расстояние от героя рассказа «Он и она» до начинающего литератора А.П. Чехова больше, чем расстояние от последнего до Антоши Ч. Увеличение дистанции между двумя этими повествовательными инстанциями на пути от фельетона к рассказу позволяет сформировать зазор, в котором процесс самоидентификации начинающего литератора в искусстве превращается в нарратив, в повествование о позиционировании себя начинающим писателем.

*То есть, рефлексивная точка зрения Антоши Ч. фикционализируется, превращается во внутритекстовую «точку зрения» героя рассказа, в «точку зрения» в собственно нарратологическом понимании термина. Именно этот механизм — механизм фикционализации рефлексии о театре — становится, на наш взгляд, инструментом формирования авторской идентичности в раннем творчестве Чехова.*

В рассказе «Он и Она» и в целом в жесте компоновки первого сборника вокруг театральной тематики эта идентичность формируется, очевидно, относительно концепта «театр». Можно предположить, что театр на данном этапе представляется Чехову моделью искусства вообще, и именно на театральной теме отрабатывает он такую проблему философии творчества, как соотношение искусства и реальности, и специфический антропологический вопрос о трансформации в художественном акте человеческого природного тела.

В фельетоне ««Гамлет» на Пушкинской сцене» Антоша Ч. сосредотачивается, главным образом, на недостатках игры актера Иванова-Козельского. Критика игры актера строится на переворачивании тезиса, на котором была выстроена критика игры Сары Бернар: если она обвинялась в рассудочной игре и неумении чувствовать<sup>3</sup>, то Иванов-Козельский, напротив, в игре исключительно на чувствах: «Много чувства, много щемящей за сердце задушевности, но мало самого главного. Мало чувствующей и уметь правильно передавать своё чувство, мало быть художником, надо ещё быть всесторонне знающим. Образованность необходима для берущегося изображать Гамлета» (16, 20-21).



## Литературоведение

В рассказе «Барон» содержание критической рефлексии Антоши Ч. переносится в кругозор героя рассказа, суфлера, критикующего игру актеров. Основное качество исполнителя роли Гамлета, критикуемого Бароном, — «глупое лицо», что может коррелировать с тезисом фельетона о необходимости для актера образования. Но в образе героя рассказа присутствуют семантические компоненты не только образа критика Антоши Ч., но и образа критикуемого Иванова-Козельского. По мнению фельетониста, один из недостатков трактовки актером образа Гамлета — недостаток смелости: «Г. Иванов-Козельский сильно испугался тени, так сильно, что даже его жалко стало. Гамлет был нерешительным человеком, но не был трусом» (16, 20). Тот же недостаток смелости препятствует уже герою рассказа Барону стать в свое время актером: «Таланта было много, желания — тоже, была на первых порах и протекция, но не хватило пустяка: смелости» (1, 454). Эта контаминация черт фельетониста, субъекта критики, и актера, объекта критики, в семантическом поле персонажа рассказа определяет особое положение рефлектирующего о театре субъекта. Эта положение уточняется как промежуточное между сценой и зрительным залом, подобное положению суфлера, переходящего по ходу рассказа от критики и подсказки к актерской декламации.

Между фельетонами о представлениях театров антрепренера М.В. Лентовского и прозаической пародией на представления этого театра «Нечистые трагики и прокаженные драматурги» стилистически гораздо больше общего, чем между предыдущими парами фельетонов и рассказов. В фельетонах «Женевьева Барбантская», «Калиостро, великий чародей, в Вене», как можно судить уже по названиям, повествование фельетониста не критично следует за авантурным сюжетом оперетт. «Нечистые трагики и прокаженные драматурги», пародия на пьесу «Чистые и прокаженные» К.А. Тарновского, постоянного автора театров Лентовского, также представляет собой описание утрировано авантурного сюжета. Зазор между очевидно игровой в данном случае позицией фельетониста и игровой позицией пародиста невелик, но конфигурация этого зазора очень значима.

Пародический эффект создается уже в названии за счет ввода в текст метатеатральных фигур: «Чистые и прокаженные» трансформируются в «Нечистых трагиков и прокаженных драматургов», среди действующих лиц пьесы наравне с Карлом XII и другими вполне фикциональными героями указаны и сами Тарновский и Лентовский, и публика. Прологом пародии служит сцена написания Тарновским пьесы: «Кратер вулкана. За письменным столом, покрытым кровью, сидит Тарновский» «Тарновский — Чтобы такое написать, чёррт возьми? Никак не придумаю!» (2, 319-320).

В последующих действиях Тарновский продолжает оставаться героем представления «написанной им» «трррагедии»:

## Труды молодых учёных

*Молодой граф.* И я вас люблю, Стелла, но, заклинаю вас во имя любви, скажите мне, на кой черт припутал меня Тарновский к этой канители? На что я ему нужен? Какое отношение я имею к его фабуле?

*Стелла.* Я спасу тебя, отец... Но как бы сделать так, чтобы с нами не бежал и Тарновский? Убежав из тюрьмы, он напишет новую драму! (2, 322) и т.п.

Таким образом, в данной паре произведений мы не имеем уже собственно чистой рефлексии в фельетоне и фикционализации носителя рефлексивной точки зрения в рассказе. Рефлексия превращается в саморефлексивность пародического текста, субъект же в поисках самоидентификации обретает статус автора, не имеющего явных текстовых проекций, и включающего в свой кругозор другого пародируемого автора. Здесь мы можем фиксировать результат некой уже собственно писательской идентификации начинающего литератора Чехова, который через пародию обретает собственную позицию относительно театра, это позиция, в данном случае, пародийного, игрового, но драматурга.

### Примечания

<sup>1</sup> bazyaka@mail.ru

<sup>2</sup> Чехов А.П. Полн.собр. сочинений и писем: В 30 т. М.: «Наука», 1974-1982. - Т.16. Далее тексты Чехова цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в круглых скобках в тексте статьи.

<sup>3</sup> К этому выводу нас приводит совпадение характерных черт образа Сары Бернар в фельетонах Чехова и образа певицы в «Он и Она»: это французское происхождение, страсть к переездам, саморекламе, нелюбовь к немцам, неадекватное отображение внешности актрисы на фотографиях.

<sup>4</sup> «...вся ее игра — есть не что иное, как безукоризненно и умно заученный урок. <...> Слезы не потекли только потому, что вся прелесть ступенывалась искусственностью» (16, 17).

## Лопатина Е.Е., ТГУ, 4 курс, н.р.: А.С. Янушкевич *«Певец во стане русских воинов» В.А. Жуковского в истории русской пародии*

«Певец во стане русских воинов» — знаковый текст в русской культуре, вошедший в общественное сознание и как эстетически совершенная художественная форма, и как патриотическое произведение об Отечественной войне 1812 года.<sup>1</sup> Основным импульсом к активному пародическому использованию текста «Певца...»<sup>2</sup> является его оригинальная кантатная форма: певец и хор, сама по себе содержательная, так как отражает структуру любого объединения людей, в котором всегда есть идеолог, выразитель того, на основе чего и произошло объединение, и собственно весь остальной состав, «хор», который, в зависимости от характера объединения, может иметь различные функ-

## Литературоведение

ции и степень самостоятельности. Такая форма позволила Жуковскому неоднократно изменять текст и способствовала превращению произведения в открытую систему, несущую в себе импульсы для экспериментов со своей формой.

Первые пародии выходят из круга друзей и сторонников Жуковского: направленная против А.С. Шишкова и общества «Беседы любителей русского слова» пародия «Певец в Беседе славенороссов»<sup>3</sup> (1813), написанная К.Н. Батюшковым совместно с А.Е. Измайловым, и стихотворение «Пирующие студенты»<sup>4</sup> (1814) А.С. Пушкина. Эту форму Батюшков накладывает на структуру «Беседы», Пушкин на круг своих друзей-лицеистов.

В «Пирующих студентах» Пушкин обращается и к «Певцу...» Жуковского, и к пародирующему его «Певцу в Беседе славенороссов» Батюшкова. Тем не менее, Пушкин не выносит в заглавие принципиальные для Жуковского и Батюшкова категории: певец и хор. Заглавие «Пирующие студенты» подразумевает включенность певца в хор, слияние лирического героя и «пирующих студентов». Более того, в третьей редакции стихотворение озаглавлено «К студентам», что, с одной стороны, приближает структуру стихотворения к идее диалога, обращения к хору, с другой стороны, предполагает близость жанру послания. Пушкин использует размер и тип рифмовки «Певца...» Жуковского, однако сокращает количество строф и не проводит деления на реплики ведущего и хора. Функцию певца выполняет лирический герой, высказывания которого несут в себе диалогические потенции: каждая из строф обращена к тому или иному герою, содержит побудительные и вопросительные интонации, подразумевают ответную реакцию; функцию хора выполняют «пирующие студенты», к которым обращается лирический герой. Пушкин редуцирует хоровое начало, сохраняя при этом диалогизм кантатного жанра, который в свою очередь совпадает с особенностью всей лицейской лирики: диалогизмом, способностью «вступать в диалог и во взаимодействие с любыми реальностями, а также приводить любые реальности во взаимодействие друг с другом».<sup>5</sup>

Жанровая синтетичность «Певца...» Жуковского позволила пародистам акцентировать те или иные аспекты жанра: так, например, в своей пародии Батюшков усиливает роль хора, выделяя в нём других носителей индивидуальных реплик; Пушкин, напротив, редуцирует роль хора, приближая «Пирующих студентов» к жанру послания. Импровизационность текста задаёт широкие возможности для смыслаобразования. Особенно удобной формой «Певца...» оказалась для изображения разнообразного типа обществ, кружков, которые были неотъемлемой частью русской культуры первой трети XIX века: от чопорной «Беседы» до пирующих студентов-лицеистов. Востребованной также оказалась краткость и ёмкость характеристик героев, членов общества, которые могли быть как положительными, так и отрицательными.

## Труды молодых учёных

Рассматривая данные произведения, можно говорить о такой тенденции, как отход фигуры певца, принципиальной для Жуковского, на второй план. У Батюшкова это связано с выдвиганием фигур «членов» и «сотрудников» «Беседы». У Пушкина такая тенденция связана с выдвиганием на первый план голоса лирического героя, утверждением им своего статуса поэта.

В связи с этим одной из любопытных проблем является противопоставление категорий «певца» и «поэта» в лирике первой трети XIX века. Певцы древности перерабатывали уже имеющееся в народном сознании, были исполнителями, хранителями. Это вполне соответствует взглядам Батюшкова и арзамасцев на шишковистов как архаистов. Поэт, напротив, личность творческая, создающая нечто принципиально новое. В то же время, с категорией певца соотносимо понятие «петь кого-либо», что значит «славить, восхвалять», а это имело место в «Беседе» — гимн и ода здесь были одними из центральных жанров.<sup>6</sup>

Собственно слово «певец» встречается в «Пирующих студентах» лишь один раз, и то употреблено в своём прямом значении. Такое нежелание обозначить своего лирического героя как певца может иметь принципиальный характер. Для лицейской лирики Пушкина актуальна тема поэта и поэзии, причём первый приобретает самые разнообразные наименования: певец, поэт, стихотворец, пиит. Уже в первом напечатанном стихотворении Пушкина «К другу стихотворцу» просматривается оппозиция: поэт vs. певец, причём лирический герой Пушкина является в нём себя как поэта, отстраняясь от Ариста — стихотворца, певца, который может быть понят и как условный образ, и как оборотная сторона дарования. В стихотворении «К другу стихотворцу» возникает два ряда певцов: «певцы бессмертные» и «бессмысленные певцы». Безусловно, к первой трети XIX века стадия перехода от певца к поэту была пройденным этапом, но это время соотносимо с другим сходным процессом — формированием индивидуальных стилей. Проблема понятийного различия поэта и певца является объектом специального исследования, однако, можно предположить, что в основе оппозиции лежит противопоставление поэтической манеры и индивидуального стиля, а также профессиональный — непрофессиональный характер труда.

Пародирование, пародическое использование «Певца во стане русских воинов» Жуковского связано, прежде всего, с такой функцией пародии, как закрепление репрезентативных форм, жанров и стилей в историко-литературном процессе.

### Примечания

<sup>1</sup> Янушкевич А.С. Жанровый состав лирики Отечественной войны 1812 года и «Певец во стане русских воинов» В.А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. — Томск, 1983 — Вып. 9. — С. 3-23.

## Литературоведение

<sup>2</sup> На произведение В.А. Жуковского «Певец во стане русских воинов» написано множество пародий: «Певец во стане эпикурейцев» В.Г. Масловича, «Певец на биваках у подошвы Парнаса» А.И. Писарева, «Певец в беседе славенороссов» К.Н. Батюшкова, «Певец во стане русских композиторов» А.Н. Апухтина.

<sup>3</sup> Батюшков К.Н. Сочинения. В 2 т. — М., 1989. — Т. 1. — С. 388-394.

<sup>4</sup> Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 т. — М., 1981. — Т. 1. — С. 41-43.

<sup>5</sup> Виролайнен М.Н. Лицейское творчество Пушкина // Пушкин А.С. Лицейская лирика. — СПб., 1993. — С. 19.

<sup>6</sup> Сама же пародия Батюшкова построена как восхваление «Беседой» себя и своих членов.

### **Максименко Е.В., аспирант ТГУ, н.р.: Э.М. Жиликова** *Проблема поэзии и прозы в элегическом творчестве И.С. Тургенева*

Проблема соотношения поэзии и прозы ставилась в теоретических работах М.М. Бахтина, Б.М. Эйхенбаума, Ю.М. Лотмана, М.М. Гиршмана.<sup>1</sup> Данная проблема была обстоятельно исследована В.М. Марковичем, А.И. Журавлевой, И.Л. Альми, Т.А. Алпатовой, В. Шмидом, Д.Е. Максимовым<sup>2</sup> и др. на материале творчества поэтов и писателей XIX — XX вв.

Творчество Тургенева, прозаика второй половины XIX века, осуществлявшего синтез поэтического и прозаического, лирического и эпического начал, однозначно оценивалось как поэтическое уже современниками писателя. Ведущие критики рубежа 1850-1860-х гг. (П.В. Анненков, А.В. Дружинин, Ап. Григорьев и др.) единодушно сходятся в признании «главной силы» Тургенева — «поэтического таланта».<sup>3</sup>

Вышеназванная особенность тургеневской прозы в дальнейшем исследовалась писателями, философами, учеными (Б.К. Зайцевым, М.О. Гершензоном, Г.Б. Курляндской<sup>4</sup> и др.). В ряде работ (Л.М. Лотман, Ж. Зельдхейн-Деак)<sup>5</sup> была поставлена проблема взаимодействия стихотворной и прозаической речи в произведениях писателя.

Соприкосновение поэтической прозы Тургенева с элегическим жанром давало особый тип элегического повествования, основывающегося на развитии двойной тональности и отличающегося философской глубиной. Элегичность явилась у Тургенева способом выражения авторской философской идеи, облеченной (что не менее важно для писателя) в изящную поэтическую форму.

## Труды молодых учёных

В этом плане интересны многочисленные размышления Тургенева над поэтической формой, стихотворным метром, которые наиболее свойственны для элегии. Важно отметить, что поиски писателя в области художественной формы шли в контексте раздумий над поэзией Жуковского, Гете, Пушкина, Бернса, а также его современников: А.А. Фета, Я.П. Полонского и Н.А. Некрасова.

В письмах к Полонскому и Фету Тургенев неоднократно называет главные достоинства лирического текста — *гармонию, пластичность и поэтическое равновесие*,<sup>6</sup> которые находили идеальное воплощение в классическом искусстве Греции и Рима. «Древнему художеству» соответствует и особый размер — гекзаметр, которым прекрасно владел и Тургенев, разбирался во всех его тонкостях и вводил в свою литературную практику. Ряд элегий из раннего тургеневского цикла «Деревня» (1847) был написан гекзаметром, как и переведенная ранее XII «Римская элегия» Гете.

Освоение Тургеневым античного гекзаметра шло в процессе тщательного изучения в подлиннике древних классиков, что очень повлияло на филологическое восприятие их Тургеневым в немецких и русских переводах. Особую ценность и значимость для писателя в этом плане представляла поэзия Гомера. Осваивая в 1840-е гг. эпические формы повествования, молодой Тургенев погружается в «эпическое море» «Илиады» и «Одиссеи» в переводе Фосса. Несмотря на увлечение ритмическим мастерством Фосса, Тургенев проявляет неподдельный интерес к русским переводам Гомера. И здесь особое место в тургеневском сознании занимала «Одиссея» в переводе Жуковского.

Обращение Тургенева к эпосу Жуковского не случайно. По верному замечанию А.С. Янушкевича, это было связано, прежде всего, с поисками (характерными для всей русской литературы 1840-х гг.) «национальных форм эпоса».<sup>7</sup> Для Тургенева также принципиально важными были творческие поиски в области поэтической формы. Этим, вероятно, и объясняется пристальное внимание писателя к музыкальной гармонии гекзаметров Жуковского.

Постижение Тургеневым форм античного гекзаметра сопровождается вниманием писателя к другим стихотворным размерам, в частности, к трансформации функции 4-стопного ямба. Тургеневу необходима именно наиболее адекватная форма для выражения особенностей жанра элегии. Метрические поиски писателя в этой области были связаны с поэзией Р. Бернса. Поэтическое совершенство стихотворений Бернса писатель видел в их особом метре, который, по его мнению, наиболее подходит к элегическому жанру. Многие стихотворения Бернса, в том числе и «К полевой маргаритке...», которое особенно нравилось Тургеневу, написаны 4-стопным ямбом. Этот стихотворный размер — не элегический. Он господствовал в торжественной оде, однако встречался и в грустных песнях и романах и постепенно начал переходить в элегическую лирику. Обращение Тургенева к 4-стопно-

му ямбу, возможно, объяснялось стремлением выразить средствами стиха диалектику индивидуального чувства, проникнуть в сложность и противоречивость эмоционального мира.

Свои творческие поиски в области поэтической формы, наиболее свойственной элегии, а также в постижении художественных приемов гармонизации стиха Тургенев воплощает в прозе. Музыкальная гармония речи, поэтического языка с особой силой проявилась уже в «Записках охотника», которые, отличаясь поэтической структурой, одновременно стояли у истоков русского эпоса. Синтез эпического и лирического начал с философско-элегической тональностью особенно характерен для очерка «Лес и степь» (1848), замыкающего цикл «Записки охотника».

В контексте поставленной проблемы соотношения поэзии и прозы «Лес и степь» представляет собой слияние особенностей разных жанров — очерка, поэмы и элегии. Прозу тургеневского очерка «Лес и степь» Н. Энгельгардт назвал «мелодической и гармонической поэмой»,<sup>8</sup> подчеркивая, прежде всего, лирическую основу построения очерка. Повышенная роль образа лирического героя как центра произведения, цепь размышлений рассказчика, представляющих своеобразные лирические зарисовки, размытость композиции — все эти признаки также сближают тургеневское повествование с поэмой — с одной стороны. С другой — элегические настроения лирического героя и тесно связанные с ними музыкальные принципы развития повествовательной структуры превращают тургеневский очерк в прозаическую элегию.

Уже начало повествования (включая эпитафию) отмечено двойной элегической тональностью и синтезом лирического и эпического. Представленный в эпитафии поэтический образ русской деревни перерастает в образ родины. Степь, уподобленная морю, развернется в дальнейшем прозаическом повествовании в эпический образ безграничной степи и будет связана с представлениями повествователя о сути национальной жизни.

Весьма характерно, что деревня (родина) изображается лирическим героем в элегических тонах. Не случайно здесь слышатся интонации стихотворения Жуковского: «Там небеса и воды ясны!»; «Туда, туда душа моя летела...».<sup>9</sup> Чувство тоски по родной русской деревне пронизывает стихами восхищение, что в дальнейшем уравновешивается у Тургенева картинами восхищения русской природой.

Каждая из частей очерка соответствует определенному времени года, суток; описывает различные явления и состояния природы. Калейдоскопическая смена пейзажей, изменения природных состояний, а также мозаика разнообразнейших явлений природы, данные через призму восприятия лирического героя, создают внутреннюю динамику и составляют эпическую основу повествования. Вместе с тем, смена природных картин сопровождается изменением настроения повествователя.

## Труды молодых учёных

Лирический сюжет движется за счет развития лирического чувства, смены пейзажных зарисовок, которые проникнуты настроениями и раздумьями повествователя, окрашенными в философско-элегические тона. Повествование в каждой из лирических миниатюр характеризуется чередованием мажорных и минорных интонаций, которые, сливаясь воедино, представляют собой музыкальную гармонию. Мелодия тишины передается с помощью лексических средств и ритмической организации текста. Бессоюзные конструкции, часто встречающиеся парные группы слов, составные эпитеты, а также повторы слов и сочетаний создают поступательное движение повествования. Для воссоздания музыки природы, человеческих чувств Тургенев использует чередование различных стихотворных метров: ямба, хоря, анапеста, дактиля и гекзаметра.

Подобная музыкальная, метрическая и ритмическая организация повествования отличает весь очерк. 9 лирических миниатюр, чередуясь, создают общий ритмический рисунок повествовательной структуры очерка. Сменяющие друг друга различные стихотворные метры связаны с изменением тона повествования, передачей разнообразных настроений и чувств.

По справедливому утверждению Н. Энгельгардта, «жизнь формы, оплодотворяющей идею-символ, есть поэзия».<sup>10</sup> Тургеневская проза, в повествовательную ткань которой внедряются поэтические приемы, представляет собой поэзию. Результатом взаимодействия поэзии и прозы является лиризм, который носит в произведениях Тургенева ярко выраженный элегический характер. Именно элегический лиризм, во многом обусловленный мировосприятием Тургенева, способствует «сгущению» в повествовании философской мысли писателя. Так, очерк «Лес и степь», изначально создававшийся Тургеньевым как заключительный в цикле, выражает авторское представление о полноте и цельности национального бытия. Гармония и музыкальность в сочетании с философичностью делают прозу Тургенева по-пушкински гармонической поэзией.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М., 1975. — С. 72 — 233; Эйхенбаум Б.М. Поэзия и проза (Публикация Ю.М. Лотмана) // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1971. — Т. V. — С. 476 — 480; Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. — М., 1982.

<sup>2</sup> См.: Маркович В.М. О лирико-символическом начале в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. — М., 1981. — Т. 40. — № 4. — С. 291 — 302; Журавлева А.И. Поэтическая проза Лермонтова // Русская речь. — 1974. — № 5. — С. 21 — 27; Альми И.Л. Романы Ф.М. Достоевского и поэзия. — Л., 1986; Алпатова Т.А. Роман А.С. Пушкина «Капитанская дочка». Взаимодействие прозы и поэзии. — М., 1993; Шмид В. Проза как поэзия. — СПб., 1988; Максимов Д.Е. Поэзия



## Литературоведение

и проза Ал. Блока. — Л., 1981. и др.

<sup>3</sup> Дружинин А.В. Литературная критика. — М., 1983. — С. 109.

<sup>4</sup> См.: Зайцев Б.К. Жизнь Тургенева // Зайцев Б.К. Далекое. — М., 1991. — С. 143-276; Гершензон М.О. Мечта и мысль И.С. Тургенева // Гершензон М.О. Избранное: Т. 3. Образы прошлого. — Москва. Иерусалим, 2000. — С. 541-631; Курляндская Г.Б. Метод и стиль Тургенева-романиста. — Тула, 1967. и др.

<sup>5</sup> Лотман Л.М. Тургенев и Фет // Тургенев и его современники. — Л., 1977. — С. 25-47; Зельдгейн-Деак Ж. К проблеме реминисценций в «малой прозе» И.С. Тургенева // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. — Л., 1984. — С. 99-111.

<sup>6</sup> См., например, письмо Тургенева к Фету от 2 (14) января 1865 г., а также письма к Полонскому от 21 октября (2 ноября) 1867 г. и 13 (25) января 1868 г. // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — М., 1978-1990. — Т. 6; 8. — С. 88; 56, 100.

<sup>7</sup> Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. — Томск, 1985. — С. 253.

<sup>8</sup> Энгельгардт Н. Мелодика тургеневской прозы. — Пг., 1920. — С. 38.

<sup>9</sup> Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. — М., 2000. — Т. 2. — С. 36.

<sup>10</sup> Энгельгардт Н. Указ. соч. С. 60.

### **Маслова А.В., ТГУ, 2 курс, н.р.: Е.В. Антошина Специфика образа в символизме (А. Блок, «Стихи о Прекрасной Даме»)**

А. Блок воспринимал весь окружающий мир как некоторую данность, таящую в себе символы. Эти символы были для автора «функциями бесконечности» (по определению А.Ф. Лосева). Они неотделимы от мироощущения автора и от того литературного направления, к которому он принадлежал.

В данной работе будут рассмотрены образы цвета и звука в цикле «Стихи о Прекрасной Даме». Анализируемые образы представлены в виде ряда однокоренных слов, встречающихся в цикле. Слово, которое отражает значение всех остальных слов ряда, вынесено первым как слово-символ. Слова, обозначающие цвет, как правило, представлены именами прилагательными. Слова, обозначающие звуки, глаголами. Далее указывается количество стихотворений, в которых встречаются эти слова (а не количество случаев употребления данного слова или однокоренных ему). Часто в стихотворениях Блока цвет или звук, появившись в первой строфе, затем повторяется в последней. Такие случаи рассматриваются как мотив данного цвета или звука в стихотворении.

В системе образов звука наиболее частотными словами являются:

## Труды молодых учёных

- тихий, тихо, тишь, тишина, затихнуть, утихнуть (встречается в 30-ти стихотворениях);
- петь, песнь, песня, пенопенье, певучий, запевать (в 26-ти стихотворениях);
- звучать, звук, звучный, отзыв, созвучно (в 15-ти стихотворениях);
- голос, отголоски (в 14-ти стихотворениях);
- слово (в 13-ти стихотворениях);
- звать, зовущий, зов, призыв, воззвание (в 11-ти стихотворениях).

Менее частотны следующие слова: визг, гомон, гудеть, клекот, реветь, треск, хохотать. Эти слова обозначают предельно физические, физиологические звуки. Наиболее частотные же находятся на границе физического и духовного мира, то есть, в образах звуков намечается сопоставление физического и метафизического пространств.

Среди образов цвета наиболее частотные слова:

- светлый, свет (встречается в 30-ти стихотворениях);
- белый, побелеть, забелеть, белеть, убеленный (в 25-ти стихотворениях);
- темный, темно, темнота, темнеть, полутьма, тьма (в 24-х стихотворениях).

Также значимы в создании образного ряда обозначения времени суток, которые являются контаминацией образов цвета и света:

- ночь, полночь, ночной, полночный, полуночный (в 24-х стихотворениях);
- день, дневной, полдневный (в 23-х стихотворениях);
- тень (в 20-ти стихотворениях).

Здесь выделяется оппозиция другого характера. С одной стороны, есть четкое противопоставление дневного, светлого, белого и ночного, темного. Формируется образ двух миров. С другой стороны, темное и светлое пространство равноправны: автор говорит и о том, и о другом пространстве с одинаковой частотой. Эти два мира можно соотнести с миром лирического героя (темное пространство) и с миром Прекрасной Дамы (светлое пространство). Эту оппозицию можно проиллюстрировать примером из стихотворения «И поздно, и темно. Покину без желаний...»: «Еще в иную тьму, уже без старой силы // Безгласно отхожу, покинув ясный брег...».

Мы увидели, что в цикле «Стихи о Прекрасной Даме» нет конкретных физических явлений. Автор, когда называет цвет или звук, всегда имеет в виду другое измерение реальности — реальность духа. Именно поэтому в лирике Блока возможна четкая соотнесенность физических явлений мира с Прекрасной Дамой или с лирическим героем. Приметами мира Прекрасной Дамы являются лазурь, белый, золотой,

синий, серебряный цвета, звуки колокола, речи, слово и ответ. С миром лирического героя соотносятся серый, мутный, седой, черный цвета, стук, шорох, шум, крики, шаги, шепот, молитва.

Цветовые обозначения, которые Блок соотносит с Прекрасной Дамой, напоминают не реальный мир, а икону. Образы яркости, прозрачности, лучезарности создают свечение вокруг этой иконы — Дамы. В такой духовной реальности принципиально невозможно употребление слов, обозначающих цвет или звук, в их прямом, денотативном значении. Эти слова неизбежно превращаются в символы. И уже через систему символов цвета и звука мы можем более глубоко проникнуть в смыслы лирики Блока.

В данном цикле можно выделить четкие цветовые оппозиции: свет — тьма, свет — тень, день — ночь, день — вечер, белый — черный. Конкретная оппозиция выделяется в рамках одного стихотворения, например, в стихотворении «Дома растут как желанья...»: «Там, где было белое здание, // Увидишь ты черный смрад...»

В системе звуковых символов нам кажется возможным выделение Прекрасной Дамы как носительницы высшего, божественного, гармонического Слова. Это Слово заключает в себе порядок, смысл, истину. Лирический герой стремится познать это Слово. Но он окружен толпой, резкими, громкими звуками. В таком контексте путями лирического героя к гармоническому Слову Прекрасной Дамы становятся тишина, молчание и молитва.

**Матюшова Н.Н., ТПУ, аспирант,  
н.р.: Е.Г. Новикова**  
*Загадки первого французского перевода  
повести А.А. Бестужева-Марлинского  
“Аммалат бек”*

Александр Александрович Бестужев-Марлинский — один из талантливейших русских писателей начала XIX века, декабрист, крупный общественный деятель. После событий 14 декабря 1825 г. он был сослан на Кавказ. Находясь здесь в ссылке 1829 по 1837 г., Бестужев под псевдонимом “Марлинский” (по названию местечка под Петербургом Марли, где он жил в юности) создает ряд произведений, которые позже получают название “кавказских повестей”. Они стали вершиной творчества этого яркого русского писателя-романтика.

Многие российские историки литературы изучали жизнь и творчество Бестужева-Марлинского, вполне закономерно уделяя особое внимание его “кавказским повестям”. Но глубокое научное изучение творчества Бестужева кавказского периода началось с работ советских исследователей М.А. Васильева “Декабрист А.А.Бестужев как писатель-

## Труды молодых учёных

этнограф”(1926)<sup>1</sup> и М.П. Алексеева “Этюды о Марлинском”(1928).<sup>2</sup> Анализ истории создания и художественной специфики “кавказских повестей” были продолжены Н.А. Степановым,<sup>3</sup> В. Васильевым в его книге “Бестужев-Марлинский на Кавказе”(1939),<sup>4</sup> Н.Н. Маслиным,<sup>5</sup> С.Н. Голубовым,<sup>6</sup> А.А. Осповатов<sup>7</sup> и др.

Особый вклад в изучение творчества Бестужева-Марлинского внесла Ф.З. Канунова. В книге “Эстетика русской романтической повести” она глубоко исследовала творчество писателя.<sup>8</sup> Также Ф.З. Кануновой подготовлено современное научное издание “кавказских повестей” Бестужева-Марлинского в серии “Литературные памятники”(1995).<sup>9</sup>

Творчество русского писателя-романтика изучается и за рубежом. Так, американский славист Льюс Бэгби исследует жизнь, прозаическое и литературно-критическое наследие Бестужева-Марлинского (2001).<sup>10</sup>

Как мы видим, жизнь и творчество А.А. Бестужева волновали не одно поколение литературоведов. В частности, на сегодняшний день достаточно хорошо изучена история создания повести “Аммалат бек”.

Идея написания “Аммалат бека” принадлежала майору Федору Александровичу Шнитникову, в семействе которого Бестужев часто бывал. Он посоветовал писателю взять для разработки кавказскую тему и местные характеры и рассказал историю, случившуюся на Кавказе в июне 1823 года. Работал над повестью Бестужев очень тщательно и не спеша, столкнувшись с необходимостью знания восточных языков, принялся за изучение татарского и арабского.

Впервые повесть была опубликована в “Московском телеграфе” 1832 г.<sup>11</sup> за подписью “Александр Марлинский”. Но в тексте “Московского телеграфа” очень много цензурных сокращений, в нем были вычеркнуты многие строки. “В собрании сочинений эти пропуски будут восстановлены, но не целиком”.<sup>12</sup> В целом, повесть “Аммалат бек” состоит из 14 пронумерованных глав, в конце повествования находится “Послесловие” автора.

Однако, несмотря на глубокий интерес русских и зарубежных исследователей к творчеству Бестужева-Марлинского, до сих пор вне сферы внимания литературоведов остались переводы повестей русского романтика в XIX веке на европейские языки, в первую очередь, на французский. Нам же удалось в Научной библиотеке Томского государственного университета в Отделе редких книг обнаружить два французских перевода повести “Аммалат бек”.<sup>13</sup>

Хронологически первый из найденных нами переводов “Аммалат бека” представляет собой отдельное издание.<sup>14</sup> Книга поступила в Научную библиотеку Томского государственного университета в 1880 году в составе библиотеки графа Г.А. Строганова. На авантитуле имеется название “Collection de romans russes” (“Коллекция русских романов”). Далее: “Ammalat-Beg. Histoire caucasienne. Paris. Imprimerie de

## Литературоведение

Е. Duverger, 1835" ("Аммалат-бек. Кавказская история. Париж. Типография Е. Дюверже, 1835"). Повесть состоит из 14 глав. Обращает на себя внимание то, что, в отличие от оригинала, главы не только пронумерованы, но и снабжены специальными названиями, например: "Chapitre 1er. La Djouma" [С.401] ("Глава 1. Джума"); "Chapitre 3. Amours d'Ammalat-Beg; moeurs des Avariens; chasse au tigre" [С.401] ("Глава 3. Любовь Аммалат бека; нравы Аварцев; охота на тигра"). Текст повести предваряется специальным предисловием переводчика, который сообщает о том, что он «русский». Подписано предисловие следующим образом: «М.....у\*\*\*». При этом в переводе отсутствует авторское "Послесловие" Бестужева-Марлинского.

История бытования первого перевода "Аммалат бека" сопровождается загадками, связанными с фигурами автора и переводчика.

Дата и место написания "Аммалат бека" — сентябрь 1831 г., Дагестан. Дата первого перевода (по предисловию переводчика) — Saint-Petersbourg, mai 1834 (Санкт-Петербург, май 1834 г.).

Несмотря на то, что на обложке данного издания имя автора отсутствует, "Предисловие переводчика" указывает на Марлинского: "часть коллекции романов и сказок Марлинского, который получил в России общий успех и заслужил уважение" [С.5]. В предисловии содержится еще одно важное сведение: "перевод, сделанный русским" [С.8]. Не дает ли это нам право предположить, что "М.....у\*\*\*" — это сокращение фамилии "Марлинский", т.е. что перевод мог быть сделан им самим. Однако из писем к Н.А. Полевому нам известно, что 3 мая 1834 г. Марлинский был в Тифлисе, а 31 мая 1834 г. он служил в 1-м грузинском линейном батальоне в Ахалцихе. Марлинский не мог находиться в это время в Санкт-Петербурге как политический ссыльный. Однако обозначение "Санкт-Петербург" могло быть такой же маской места создания перевода, каким был псевдоним "Марлинский" для Александра Бестужева.

Во Франции XIX в. был составлен специальный словарь анонимных художественных произведений. В "Dictionnaire des ouvrages anonymes par Ant.-Alex. Barbier. Paris, 1872" ("Словарь анонимных произведений, составленный А.-А.Барбье. Париж, 1872") содержатся следующие сведения: "Ammalat-Beg, histoire caucasienne. (Trad. du russe de Marlinsky, pseudon. de Bestuchef.) Paris, impr. de Duverger, 1835. Cette edition n'a ete annoncee qu'en 1836 dans "la Bibliographie de la France." La "Preface du traducteur", datee de Saint-Petersbourg, mai 1835, est signee М.....у\*\*\*" ("Аммалат-бек, кавказская история. (Перевод русского произведения Марлинского, псевдоним Бестужева.) Париж, типография Е. Дюверже, 1835. Это издание появилось в "Библиографии Франции" только в 1836. "Предисловие переводчика" датируется: Санкт-Петербург, май 1835, подписано М.....у\*\*\*").<sup>15</sup>

## Труды молодых учёных

Итак, во Франции этот перевод был зафиксирован уже в 1836 г., двумя годами позже самого факта перевода. Словарь содержит важное сведение, пока известное далеко не всем даже в самой России, что “Марлинский” — это “псевдоним Бестужева”. Однако данные сведения не проливают свет на имя переводчика, он так и остается анонимным.

Барбье ссылается, в частности, на “Библиографию Франции”. В “La France litteraire ou dictionnaire bibliographique par J.-M. Querard. Paris, 1839” (“Литература Франции или Библиографический словарь, составленный Ж.-М. Кераром. Париж, 1839”) мы находим: “Ammalat-Beg, histoire caucasienne. Paris, Pougin et Lecointe; Legrand et Bergougnieux, 1835. Le faux titre du volume porte: Collection de romans russes; mais il ne renferme qu’au Ammalat-Beg. La preface du traducteur nous apprend que ce volume est le commencement de la traduction d’une “Collection de romans et contes de M.Marlinisky” <...>. Ammalat-Beg etait le dernier publie de cette serie. Cette preface du traducteur est signee M.....y\*\*\*, mais ces lettres sont aussi bien l’abreviation du nom de Marlinisky, presente comme l’auteur de ce roman, que de celui de M.Yermoloff, auquel, du reste, est attribuee la composition et non la traduction de ce roman” (“Аммалат-бек, кавказская история. Париж, Пужен и Лекуант; Лэгран и Бергунью, 1835. Том носит ложное название: “Коллекция русских романов”, но содержит в себе только “Аммалат-бека”. Предисловие переводчика нам говорит, что этот том — начало перевода “Коллекции романов и сказок Марлинского” <...>. Аммалат-бек был последним опубликованным из этой серии. Это предисловие переводчика подписано М.....у\*\*\*, но эти буквы также являются сокращением фамилии Марлинского, представленного как автор этого романа, которым на самом деле является Ермолов, ему принадлежит авторство Аммалат-Бека, но не сам перевод”).<sup>16</sup>

Как видим, Керар ошибочно приписывает авторство некоему Ермолову, но при этом уверенно сообщает о том, что переводчик “М.....у\*\*\*” — это Марлинский.

У Барбье в “Словаре анонимных произведений” мы находим: “D’bpres “La France litteraire” de Querard, la traduction de 1835 devrait etre attribue au generale Yermoloff qui a eouse la fille du generale francais La Salle” (“В “Литературе Франции”, составленной Кераром, переводчиком 1835 атрибутирован генерал Ермолов, который женился на дочери французского генерала Ля Саль”).<sup>17</sup>

Итак, словарь содержит интересные сведения о том, что Ермолов — это генерал и что он сделал перевод “Аммалат бека”, датированный 1835 г.

Керару и Барбье принадлежит общий словарь “Les supercheries litteraires devoilees par J.-M. Querard et Ant.-Alex. Barbier. Paris. 1882” (“Завуалированный литературный обман, составленный Ж.-М. Кераром и А.-А. Барбье. Париж. 1882). Во втором томе словаря можно

## Литературоведение

прочитать: "Marlinsky, ps. [Alexandre Beztougef, litterateur russe, tue en duel, au Caucase, en 1837] Ammalat Beg, histoire caucasienne (traduit du russe). Paris. Lecointe et Pougin, Legrand et Bergounioux, 1836, faisant partie d'une collection de roman russe". ("Марлинский, псевдоним [Александр Бестужев, русский литератор, убит на дуэли, на Кавказе, в 1837] Аммалат бек, кавказская история (перевод с русского). Париж. Лекуант и Пужен, Лэгран и Бергунью, 1836, является частью коллекции русских романов").<sup>18</sup>

Это позволяет предположить, что существовало два издания первого перевода "Аммалат бека", 1835 г. и 1836 г., Париж. В 1882 г. вновь подтверждается, что автором произведения выступает русский писатель Бестужев, писавший под псевдонимом "Марлинский."

Итак, словари Барбье и Керара содержат противоречивые сведения относительно автора и переводчика "Аммалат бека". Сам факт и история первого перевода повести Бестужева-Марлинского «Аммалат бек» была загадкой для французской культуры XIX века, разгадать которую предстоит современным исследователям наследия и переводов Бестужева-Марлинского.

### Примечания

<sup>1</sup>Васильев М.А. Декабрист А.А. Бестужев как писатель-этнограф. Казань, 1926.

<sup>2</sup>Алексеев М.П. Этюды о Марлинском. Иркутск, 1928.

<sup>3</sup>Бестужев-Марлинский А.А. Избранные повести/ вступ. ст. Н.Л. Степанова. Л., 1937.

<sup>4</sup>Васильев В. Бестужев-Марлинский на Кавказе. Краснодар, 1939.

<sup>5</sup>Бестужев-Марлинский А.А. Соч: в 2 т./ вступ.ст. Н.Н. Маслина. М., 1958.

<sup>6</sup>Голубов С.Н. Бестужев-Марлинский. М., 1960.

<sup>7</sup>Бестужев-Марлинский А.А. Ночь на корабле/ под ред. А.Л. Оспова-та. М., 1976.

<sup>8</sup>Канунова Ф.З. Эстетика русской романтической повести. Томск, 1973.

<sup>9</sup>Бестужев-Марлинский А.А. Кавказские повести/ изд. подгот. Ф.З. Канунова, серия "Литературные памятники." СПб., 1995.

<sup>10</sup>Бэгби Л. Александр Бестужев-Марлинский и русский байронизм. СПб., 2001.

<sup>11</sup>Московский телеграф.- № 1 (19-84), 2 (179-210), 3 (313-369), 4 (478-543). М., 1832.

<sup>12</sup>Цитирую по: Бестужев-Марлинский А.А. Избранные повести/ вступ. ст. Н.Л. Степанова. Л., 1937. С.404.

<sup>13</sup>Выражаю глубокую благодарность сотрудникам ОРК НБ ТГУ, в особенности О.В. Крупцевой, за оказанную помощь.

<sup>14</sup>Marlinsky. Ammalat-Beg. Paris, 1835. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы в скобках).

<sup>15</sup>Barbier A.-A. Dictionnaire des ouvrages anonymes. Hildesheim, Zurich, New York. 1986. Т1. P.137-138.

<sup>16</sup>Querard J.-M. La France litteraire ou dictionnaire bibliographique. Paris.1839.Т10. P.552.

## Труды молодых учёных

<sup>17</sup>Barbier A.-A. Ibid.

<sup>18</sup>Querard J.-M. et Barbier A.-A. Les Supercheries litteraires devoilees. Paris. 1882. T2. P.1058-1059.

### Мешкова А.Г.<sup>1</sup> Новосибирск, НГУ, н.р.: О.П. Фролова *Difficulties in Translation caused by Cultural Differences in English and Japanese Fairy Tales*

Considerable attention was paid to this problem by such scientists as Propp, Levi-Stross, Cherkasskii, Seki Keigo, etc. In this report we will try to cover only a small part that could be studied on the preliminary stage of the research.

GXhte once said: «If you want to understand the poet, you should know his country». But there is another true saying: to understand a country you should know its poets and first of all, the greatest one of them- its folk!!!

The goal of our research is to find bright peculiarities that might be caused by translation of Japanese and English Tales into Russian or vice versa.

What is a Fairy Tale?

A true fairytale is, to my mind, very like a sonata. If two or three men sat down to write each other what the sonata meant to him, what approximation to definite idea would be the result? A fairytale, a sonata, a gathering storm, a limitless night, seizes you and sweeps you away. The law of each is in the mind of its composer; that law makes one man feel this way, another feel that way. To one the sonata is a world of odour and beauty, to another of soothing only and sweetness ... Nature is mood-engendering, thought-provoking; such ought the sonata, the fairytale to be.

As you could understand, we wanted to tell that there is no common definition of the term Fairy Tale. Perhaps, the best definition, though a bit wordy, we have seen is given by Satu Appo in his book *The Narrative World of Finnish Fairy Tales*:

Fairy tale is "a long, fictitious narrative with a human main character" [if it were an animal main character that would be defined as a fable] where "the narrative includes fantasy and is told as a means of passing the time, as entertainment".

As far as the Japanese interpretation of the Fairy Tales is concerned, Seki Keigo in his book *Nihon-no mukashi-banashi* (Japanese Fairy Tales) defines it in the following way:



## Литературоведение

**The Fairy Tales** are narrative literature of ordinary people, handed down orally from generation to generation. Some tales can be traced back even before writing was introduced to Japan. The term *mukashi-banashi* that means "fairy tale" is assigned by Japanese folklorists to denote the «fairy tale» as against the *densetsu* that means «legend».

The terms **legend** and **fairy tale** are sometimes used interchangeably with **myth**. Technically, however, these are not the same. Donna Rosenberg, in her book *Folklore, Myth, and Legends: A World Perspective*, offers some useful guidelines:

**A myth** is a sacred story from the past. It may explain the origin of the universe and of life, or it may express its culture's moral values in human terms...

**A legend** is a story from the past about a subject that was, or is believed to have been. A legend is always associated with a particular place and a particular time in history...

**A fairy tale** is a story that, in its plot, is pure fiction and that has no particular location in either time or space...

Where did the tales come from?

Why are they so similar despite cultural differences? Let's consider the origin of the Fairy Tales from the theoretical point of view:

**Indo-European theory:** favored by linguistic scholars; based on the idea of there being a common language.

**Archetype theory** (favored by anthropologists) all primitive peoples think alike so they create similar stories.

**Psychological theory** by Freud: all governed by repressed sexual conflicts; or Jung: collective unconscious of the human race.

But we prefer some modern interpretations. For example,

(1) **Marxist theory:** fairy tales originate in the feudal age and are expressions of the peasant class, the poor.

(2) **Feminist theory:** tales generally criticized for presenting passive females and unrealistic expectations of life. Older women are witches, cruel stepmothers—wicked and manipulative. Males are active; solve problems, strong, etc.

There are untranslatable words and word combinations that are of national character. As it is only the preliminary stage of the research, let us take, as an example, only one aspect: SPACE.

We will exemplify one Tale. It's called "Волшебное кольцо". In Russian tale the ring is taken "за тридцать земель, в тридцатое государство". In Japanese tale- the fishmen lives on a small island Kosiki, Kagosima prefecture. There is 1000 km distance between Osaka, where the ring was taken away, and this island. We think, there is no need to argue what is further: "тридцатое государство" or 1000 -km-away town. In Japanese tales distance is expressed in a different way: "в далёкую страну", "перешёл гору, перешёл другую", "из восточной стороны в западную". In Russian Tales people "едут месяц, другой, третий", "по долам, по

## Труды молодых учёных

горам, по зелёным лугам”, “чтоб туда добраться, надо девять лет идти, да назад девять- итого восемнадцать лет”. Such a distance is amazing for Japanese people, they cannot even get the idea that it can exist. Look only at the name of the Russian tale: “Поди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что”.

Why do you think there are so many differences in the national characters? Because Russia is so big and Japan is tiny? Yes, but this is not enough for the explanation to be full. The answer for this question is hidden in the souls of Russian people. Dmitri Lihachev once said: “Широкое пространство всегда владело сердцами русских”. We think that the phrase “за тридевять земель, в тридесятое государство” transfers this freedom-loving mood.

And in conclusion we would like to say that Vilgelm Gauf was right when he called Fairy Tale the best daughter of Queen Fantasy. If Fantasy is her Mother, her Father is a real world then. As far as Fairy Tale should be thankful to her Mother for getting such an attractive appearance, she should be thankful to her Father for getting such a deep inner content.

The last thing that we want to mention is that Tales are the easiest way to learn about people’s traditions and customs. We are sure that the guarantee of the peace in the world is mutual understanding between cultures and this understanding begins with the understanding of Fairy Tales.

### Примечания

<sup>1</sup> piccolo@demakova.net

## Назаркин Д.Н., ТГУ, 5 курс, н.р.: Т.Л. Воробьёва *Литературные архетипы в поэтике пьес Евгения Шварца «Тень», «Дракон» и «Обыкновенное чудо»*

Понятие «архетип» сформулировано основателем аналитической психологии К.Г. Юнгом. Он выделил несколько основных мифологических архетипов : архетип «матери», «дитяти», «анимуса», «мудрого старика» и «тени».

В двадцатом веке понятие «архетип» стали использовать в литературоведческом анализе, так как архетипы все еще «живут» в современных литературных жанрах, проникая в них через миф, эпос, рыцарский роман и сказку.

Евгений Львович Шварц всю свою творческую жизнь создавал литературные произведения, в основе которых были и сказки, и мифы, и черты рыцарского романа. Поэтому вопрос о поэтике литературных архетипов в творчестве драматурга представляется одним из определяющих моментов в осмыслении шварцевского наследия.

Прежде всего нужно сказать об архетипе «тени» в пьесах писателя. Его можно связать с мотивом «раздвоенности». «Тень» — это оставшаяся за порогом сознания бессознательная часть личности, которая может выгладеть и как демонический двойник. У каждого шварцевского персонажа есть своя теневая сторона души, которая всегда проявляется: Ученый из пьесы «Тень» пострадал от собственной тени, являющейся тем низменным и черным, что глубоко запрятано недрах его души; Ланцелот — герой пьесы «Дракон» — спасает жителей города от Дракона, не понимая, что прежде всего должен избавиться от дракона внутри себя; Медведь — герой пьесы «Обыкновенное чудо» — испытывает внутреннее противостояние человеческого и звериного, являясь своеобразным оборотнем. Это противостояние можно определить как борьбу бессознательного с сознательным, «сыновей» со своими корнями и происхождением. «Первичная цельность бессознательного символизируется кругом, яйцом, первосуществом, океаном, небесным змеем, мандалой, алхимическим понятием «уроборос» « и «через битву с драконом происходит трансформация героя, смысл которой в рождении высшей формы личности. Дракон несет печать уробороса».<sup>1</sup> Убивая дракона, герой освобождает пленницу (Ланцелот вызволяет Эльзу, Медведь спасает Принцессу) и обретает половую зрелость посредством обряда инициации. Борьба с драконом — это еще и борьба со своей демонической «тенью».

Е.Л. Шварц отдает свои симпатии борющемуся герою, выполняющему функцию культурного героя, недаром центральный персонаж пьесы «Тень» именно ученый-демиург. Его подвиги осмысляются как инициация, в ходе которой он обретает сверхъестественную силу, или доказывает свою геройскую сущность. «Инициация включает временную изоляцию от социума, контакты с иными мирами и их демоническими обитателями, мучительные испытания и даже временную смерть с последующим возрождением в новом статусе».<sup>2</sup> Ученый, остановившийся в сказочном городе, преданный собственной тенью, приговоренный к смерти, воскресает чудесным образом.

Шварцевский герой подвергся корректировке за счет литературы позднего Возрождения, в частности персонажей Сервантеса и Шекспира — Дон Кихота и Гамлета: у Сервантеса истинный благородный рыцарь превращается в печально-комическую фигуру на фоне восторжествовавшей жизненной прозы, от него пошел тип чудачков в литературе. Они полагают, что добро должно восторжествовать просто потому, что оно — добро, а зло, согласно обратной закономерности, должно погибнуть. Дон Кихот верит в истину, справедливость, в предопределенность прогресса, в целесообразность истории. Его оптимизм фаталистичен по своей природе. В противовес донкихотовскому оптимизму — гамлетовский скептицизм. Это явления полярного характера, их антиномия чревата истиной.

## Труды молодых учёных

Героический архетип в драме подвергается трансформации. Личность героя осложняется, намечаются внутренние коллизии и выступают отчетливо вневеличинные силы в их противостоянии личности, что создает трагизм.

Архетип героя связан с архетипом антигероя, который часто совмещаются с героем в одном лице: Тень — неотъемлемая часть Ученого; Дракон — персонифицированное зло, господствующее в мире и живущее во всех людях, даже в Ланцелоте. У Шварца трикстер — точное отражение тех противоречий, которые царят в недрах души героев.

Посещение героем иного мира сопровождают многие архетипические мотивы. Евгений Шварц использует несколько таких мотивов:

- мотив драконоборства и освобождения от власти демонического существа;

- мотив спасения пленницы, похищенной демоническим существом, имеющий далекие корни в обрядовых жертвоприношениях (Спасение Эльзы и Принцессы);

- мотив странствия: так Ланцелот скитается по свету в поисках униженных и оскорбленных;

- мотивы подмены и идентификации: в пьесе «Тень» Тень подменяет собой Ученого, занимает место на троне и герой только смертью доказывает, что именно он настоящий человек.

В итоге нужно отметить, что архетипы реализовывались в мифологии народов мира по-разному. И в произведениях Е.А. Шварца один и тот же образ мог объединять в себе несколько реализаций (образ Дракона включает в себя и восточную, и европейскую традиции). С помощью этого приема в драматическом действии пьес оформляется внутренний конфликт, являющийся одним из главных объектов внимания Шварца.

### Примечания

<sup>1</sup> Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Рос. гос. гуманитарный ун-т. Ин-т высших гум-х исслед-ий. — М., 1994. — 133с.

<sup>2</sup> Там же.

**Немойкин М.В., ТГУ, 3 курс,  
н.р.: В.А. Суханов**  
*Игровое начало в современной прозе  
(роман М. Успенского «Там, где нас нет»)*

Игровое начало — одна из существенных особенностей современного литературного процесса (Пример тому — творчество Венедикта Ерофеева, Владимира Орлова, Виктора Пелевина, Владислава Отро-

## Литературоведение

шенко и др.). Один из самых репрезентативных в этом плане писателей — Михаил Успенский, автор юмористических рассказов, повестей, прославившийся своими романами в жанре фэнтэзи, особенно романом «Там, где нас нет», затем переросшим в трилогию.

В отечественной литературной критике и литературоведении творчество М. Успенского освещено крайне скудно. В Internet имеется достаточно большое количество небольших статей, посвященных его творчеству, но их уровень — не более чем посредственная литературная критика. В книжной и журнальной критике есть лишь 3 статьи, в том числе И. Роднянской «Гамбургский ежик в тумане».<sup>1</sup> Это делает актуальными обращения к прозе М. Успенского.

Фундаментальной теоретической работой, посвященной осмыслению феномена игры, является труд голландского философа и культуролога Йохана Хейзинга «Homo ludens». Хейзинга говорит о том, что игра есть атрибут человеческого мышления, цивилизации и культуры. Он выделил следующие признаки игры: свобода играющего; имманентность игры и выход за пределы обыденного; условность ситуации игры и наличие пространственных и временных ограничений; наличие правил и особый характер смыслополагания; конвенциональные отношения играющих; эстетический характер и принцип наслаждения.<sup>2</sup>

«Там, где нас нет» — роман, где игровое начало является доминирующим как в поэтике, так и в семантике. Оно проявляется уже на первичном уровне организации произведения — в игре с языковым материалом.<sup>3</sup> Словесная игра — один из основных художественных приемов писателя: словесную игру мы можем наблюдать на разных уровнях языка — на уровне лексики, словообразования, фразеологии, стиля. Успенский обыгрывает лексические значения слов и семантику составляющих их морфем: Столенград — столица Многоборья (буквально — стольный град в стране, богатой лесами). Другой прием — добавление в привычный словообразовательный ряд аналогичного по словообразовательной структуре чуждого слова, обретающего в этом ряду неожиданное значение: «В лесу главный — леший, в реке — водяной, в дому — домовый, в бане — банный, в овине — овинный, в поле — полевой, в любовном деле — половой».<sup>4</sup>

На уровне фразеологии часто дается буквальная реализация значения фразеологизма, пословицы, поговорки:

...Запах от него исходил какой-то вкусный...

— Он у тебя что — жареный? — страстным шепотом спросил Жихарь...

...Петух незаметно подобрался и что было сил долбанул его клювом, куда достал.

На стилистическом уровне — прием замещения одного стиля другим: «Сэр Мироед весьма древнее существо, и обращаться с ним следует на языке древности, — прошептал Яр-Тур, а потом, направив

## Труды молодых учёных

палец на Мироеда, хрипло и гнусаво, безобразно растягивая слова, процедил: — Ты мне очень не нравишься, парень. Очень не нравишься. Ты весь какой-то плохой. Нам с тобой вдвоем слишком тесно в Додж-Сити».

Успенский играет историческими реалиями, концептами культуры, различными литературными героями и сюжетами, научными и философскими дискурсами. Крупнейший отечественный фольклорист В.Я. Пропп дан в романе как бог-идол, в жертву которому нужно принести сказки — «новеллы или устареллы»: «Кумир был вырезан грубовато, но умело: всякий раз признал бы высокий лоб, добрый взгляд, аккуратные усы и крошечную бородку. Очи Владыки Проппа обведены были двумя кружками — без них, верили, он плохо будет видеть»; «Жил он на свете семь с половиной десятков лет и установил все законы, по которым идут дела в мире. Законов... никто не помнил, но исполнялись они неукоснительно»; «Пропп любит, чтобы все сказки были на один лад». Здесь обыгрывается известная работа Проппа «Морфология волшебной сказки», где ученый выявил жесткую структуру построения сюжета этого фольклорного жанра.

Используя структуру волшебной сказки, Успенский создает сюжет, построенный на игровом начале. В романе мы видим элементы сказочной структуры: начальная ситуация выведения мира из гармонического состояния, отправка героя в дорогу, вводится персонаж-даритель, волшебное средство, помощник etc. Со структурой волшебной сказки синтезируется романная структура: ликвидация начальной беды, возвращение героя выносятся за рамки фабулы (открытый финал). В качестве начальной ситуации выведения мира из привычного гармонического состояния автор берет идею цикличности развития истории. Мироед — герой-антагонист, персонификация деструктивной силы, раскрутил колесо истории, в результате чего времена начали смешиваться. Путь героев — это череда временных планов, исторических и мифологических, в которых мы встречаем Россию девяностых годов XX века, встречаем библейского царя Соломона, кентавра Китовраса etc. Конечная цель путешествия героев — «разомкнуть проклятый круг времени», «чтобы все годы и времена шли один за другим, а не вперемешку» — то есть утвердить линейную концепцию истории. Здесь мы видим парадокс: цикличность времени — это черта гармонии для мифологического сознания, создавшего фольклорную сказку, а в данном романе цикличность времени выступает как факт нарушения гармонического существования мира.

Итак, налицо все вышеприведенные признаки игры: весь текст произведения является единой игровой площадкой, где автор играет словом, литературными сюжетами, культурными концептами, научными и философскими дискурсами, историческими реалиями; сюжетно-фабульный уровень строится на обыгрывании историософской концепции цикличности времени, игре со структурой фольклорной волшебной

## Литературоведение

сказки. Очевидна связь такого признака игры, как осознание ее в качестве искусственно созданного мира, и явного отсутствия какой-либо установки на достоверность.

Наконец, принцип самодостаточности игры (течение и смысл игры заключены в ней самой): игра функциональна, переполнена смысла, но смысл этот важен лишь в рамках самой игры, вне её он теряет свою значимость. Этим объясняется то, что роман М. Успенского «Там, где нас нет» — просто качественное, хорошо сделанное произведение массовой литературы.

### Примечания

<sup>1</sup> Роднянская И. Гамбургский ежик в тумане. Кое-что о плохой хорошей литературе // Новый мир. — М., 2001. — №3. — С.159-176.

<sup>2</sup> Хейзинга Й. Homo ludens; Статьи по истории культуры/ Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Комментар. Д.Э. Харитоновича. — М.: Прогресс — Традиция, 1997. — 416 с.

<sup>3</sup> См. Белокурова С.П., Друговойко С.В. Русская литература. Конец XX века. Уроки современной русской литературы: Учеб.-метод. пособие. — СПб.: «Паритет», 2001. — 512 с.

<sup>4</sup> Успенский М. Там, где нас нет. / <http://lib.ru>. Далее текст цитируется по данному источнику.

**Никонова Н.Е., аспирант ТГУ,**

**н.р.: Ф.З. Канунова**

***Функционирование мифологемы судьбы  
в стихотворных «повестях» В.А. Жуковского  
1831 г. (переводы из Шиллера «Перчатка»,  
«Сражение со змеем», «Суд Божий»)***

Переводы Жуковского из Шиллера, получившие авторскую жанровую дефиницию «повесть», принадлежат к тому этапу творчества поэта, когда философская концепция мира и человека становится глубже и сложнее. В произведениях этого времени центральное место занимает событие, оно приобретает универсальное значение, мифологизируется. Отчасти поэтому центральным является мифопоэтический пласт оригинальных и переводных текстов.

Исходя из того, что практически все литературоведы отмечают, говоря о творчестве Жуковского 1831 г, особый интерес поэта к бытийной категории судьбы, при исследовании мифопоэтики произведений данного периода, невозможно обойти вниманием эту «сквозную тему»<sup>1</sup>. Рассмотрение переводов из Шиллера имеет целью выявить механизм смысловой трансформации непосредственно вышеупомянутого

## Труды молодых учёных

мифопоэтического представления, происходящей при переходе из поэтической системы одного автора к другому, и определить его роль в русских стихотворных «повестях» 1830-х годов.

Традиционным является представление о судьбе как о непостижимой силе, действием которой обусловлены как отдельные события, так и вся жизнь человека. С ним связана поэтическая трактовка этой темы как противостояния роковым обстоятельствам, ропота на судьбу и противостояния человека и иррационального.

Однако бытийный аспект этой категории объясняется её сопряжённостью с фундаментальными оппозициями добра и зла, жизни и смерти. Изначально судьба выступает как своего рода *медиатор* между «здесь» и «там», сакральным и профанным, как способ реализации божественного в человеческом мире, как земной аналог бессмертного.<sup>2</sup>

Как известно все три переведённые Жуковским из Шиллера стихотворные повести («Перчатка», «Суд Божий» и «Сражение со змеем») датируются 1831 г и имеют соответственно оригинальные жанровые определения рассказа, романа и баллады.

*Фабулы* повестей не обнаруживают явной аналогии. Однако мифологема судьбы соединяет в себе философский смысл событий всех трёх повестей-переводов из Шиллера. Более того конкретная ситуация-событие, сюжетно раскрывающаяся как в повестях, так и подразумеваемая в отношении читатель-текст, — это ситуация суда. Идея судьбы как вершащегося суда проявляется во многих мифологиях, начиная с греческого мифа о мойрах. Развитием этой центральной идеи мифологема в последующем стали персонификации судьбы как случая, удачи или неудачи. В древнерусском языке слово «судьба» преимущественно употреблялось именно со значением «суд», «правосудие», и уже позднее с развитием значения появилось значение «предопределение», «рок»<sup>3</sup>.

В «Перчатке» в эксплицитном виде явлена сама ситуация суда. Ситуация суда в повести двупланова — явлена с позиции временного и вечного. Судьба в итоге оказывается тем, что их связывает, тем, что возвышает профанное и воплощает сакральное. Условно говоря, носителями этих двух противоположных точек зрения в произведении, своего рода судьбы, которым открываются два различных смысла события, — это гости турнира, участвующие в действе, и автор (а за ним и читатель), наблюдающие за ним с точки зрения вечных ценностей.

Думается, что постоянная актуализация позиции «гостей турнира» необходима Жуковскому как раз для того, чтобы задать перспективу читателю восприятию — перспективу, которая в итоге превращается в бинарность категорий суда профанного и сакрального. Идейный центр произведения Жуковского — именно трактовка судьбы как того,



## Литературоведение

что суждено и справедливо, по законам бытия (в противовес временному и стереотипному их толкованию наблюдателем, которому не всегда открывается истинный смысл события).

Тот же вариант мифологемы судьбы как суда в связи с испытанием героя актуализируется и в двух стихотворных повестях-переводах из Шиллера, в «Сражении со змеем» и «Суде Божиим».

Большую по объёму часть первой повести составляет рефлексивный монолог рыцаря, однако вписан он в событие суда, что очевидно актуализируется в последних стихах русской повести. Ср.:

Schiller

Dann ruft er liebend ihn zuruecke  
Und spricht: "Umarme mich, mein Sohn!"<sup>4</sup>

(Тогда он зовёт его любезно назад  
И говорит: «Обними меня, мой сын!»)

Жуковский

*Гневный смягчился судья и, назад осуждённого кротким  
Голосом кликнув, сказал: «Обними меня, мой достойный  
Сын...».*<sup>4</sup>

Основной конфликт произведения Шиллера — конфликт внутренний, драма в мировосприятии и самосознании рыцаря христианского ордена. Название баллады («Kampf mit dem Drachen») есть символ, выражающий основной конфликт произведения, — борьбу с драконом в себе на сложном духовном пути к смирению. Исходя из этого, с мифопоэтической точки зрения в немецком тексте реализуется скорее элемент мифологемы драконоборчества, когда победивший дракона и прельщённый «суетной славой» («dich hat der eitle Ruhm bewegt») герой сам оборачивается драконом. И мотив суда выступает у Шиллера как драматическое по напряжённости разрешение внутреннего конфликта. Под пером Жуковского конфликт произведения универсализируется, в его основе стремление представить событие как элемент макрокосма. Оно дано читателю в первую очередь как уже преломившееся в довольно непротиворечивом миропонимании героя Жуковского.

И если в «Сражении со змеем» эта тема не является центральной (она фундаментальна, но раскрывается скорее имплицитно), то во второй повести «диалогии» Жуковского, в «Суде Божиим», ситуация судьбы-суда озвучена автором уже в названии произведения. Однако субстанциональный характер события в русской повести является в первую очередь проявлением жанровой установки переводчика. Дело в том, что в качестве источника Шиллер использовал немецкий перевод новеллы Ретифа де ля Бретона, сюжет и детали которого он довольно точно воспроизвёл.<sup>5</sup>

## Труды молодых учёных

Безусловно, в произведении Жуковского первостепенной оказывается роль христианской мифологии, в то время как в балладе Шиллера выражена «идея торжества правды над ложью», «католическое благочестие здесь не более как «местный колорит» отдалённой эпохи».<sup>6</sup>

Таким образом, в произведениях Шиллера тема судьбы как суда выступает скорее в роли «скрытой смысловой потенции», но такое предположение не следует воспринимать как негативную характеристику. Вернее будет отметить, что идея, лишь угадывающаяся в художественном целом немецких произведений, становится под пером русского переводчика центральной и даже жанрообразующей.

Мифологема судьбы (как потенциал идей) становится элементарной «интегративной» темой повестей-переводов из Шиллера, прочитывающейся как в каждом промежуточном шаге повествования, так и в смысловом итоге. Эта тема коррелирует в семантическом отношении с мотивом суда. Иными словами, для своего развёртывания в повествовании она нуждается в некоторых «эквивалентных» мотивах, одним из которых является мотив суда (именно как «характерно-вероятное действие-предикат»)<sup>7</sup>. Во всех трёх переводных стихотворных повестях Жуковского свершение судьбы здесь и сейчас происходит в ситуациях испытания и суда свыше и неотделимо от них как событие. В итоге категория судьбы в её первоначальном мифопоэтическом и историко-этимологическом значении («суд, правосудие, приговор») оказывается способным гармонично связать романтическое двоемирие в новую целостность.

Генетически эта установка восходит к программному по отношению ко всему творчеству поэта заявлению: «Жизнь и поэзия — одно» — фундаментальному принципу универсализма Жуковского, являющемуся одновременно и причиной отсутствия конфликта романтического двоемирия.

### Примечания

<sup>1</sup> См. об этом: Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 118; Лебедева О.Б. 1992. Драматургические опыты В.А. Жуковского. Томск., 1992. С. 116 — 124.

<sup>2</sup> Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 Т. М., 1998. Т. II. С. 472 — 474.

<sup>3</sup> Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 1999. Т. II. С. 216 — 217.

<sup>4</sup> Тексты В.А. Жуковского и Ф. Шиллера цитируются по изданию: Немецкая поэзия в переводах В.А. Жуковского. М., 2000. Подстрочный перевод наш.

<sup>5</sup> Немецкая поэзия в переводах В.А. Жуковского. М., 2000 (Комментарии А. Гугнина). С. 600 — 601.

<sup>6</sup> Шиллер Ф. Избранное в двух томах. Т. I. Комментарии С. Алпа, Н. Вильмонта, Н. Славятинского, С. 564.

<sup>7</sup> Силантьев И. Мотив как проблема нарратологии // Критика и семиотика. Вып. 5, 2002. С. 32-60. (<http://www.nsu.ru/education/virtual/cs5silantev.html>).

**Нургалиева А.Ф., ТГУ, 2 курс,  
н.р.: Е.В. Антошина**  
***Специфика художественного образа  
в ранней лирике М. Цветаевой  
(феноменология Другого)***

Особенности художественного мышления М. Цветаевой позволяют рассматривать образную организацию ее ранней лирики в контексте теории бессознательного. Художественный образ в стихотворениях М. Цветаевой — это эмоция, проистекающая из глубины неосознанного чувства и фиксирующая общее состояние героини.

Материалом для анализа в данном случае является ранняя лирика Цветаевой, где ведущей оказывается тема любви. Для М. Цветаевой любовь существует во взаимодействии двух начал: плотского и духовного.

В своих работах К.-Г. Юнг<sup>1</sup> дает истолкование любви как чувства. С точки зрения Юнга, любовь осуществляется во взаимодействии двух архетипов, которые он называет *Animus* и *Anima*.

*Anima* — это архетип женщины, материнское начало, которое проявляется у мужчины, *Animus* — архетип мужчины, идентичный отцу. Эти архетипы воплощаются только при наличии Другого.

М.М. Бахтин пишет, что «эстетическое осмысление мира героя есть дар другого сознания».<sup>2</sup> Лирической героине Цветаевой необходимо видеть себя отраженной в Другом и самой быть Другим для него. Обмен началами *Animus* и *Anima* имеет в лирике Цветаевой пространственно-временное воплощение.

К категории времени относится мотив памяти. В стихотворении «Развела тебе в стакане...» (1918) интересен образ гребня: «Чтобы помнил не часочек, не годок — // Подарю тебе, дружок, гребешок». В славянских верованиях гребешок оберегает от бед. Отзвук этих представлений слышен у М. Цветаевой, но в личной интерпретации. Гребень для героини — это оберег от всего, что может стереть ее образ из памяти любимого.

Пространственная организация представляет формы, которые символизируют фиксированные чувства в объекте: «Я с вызовом ношу его кольцо. // — Да, в вечности жена, не на бумаге» («Я с вызовом ношу его кольцо...»). А динамическое, зависящее от внутреннего состояния героини описание черт: «чрезмерно узкое лицо», «безмолвный рот», «прекрасно-бесполезные глаза», — несет в себе ее эмоции. Сам объект этого не видит и пережить соответствующие эмоции по отношению к самому себе не может. Воспринимая внешний облик возлюбленного, героиня отражает его существование, его пространство — в ней воплощается его *Anima*.

## Труды молодых учёных

Верность возлюбленного — свидетельство того, что он принял ее пространство — *Animus*, «окольцевал» героиню. «Человек вообще уравнение я и другого, — пишет М.М. Бахтин, — отвлечение от ценностных значимостей».<sup>3</sup>

Когда «я» отделено от Другого, временные границы жизни «я» теряются. Соответственно, душа героини теряет оболочку, не только временную, но и пространственную. Героиня теряет человеческий телесный облик и предстает в образе птицы. *Animus* в этом случае не имеет выражения во плоти, а объект любви уплотняется. «Ты каменный — а я пою, // Ты памятник — а я летаю» («На брэнность бедную мою...», 1920). *Animus* не может, как прежде, проникнуть в Другого. И не только потому, что этот Другой тверд, но и из-за отсутствия жизни внутри него, отсутствия *Anima*. Союз, в любом случае, невозможен.

В таком случае *Animus* — архетип мужского в сознании женщины — воплощается в образе Психеи: «Там на земле мне подавали грош // И жерновов навешали на шею. // — Возлюбленный, ужель не узнаешь? // Я ласточка твоя — Психея» («Не самозванка — я пришла домой...», 1918). Но стремление души к ограничению в пространстве и времени сохраняется.

В стихотворении «Мировое началось во мгле кочевье» наблюдаем постепенное поглощение эмоции формами. Первой строкой задается общий фон — широта, необъятность мироздания, героиня абстрагируется, ее душа парит. «Кочевье» означает поиск новой обители — это все новые и новые остановки. Вся природа стремится к пространственной выраженности. Звезды отражаются в окне, реки застывают, ограничиваются льдом.

Героиня и ее необъятные чувства тоже стремятся к завершению. Ее пространство замыкается наконец у любимого на груди. Глобальное, стихийное чувство перестает блуждать, «кочевать», оно находит приют.

Специфика образа возникает в результате взаимодействия начал *Animus* и *Anima*. *Animus* стремится к воплощению в плоти Другого, отсюда возникают подвижные формы, лишь комментирующие эмоции, своеобразные образы-ощущения: восхищение чертами лица другого, волнующее ощущение движения неосязаемого танго, ощущение от охваченности героини ветром, ощущение растворения в Другом.

Эти образы всегда подразумевают присутствие субъекта и объекта. Мы можем распознать их через пространство и время. А когда *Animus* не воплощается в Другом, эмоция теряет пространственную и временную организацию и перерастает в образ-символ: птица, Психея.

### Примечания

<sup>1</sup> Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов. — М., 1997. — С. 382.

## Литературоведение

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук. — СПб., 2000. — С. 332.

<sup>3</sup> Там же. С. 340.

### **Огнёва Н.С. НГТУ (Новосибирск), н.р.: Е.А. Масолова *Мифопоэтический хронотоп в цикле рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи»***

Мифопоэтическая концепция мироождения И.А. Бунина проявляется на всех уровнях художественного текста, особенно при моделировании пространственно-временной системы.

Семантика названия цикла «Темные аллеи» отражает мифологическое восприятие мира. Пространство аллей в цикле И.А. Бунина - переходное, пограничное, через него осуществляется прорыв, выход человека из мира обдуманного в подлинную реальность.

Мифологическому пространству свойственно конкретно-чувственное восприятие мира со всей его телесностью, осязаемостью, рельефностью, при этом мифологическое пространство отрешено от обыкновенной действительности. Это также присуще И.А. Бунину. Мир И.А. Бунина цветист, наполнен звуками, запахами; но автор обнаруживает в знакомой реальности новое измерение и, объединяя вещи в новом плане, подводит к самой границе мира, за которой тайна и небытие.

В основе пространственной организации цикла И.А. Бунина лежат несколько образов, имеющих мифологические корни. Это образы дороги, сада, леса, дома, города (и их аналоги).

Мотивы дороги и встречи - основополагающие в цикле, где происходит соприкосновение миров и различных пространственно-временных сфер. Человек странствует в «темных аллеях» судьбы. Повторяемость мотива дороги подчеркивает неотвратимость рокового удела человека, которому суждено пережить слитное чувство восторга и гибели.

Образ «сада» - пространство сакрального прошлого, где царили молодость, красота, страсть. Герои навсегда утратили рай и возвращаются к нему только в воспоминаниях.

Следовательно, образная система И.А. Бунина в основе своей мифологична.

В мифологии хронотопы иерархичны: высшие бытийные хронотопы противопоставлены низшим, бытовым. Аналогично соотнесены хронотопы в цикле И.А. Бунина.

В цикле И.А. Бунина каждый город — особенно Москва - отражает архетипический образ национального мира с его естественными природными ритмами. Все грани русского национального мира пред-

## Труды молодых учёных

ставлены в рассказе «Чистый понедельник»: древние корни и поверхностная, легкомысленная «цивилизованность», Восток и Запад, увлечение земной жизнью и затаенная духовная жажда. Свою московскую жизнь И.А. Бунин называет самым мертвым временем молодости. При описании Москвы преобладает вечерний пейзаж, темные московские улицы, а главное - зимнее и осеннее время.

В каждом фрагменте образы пространства приведены в соответствие с определенными комплексами чувств, переживаний, настроений, стихией субъективного, которому отводится в цикле главенствующая роль.

Таким образом, И.А. Бунин показывает существование иного мира, отрешенного от реальности, типологически родственного субъективному миру мифологического сознания.

В рассказе «Поздний час», одном из наиболее символических, И.А. Бунин избирает жанр воображаемого путешествия.

В основе сюжета рассказа «Поздний час» лежит мифологема пути. Это путешествие в прошлое (нижний мир, царство смерти) с целью вернуть утраченное (память героя возвращает к жизни умершую возлюбленную). В конце пути происходит, как и следует в мифологических и сказочных сюжетах, преобразование героя, изменение его статуса; переход из мира живых в страну мертвых осуществляется и с помощью мифопоэтического образа ветра.

Образы моста, реки и звезд обозначают связь между различными точками сакрального пространства. Через мост (путь от одной жизни в другую) герой пересекает реку (образ пути, связующий чужое и свое пространство). Мифологические корни имеет и образ звезды - славянский символ бессмертной души. Связь двух пространств подчеркивает двукратная параллель между свиданием на земле и на небесах.

Герой свободно перемещается во времени и пространстве, подчиняясь непредсказуемой логике воспоминаний. Это отвечает закону построения мифологического хронотопа, в котором прошлое и настоящее должны взаимоотношаться, являя в своем единении саму вечность.

Для мифологического времени характерна подчеркнутая ориентация на прошлое, субъективность восприятия времени: время, с точки зрения мифологического сознания, неоднородно, расширяемо, относительно и условно.

Аналогична структура временной составляющей хронотопа бунинских рассказов и цикла в целом. «Темные аллеи» И.А. Бунина представляют собой «границу мира», где, согласно теории мифа, «время сгущается в вечность». Временной организации рассказов «Темных аллей» свойственно динамическое, непосредственное сопряжение прошлого и настоящего, интенсивное переживание движения времени.

В «Темных аллеях» реализовано восприятие мира через устойчивые критерии — запахи, краски и т.п. Влияние факторов преходящих (в том числе исторических) есть влияние отрицательное. Поэтому в

пространственно-временной структуре цикла прослеживается трагическое противостояние пространства и времени бытового (профанного) и бытийного (реального).

Смысл бунинской категории универсального времени - в человеческом существовании, преодолевающим опытом души разорванность времени, пространства, заполняющем страданием пропасть между мнимыми и подлинными ценностями.

Бунинская картина мира, при всей своей реальности, мифологически отрешена и иерархична.

**Панамарева А.Н., ТГУ, 5 курс**

**н.р.: Э.М. Жиликова**

***Музыкальность как эстетическая категория  
в эпистолярном наследии А.П. Чехова***

Композиторы, писатели, литературоведы, искусствоведы (С. Рахманинов, Б. Зайцев, И. Леонтьев-Щеглов, Н. Фортунатов, Б. Асафьев, Д. Шостакович) неоднократно отмечали музыкальность художественного мира Чехова как особое качество его прозы и драматургии. В этой связи оказывается чрезвычайно важным вопрос, какое место музыка занимала в жизни и сознании Чехова. Богатый материал для размышления по этой проблеме даёт эпистолярное наследие.

Письма Чехова насыщены названиями опер, именами композиторов, музыкантов. Упомянуты посещения Мамонтовской оперы, опера Бизе "Кармен", Гуно "Фауст", музыка Жака Оффенбаха, опера "Евгений Онегин" Чайковского, "Русалка" Даргомыжского, некоторые романсы. Например, романс Глинки на слова Баратынского "Разуверение": "Не томись и не терзайся. Не искушай себя без нужды" (Г.М. Чехову, 21 марта 1895 г.<sup>1</sup>). Тексты романсов, музыкальные термины свободно, перефразируясь, входят в речь Чехова, что является одной из особенностей и стиля его писем, и поэтики, и, если можно так сказать, идеологии Чехова, заключающейся в свободном приятии и освоении культурного явления без выработки какого-либо стереотипа.

Знакомство с музыкой было не только непосредственным, но и через слово. Чехов читал письма Бородина в книге "А.П. Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. 1834-1887". СПб.: Издательство А.С. Суворина, 1889 (Письмо А.С. Суворину от 9 июля 1889 г. (П.; 3, 224)). Из писем становится известно о знакомстве Чехова с произведениями Фридриха Ницше. Как указывают примечания к указанному собранию писем, в 1889 году вышел перевод книги Ф. Ницше "О Вагнере и вагнеризме", и, "вероятно, Чехов познакомился с произведениями Ницше по журнальным и газетным публика-

## Труды молодых учёных

циям. См., например, “Артист”, 1891, N40, август <...> Фридрих Ницше. Вагнерианский вопрос (Музыкальная проблема)” и некоторые другие публикации».<sup>2</sup>

Круг знакомых Чехова тоже отличается причастностью к музыке. Знакомство и дружба с пианистом Г.М. Линтваревым, музыкантом А.И. Иваненко, виолончелистом Большого театра М.Р. Семашко, преподавательницей музыки А.А. Похлебиной, певицей В.А. Эберле, П.И. Чайковским, С. Рахманиновым создают музыкальную атмосферу, музыку в личной жизни, что отразилось в чеховских произведениях.

Из писем можно выделить концепт музыки. Чехов употребляет понятие музыки по отношению к людям как знак их приобщенности к идеальной, прекрасной сфере существования, в аксиологическом значении: “Все музыкальны, одарены фантазией, остроумием, нервны, чувствительны. Но все это пропадает даром” (И.А. Лейкину от 7 апреля 1887 г. (П.; 2, 54)). Музыка может пониматься как явление гармонии в жизни и произведении: “Целая компания собиралась ехать на масляной в Питер глядеть моего “Иванова”, но масляничный репертуар всю музыку испортил” (А.С. Суворину от 14 февраля 1889 г. (П.; 3, 153)). Музыка наполняется экзистенциальной семантикой: “Я пока сыт и могу написать пьесу, за которую ничего не получу, если обстоятельства изменятся, тогда, конечно, будет музыка другая” (А.С. Суворину от 5 мая 1895 г. (П.; 6, 58)).

Музыкальность является эстетической категорией. В письме А.С. Суворину от 3 ноября 1888 года Чехов рассуждает о природе искусства: “Кто владеет научным методом, тот чует душой, что у музыкальной пьесы и дерева есть нечто общее, что та и другое создаются по одинаково правильным, простым законам” (П.; 2, 53). Музыка здесь становится эквивалентом искусства в его идеальном проявлении. Философско-психологический аспект понимания музыки не явлен непосредственно в письмах, но он присутствует в произведениях. Примеры этого приводит Кристоф Пикель, который говорит: “Музыка в рассказах Чехова — отражение невыразимого и одновременно сила, вызывающая глубокие скрытые чувства”.<sup>3</sup>

Музыкальность является поэтической категорией. В письме Ал. П. Чехову от 21 июня 1887 года Чехов пишет о рассказе “Счастье”: “Продукт вдохновения. Quasi симфония” (П.; 2, 97). В письме В.Г. Короленко от 9 января 1888 года Чехов пишет о “Соколинце”: “Он написан, как хорошая музыкальная композиция, по всем тем правилам, которые подсказываются художнику его инстинктом” (П.; 2, 170). Музыкальность в данном контексте является знаком художественного таланта. В письме А.С. Суворину от 21 ноября 1895 года Чехов пишет о “Чайке”: “Ну-с, пьесу я уже кончил. Начал ee forte и кончил pianissimo — вопреки всем правилам драматического искусства” (П.; 6, 100).



## Литературоведение

“Музыкальность” в применении к художественному тексту означает создание особой композиции и контрапункта, выражающих лирико-философскую концепцию автора.

Таким образом, музыкальность как категория имеет семантику гармонии и совершенства, структурной сложности и законченности произведения, поэтического совершенства, гармонии в жизни, непосредственно самой пульсации жизни, — аксиологическое значение для человека.

### Примечания

<sup>1</sup> Чехов А.П. Полное собрание писем в 12 томах. — Москва: Наука, 1974-1988. - т.6. 1977. - С.39. В дальнейшем ссылки на этот том собрания сочинений Чехова даются прямо в тексте с указанием номера тома и страниц в скобках.

<sup>2</sup> См. примечание к письму А.С. Суворину от 25 февраля 1895 года: П.; 6, 395.

<sup>3</sup> Пикель К. Антон П. Чехов и Рихард Вагнер: музыка и текст // Молодые исследователи Чехова. — М., 1998. — Вып.3. — С.268.

## Пожидаева Н.С.<sup>1</sup>, ЛПИ (Лесосибирск), 2 курс *Лакуны в песенном творчестве Луи Армстронга*

Известно, что чужая культура приходит к нам чаще всего в виде текстов, которые несут в себе большое число культурных ассоциаций. Особое значение имеет национально-культурная семантика языковых единиц, с помощью которой мы проникаем в культуру носителей языка, в их фоновые знания, обязательно присутствующие в сознании участников коммуникации.

В то же время, пытаясь понять иноязычный текст, мы неизменно сталкиваемся с необходимостью «расшифровки» того, что в лингвострановедении называется «лакуны».

Единого определения «лакун» не существует. Все термины близки по значению и, в то же время, раскрывают различные стороны этого сложного явления. Приведем примеры некоторых терминов: «безэквивалентная лексика» (Бархударов, Вережанин, Костомаров); «темные места» (Будагов); «заусеницы» (Гачев, Шейман, Варич); «единицы с нестандартной зависимостью от контекста». (Комиссаров, Казакова); «идиомы, ксенонимы» (Кабакчи) или «культуроним», «реалия», «этноэидема», «пробел, лакуна, gap» (Хейл). В своей работе мы более склонны употреблять термин «лакуна». На наш взгляд, это комплексная категория, включающая не только номинативное значение слова, но и грамматику, стилистику, психологию и др.

В любом языке существует множество лакун, которые в лингвострановедении принято делить на языковые и культурологические. Но, разбирая только языковые или культурологические лакуны, нельзя в

## Труды молодых учёных

полной мере понять текст. Проблема, на наш взгляд, заключается в том, что лакунарность по сути междисциплинарное явление, выходящее за рамки лингвистики. Адекватное понимание языка, его культуры, истории и многого другого через лакуны в процессе коммуникации или представляемые тексты может происходить лишь при комплексном толковании различных сторон и явлений. Поэтому актуальность данной проблемы определяется, во-первых, ее межкультурной и межпредметной значимостью, во-вторых, недостаточной освещенностью в специальной литературе.

Мы полагаем, что было бы целесообразно выделить еще один тип лакун, который соотносится как с языковыми, так и с культурологическими типами: это семиотические лакуны, предполагающие понимание знаков и символов.

Задача нашего исследования состоит в определении комплексного характера лакун в песенном творчестве Луи Армстронга.

В песне: «I can't give you anything but love» мы выявили следующие лакуны. *Лексические*: **Woolworth's** - большие магазины в США и Великобритании, в которых продается огромное количество различных товаров по низким ценам. Это могут быть сладости, игрушки, предметы домашнего обихода. *Грамматические*: Одно отрицание в предложении: "I can't give you anything..." Притяжательный падеж: Woolworth's.оборот: There/are: there's plenty of...; сокращения: you're=you are. *Стилистические*: Практически любой текст включает те или иные тропы, фигуры речи или другие средства придания выразительности высказыванию, составляющие особую функцию языковых единиц - стилистическую сжатость, краткость. *Фонетические*: долгота ee=[i:] see; ea[i:]=dream; h не читается—while; носовая сонанта [h]looking...; *Психологические*: лакуны проявляются в понимании смысла песни. Почему Луи Армстронг поет "I can't give you anything but love"? Исследуя исторический «background», а также жизнь музыканта, мы пришли к тому, что может быть, как минимум, три ответа на поставленный вопрос, которые в совокупности и расшифровывают главную идею песни.

Во-первых, в то время в Америке джаз был очень популярен. Огромное количество людей, несмотря на расовую принадлежность, были просто влюблены в джаз. И, хотя в то время расовый вопрос стоял очень остро, Луи Армстронг полагал, что все должны жить в мире и любви. Сам Армстронг был негром, и через любовь к музыке он хотел привить любовь к таким же чернокожим, как он.

Во-вторых, 30-е годы — время экономической депрессии (the Wall Street Crash), выросли цены на все товары, многие исчезли с прилавков, в стране даже наблюдались огромные очереди за хлебом. Естественно, что многим людям оставалось сказать близким только одно: I can't give you anything but love...

## Литературоведение

В третьих, может быть, все зависит от жизненной философии Армстронга. Вот лишь одна цитата из его речи: "And all I'm saying is see what a wonderful world it would be if only we would give it a chance. Love, baby, love. That's the secret. Yeah." Возможно, через свои песни Армстронг хотел выразить любовь ко всем людям, и сказать, что материальные ценности не являются наиглавнейшим в нашей жизни.

Таким образом, для адекватного понимания лакун реципиент должен обладать знанием исторического «background», менталитета и понимать стиль.

Проведенная работа убедила нас в том, что для более адекватного понимания лакунарности текстов необходимо их комплексное изучение. Успешное понимание и интерпретация иностранных текстов происходит лишь тогда, когда оно соединено с познанием культуры иностранного языка. Это очевидно, ведь язык тесно связан культурой и ее составляющими, он как бы «вплетен» в нее. Язык не существует вне культуры, в нем выражается культура.

### Литература

1. Казакова Т.А. Практические основы перевода.-СП.:2000
2. Маслова В.А. Лингвокультурология.- М.: 2001.
3. Текст как явление культуры. — Новосибирск. 1989.
4. An Illustrated History of the USA.- Longman,1977.
5. Papa M., Iantomo G. Famous British and American Songs. — Longman, 1983.

### Примечания

↑pikrgu @ wood. krasnet. ru.

## **Прокудина Л.Н., ТГУ, 4 курс, н.р.: М.А. Янушкевич *Гомеровская традиция у Лукреция: к вопросу о структуре эпического сравнения***

В настоящей работе рассматриваются структура и функции эпического сравнения у Лукреция («О природе вещей») и Гомера («Илиада»). Эти поэмы представляют собой в соответствии с традиционной трактовкой две жанровые вариации эпоса (философский и героический). Данный материал заставляет поставить вопрос: следует ли рассматривать эпические сравнения Лукреция в контексте эволюции героического (позже мифологического) эпоса (Гомер — Вергилий — Овидий). Вторая проблема, возникающая в рамках данной темы: есть ли общие черты в поэтике эпического сравнения у Гомера и Лукреция — на фоне различия героического (упор на события) и философского (упор на развертывание мысли) эпоса.

## Труды молодых учёных

Философские постулаты в поэме «О природе вещей» доказываются. В статье Я.М. Боровского «Поэтика доказательства у Лукреция» утверждается, что «...Лукреций связывает в одно понятие рассмотрение и рассуждение».<sup>1</sup> Увидеть для Лукреция значит понять. Я.М. Боровский указывает, что «...доказательной силой подлинной реальности обладает любая теоретическая конструкция, сформулированная в терминах наглядного представления».<sup>2</sup> Лукреций может придавать характер доказательства примеру-сравнению. Следовательно, доказательство и наглядный образ не разграничиваются.

Лукреций устраняет противоположность между доказательством и примером и в логической, и в художественной структуре произведения. Пример или сравнение способны заменить доказательство, а доказательство может выполнять художественную функцию наряду с повествовательной и описательной частями поэмы. Это сказывается в самой его форме.

Я.М. Боровский говорит о трехчленной схеме доказательства у Лукреция: тезис — доказательство — вторичное утверждение тезиса. Например, говоря о единстве души и тела (3;327-330) Лукреций использует сравнение в функции доказательства. В другом месте (3;339-343) — доказательство, в которое введено отрицательное сравнение: не так как вода испускает жар, выносит тело раздуку с душой.

В одном из эпизодов поэмы (2;261-269) кони сравниваются с материей, порыв коней с порывом духа вообще. Сначала Лукреций выдвигает философский постулат, затем следует сравнение, а потом — вторичное утверждение тезиса о том, что вся совокупность материи должна возбудиться.

Структура доказательства Лукреция сходна со структурой эпического сравнения Гомера. Например, У Гомера (6;507-511) Парис сравнивается с конем. Обычно сравнение состоит из двух частей — сравниваемой и сравнивающей. Здесь же сравниваемая часть повторяется дважды: утверждение, что Парис идет словно конь — сравнение с конем — вторичное утверждение сходства Париса с конем.

У Гомера конкретный герой, его действия сравниваются с действиями конкретного животного — коня, в конкретной ситуации. Лукреций же изображает мир и человека вообще. Сравнимая часть у Лукреция — философская мысль — носит абстрактный характер. Основание для выбора сравнивающей части — философское.

Гомер единичное действие приводит к всеобщему, а Лукреций абстрактное объясняет через конкретное.

Таким образом, помимо общей структуры эпические сравнения Гомера и Лукреция имеют одни и те же функции — репрезентирующую и когнитивную (познавательную). Эпическое сравнение объясняет неясное через более близкое и понятное. Сравнение, подобно метафоре, раскрывает сущность предмета. Показать значит доказать — это структура и метафоры, и сравнения.

## Литературоведение

Таким образом общее в эпических сравнениях Гомера и Лукреция найдено — это структура и функции, поэтому представляется возможным вместить поэму «О природе вещей» в систему «Илиада» — «Энеида» — «Метаморфозы».

### Примечания

<sup>1</sup> Боровский Я.М. Поэтика доказательства у Лукреция // Лукреций. О природе вещей. Л., 1947. С.201.

<sup>2</sup> Там же. С.203.

## **Прохоренко Л.С., аспирант ТГУ, н.р.: В.А. Суханов** *Категория сюжета в литературоведении 20-х годов XX века*

20-е годы ушедшего века стали одним из самых активных периодов в развитии отечественного литературоведения. Неслучайно В.М. Жирмунский отмечал, что «за последние годы история литературы вступила в полосу методологических исканий».<sup>1</sup> Одна из центральных теоретических проблем этого периода — проблема сюжета. Формирование объема этого понятия имело два основных вектора развития: 1) опора на традиции предшествовавшей сравнительно-исторической школы (А.Н. Веселовский), 2) полемика, отталкивание и переосмысление предложенной в границах этой школы дефиниции «сюжет».

В концепции А.Н. Веселовского сюжет представляет собой единую логическую последовательность событий, некую схему, состоящую из элементарных частиц-мотивов, каждая из которых является «простейшей повествовательной единицей».<sup>2</sup> Известная формула  $a+b$  указывает у Веселовского на субъект и производимое им действие, что позволяет интерпретировать понимание сюжета как производной от функции составляющих мотив элементов. Это определяет синонимическое использование Веселовским терминов сюжет и тема, сюжет понимается как «тема», в которой «снуются разные положения — мотивы».<sup>3</sup>

Литературоведы формальной школы (Б.В. Томашевский, В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов) разделили сюжет и фабулу как две различные категории, определив сюжет как художественную конструкцию, набор формальных приёмов, а фабулу — как логическую и временную последовательность событий, служащих материалом для оформления сюжета. Так, в работах Б.В. Томашевского фабула и сюжет являются производными образованиями от одних и тех же единиц-мотивов, мотив при этом оказывается элементом фабулы, а сюжет, в таком случае, составляют не сами мотивы, а способы их ввода, т.е. художественные приёмы. «В сюжете ... играет роль именно ввод мотивов ... Фабулой

## Труды молодых учёных

может служить и действительное происшествие, не выдуманное автором. Сюжет есть всецело художественная конструкция». <sup>4</sup> Фабула, таким образом, закрепляется за внетекстовой реальностью, в то время как сюжет весь принадлежит реальности художественной, т.е. «выдуман» автором.

Фабула, по мысли Томашевского, лишена целостности и принципиально незавершима, что связано 1) с особым лингвистическим пониманием мотива, близким к синтаксической категории предиката предложения: «Каждое предложение, — писал Б.В. Томашевский, — обладает своим мотивом»; <sup>5</sup> 2) с атрибутированием фабулы свойствами реальности: она может содержать сколько угодно и каких угодно событий. Критерием завершенности фабулы для исследователя является формальное наличие в произведении необходимых элементов фабулы: завязки и развязки, т.е. событийных противоречий и их последующего устранения. Нехудожественный статус фабулы и позволил исследователю определить ее как материал для создания сюжета, выступающего способом изложения этого материала.

Иное соотношение категорий сюжета и фабулы представлено в работах Ю.Н. Тынянова. Фабула у него непосредственно входит в состав художественного произведения, поскольку имеет определенные законы организации: в зависимости от жанра включает определенные мотивы. И, тем не менее, следуя методологии формальной школы, литературовед противопоставляет сюжет и фабулу как понятия, «эксцентричные по отношению друг к другу» на основании словесной выраженности сюжета и необязательности таковой для фабулы (смешивая литературный и лингвистический уровни произведения): фабула — это «фабульная наметка вещи». Исследователем выделяются два типа фабулы: «данная», т.е. та, в которой события выражены словесно, и «загаданная», т.е. подразумеваемая. <sup>6</sup>

Сюжет связывается Ю. Тыняновым с процессуальностью событий, а не только с процессуальностью художественных приёмов, как у Бориса Томашевского. «Сюжет ... — это общая динамика вещи, которая складывается из взаимодействия между движением фабулы и движением-нарастанием и спадами стиливых масс». <sup>7</sup>

Разграничение сюжета и фабулы у В.Б. Шкловского, как и у Б. Томашевского, происходит на основании включенности или невключенности в состав художественного произведения. В.Б. Шкловский писал: «Понятие сюжета слишком часто смешивают с описанием событий — с тем, что предлагаю условно называть фабулой». <sup>8</sup> Фабула исключается В.Б. Шкловским из структуры произведения, поскольку не играет, по его мнению, роли в создании сюжета. Сюжет представляет собой, с точки зрения исследователя, самоценный набор художественных приёмов, не зависящих от содержательного наполнения произведения. «Сюжет и сюжетность, — писал автор, — являются такой же формой, как и рифма. В понятии «содержание» при анализе произведения ис-

## Литературоведение

кусства, с точки зрения сюжетности надобности не встречается».<sup>9</sup> Сюжет, в его понимании, строится не на событии (которое включает в понятие сюжета Ю. Тынянов), а на любом противоречии, в том числе на языковом, что «роднит «мотив» с тропом и каламбуром».<sup>10</sup> Поэтому В.Б. Шкловский выделяет категорию события, являющуюся элементом фабулы и категорию мотива, трактуемую как противоречие любого, в том числе и языкового рода и входящую в состав сюжета. Мотив, тем самым, характеризует сюжет как систему лингвистических приёмов, что позволяет говорить о методологическом неразграничении художественного и текстового уровней произведения.

Итак, определение сюжета литературоведами формальной школы сводится к инварианту противопоставления сюжета и фабулы, имея под собой различные основания.

Концепция сюжета В.М. Жирмунского строится на продолжении и переосмыслении формалистической традиции. Исследователь не соглашается с В.Б. Шкловским, понимающим сюжет как «художественный приём», не связанный с событийной стороной произведения, и, следуя за А.Н. Веселовским, связывает сюжет с событием. Он писал: «Сюжетные схемы слагаются по своим законам, везде одинаковым...; однако тот же сюжет получает в разных странах различное содержание, различное тематическое наполнение».<sup>11</sup> Из этого положения следует, что различные события, выражаясь с помощью одинаковых сюжетных приёмов, образуют различные сюжеты, в чем автор полемизирует с В.Б. Шкловским. Исследователь настаивает на единстве составляющих сюжет композиции и темы,<sup>12</sup> предвосхищая понимание сюжета в поздних работах М.М. Бахтина.

М.М. Бахтин в работах 20-х годов понимает сюжет, следуя традиции А.Н. Веселовского, т.е. как единую логическую и временную последовательность событий, о чем свидетельствует употребление им понятий «сюжет жизни», «биографический сюжет» и т.д.<sup>13</sup> Сюжет в концепции М. Бахтина, как и в концепции А.Н. Веселовского, слагается из мельчайших элементов-мотивов, являющихся в представлении М. Бахтина событийными схемами («встреча — расставание», «потеря — обретение»<sup>14</sup>), абстрагированными от носителя действия и выражающими определенное положение дел.

Важно, что в его работах не меняется представление о событии: оно всегда выражает внешнюю процессуальность. Представление о сюжете как временной последовательности жизненных событий, выраженных в действиях персонажей позволяет М.М. Бахтину говорить о том, что «жизнь героя из подполья лишена какого бы то ни было сюжета».<sup>15</sup> Это свидетельствует о близости сюжета в понимании М.М. Бахтина 20-х годов понятию фабулы некоторых литературоведов формальной школы (Ю. Тынянов, В. Шкловский).

## Труды молодых учёных

В книге «Проблемы творчества Достоевского» М.М. Бахтин использует термин «фабула», но в ином смысле. Он пишет: «Семейные, жизненно фабулические и биографические, социально-классовые отношения являются твердою всеопределяющею основой всех сюжетных связей»,<sup>16</sup> понимая под «фабулой» внетекстовую реальность (что близко пониманию фабулы Б. Томашевским). Сюжет, по мысли М.М. Бахтина, — это художественно оформленные события.

В работе П.Н. Медведева сюжет трактуется как «определённое реальное развёртывание произведения»,<sup>17</sup> т.е. процесс наррации, связанный как с формальной организацией событийного материала, так и с его идеологической ориентированностью, которую П.Н. Медведев понимает широко: как систему взглядов автора.<sup>18</sup> Таким образом, сюжет — это избранный автором способ изложения и сам выбор излагаемых событий, который строится на определённой идеологической позиции, без которой события жизни не могут войти в художественное произведение и стать сюжетом. Продолжая литературоведческую традицию 20-х годов, П.Н. Медведев говорит о процессуальности сюжета, и, развивая эту мысль, приходит к выводу о его двусторонности: сюжет, с одной стороны, наличен как статическая художественная организация, и с другой, выражает динамические связи внетекстовой реальности. Поэтому фабула как последовательность событий строго не отграничивается исследователем от сюжета: это две стороны одного явления, «единый конструктивный элемент произведения».<sup>19</sup> Фабула по мысли Медведева — это «тематическое единство» произведения, обладающее художественной целостностью, что в системе взглядов Медведева означает единую «идеологическую» ориентацию фабулы. Сюжет является у П. Н. Медведева определённым способом оформления тематического единства, что позволяет автору сделать вывод о связанности сюжета и фабулы.

Период 20-х годов, таким образом, оказался методологически плодотворным для дальнейших теоретических рефлексий над категорией сюжета и послужил основой для формирования современных литературоведческих концепций.

### Примечания

<sup>1</sup> Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. — СПб, Азбука-классика, 2001. С. 80.

<sup>2</sup> Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А.Н. Собрание сочинений. Т. 2., Вып. 1. — СПб., Типография императорской академии наук. — 1913. С. 11.

<sup>3</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., Высшая школа. — 1989. С. 303.

<sup>4</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., Аспект Пресс. — 1996. С. 183.

<sup>5</sup> Там же. С. 182



- <sup>6</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., Наука. — 1977. — С. 325.
- <sup>7</sup> Там же. С. 325.
- <sup>8</sup> Шкловский В.Б. О теории прозы. — М., Сов. писатель. — 1983. С. 25.
- <sup>9</sup> Там же. С. 62
- <sup>10</sup> Шкловский В. Б. Развертывание сюжета. — ОПОЯЗ, 1921. С. 5
- <sup>11</sup> Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. — С. 91
- <sup>12</sup> Там же. С.109
- <sup>13</sup> Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. — Киев.,NEXТ, 1994.
- <sup>14</sup> Бахтин М.М. Эпос и роман. — СПб, Азбука, 2000. — С. 41.
- <sup>15</sup> Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. — С. 474.
- <sup>16</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., Сов. Россия, 1979. С.119.
- <sup>17</sup> Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. — Лен., Прибой. — 1928. — С. 187.
- <sup>18</sup> Там же. С.28.
- <sup>19</sup> Там же. С.188.

**Пшеничникова А.И., ТГУ, 4 курс,  
н.р.: А.С. Сваровская**  
*Детское сознание и образ ребенка  
в ранней прозе Л.Н. Андреева*

В составе персонажей ранней прозы Л. Андреева заметное место занимают дети. Большинство исследователей трактуют образы детей как жертв общественного неблагополучия и видят в творчестве Андреева только продолжение традиций XIX века (Ф. Достоевского, Г. Успенского, А. Чехова). Представление о поэтике детских образов не выходит за рамки традиционного психологизма. Нам думается, что содержание и поэтика детских образов сложнее и глубже. Во многих из них можно отыскать архетипическую семантику.

Одним из архетипических компонентов, выявляемых в рассказе «Петька на даче» (1899), является образ Божественного младенца, о котором говорят в своих работах К. Юнг и К. Кереньи. Иноприродность Петьки поддерживается мотивом оставленности, сиротства, что является одним из основных признаков архетипа Божественного младенца. Сиротство должно компенсироваться в рамках архетипа самой Матерью Природой, это происходит на даче. Поездка на дачу как познание мальчиком истины бытия могла стать архетипическим сюжетом инициации. Жизнь Петьки в городе — преждевременная инициация, приобщение 10-летнего ребенка к социальной роли взрослого человека. Пребывание на даче стало недолгим периодом органического состояния героя. Возвращение в город довершает процесс форсированной инициации, губительной для ребенка.

## Труды молодых учёных

Еще одним архетипическим мотивом является мотив чудесного помощника. Для Петьки это Николка и гимназист Митя. Последний реализует свою функцию, адаптируя Петьку к природному миру дачи. Николка становится опекуном Петьки в сфере социальной.

Архетипическая семантика образа ребенка в рассказе «Ангелочек» (1899) осложняется жанровой природой рождественского рассказа. Даже в хронотопе праздника божественная природа Сашки оказывается узнанной не сразу. Наиболее очевидна для всех ангелоподобная внешность Коли. Естество Сашки социум искажил почти до неузнаваемости (мальчик груб, агрессивен, как волчонок). Лишь после того, как он увидел воскового ангелочка, происходит чудо: своеобразный прорыв Сашки к своей божественной сути и обнаружение ее окружающими.

Ангелическая семантика образа Сашки дополняется наличием архетипа Божественного младенца, проступающего через мотивы оставленности, сиротства. Мальчик чувствует себя покинутым даже при наличии родителей, но отец оказывается ближе к Сашке, чем мать: именно от него мальчик наследует «нездешнюю» природу: в сознании Ивана Саввича пробуждается воспоминание о его божественном первоначале. Ангелочек словно служит напоминанием об общей архетипической сути людей. Но вспоминает о ней только Иван Саввич, чье восприятие обострено болезнью. В нем, как и в некоторых других взрослых персонажах Л. Андреева (в Сазонке из пасхального рассказа «Гостинец», в Пармене из «В Сабурове»), в контексте праздничного времени пробуждается детское первоначало, которое становится критерием проверки социума на гуманность.

В рассказе «Алеша-дурачок» (1898) сталкиваются два комплекса детскости: классический тип ребенка и взрослый носитель детского сознания. Сюжет рассказа строится как реакция героев, в том числе и детей, на необычный раздражитель, каким является дурачок Алеша. Герой-рассказчик вспоминает события, произошедшие, когда он был еще мальчиком, вполне усвоившим ролевое поведение того социального слоя, к которому принадлежал. Но забота об Алеше возвращает ребенку его истинную природу. Алеша в рассказе является тем объектом, на который может быть направлено внимание «нормальных» людей: в них пробуждается (или не пробуждается) их изначальная нравственная интуиция. В кульминационной ситуации спасения тонущего Алеши раскрывается гуманность самого рассказчика (в то время маленького барчонка), дворника Василия, кухарки Дарьи, матери мальчика. Алеша-дурачок как носитель детского сознания оказывается способен вернуть людям истинную нравственную природу, которая скрыта или забыта ими в повседневной жизни.

Образ ребенка-идиота в повести «Жизнь Василия Фивейского» (1904) трактуется в нескольких аспектах, связанных с христианским началом. Он фабульно воплощает тот крест, который должны нести

## Литературоведение

родители за свои грехи: пьянство и плотскую страсть. В сознании о. Василия облик сына материализует действия Рока. Но священник был близок к тому, чтобы прозреть в нем носителя иного смысла: хранителя тайны о том, что мир — средоточие греха и нравственной слепоты. Будто бы угадывая этот скрытый смысл, о. Василий читает идиоту притчу об исцелении слепорожденного (Еванг. от Иоанна. Гл. 9), с которым отождествляет себя. Но священник остается слепым, в границах Ветхого Завета, не прозревая новозаветной истины милосердия, смиренного несения своего креста. Таким образом обнаруживается несостоятельность в современном мире сюжета Иова как страдания, за которым следует награда. Об этом свидетельствует смерть о. Василия в финале повести. Семантика образа ребенка в повести балансирует между смыслами Рока и креста, а его истинная божественная природа остается неузнанной, хотя признаки архетипа Божественного младенца: чудесное зачатие, сиротство, покинутость — реализуются в сюжете.

Поэтика детских образов в ранней прозе Андреева отмечена:

1. возведением многих персонажей к архетипу Божественного младенца;
2. соотносением с жанровой природой рождественского, пасхального рассказа;
3. речь может идти о детском сознании, сохраняющемся во взрослых персонажах. И тогда детскость включает беззащитность перед окружающим миром, а ее носитель становится критерием проверки общества на нравственно-гуманистический потенциал.

### **Разумова А.О., ТГУ, 5 курс, н.р.: А.С. Сваровская *Пространство города в третьей симфонии А. Белого («Возврат»)***

В третьей симфонии А. Белого исследователи традиционно выделяют два топоса: Эдем и земной мир; но целесообразно рассмотреть отдельно и пространство города.

В качестве города здесь, как и в остальных симфониях, изображена Москва. Но ее специфика нивелируется, и московский хронотоп приближается по своим признакам к петербургскому, как он изображён в романе «Петербург». Для творчества Белого не актуально ставшее традиционным для русской литературы противопоставление двух столиц: Москва, как и Петербург, становится моделью реальности как таковой. Это связано главным образом со спецификой сознания героя (Хандрикова), которое абстрагируется от конкретных особенностей пространства и времени.

## Труды молодых учёных

В изображении города сталкиваются две парадигмы осмысления пространства и времени: классическая и новая, порожденная научными достижениями XX века, в первую очередь, теорией относительности. Эти новые представления о пространстве и времени вводятся в симфонию прежде всего через сознание главного героя — учёного-химика.

Городское пространство — искусственная среда обитания, отгороженная от космической пустоты и создающая иллюзию освоенности, наполненности пространства. Но пустота космоса является для Белого единственно истинным пространством (т.е. истинно существующим). Город оказывается ложным топосом, дающим человеку иллюзию, что он существует в человеческом мире, а не во вселенской пустоте.

Вторжение космических явлений в мир города сопровождается деформацией физического пространства, его разрывами. Эти разрывы физического пространства возникают в сознании героя в связи с его сумасшествием, но и само городское пространство содержит в себе пустоты.

Под влиянием пространства города его обитатели становятся такими же призрачными, нереальными. Они дематериализуются — например, лишаются объёмности. По этому признаку они сближаются с зеркальными отражениями. Двухмерность пространства города преодолевается в сознании Хандрикова, погружённом в космическую бездну.

Городской хронотоп представлен в симфонии несколькими топосами, которые по-разному взаимодействуют с сознанием героя. Квартира, где он живёт, представляет собой тесное, ограниченное пространство. Замкнутость этого топоса выражает замкнутость в себе сознания героя, его исходное состояние. В этом пространстве преобладает будничное, бытовое — по контрасту с пространством Эдема, куда Хандриков уходит во сне. Подчёркивается отсутствие должного уюта в доме, акцентируется мотив холода. Это значит, что бытовое пространство наделяется атрибутом космического пространства, пустоты, оно так же бесчеловечно. Это недомашнее, «не своё» пространство, чуждое Хандрикову.

Комната Хандрикова соотносится в его сознании с гротом в пространстве Эдема. С ним же соотносится и лаборатория. Эти два топоса одинаково враждебны Хандрикову, подавляют его, ограничивая свободу движения в пространстве. Оба топоса замкнуты и тесны, сжимают сознание героя.

Топос квартиры «остранняется» восприятием Хандрикова. Он ощущает своё положение в квартире как в пространстве и времени вообще, то есть воспринимает пространство и время в чистом виде. При этом выстраивается оппозиция: наличие пространства и времени противопоставляется их отсутствию, т.е. бесконечной пустоте Вселенной в пространственном плане и Вечности во временном. В этой оппозиции время и пространство оказываются враждебными человеку, втискивающими его бесконечное сознание в тесные рамки. Хандриков привык

преодолевать эти рамки, совершая как бы «астральные путешествия». Он более органично чувствует себя в пустоте, космической безмерности, чем в «своём» домашнем пространстве.

Так же чуждо ему всё пространство города. Оно ощущается как незнакомое, страшное, агрессивное.

Дисгармоничность отношений Хандрикова с окружающим его реальным пространством города имеет не только чисто субъективные причины — его безумие и страх. Само по себе это пространство дисгармонично, ущербно. Оно целиком строится на мотиве множества повторов, которые обесмысливают, унифицируют всё. И предметы, и люди теряют свою индивидуальность, становятся тавтологическими копиями друг друга. В хронотопе города акцентируется однообразие — и в пространстве, и во времени.

В изображении города важна призрачность, эфемерность. Эмпирический мир существует в ненормально ускоренном темпе: все постоянно суетятся, куда-то спешат. Это ускоренное движение хаотично и бессмысленно. Сам главный герой тоже всё время суетится, бегаёт. Это связано с его страхом перед окружающим миром и является бессознательной попыткой бегства. Мелькание прохожих, быстрая смена эпизодов создают эффект неустойчивости, дробления хронотопа города на отдельные элементы. Материя как бы растворяется, расплывается в ускоренном движении.

Отмеченные особенности хронотопа города в «Возврате» в основном продолжают тенденции, сформировавшиеся у Белого в первых двух симфониях, и через четвертую симфонию («Кубок метелей») ведут к романам «Петербург» и «Москва».

## **Рахвалов М.Н., ТГУ, 3 курс** ***Смыслоорганизирующая роль коммуникации*** ***в романе Ч. Диккенса «Домби и сын...»***

С тематической точки зрения роман разделяется на две противопоставленные части: сюжетные линии, связанные с деловой сферой (истории мистера Домби, Каркера старшего, мисс Токс и миссис Чик и т.д.), и романтические темы (линии Поля, Уолтера, капитана Катля, Джилса и пр.). Относительно этого можно выделить и два противопоставленных вида коммуникации.

Для первой обозначенной выше сферы особенно характерна функция договаривания речевого намерения собеседника, которая реализуется во вмонтировании слов адресанта в высказывание адресата. Другими словами, персонажи домбианского мира часто прерывают своих собеседников некими «предупреждающими» словами или фразами, которые предвосхищают то, что собирается сказать субъект речи, и это

## Труды молодых учёных

позволяет маркировать данное стремление именно как «вмонтирование», ибо вся стилистика данного предвосхищения (краткость, лаконичность, некое подобострашие в тоне и пр.) указывает на специфическую «одержанность другим». Примерами такого дискурса являются, например, «диалоги» миссис Чик и мисс Токс:

- ...Она никогда не обовьется вокруг сердца своего отца, как...
- Как плющ? — подсказала мисс Токс.
- Как плющ, — согласилась миссис Чик. — Никогда! Она никогда не найдет пути и не прикиннет к любящей груди отца, как...
- Пугливая лань? — подсказала мисс Токс.
- Как пугливая лань, — сказала миссис Чик...!

Образным коррелятом этого монологического диалога является тема поезда и железной дороги: поезд тоже имеет составную структуру и неспособен сменить направление движения, заданное доминирующим субъектом. Это еще одно выражение основной идеи романа, указанной и в названии: «Домби и сын» — это механизм, противопоставленный живой жизни и одновременно ее поглощающий (характерна даже сама форма номинации, бесконечная по структуре в плане возможности продолжения перечисления). Не случайно поезд начинает идентифицироваться в повествовании со смертью: «Сила, которая мчала по железному пути <...> была подобием торжествующего чудовища — Смерти!» (С.241 и далее до С.243). Не случайно и то, что мистер Каркер погибает именно от поезда, и вообще, что связь с домбианским миром так или иначе приводит к смерти (Поль, Элис, Каркер старший), а отклонение от «направления движения» этого мира связано с маргинальностью (Элис, миссис Браун, Роб Точильщик, в отношении которого отец, работающий, кстати, на железной дороге, прямо говорит, что тот «сбилс с пути», см.С.240).

Кроме этого, отклонение и от монологического диалога ведет к некоей коммуникативной «смерти»: перестав угадывать коммуникативное намерение собеседника сначала мисс Токс лишается привилегии общаться с миссис Чик, а затем и сама миссис Чик так же лишается права посещения дома Домби.

Основной особенностью речей романтических персонажей является замкнутость коммуникации: это коммуникация в себе, недоступная или малодоступная адресату. На этом основании она и противопоставляется коммуникации домбианской сферы, которую с этой точки зрения можно обозначить как коммуникацию в другом. Речь упомянутых героев вполне диалогична, но именно в силу своей замкнутости является по существу диалогическим монологом. Вот характерный пример речи капитана Катля: «Выращивай смоквоницу так, как должно, а когда состаришься, будешь сидеть под ее сенью. Перелистайте.... А

## Литературоведение

впрочем, — подумав, сказал капитан, — я не совсем уверен, где это можно найти, но когда найдете — отметьте...» (С.230). Те же особенности речи имеются и у Бансби, и у мистера Тудля.

Указанному дискурсивному противопоставлению в романе соответствует противопоставление двух видов авторской речи. Слово автора в романе играет важную роль именно в смысле оформления посредством него 2-х видов коммуникации. Рассмотрение данного вопроса мы начнем с домбианской сферы.

Здесь, как правило, используются так называемые «риторические отступления», которые, кроме своих основных функций, выполняют и функцию, в своем механизме сходную с монологическим диалогом. Через риторические вопросы, сущность которых можно обозначить, как слитность двух элементов платонического диалога (вопрос — ответ) в одном элементе (вопросе), автор как бы уплотняет монологическую целостность, монолитность дискурса домбианских персонажей. Вот один из примеров: «Мог ли он (мистер Домби — М.Р.) забыть о том, как эта женщина (миссис Тудль — М.Р.) плакала у изголовья его сына и называла его своим родным малюткой? И о том, как мальчик, проснувшись, спросил о ней, приподнялся на кровати и просиял, когда она вошла?» (С. 241). Эти фразы вполне мог бы проговаривать про себя сам мистер Домби, да они и являются экспликацией его мыслей, обернутых в прозрачные одежды авторской речи. Здесь, в сущности, авторская интонация почти не слышна и выражена лишь формально. Примечательно, что в дальнейшем изложении одержанность авторского слова сознанием героя переходит уже в почти прямую речь Домби: «Подумать только, что этот самонадеянный кочевар едет там впереди, среди угля и золы, со своей траурной лентой!» (там же), обретая при этом интонацию оскорбленного достоинства. Таким образом, мы сталкиваемся в данном случае с прежним механизмом деперсонализации, но работающим уже в отношении автора, а не героя.

В другой тематической группе преобладают иного рода «риторические отступления». Они по своей структуре являются не свернутыми диалогами, а монологами, направленными на диалог лишь в той степени, в какой могут быть диалогизированы побудительные полумперативные конструкции: «Смотри на нее! Смотри!» (С. 336) — говорит автор мистеру Домби. Конечно, обертоны риторики присутствуют и в этих репликах, но теперь они более персонализированы, одушевлены авторской интонацией: «Тявкни еще и еще разок... «...» У тебя прекрасный нюх, Ди, — там кот, дружок, кот!» (С. 272). Это полноценное авторское слово, которое свободно направлено к объекту речи, не зная одержанности героем, чему способствует и сама форма его выражения, так как побудительное предложение всегда более монологично, нежели вопросительное, которое даже в своей риторической ипостаси всегда сугубо диалогично.

## Труды молодых учёных

Таким образом, в романе Диккенса мы встречаем конструктивную взаимосвязь повествования и коммуникации, которая зачастую выполняет конституирующую функцию, определяя в какой-то степени развитие сюжета. И, кроме всего прочего, коммуникация наиболее полно и ярко эксплицирует основную идею романа, заключающуюся в противостоянии двух миров — практически-делового и романтического — а также в неизбежном преобладании последнего над первым, что наглядно демонстрирует речь персонажей: коммуникация первого мира в конечном счете стремится к деформации своего основного принципа (диалогической монологичности), тогда как коммуникация второго остается неизменно замкнутой в себе.

В заключение надо заметить, что коммуникативные особенности романа в некоторых принципиальных моментах сходны с механизмами функционирования коммуникации у Достоевского (так же, кстати, как сходны некоторые сюжетные линии, например судьба Эдит во многом напоминает судьбу Настасьи Филипповны в «Идиоте»). Это касается прежде всего специфической коммуникативной одержанности другим, которая у Достоевского вообще превращается в основной принцип любого диалога, а также функции вмонтирования, у Достоевского приобретающей вид «коммуникативного двойничества», когда, например, Свидригайлов практически дословно повторяет слова Раскольникова. Конечно, специфическая ориентация на другого, на другую точку зрения появилась еще в раннем творчестве писателя («Бедные люди», «Двойник», то есть еще до его ареста в 1849г., год спустя после появления «Домби и сына...»). Но характерен тот факт, что эта ориентация связана больше с внешним видом, с поведением, то есть именно с *точкой зрения другого на героя*, тогда как уже чисто речевая, коммуникативная зависимость от чужого слова появляется у Достоевского только в послекаторжный период («Записки из подполья» 1864г., «Преступление и наказание» 1866г. и т. д.).

### Примечания

<sup>1</sup> Диккенс Ч. Торговый дом Домби и сын. Торговля оптом, в розницу и на экспорт. — М., 1989. — 382 с. — С.247. Далее ссылки даются в тексте работы с указанием страницы по этому изданию.



**Рябоконе К.А., ТГУ, 3 курс,  
н.р.: О.Б. Лебедева**  
***Семантическая структура «Эльдорадо»  
Э. По и брюсовские переводы этого  
стихотворения***

К стихотворению Э. По «Эльдорадо» В. Брюсов обращается в 1907 и 1924 годах. Эльдорадо — романтический образ, несущий черты концепции двоимирия. Испанское слово «dorado» означает «золотой», «роскошный», «счастливый». По создает постоянную рифму «shadow — Eldorado». Слово «shadow» многозначно: это «ночь», «печаль», «тень», «призрак». В словосочетании «the Valley of the Shadow» оно ассоциируется со смертью. Еще одно значение «shadow» — «a thing that is not real or impossible to obtain», из чего следует, что поиски приобретают символический характер. «Shadow» — постоянный спутник, Тень преследует Рыцаря всю жизнь. Появление однокоренного слова «shade» драматизирует конфликт. Это поэтизм, имеющий значение «бесплотный дух, тень умершего», т.е. автор напрямую указывает на Царство Мертвых. «Eldorado» ассоциируется с блеском, светом, а «shadow» — с мраком, призраками, таким образом актуализируется проблема света и тьмы. Эти образы модифицируются: свет омрачается, тень — набирает свою силу.

Рифма «shadow — Eldorado» полисемична и полифункциональна. Образы противопоставляются и отождествляются. Раз дух указывает на Долину Теней, то она и является Эльдорадо, к которому стремится лирический герой. Рифма служит созданию как художественных образов, так и созданию «эффекта». Образы Рыцаря и Призрака также полисемичны. Автор использует кольцевую композицию (синонимичные обороты «In search of Eldorado» и «If you seek for Eldorado»). Это символизирует жизненный путь, проведенный в поисках. Личное местоимение второго лица «you» является обращением поэта к читателю.

Переводчик использует сочетание «в стальной броне», которое семантически соответствует сочетанию «Gaily bedight». Он говорит и о блеске, выраженном в слове «gaily». Третий стих первой строфы «Лишь песнь — его отрада!» соотносится с пятым стихом: «Singing a song», рисуя психологический портрет (молодость, целеустремленность). Выражение «In sunshine and in shadow» отражено строкой «Сквозь свет, сквозь тень». Последний стих первой строфы «In search of Eldorado», являющийся смыслообразующим, переведен буквально: «Искал он Эльдорадо», т.е. сохраняется ключевой образ и семантическая близость оригиналу. Но рифма «shadow — Eldorado» передается рифмой «отрада — Эльдорадо», что не соответствует замыслу Э. По.

## Труды молодых учёных

«И вот он сед» соотносится со строкой «But he grew old», что символизирует усталость героя. Постоянная рифма переводится как «горечь яда — Эльдорадо». Это не адекватно оригиналу, т.к. в подлиннике имеется в виду «печаль», а у Брюсова это приобретает более резкое звучание. Очень удачен перевод двух последних строк этой строфы:

Но нет следа  
Земного Эльдорадо.

В третьей строфе образ тени перенесен из третьего стиха во второй, снова нарушается постоянная рифма, которая здесь звучит как «взгляда -Эльдорадо». Первые два стиха, которые являются введением ко всей строфе и говорят о физическом и психологическом состоянии героя:

And, as his strength  
Failed him at length

он передает четвертым стихом:

И он, без сил.

Переводчик сохранил словосочетание оригинала «Over the Mountains of the Moon», переведя его словами «Где лунных гор громада». Также отражен очень важный момент — «Valley of the Shadow», переведенный как «Дол Теней» и обозначающий царство смерти. Брюсов оставил и последнюю строку «If you seek for Eldorado», передав ее значение словами «Там сыщешь Эльдорадо», сохранив кольцевую композицию, знаменующую начало и конец жизненного пути человека. Но в переводе не отражено слово “shade”. Рифма же приобретает здесь вид «громада — Эльдорадо», не сохраняется и перенос слова (enjambement). Брюсов нарушил и полисемантическую, и полифункциональную структуру рифмы. Образы Эльдорадо и Тени, мотивы света и мрака не трансформируются. Образ Странника статичен. Это удаляет художественно-семантическое пространство от оригинала.

В 1924 году появился второй брюсовский перевод этого стихотворения. Русский поэт находит постоянную рифму к слову «Эльдорадо» — «тени Ада». Она исключает возможность развития мотивов тени света, образ Рыцаря остается статичным. Брюсов сохраняет только одну функцию рифмы — эмфатичность. В первой строфе он переводит «In sunshine and in shadow» как «В лучах и тенях Ада», русский текст приобретает более мистический характер. Строка «Песнь на устах» точнее передает внутреннее состояние героя, его стремления и надежды. Более удачен и перевод стиха «And o'er his heart a shadow» как «На сердце — тени Ада». Слово «искал» усиливает эффект оборота «In search of Eldorado».

## Литературоведение

Употребив слово «степь» переводчик нарушает принцип «out of Space, out of Time». А строка «Предстала Тень из Ада» больше соответствует оригиналу, но у По «pilgrim shadow» — тень странника-богомольца, а в переводе акцент смещается в сторону Ада, безбожия.

В четвертой строфе фраза «тени Ада» наиболее адекватно отражает оригинал, указывая на царство мертвых. «Во мгле без дна» делает ее более экспрессивной, а строка «Ride, boldly ride» представлена завершающим стихом «Для смелых Эльдорадо!». Однако это подчеркивает, что далеко не каждый может достичь волшебной страны, только смелый и бесстрашный. А Э. По призывает всех искать ее без тени сомнения и тревоги. Образ «Eldorado» в противовес образу «Shadow» развивается от абстрактного к конкретному значению. Второй перевод символизирует эволюцию мышления русского поэта, рост его художественного мастерства и стремление наиболее точно передать замысел автора.

### Литература

1. Бархударов Л.С. И снова — «Эльдорадо» // Тетради переводчика. — М., 1982. — вып. 19. — С. 53 — 60.
2. Данилова И.Г. О художественно-семантической структуре стихотворения Эдгара По «Эльдорадо» // Проблемы лингвистической интерпретации художественного текста. — Свердловск, 1982. — С. 19 — 25.
3. Потничева Т.Н. Семантика поэтического слова в поэзии Эдгара По и традиции английской романтической эстетики // Семантика слова и предложения. — Днепропетровск, 1983. — С. 135 — 140.
4. Приходько И.С. «Эльдорадо» Эдгара По в переводе В. Брюсова // Метод, стиль, поэтика русской литературы 20 в. — Владимир, 1977. — вып. 11. — С. 83 — 99.

## Самойленко Е.В., ТГУ, соискатель, н.р.: А.П. Казаркин *А.В. Потанина: становление личности*

Для понимания творчества А.В. Потаниной не лишним будет более близкое знакомство с ее жизнью. Следует сразу оговориться, что отождествление биографии и творчества приводит к узкому толкованию творчества, но прожитое, несомненно, накладывает на него свой отпечаток. Объект нашего исследования: Александра Викторовна Потанина (урожденная Лаврская), жена известного ученого и путешественника Г.Н. Потанина.

Начальный вариант «Записок о моих родных и моем детстве» написан ею в 1892 во время путешествия по Восточному Тибету. Но в посмертный сборник статей «Из путешествий по Восточной Сибири, Монголии, Тибету и Китаю»<sup>1</sup> вошли воспоминания, отредактированные старшим братом Валерианом.

## Труды молодых учёных

Будущая путешественница родилась 6 февраля 1843 г. в Нижнем Новгороде, и по отцовской и материнской линиям она принадлежала к среде духовенства. Такая родословная не могла не повлиять на религиозные убеждения Потаниной: она до конца своих дней оставалась истинной христианкой.

Семейная обстановка не располагала к веселью. Мрачный и молчаливый отец Виктор Николаевич, поглощенный делами, мало занимался детьми и женой. Мать, Екатерина Васильевна, натура живая и деятельная, но отягощенная тревогами о собственной семье и семье своих родных, постоянно озабоченная, как бы свести концы с концами, искала утешения в молитве. Валериан Лаврский вспоминал об однообразном течении дней в семье, внутренняя интеллигентность которой не позволяла принимать участие в сплетнях городских кумушек.<sup>2</sup> Нянька Авдотья завораживала рассказами о путешествии на богомолье в Киев и знала множество народных сказок. Детские воспоминания сохранили истории религиозного содержания тетки Капитолины, сестры отца, и рассказы жены церковного старосты А.Я. Брагиной о крепостных невольниках и жизни народа. Читать и писать Сашеньку, так звали ее домашние, учила мать; Екатерина Васильевна обладала вкусами и потребностями образованного человека: ценила поэзию Козлова, Жуковского, Рыльева. Общественных библиотек в Нижнем Новгороде в то время не существовало. Средств на оплату уроков музыки не было, а французским языком с девочкой занималась помещица Е.П. Юрьева, тетка балетриста П.Д. Боборыкина, обладательница прекрасной библиотеки.<sup>3</sup> Эта образованная и очень добрая дама оставила глубокий след в умственном и нравственном складе своей воспитанницы как родная по духу.

Закон Божий, физику, естественную историю, анатомию изучала Сашенька под наблюдением Валериана, получавшего семинарское образование. Под руководством семинариста вместе с братьями Константином и Львом и сестрой Антониной она коллекционировала бабочек, занималась физическими опытами, составляла гербарии. Эти занятия впоследствии очень пригодились в путешествиях. Если говорить о влиянии на характер, убеждения и мироощущение будущей исследовательницы, то решающую роль в этом следует отнести Валериану. Сам старший брат в письмах к своей невесте А.И. Дубровиной писал: «...мой образ мыслей будет всегда и ее образом мыслей, стоит только раскрыть перед ней свои убеждения; она еще так молода, что не сможет противостоять моему влиянию; и действительно мы с ней до того одинаково думаем, что каждый день несколько раз случается, что мы или вдруг в одно время говорим одними и теми же словами, или один скажет, а другой прибавит: «а я то же самое думал», «а я только хотел сказать то же самое»; и оба засмеемся» (2-4 декабря 1860); «Сашенька полюбила бы всякого, кого я люблю, потому что она видит моими глазами, думает одной головой со мной и не может не любить

## Литературоведение

того, что я люблю» (24 или 25 января 1861); «На сестру вы можете смотреть как на повторение меня самого, только в женском облике. <...> себя и сестру я представляю различными инструментами, но на том, более нежном инструменте с пунктуальной точностью повторяются те же самые ноты» (30 марта 1861).<sup>4</sup>

Несомненное значительное участие в развитии Потаниной как личности принимал и Константин, будучи моложе сестры почти на два года. Поступив 16-ти лет в Казанский университет, он в длинных письмах к ней делился впечатлениями от новой среды и интересами, которыми жила тогда студенческая молодежь.

Свою энергию Потанина направила в созидательное русло: открыла в своем доме маленькую начальную школу, ставшую предметом ее живой привязанности, придававшую смысл и цену жизни. В 1866 г., уже имея педагогический опыт, Потанина устроилась классной дамой в женское епархиальное училище. Она стала не только учительницей, но и духовной наставницей девочек, совсем как когда-то ее отец, которого ценили и уважали и бывшие ученики, и интеллигентные лица, нашедшие в нем своего духовного руководителя. После ее увольнения воспитанницы и сослуживцы вспоминали о ней как о человеке с открытым характером, обладавшим пронизательным, хорошо обработанным умом и честным сердцем. Из письма А. Преображенского, работавшего вместе с Потаниной: «...ее остроумие и юмор для всех были целительны от всякой грусти, раздражения и огорчения. Поэтому все служебные невзгоды разрешались с ней как-то просто: бывало как рукой снимет. Не без умысла она допускала некоторые странности: все это шло у ней к делу, и притом не в свою пользу, а чтобы развеселить, ободрить, утешить других. Таких сослуживцев немного, и ее отсутствие долго чувствовалось в училище».<sup>5</sup>

По обычаю, принятому в среде духовенства, Потанина должна была выйти замуж за священника, занявшего место ее умершего отца. Принято считать, что она с негодованием это отвергла, являя собой чуть ли не идеальную шестидесятницу-«нигилистку», но это лишь миф, сложившийся под влиянием позднего образа Потаниной, стойкой и уверенной в себе женщины. На самом деле, она не роптала, являя образец христианского смирения, лишь плакала и была готова пожертвовать собой для семьи, при этом боялась, что жених будет ниже ее понятиям, и ей придется презирать его и стыдиться.<sup>6</sup> Спасителем сестры стал Валериан, решивший сам принять священство.

В 1874 г., навещая Александро-Сосланского в г. Никольск Вологодской губернии Константина, Александра Викторовна познакомилась с Г.Н. Потаниным. Эта встреча была необходима им обоим. Испытать теплоту чувств Потанину ранее не довелось. Со своей стороны, Александра Викторовна нуждалась в друге и руководителе, который помог бы найти применение ее дарованиям, внушил уверенность в собственных силах, заметил полное любви и нежности сердце. С одной стороны —

## Труды молодых учёных

Григорий Николаевич, с обширными энциклопедическими знаниями, даром рассказчика, увлеченностью делом, с другой — усердная и любознательная слушательница Александра Викторовна, для которой перспектива расширения знаний под руководством страстного поклонника науки была очень увлекательна. Сумевшая оценить ум и душевные качества избранника, не задаваясь, подобно другим женщинам, мыслью о том, сумеет ли он обеспечить ее будущее, Александра Викторовна обвенчалась с Григорием Николаевичем через год после знакомства.

Тонкую наблюдательность, сдержанность мнений и суждений, остроумие и проницательность отмечал в спутнице жизни своего друга Н.М. Ядринцев.<sup>7</sup> Ее знание жизни дополняло недостаток практичности мужа. Где бы ни жила семейная чета Потаниных, вокруг всегда бурлила энергия, душой которой была Александра Викторовна «с ее проницательными глазами, умным, а иногда и насмешливым словом, с негромкой певучей речью, так подходившей ко всему ее облику<...>, с неизменным участием к молодежи и вниманием ко всему, что хоть сколько-нибудь возвышалось над обычно сонным уровнем...».<sup>8</sup> В отношении к простому населению Сибири, Китая, Монголии видно ее «любобное отношение к пасынкам жизни, умение разглядеть общечеловеческие черты в душе, на первый взгляд, полудикого народа».<sup>9</sup> Общась преимущественно с бедными людьми, эта удивительная женщина пыталась помочь, чем могла, отдавая, бывало, последний кусок и занималась общественной деятельностью — вела журнальную рубрику в «Восточном обозрении», писала статьи, была активным членом (первой женщиной) в географическом Отделе.

По воспоминаниям близких, будущая путешественница с детских лет отличалась слабым здоровьем и казалась малоокровной и слабой.<sup>10</sup> Тем более удивительно ее участие в четырех экспедициях мужа по незнакомым районам Китая, Монголии, Тибета. В этих тяжелых путешествиях она выказала большую выносливость и неутомимость. Необходимо было примириться с переменами погоды, нехваткой еды, нечистоплотностью кочевников, ездой на верблюдах, мулах и лошадях и с переходами в носилках. Приходилось вести записи, дневники, классифицировать коллекции и заниматься походным бытом. Судя по всему, в слабом теле таилась энергия, воля, способность к преодолению трудностей и огромная привязанность к супругу.

Собственная оценка сделанного была немножко скромнее и критичнее: «Все, что я теперь пишу, имеет двойственный характер: не то это этнография, не то статейка для легкого чтения, потому что и в «Ниву» не пригодно и в серьезный журнал не надобно».<sup>11</sup> Увлечшись рисованием, начинающая художница делала значительные успехи. Благодаря ее рисункам мы имеем представление об одежде, головных уборах, украшениях, предметах быта и храмах жителей территорий, где проходила экспедиция Потанина. Общась с представителями различных рели-

## Литературоведение

гий, Александра Викторовна оставалась убежденной христианкой. Живучесть этого чувства необходимо принять во внимание, поскольку во время путешествий истинная православная была лишена привычной для каждого верующего обстановки — храмовых богослужений и традиционной обрядности.

Слабое здоровье и тяжелые физические нагрузки — виновники болезни Александры Викторовны. Во время путешествия по Китаю в 1893 г. ее разбил паралич и 1 октября 1893 г. она скончалась.

«Если чем может оцениваться деятельность женщины в истории человечества, то, конечно, не тем, сколько драм и трагедий было из-за ее обаятельных чар, сколько жертв было принесено ей, как идеалу красоты и женственности, — а тем, сколько внесла она мира, любви и довольства, насколько она участвовала в достижении общего человеческого счастья, сколько жертв принесла она сама на пользу и благо человечества».<sup>12</sup> Знакомство с жизнью этой удивительной и энергичной женщины позволяет считать высказывание Н.М. Ядринцева высокой оценкой жизненного пути подвижницы науки — А.В. Потаниной.

### Примечания

<sup>1</sup> Потанина А.В. Из путешествий по Восточной Сибири, Монголии, Тибету и Китаю. Сб. статей. М., 1895.

<sup>2</sup> См.: Лаврский В.В. Заметки к биографии А.В. Потаниной // Волга. 1990. № 12. С.146.

<sup>3</sup> Архив В.В. Лаврского. Т. 2. С.869 // Научная библиотека Томского гос. у-та. Отдел рукописей.

<sup>4</sup> Там же С. 328-329, 481, 622, 624.

<sup>5</sup> Сибирская старина. 1994. № 7. С.14.

<sup>6</sup> Архив В.В. Лаврского. Т. 3. С.111.

<sup>7</sup> Ядринцев Н.Н. Подвижница науки // Книжки Недели. 1894. № 1. С.117.

<sup>8</sup> Мендельсон Н.М. Памяти Потаниной. // Голос минувшего. 1915. № 9. С.220.

<sup>9</sup> Там же. С.220.

<sup>10</sup> См.: Лаврский В.В. С. 150; Ядринцев Н.М. С.119.

<sup>11</sup> Потанина А.В. С. XXXV.

<sup>12</sup> Ядринцев Н.Н. С.113.

Труды молодых учёных

Сербиненко И.С., ТГУ, 5 курс,

н.р.: О.Б. Кафанова

*Образ Парижа в творчестве Н.М. Карамзина  
(на материале «Писем русского  
путешественника»)*

В настоящее время стали актуальными литературоведческие исследования, рассматривающие *город как текст*, т.е. особую семиотическую систему со своим языком, знаками и символами. Есть города (Рим, Венеция, Афины, Петербург), семиотическая маркированность которых отчетливо ощущается представителями разных национальностей. Париж также бесспорно можно отнести к таким «знаковым» городам. В «Письмах русского путешественника» Карамзина (1791) его описанию отводится почти третья часть книги.

Любой городской текст, являющийся единым целым, аналитически может быть представлен в виде элементов, слагающих его структуру. И здесь удобно придерживаться определенной схемы,<sup>1</sup> которая поможет наглядно сгруппировать базовые составляющие парижского текста в «Письмах русского путешественника» Карамзина.

1. *Общие представления писателя о Париже в контексте эпохи.* Карамзин сказал о Париже: «вот город, который в течение многих веков был образцом всей Европы, источником вкуса, мод — которого имя произносится с благоговением <...> в Европе и в Азии, в Америке и в Африке <...>». <sup>2</sup> Так писатель утверждает его неоспоримый статус столицы мира. Главной чертой в характере Парижа путешественник считает «отменную живость народных движений, удивительную скорость в словах и делах».

Однако автор «Писем» находит в столице Франции достойное порицания и называет этот город «городом контрастов»: с одной стороны, Париж — это столица «великолепия и волшебства», а с другой — «оскорбительное смешение богатства с нищетою». Контрасты прослеживаются даже на уровне пространственной организации города: Сена, на которой стоит Париж, словно перерезает его на две части, резко отличающиеся друг от друга: восточную, более престижную для жизни, и западную, исторически сложившийся интеллектуальный центр Франции. Итак, статус мирового значения, веселая оживленность и стремительная насыщенность жизни в сочетании с теневыми сторонами столичной жизни Франции — три основных составляющих этого города, создающих вокруг него определенную атмосферу неоднозначности и неповторимости.

2. *География, геодезия города.* Одним из центральных сегментов знаковой системы городского текста является цвет. С точки зрения сентименталиста Карамзина, взгляд которого всегда настойчиво ищет пейзажи, зеленого цвета в Париже, сером «каменном» городе, не так



## Литературоведение

уж и мало (путешественник был там весной и летом). При этом в его повествовании зеленому сопутствует **серебристо-голубой**, представленный фонтанами и бассейнами. У Карамзина географическая составляющая парижского текста прописана исключительно через систему пейзажных и садово-парковых зарисовок ландшафта.

3. **Материально-культурная сфера** (т.е. способы организации городского пространства и архитектурный облик Парижа), где город Карамзина схематически представляется в виде **горизонтально-вертикальных связей**. Центром Парижа, точкой пересечения осей горизонтали и вертикали, с одной стороны, (ведь здесь находится знаменитый собор Нотр-Дам) и своеобразной точкой примирения право- и левобережного Парижа, с другой, является *остров Ситэ* на Сене, с которого началась история страны и ее столицы. Задолго до нашей эры остров заселило галльское племя паризиев, назвавшее его Лютецией (что значит «обиталище, окруженное водой»). В конце II в. до н. э. ее захватили римляне и вскоре переименовали в Паризиорум, или Паризию. Затем галло-римская Паризия была сожжена гуннами и переименована в Париж, который и был объявлен столицей государства в V в., когда франки одержали победу над гуннами.

Из данной исторической справки следуют сведения, которые можно отнести к пункту 4 — **мифологии Парижа**. Хотя Париж и нельзя полноправно назвать водным городом, как, например, Венецию, все же Сена и водная стихия вообще играет для него далеко не последнюю роль. История города началась с острова Ситэ, окруженного водами Сены, который можно назвать символом, подлинной колыбелью Парижа. На протяжении двух тысячелетий Лютеция — Паризия — Париж неоднократно переживали различные бедствия и войны. Тем не менее, город, выросший из небольшого островка, не позволил водной стихии одолеть его, и сегодня невозможно применить к Парижу эсхатологический миф о водной гибели города, относящийся к Петербургу или Венеции. Покровительницей Парижа считается **Св. Женеви́ва**. Это позволяет сделать вывод о женской природе имени Парижа. **Женское начало** прослеживается и в плане **горизонтальной организации** тописа этого города. Женщина в мифологии ассоциируется с хаосом, хтоническим началом. Венеция на уровне горизонтальной организации представляет собой лабиринт — что-то запутанное, практически безвыходное, т.е. на мифологическом уровне чисто женское. Хотя Париж лабиринтом в полном смысле слова назвать нельзя, женское в его горизонтали преобладает, доказательством чего может служить система улиц города, узких и извилистых. Карамзин пишет, что, осматривая парижские улицы, он «страшным образом кружил по городу». <sup>3</sup> При этом писатель-сентименталист не обращает внимания на планировку улиц, а при их описании связывает объективное (окружающие городские реалии) с субъективным (человеческий фактор).

## Труды молодых учёных

**Парижскую вертикаль** можно разделить на три составляющие: *Небо* (абсолютный верх), *Земля* (срединный мир, пересекающийся с городской горизонталью и представленный архитектурными постройками) и *Подземный мир* (абсолютный низ, состоящий из водостоков Парижа). В отличие от горизонтали Парижа, его вертикаль является гораздо более упорядоченной, т.е. в ней воплощается рациональное мужское начало. Архитектурную страницу Парижа Карамзин открывает зданиями, которые он называет «главными» во французской столице. Это *Лувр*, *Тюильри*, *Люксембургский дворец* и *Пале-Рояль*. Все они – своего рода шедевры, но писатель и здесь расставляет акценты по-своему: история здания у него преломляется в человеке. Высотной доминанты среди архитектурных объектов Парижа для Карамзина не существует, поэтому *Небо* в городском тексте автора «Писем» играет предельно условную роль. Третья ключевая точка парижской вертикали – *Подземный мир*. У Карамзина, не претендующего в «Письмах» на объективность, нет детального описания водостоков Парижа, но указание на них имеется.

Последнее звено семиотических элементов парижского текста – *5: духовно-культурная сфера города*. Эту категорию можно прочитывать через конкретные объекты городской действительности, являющиеся культурными институтами. С другой стороны, Карамзин – писатель, человек культуры, который, создавая свой литературный текст, наряду с другими авторами, делает вклад в формирование единого парижского текста.

### Примечания

<sup>1</sup> При выделении данных «сегментов», за исключением 1, мы опирались на методологические принципы, изложенные в следующих работах: В.Н. Топоров *Петербургский текст. Природно-культурный синтез. Сфера смыслов // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. М., 1995. С. 281-296; В.А. Доманский *Хронотоп города // Культурологические основы изучения литературы в школе*. Томск, 2002. С. 271-274.

<sup>2</sup> Карамзин Н.М. *Письма русского путешественника*. Л., 1984. С. 214.

<sup>3</sup> Там же. С. 259.

## Соколова О.В., ТГУ, 5 курс, н.р.: О.А. Дашевская *Авангард и постмодернизм. Мотив автопортрета в творчестве В. Хлебникова и Г. Айги*

Концепция автопортрета отражает философско-идеологическую направленность авангарда на само-презентацию. Понятие автопортрета практически не исследовано, но может быть рассмотрено в контексте

## Литературоведение

современных исследований феноменологии тела и лица как взаимной направленности субъекта и объекта, попытки про-зрения «я» как лица, мира, как взгляда на-сквозь листа. Само явление автопортрета неразрывно связано с распространением в 14 в. венецианских зеркал; рисование «a spesschio» — «при помощи зеркала». Переход от «скрытых» автопортретов связан с попыткой само-осознания, с попыткой само-осознания художника.

Психоаналитики определяют «стадию зеркала» как один из переломных этапов человеческого развития: это встреча с собственным зеркальным образом, внезапная само-идентификация, уничтожение слепоты по отношению к своему «я». Парадоксальность зеркала заключается в катастрофическом про-зрении вдруг-бытия «один на один с собой», драматическом осознании раз-двоенности («Я-там/ здесь»), ибо я сам по себе есть только вне себя.

Мотив автопортрета в данной работе выявляется на материале творчества Велимира Хлебникова как носителя авангардной эстетики и Геннадия Айги — поэта-неоавангардиста.

Стихотворение В. Хлебникова «Бобэоби пелись губы...» (1908-1909) выразило специфику хлебниковского мировидения и стало его футуристическим заявлением о себе. Этот авангардный автопортрет поэта есть попытка первого у-видения поэтом мира и отражение себя в мир через текст. Интересно, что в этом же году Хлебниковым был нарисован графический автопортрет как попытка универсального восприятия — заумный, вербальный, графический, цветовой взгляд. Одновременное со-существование внутри и вне Лица как плоскости — это звукоцветовое про-зрение/со-творение Лица-«вне-протяжения». Автопортрет, равнозначный «холсту»-бесконечности: «Так на холсте каких-то соответствий/ Вне протяжения жило Лицо».<sup>1</sup>

Стихотворение «Моя так разгадана книга лица...» (1916) — демиургическая попытка осознания себя — прочтение «книги лица». Белизна без-дны/бес-конечности существует по закону Подвижного Равновесия — взаимно-перетекаемого творения: «На белом, на белом — два серые зня!» Лицо есть белый лист с глазами. Глаз как универсальный «лицевой знак» оказывается сквозным выходом/входом Я/Мироздания. В отличие от «заумно-звукового» автопортрета 1909 г., рисующего лицо «вне протяжённости» холста, текст 1916 г. имеет визуально-графическое выражение: «Моя так разгадана книга лица:/ На белом, на белом — два серые зня!..» Изображение подобно типу «скрытых» автопортретов, латентно содержащих в себе лицо наблюдающего художника, таящегося от всматривающегося мира.

Лицо — белая стена, пробитая чёрной дырой, раздвоенной на две глазных точки, становится графическим минимумом — «лицевым априори». Именно такое «априорное» Лицо изображает Хлебников. Окказионализм «зня» изображает «отражающую площадь». Глаз как зеркало, субъект. Глаз разрушает дихотомию истинное/ «обман зрения»

## Труды молодых учёных

— «эти отношения в мире зависят от положения субъекта»-глаза<sup>2</sup>. Но зеркальное несёт в себе и функцию удвоения как взаимо-отражение — в бесконечность. Это творение автопортрета «чистого» — интенция Я и Бытия. Начальная строка текста «Моя так разгадана книга лица...» — продолжение первого автопортрета. Т.о., возникает единый гипертекст Лица Хлебникова.

Попытки автопортрета как преодоления 2-х и 3-х мерного пространства лица/листа вдруг оказываются маской в тексте «Одинокий лицедей» (1922).

Авангардно-утопическое по-знание мира извне/изнутри через чёрно-белое штрихование грани/глаза воплощается в созерцании посмертной маски. Лирический герой обречён на бытие зрячего среди слепых. Проблема бесконечной утраты и обретения лица в без-ликом пространстве — это олицетворение листа, «лице-деяние» и — о-без-личивание. Авторская квази-слепота, подобно о-слеплению Эдипа, есть прозрение, обретение некоего первичного лица, само-о-со-знание. Но лицедейство, игра пере/вы-ворачивает пространство на-изнанку: «И с ужасом/ Я понял, что я никем не видим...»

Маска как порог погружает в медитативное состояние восточных масок Но, в пространство сна, подобное акту ослепления/прозрения в своём экстатическом выходе за пределы яви. Лицедей — человек, делающий лицо/лик — маску на белом листе, не закреплённый в определённых границах времени/пространства. Хронотоп возникает как переломное пространство — сумеречное, сновидческое.

Возникает проблема вне-находимости в сценическом/ клишированном пространстве, единственным выходом/входом из которого становится само-ослепление. Но «голым»/слепым оказывается зритель, субъект незрячего пространства бесцветной пустоты, поглощающей творца — «сеятеля очей». Попытка прозрения оказывается страшным провидением «лика смерти» как экзистенциального двойника, растворением/утратой Я в «белом, белом» «одинокой» бездны текста/листа/маски: «Я понял, что я никем не видим...»

Философия и творчество В. Хлебникова играют особую роль в творчестве Айги. Цикл «Листки — в ветер праздника (К столетию ВХ)» (1985) — попытка возрождения словом В. Хлебникова. Цикл Айги переключается с текстами-авто-портретами Хлебникова.

Айги отражает в нео-футуристском дискурсе увиденное в автопортрете Хлебникова Лицо и попытку обретения собственного лица. Диалог текстов может рассматриваться на нескольких уровнях.

Начать можно со взгляда лирического героя Айги на хлебниковский синестетический авто-коллаж. Отзеркаливание гармонизируется в диалоге: «обликом где-то давно велимировым!/ я тоже немного лицо!...»<sup>3</sup>

Лицо стихотворения «Бобэоби...» Айги вводит в иконографический дискурс и живописует цветовую гамму автопортрета Хлебникова.

## Литературоведение

Рас-творение Айги в «пейзаже лица» Хлебникова и творение собственного авто-портрета погружается в сновидческое пространство белизны, появляется сомнамбулический дискурс восточной традиции масок Но, когда маска является единственным отражением внутреннего мира/пространства до-/ пра-Лицом, истинным/искренним Лицом. Диалог Хлебникова-Айги осуществляется в сновидческом пространстве, в которое вводит со-зерцание лика Хлебникова.

Но диалог оборачивается — по истечении семи дней (7 текстов) — воз-вращением/ «пробуждением» как не-видением.

В текстах Хлебникова попытка само-прозрения, обернувшаяся само-ослеплением, содержит и авангардно-утопическую направленность: «сеятель очей»; в тексте Айги — нео-авангардиста в постмодернистском пространстве — стремление к обретению Лица/Себя оказывается погружением в белизну листа. Для все-вещающего сознания Хлебникова характерно приятие восточной философии. Айги принципиально воплощает в своём творчестве восточное миро-видение, когда энтропия белизны листа/лица оборачивается «шуньятой» — беременной пустотой. Оппозиция видение/не-видение вырисовывается не обретением лица-как-такового, но рас-падением, диффузией в собственном масочном существовании, когда маска есть и не-Лицо, закрывающее взгляд дырами глаз, и «знак полного присутствия бытия» на пересечении двух взглядов: «взгляд-перед-собой» — изнутри и «отделённый», «дальний» — взгляд наблюдателя.

### Примечания

<sup>1</sup> Хлебников В. Творения.

<sup>2</sup> Лакан Ж. «Семинары. Работы Фрейда по технике психоанализа». Кн. 1. — М.: Гнозис; Логос. — 1999. — С. 106-109

<sup>3</sup> Айги Г. Продолжение отъезда. Стихотворения и поэмы 1966-1998. — М.: ОГИ. — 2001.

## Стрельников Д.Д., ТГУ, 4 курс, н.р.: А.П. Казаркин "Чураевы" Г.Д. Гребенщикова — первый сибирский роман

“Роман-река” Г.Д. Гребенщикова нуждается в исторических комментариях, широкой дискуссии, разнообразнейших интерпретациях. Только таким образом “Чураевы” обретут “вторую жизнь”, а творчество Георгия Дмитриевича Гребенщикова станет основой для формирования постсоветского регионального самосознания.

Цель настоящей работы — “открытие” Г. Гребенщикова в статусе сибирского классика, “Чураевых” — в качестве первого сибирского романа-эпопеи, крупнейшего создания литературы первой половины

## Труды молодых учёных

XX века. Иначе говоря, необходимо осмысление произведения именно в качестве классического явления русской литературы, а не в качестве “литературы русского зарубежья”. Не изучены до сих пор ни культурные связи Гребенщикова в контексте эпохи, ни собственные литературные (например, “мысль семейная” в “Чураевых”, конфликт “отцов и детей”, мотивы трёх братьев и отцеубийства тоже о многом говорят).

Необходимо продемонстрировать идейное многообразие “Чураевых”, ведь это и областнические идеи, и теософия Рериха, и философия традиционализма, и другие пласты; обозначить жанровые границы, ведь “роман-хроника одной старообрядческой семьи” перерастает в панораму русской жизни.

Над романом “Чураевы” Гребенщиков работал более сорока лет : первые два тома были написаны во время первой мировой войны в дореволюционной России, последние части — после Второй мировой войны в США. Первоначально планировалось назвать произведение по имени центрального героя, “Василий Чураев” (таким образом, в названии отчетливо проступала сюжетная линия — выполнение Василием духовного завещания отца). Затем в предисловии ко второму тому автор даёт новое название эпопеи — “Чураевы”, таким образом расширяя первоначальный замысел. Сначала пишет, что это начало семитомной эпопеи (фактически, так оно и вышло), потом, публикуя в 1924 году “Былину о Микуле Буяновиче”, приводит список двенадцати томов (указывая, что замысел уже сформирован):

- 1 — “Чураевы”, в окончательном варианте “Братья” (годы издания 1920, 1922, 1925);
- 2 — “Спуск в долину” (1922, 1925);
- 3 — “Веления земли” (1924);
- 4 — “Трубный глас” (1927);
- 5 — “Сто племен с единым” (1933);
- 6 — “Океан багряный” (1936);
- 7 — “Лобзание Эмия” (1952);
- 8 — “Пляска во пламени”;
- 9 — “В рабстве у раба последнего”;
- 10 — “Суд Божий”;
- 11 — “Идите львами”;
- 12 — “Построение Храма”.

Написание последних томов эпопеи так и не осуществилось; одна из причин — “увлечение” автора темой войны, которая появляется в конце третьего тома (начинается испытание героев и России мировой войной), четвертый, пятый и шестой тома — тоже о войне, седьмой о революции и начале гражданской войны. Названия последних томов свидетельствуют об увлечении автора идеями и проектами Николая Рериха. Н.К. и Е.И. Рерихи видели в Гребенщикове “гонца с Алтая”, где у подножия Белухи должен быть построен “храм объединенных

## Литературоведение

вер". "Чураевы" выделись автору как эпопея "поисков всеобъединяющего Бога" (С.С. Царегородцева). Только в пятидесятые годы, преодолев влияние теософии Рериха, Гребенщиков откажется осуществить написание последних томов эпопеи. В дальнейшем в печати периодически появлялись главы и отрывки из "будущих" томов, например : в 1955 году в газете "Новое русское слово" Гребенщиков публикует фрагмент части "Воскресение" из не вышедшего восьмого тома ; главный герой повествования здесь – Василий Чураев, раненый в голову, перенесший трепанацию черепа. Он уже не сомневается в вопросах веры, это "возвращение" героя, выполнение им духовных заветов отца...

В одном из писем Гребенщиков сравнивает свою эпопею с "Войной и миром" Толстого : "Я горд, что сам написал восемь томов, нечто вроде "Войны и мира", только не о высшем свете Москвы или Петербурга, а о простом народе и не об одном Платоне Каратаеве, а о сотнях их, и эта параллель когда-то будущим судиям нашей литературы будет исторической летописью, хотя и не такого размаха, как Льва Толстого." В последние годы работы все увеличивается отрыв во времени издания томов. "Меняется сам автор, становится более зрелым и объективным его отношение к жизненному материалу, меняется и время" (С.С. Царегородцева). Не способствует написанию и эмиграция : в предисловии к седьмому тому Гребенщиков не скрывает, что ему нелегко работать после тридцатилетней разлуки с родиной (может быть, поэтому писатель создает "американскую Чураевку" в Саутбери, для сохранения чувства "малой родины"). Задачу создания сибирского романа Г.Д. Гребенщиков выполнил успешно : Сибирь в его эпопее включена в мировые исторические процессы, наполнена "объективным и всечеловеческим содержанием" (С.С. Царегородцева).

Вписать "Чураевых" в литературный процесс областного движения проблематично, так как в ту пору (1910-1920 годы), когда сибирская проза подготовилась к созданию областной эпопеи, произошло непоправимое – крушение России (революция и гражданская война). Несмотря на это, "Чураевы" Гребенщикова – первая и единственная на сегодня областная эпопея Сибири при всей сложности положения писателя, когда "почва бытописательства ушла из-под ног, а положительный идеал нельзя было вывести из трезвых наблюдений за российской современностью" (А.П. Казаркин). Важна самоидентификация автора, его взгляд на историко-культурный ландшафт. Региональная идеология порождает особую литературную и публицистическую традицию, она же обнаруживает жизнеспособность даже вне породившего ее ареала (в данном случае вне Сибири), даже в соприкосновении с "чужими" картинами мира. Возможно, изгнание Гребенщикова оказало пользу при создании "Чураевых", ведь не секрет, что написать подлинно сибирский роман на почве изоляционизма (порок раннего этапа областного мысли) невозможно. Кстати, изоляцио-

## Труды молодых учёных

низмом объясняется и интерес писателя к староверам, которые у него ... “чураются” нового, предстают весьма противоречиво: с одной стороны, можно отметить обаяние общинности и семейственности, с другой — очевидны изоляция от внешнего мира и отрицание жизни через уничтожение естественности.

Ключевая особенность идеологии регионализма, его сущность — это ощущение себя “внутри” некоего пространства, границы которого имеют скорее ментальный характер, нежели объективный. Перед читателем “Чураевых” предстает “текст пространства”, исследующий сам себя, а не внешний взгляд, когда отдаленное пространство определяется как “чужое”.

Итак, сибирский роман был написан Гребенщиковым уже в двадцатые годы XX столетия, в сибирскую эпопею это переросло постепенно. Примечательно, что в условиях первой мировой войны Д. Гребенщиков пишет о мирной жизни, а о войне он будет писать, когда “окопная правда уже отстоит и будет возможность писать объективно и просто, выбирая отстраненные ракурсы изображаемых событий и героев» (А.П. Казаркин<sup>2</sup>).

### Примечания

<sup>1</sup>Царегородцева С.С. Роман Г.Д. Гребенщикова «Чураевы»: от замысла к воплощению. Рукопись.

<sup>2</sup>Казаркин А.П. Сибирская областная эпопея. Рукопись.

## Суслова А.В., ТГУ, 5 курс, н.р.: О.Б. Кафанова *Драма Г.Э. Лессинга «Эмилия Галотти» в контексте эпохи Просвещения*

Несмотря на то, что сюжет драмы «Эмилия Галотти» («*Emilia Galotti*», 1772) Г.Э. Лессинг взял из античных источников, а действие перенес в Италию XIV в., ее проблематика и конфликт вполне вписываются в контекст века Просвещения.

По свидетельству Лессинга, он хотел отделить историю римской Виргинии «от всего того, что делало её интересной для целого государства».<sup>1</sup> Вырывая сюжет из исторического контекста и не перенося его действие в современный ему XVIII век, автор предотвращает возможность неосознанной идентификации с настоящим, и социальный конфликт отходит на задний план (хотя недостатки абсолютизма показаны в полной мере). Основной антагонизм в драме, как указывает и В. Барнер,<sup>2</sup> возникает не между феодальной властью и беспомощной буржуазией, а между придворно-политическим и частно-семейным миром. Однозначно говорить о социальном противостоянии не дает и тот факт, что почти



все персонажи пьесы, включая положительные образы Одоардо Галотти и графа Аппиани, относятся к тем или иным слоям знати. Народ на протяжении всей пьесы вообще исключен из действий.

Конфликт драмы коренится в фундаментальном противоречии между политическим имморализмом и частной моралью. Лессинг делает центральной семейную проблематику, через которую выходит к социуму: деспотичное злоупотребление властью разрушает семью, и это становится поводом для критики системы, в которой мораль мыслящих подданных бессильна перед безнравственностью сильных мира сего. Поэтому в связи с образами Одоардо Галотти и графа Аппиани Лессинг обращается к традиции Руссо с его культом природы и естественности и критикой городской культуры и цивилизации, искажающих изначально непорочного человека. Автор перемещает этих героев из сферы придворно-политической в сферу частной деревенской жизни, вводя лейтмотивом утопическую мечту. Таким образом, драматург вносит в трагедию традиционную «das Hof-Land-Schema», противопоставляющую безнравственный двор деревне, которая дает возможность вести духовное существование. Понятие семьи конкретизирует эту разницу: среди знати было принято, чтобы супруги жили отдельно, соблюдая между собой дистанцию. Семья как единица, обладающая собственным интимным пространством, не существовала, она была, прежде всего, интегрирована в общество, в котором царила весьма свободная сексуальная мораль. На этом фоне этические устремления Одоардо Галотти и графа Аппиани консолидируются. Для них только семья, причем та, которая дистанцирована от влияния двора, дает возможность автономного нравственного существования. Теория государства XVIII века рассматривала семью, брак как институты божественного и «естественного» права, как сферу принципиально негосударственную, которая могла стать исходной точкой для претворения в жизнь общества с новой моралью.

С другой стороны, Клаудиа, мать Эмили, видит возможность самостоятельной жизни именно в городе и в близости ко двору, закрывая глаза на их «маленькие недостатки» и, например, советуя своей дочери не говорить жениху о признаниях принца. Таким образом, семейный и общественный конфликт переплетаются.

Политический имморализм определяет поведение самого принца, который вынужден жениться по государственным соображениям. Не идеализируя его образ, нужно отметить, что он неоднозначен и выходит за рамки обычного злодея. Принц, когда это необходимо, с легкостью освобождается от моральных норм, но не лишен и положительных черт. Р. Майер<sup>3</sup> подчеркивает, что Лессинг намеренно выводит принца из государственной сферы в роль, прежде всего, любовника, а не монарха, что предотвращает возможность чисто социальной интерпретации пьесы.

## Труды молодых учёных

Принц воплощает главную коллизию века Просвещения, которая состоит в несовместимости «частного человека», то есть индивида, который руководствуется только собственными интересами, себялюбием и своекорыстием, и «человека вообще» как носителя разума и справедливости, следующего «естественным законам». В какой-то степени характер принца детерминирован, потому что он воспитан в рамках системы, питающей его прихотям. Но Лессинг обращается не к Гонзаго-монарху, а к Гонзаго-человеку, считая необходимым перестраивать общество, начиная с индивида, а не с института. Не коренная ломка социума, но воспитание человека, обладающего нравственным и гражданским самосознанием, становится основным подтекстом трагедии.

Образ Эмилии всегда вызывал много споров. Традиционно в литературоведении принято наделять Эмилию слабостью, грозящей ей нравственным падением. Проявив твердость и силу воли, героиня побеждает искушение и протестует против насилия, добровольно выбрав смерть — традиционный для классицизма конфликт разума и чувства. С другой стороны, исповедь Эмилии может и не являться удивительным и неосознанным признанием эротического влечения к принцу, как считали еще современники Лессинга. Значимую роль, утверждает Р. Майер, играет присутствие в драме библейской концепции смертельной опасности социального мира, который отторгает дочь от отца. Эмилия согласна с отцом, что жизнь по религиозным и нравственным нормам невозможна в аморальном обществе, ее можно вести только в монастыре или в деревне, где частное пространство семьи не нарушается вмешательством придворных интриг и социальным превосходством монарха.

Г.В. Стадников обращает внимание на то, насколько Эмилия скована условностями, строгим ревнителем которых является Одоардо.<sup>4</sup> По его концепции, в образе Эмилии Галотти драматург отразил еще не до конца осознанные, внутренние борения нового человека, начинающего интуитивно ощущать неправомерность нравственных норм и установлений, которые еще недавно казались вечными и непоколебимыми. Внутренний разлад Эмилии мотивируется не только слабостью ее природы, а отражает и глубинные сдвиги, затронувшие немецкое общество в целом. Поведение должно определяться не внешними формами принуждения, не сдерживающим началом государства и церкви, а свободной волей человека, его сознательным чувством справедливости и добра. Довериться естественным движениям своих чувств Эмилия еще не в силах, но жить по-старому уже не может.

Таким образом, конфликт трагедии не исчерпывается только социальными мотивами: неприятие форм абсолютизма, антагонизм между моралью придворной и частно-семейной, — но затрагивает и просветительскую проблематику формирования новой личности, способной свободно, не под давлением каких-либо догм принимать решения и привести разум и стихию чувств в равновесие.

## Литературоведение

### Примечания

<sup>1</sup> Цит. по: Андерсон Ф.К. Г.Э. Лессинг как драматург. -СПб., 1887.- С. 98.

<sup>2</sup> Barner W. Lessing: Epoche, Werk, Wirkung. -Munchen, 1977.- S. 176-187.

<sup>3</sup> Meyer R. «Hamburgische Dramaturgie» und «Emilia Galotti».- Wiesbaden u. Frankfurt-am-Main, 1973.- S. 295-307.

<sup>4</sup> Стадников Г.В. Лессинг: Литературная критика и художественное творчество. -Л., 1987.- С. 69-75.

## Чичканова О.И., ТГУ, 4 курс, н.р.: Т.Л. Рыбальченко *Сюжет путешествия в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота»*

В. Пелевина называют «буддистским писателем», по-разному определяя его эстетику: сюрреализм, модернизм, постмодернизм, реализм, постреализм. В романе «Чапаев и Пустота»<sup>1</sup> он исследует утраченную основу реальность, прорабатывает разные модели мира, вводя в роман сюжет путешествия. Путешествие впитывает в себя то новое, что даёт эпоха, и одновременно, по словам Е. Ивашиной,<sup>2</sup> «утверждает субъективный мир героя»,<sup>3</sup> являясь «метафорой жизни человека».<sup>4</sup> И. Касавин<sup>5</sup> говорит о том, что путешествие возникает лишь в «меняющемся мире»,<sup>6</sup> и описывает характер путешествий как «изменение пространства, в котором изменяется и ландшафт человеческой картины мира»<sup>7</sup> в сторону нравственного очищения, перехода от незнания к знанию, обретения силы, обогащения. Время и пространство в романе «Чапаев и Пустота» обширны. Фабульно время представлено двумя временными пластами: 1918-1923 годы, революция и гражданская война, когда Чапаев ведёт войско на восток, и Москва 1990-х годов, где действие происходит в психиатрической больнице. Сопоставление временных планов ставит проблему реальности: какая из них первична, какая вторична, иллюзорна. Если главным действием является действие в Москве 1990-х годов, то чапаевские главы — это галлюцинация сумасшедшего, связанная с поиском жизненных основ в прошлом. Если брать за основу главы 1920-х годов, то современная Москва по отношению к ним — это провидение, устремлённость на перспективу и поиск в будущем целостной картины мира. В любом случае такое смещение временных планов отражает эклектичное, разорванное мироощущение и кризис, слом привычного миропонимания. С другой стороны, мотивировка связи двух временных пластов — игровая, условная: бегство в прошлое и проекция будущего совершается в сознании главного персонажа Петра Пустоты, и роман предстаёт как роман сознания.

## Труды молодых учёных

Повествователь-персонаж — душевнобольной поэт Пётр Пустота, который находится в современной Москве, в больнице вместе с другими больными: транссексуалом Марией, который убегает от реальности в иллюзорное пространство кинообразов (Шварценнегера) и штампов массового сознания; алкоголик Сердюк, существующий в воображаемом пространстве восточной японской культуры, ищущий в нём смыслы, которые не находит в современной жизни; «новый русский» Володин, казалось бы, погружен в реальность, но и он оказывается в мифологическом пространстве Валгаллы.

Пётр Пустота обращается в прошлое, поддавшись социальному мифу о прекрасном будущем, к герою-вождю Чапаеву. Путешествие Петра с Чапаевым становится центральным сюжетом в романе. Социальный миф о светлом будущем травестируется; Чапаев, как учитель, предлагает иные ценности, в противовес тем, что были созданы советской системой. Встретившись в иллюзорной реальности с Чапаевым, Пётр обретает буддийскую философию ухода от реальности, но и буддистский миф профанируется. Двойственное изображение реальности создаёт в романе Пелевина многогранную игровую демифологизирующую ситуацию. Буддийская интерпретация смысла жизни, фабульно воплощённая в движении на восток, также снимается невозможностью устраниваться от реальности; вечная повторяемость обесмысливает путь, делает призрачным движение: герои то едут на восток, то возвращаются в те же самые места, из которых начиналось путешествие. Иллюзия движения осложняется аллюзиями на литературные и культурные мифы: во-первых, радищевское путешествие, во-вторых, мифы о Петербурге как захваченном злом цивилизации городе и Москве — третьем Риме. Пространственные координаты становятся условными: Алтай—Виднянск — вымышленный город; из него они попадают в условную внутреннюю Монголию; Урал не реальный топос, а аббревиатура условного пространства: «условная река абсолютной любви», в котором они растворяются. И тем не менее, Пётр возвращается в Москву и оттуда вновь устремляется во Внутреннюю Монголию. Таким образом, Пелевин разрушает фабулу путешествия условными топосами, семантику путешествия как приращения смысла отвергает путём повторяемости, обратимости всех ситуаций перемещения.

Первоначально Петр, уезжая из Петербурга, спасает собственную жизнь, но, помимо своей воли, вовлекается в гражданскую войну, убивая Фона Эрна, революционера, и принимая его имя. Далее он встречается с Чапаевым, но тот, вместо открытия социального идеала, ведёт его через разговоры и «ментальные прыжки» к бытийному осознанию жизни. В разговорах с Чапаевым Петр совершает «путешествия» в сознании, поэтому процесс движения не описывается, а герой оказывается в другом месте, как в буддистском коане — нет пошагового решения, но есть глобальный прыжок сознания.

При разговорах с другими героями — Анной и Котовским — путешествия совершаются недалёкие (до ресторана, прогулки вокруг усадьбы). Во время одного из разговоров с Чапаевым Петр совершает путешествие во Внутреннюю Монголию с бароном Юнгерном. В условном пространстве открывается условность всего сущего, жизнь есть сон, иллюзия, истина зависит от субъекта восприятия.

Возвращение делает непонятым, было ли путешествие. Петр возвращается в ту же комнату, из которой он начинал путешествие, а Чапаев ничего не знает о путешествии, потому ли, что оно приснилось, или потому, что обретения нового знания не было. Возвращение в прошлое, в Москву, на вокзал, с которого они уезжали, ставит под сомнение путешествие как приращение смысла: если они вернулись, то его не было. В финале Чапаев намекает о путешествии во Внутреннюю Монголию, но полной уверенности в том, что путешествие было, у него тоже нет. Однако о нем упоминает не участник событий, а косвенный свидетель, то есть путешествие получает объективное подтверждение.

В Урал — «условную реку абсолютной любви» кидается Анна, Чапаев и Петр. В растворении в пустоте должен был реализоваться миф о вечном невозвращении (поскольку реальный Чапаев утонул в Урале). Последняя глава снимает этот миф. Петр возвращается в то пространство, из которого он начинал свой путь (Тверской бульвар в Москве, только в современной Москве), здесь он находит Чапаева, и они снова устремляются в Монголию. Уход на восток ставится под сомнение обратимостью, повторяемостью и становится балансированным на грани реальности и мифов.

Таким образом, в романе «Чапаев и Пустота» есть фабульное воплощение сюжета путешествия, которое, с одной стороны, выполняет миромоделирующую функцию, но с другой — постоянно трагифицируется. Путешествие как нахождение новых смыслов в меняющемся мире ни к чему, кроме отрицания смыслов, не приводит.

Двуплановое восприятие времени, условность пространства, их игровая компоновка приводит к разрушению целостной картины мира.

#### Примечания

<sup>1</sup> Пелевин В. Чапаев и Пустота. - М.: Вагриус, 1996.

<sup>2</sup> Ивашина Е. Мотивы путешествия в русской прозе начала 19 века // Вопросы сюжета и композиции. - Горький, 1985. - с.51-59.

<sup>3</sup> Там же, с.55.

<sup>4</sup> Там же, с.55.

<sup>5</sup> Касавин И. «Человек мигрирующий»: онтология пути и местности // Вопросы философии. - 1997. - №7. - с.74 - 84.

<sup>6</sup> Там же, с.74.

<sup>7</sup> Там же, с. 77.

Труды молодых учёных

Царегородцева О.В., ТГУ, 2 курс,  
н.р.: Е.В. Антошина

*Мифы символистского сознания  
в цикле А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме»*

Представления о неизвестном человеку мире существовали в человеческом сознании с давних времен. Появление новых мифов, как утверждает Вяч. Иванов,<sup>1</sup> лишь дополняет и конкретизирует картину, созданную с помощью ранних мифов. В цикле «Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока миф об Орфее вплетается в картину мира, создаваемую автором, и приобретает особое функциональное значение. Картина мира описана Блоком еще в первых трех частях, впоследствии она трансформируется.

В центре мира оказывается человек — провидец, он находится на «границной черте» («Все бытие и сущее согласно...») «безвестной встречи» («Я понял смысл твоих стремлений»). Рубеж, граница часто связаны с новым, неизведанным и непредсказуемым. Этот рубеж — рубеж между двумя пространствами, двумя мирами. Данные миры противопоставлены друг другу как оппозиции светло — темно, тепло — холодно, небо — земля. Связанное с землей негативно, относится к мраку, темноте, зиме. Это мир хаоса, он ассоциируется с мертвым болотом, с городом, который у Блока является символом хаоса, тоски.

Как оппозиция выстраивается иной мир — мир гармонии, лучезарного неба. С этим пространством связан образ Прекрасной Дамы в ее белом платье, с белыми цветами. Она суть этого мира: «Ты горишь над высокой горою, обитаешь в своем терему» («Ты горишь над высокой горою...»). Одиноким терем с вызванными им фольклорными ассоциациями — яркое противопоставление шумному и многолюдному городу, порождению современной цивилизации. Положение героя между двумя пространствами, но он желает приобщиться к миру Прекрасной Дамы, для него это обретение гармонии. Но Прекрасная Дама приходит к нему только в воображении, снах и грезах.

Место и время этих встреч тоже рубеж. Время — заря, вечер, утро, — граница между днем и ночью. Место — храм или река. Храм в христианской религии посредник между небом и землей, между Богом и человеком, а река граница между противоположными берегами. Такое положение отражает и внутреннее состояние героя — положение между двумя мирами.

Впоследствии описанная модель мира трансформируется. Прекрасная Дама меняет облик, она утрачивает мистические черты: ее лучезарность, свет сменяются «серебристо-черным мехом» («Она стройна и высока»). Признать изменения тяжело для героя, возникают мотивы страха, сумасшествия, смерти («Разрастаются тайные знаки», «Мне страшно с тобою встречаться», «Дома растут, как желанья»).

## Литературоведение

Итак, модель мира построена. Теперь необходимо понять смысл мифа, который воплощен в этой конструкции. В статье «Блок и русский символизм» З.Г. Минц<sup>2</sup> уже отмечала причастность цикла к мифу В. Соловьева о Мировой Душе. Другие исследователи, например, М.В. Безродный,<sup>3</sup> дают еще один «ключ» к тексту — миф об Орфее. Орфей в древнегреческой мифологии — певец и поэт, спустившийся в подземное царство за женой Эвридикой и нарушивший запрет оглядываться, в результате чего утратил Эвридику навсегда.

Герой лирического цикла Блока часто упоминает о своем «гармоническом языке» («Они звучат, они ликуют...»), о «песнях» и «струнах» («Ветер принес издалека...»), он тоже поэт, как и Орфей.

Задача поэтического творчества, во многом, это познание неизданного, представление в известной реальности новой реальности посредством слова. В стихах Блока часто звучит мотив познания неизданного и вечного. Отсюда упоминания о ворожбе, гадании, что по природе своей также является познанием. Это, например, стихотворение «Ночь на Новый год», отсылающее к гадающей Светлане из баллады Жуковского.

Орфей в учении орфиков не только певец, но и посвященный в таинства знания.<sup>4</sup> И здесь очевидны прямые связи лирического героя цикла с Орфеем. Орфей, спасая Эвридику, спустился в Аид. Но Аид — это не только царство умерших, но и «запретная зона» для обыкновенных людей, это непознанное, неизданное. Орфей, которому позволено спуститься туда, обретает знание об этом мире. Но если бы не было Эвридики, не было бы и возможности узнать. Так и Прекрасная Дама Блока становится символом познания запретельных, неземных сфер, того, что человеческому миру недоступно. Примечательно и то, что сначала для героя Блока эта высшая реальность окрашена радужными красками, потом представление о ней меняется. Появляются слова «погребальный», «могильный», «похороны» и т.п. Высшая реальность открывается герою как мрачный подземный мир.

Представления героя о мире переворачиваются. «Так все вещи меняют место», — говорит герой («Дома растут, как желанья»). Взаимопревращение миров — мрачного и светлого, является характерной чертой структуры мифа. Герой боится до конца осознать, что то, к чему он стремился, мрак. Он повторяет: «Боюсь оглянуться назад» («Мне страшно с тобою встречаться»), боится нарушить запрет на познание того, что будет после смерти.

Но миф об Орфее — это еще и миф о воскресении, перерождении. В мифе смерть — второе рождение, человек после этого возрождается в новом качестве. Это обряд инициации, в рамках которого смерть становится своеобразным обновлением. Герой Блока после познания умирает и возрождается, но процесс этот можно наблюдать уже в дальнейших циклах, где появляются образы Фаины, Кармен как своеобразные воплощения Прекрасной Дамы.

## Труды молодых учёных

Таким образом, миф об Орфее для Блока — это миф о познании и возрождении. Одним из значений образа Прекрасной Дамы является познание запретного, стремление к нему и обретение «второго рождения» через смерть и воскресение.

### Примечания

<sup>1</sup> Иванов В.И. Реалистический символизм и мифотворчество // Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 157–160.

<sup>2</sup> Минц Э.Г. Блок и русский символизм // А. Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 456–487.

<sup>3</sup> Безродный М.В. К характеристике «авторской мифологии» А. Блока // Функционирование русской литературы в разные исторические периоды. Тарту, 1968. Вып. 822. С.104–108.

<sup>4</sup> Орфей. Языческие таинства. Мистерии восхождения. М., 2001



## Лингвистика

**Ахметшина Е.М., ТГУ, 2 курс,  
н.р.: Е.В. Бельская.**

### *Интенсивные лексические единицы в речевом пространстве радиоэфира*

Целью данной работы является описание специфики употребления в речевом пространстве радиоэфира лексических единиц, характеризующихся свойством интенсивности.

В настоящее время радиовещание является одним из самых распространенных средств массовой информации. Речевую ситуацию радиоэфира формируют различные факторы, их можно условно разделить на две группы: технические факторы и программные факторы.

Первая группа — технические факторы, определяющие специфику радиовещания в целом. Среди них необходимо назвать: во-первых, способ передачи информации посредством устной речи. Во-вторых, продолжительность программы (ограничение времени выхода в эфир одной минутой). Следует учитывать также фактор прямого эфира, который обуславливает одно из важнейших качеств речи радиоведущего — ее импровизационный характер, позволяющий квалифицировать ее как устную форму разговорной речи, и возможность одновременной работы в студии не более, чем двух ведущих, которые должны удерживать внимание слушателя на протяжении двух-трех часов. Пространство речи может оформляться в монологовой либо в диалоговой форме. Последняя форма встречается реже и преимущественно в утренних каналах; с этой особенностью тесно связан фактор контактирования со слушателями посредством телефонной, пейджинговой связи, либо электронной почты. Последним фактором из этой группы является многократное повторение однообразной информации (название передачи, номера контактных телефонов, электронные адреса) и поиск новых лексических средств в дублирующей ситуации.

Вторая группа факторов, оказывающих влияние на оформление стиля работы радиоканала и речи радиоведущих и связанных с сознательными установками со стороны организаторов вещания и со стороны аудитории, — это программные факторы.

Первым фактором этой группы можно назвать ориентацию на западные образцы организации радиовещания, влияющую на формирование речи в эфире и стилевую направленность канала, которая объясняет избыток сленга в лексике, употребляемой радиоведущими, использование ими жаргизмов.

## Труды молодых учёных

Вторым фактором, определяющим специфику речи радиоведущих, является прогнозирование музыкальных и информационных предпочтений предполагаемой аудитории. Третий фактор — учит внутренней установки радиослушателя на определенный речевой стиль.

В описанном выше речевом контексте выявляются следующие важные особенности создания и употребления интенсивных лексических единиц.

1. При сопоставлении количества интенсивов в речи радиоведущих и радиослушателей, выявляется примерное процентное соотношение — 82% и 18%. Данный факт возможно объяснить характером информации и целями, которые проявляются в речевом акте. Если рассмотреть роль ведущего и слушающего в ситуации речевого акта, то можно отметить, что последний играет пассивную роль, активное начало исходит от ведущего. Поэтому употребление большего количества интенсивов радиоведущими закономерно: в самой семантике интенсивной лексической единицы заложен элемент, основной функцией которого является вызов реакции воспринимающего, активизация новых ассоциаций в его сознании. Иными словами, радиоведущий использует интенсивы как средство реализации контактной функции.

2. Привлечение и удерживание внимания слушателя является основной задачей ведущего, но на музыкальном радиоканале установка дается на концентрацию не логической, а эмоциональной грани внимания. Становится актуальным разделение информации на основную и дополнительную. В такой ситуации основную нагрузку берет на себя план выражения, а план содержания часто ассоциативен. Таким образом, частое употребление интенсивных лексических единиц можно объяснить необходимостью использования как можно большего количества ярких выразительных средств всех языковых уровней.

3. Более половины интенсивов, употребляемых в прямом эфире, являются экспрессивными. «*Ну где сейчас Пушкин, Достоевский — да ну, это все старье!*» (Радиостанция «Наше Радио», программа «Оно вам надо?»). В данном случае заведомое преувеличение входит в значение интенсивности, а экспрессивность выполняет функцию установления контакта через привлечение внимания.

4. Интенсивные лексические единицы, обладающие свойством образности, встречаются реже, чем интенсивные лексические единицы, обладающие свойством экспрессивности. *В той сказке, которая творится вот уже третий день за окном, ни одной рептилии не выжить. К слову, далее нас ожидает композиция одного из рептилий (да простят меня радиослушатели), динозавров поп-музыки! (радиостанция «Европа плюс», программа «Двойной презент»)*

Иногда они связаны с ассоциативным планом высказывания. Однако обычно основной функцией образности, как и экспрессивности, является функция адекватного раздражителя.

При сочетании в одной лексической единице свойств интензивности со свойствами образности и/или экспрессивности, актуализируются дополнительные функции информации: контактная и выразительная.

5. При анализе структурно-семантических типов экспрессивных и образных интензивов выявляется закономерность употребления мотивирующей части слова со значением интензивности в тех случаях, когда лексические единицы в высказываниях образны или экспрессивны, и нейтральных мотивирующих частей слова с присоединенным формантом в случаях, когда единица не обладает свойствами образности или экспрессивности. Одним из возможных объяснений этой закономерности является то, что мотивирующая часть, воспринимаемая как первичная часть слова, кажется носителем языка более ярким средством выражения субъективных смыслов, чем формант, воспринимаемый как носитель оттенков значения.

6. Безусловно, большинство интензивов строятся по уже освоенным языком моделям. Однако новые элементы, которые являются свидетельством развития языка, а также несут в речи дополнительную коммуникативную информацию, в нашем случае выражаются в создании новых лексических единиц со значением интензивности.

*«То есть, это, по-вашему, несерьезно, да? Этакая чепушишка, да?»* (Радиостанция «Наше Радио», программа «Оно вам надо?»)

Часто это связано с необходимостью придать уже существующей в языке единице новый оттенок значения с помощью форманта.

Если текст подготовлен заранее, есть возможность подобрать существующий синоним потенциальной единицы, но в ситуации импровизации существует возможность фиксирования некоторых этапов речемыслительного процесса в тексте. Иногда момент взаимодействия различных языковых планов запечатлевается в окказиональной единице. Происходит выделение интензивной лексической единицы из ряда других, ее маркировка как предоставленного языком выразительного средства. Это означает, что в сознании носителя языка интензивные лексические единицы — это продуктивная группа слов, развивающаяся в речи.

**Беспалова О.В., Томск, ТГПУ,  
н.р.: Н.Г. Кузнецова**

### ***Заимствованная лексика в самодийских языках в лингвоэтнографическом аспекте ее изучения***

В последние десятилетия заметно возросло внимание лингвистов к вопросам, связанным с изучением происхождения лексики уральских языков. Но, несмотря на значительный интерес, проявляемый к ука-

## Труды молодых учёных

занной проблеме, этимология уральских языков к настоящему времени еще не получила должного развития. Слабо изучен характер контактов уральских языков с языками других семей, особенно в древности. Самодийские языки (ненецкий, энецкий, нганасанский, селькупский, камасинский и исчезнувшие саяно-самодийские диалекты) образуют самостоятельную ветвь уральской языковой семьи. На протяжении всей истории своего развития названные языки подвергались заметному иноязычному влиянию. Результатом языковых контактов самодийцев с другими народами является огромное количество заимствованной лексики в данных языках.

Целью настоящей статьи является освещение некоторых итогов исследования автором иноязычного влияния на самодийские языки на различных этапах их развития.

Отправным моментом данной работы является традиционная в лингвистике точка зрения, согласно которой все уральские языки восходят к общему прауральскому языку-основе. Так, например, Питер Хайду считает, что общее происхождение финно-угорских и самодийских языков указывает на то, что эти языки являются потомками одного более или менее единого праязыка (языка-основы). «Наличие же праязыка предполагает, что некогда существовала такая общность людей, которая говорила на этом языке».<sup>1</sup> Уральским называется праязык той эпохи, когда еще предки самодийцев оставались членами праязыковой общности. Примерно в 4 тыс. до н.э. предки самодийцев выделились из уральской языковой общности. Самодийский праязык просуществовал приблизительно до 1 тыс. н.э.<sup>2</sup>

Исследования прауральского и прасамодийского лексического слоя, охват всей территории контактирования самодийских языков именно на древнем этапе их развития позволит не только открыть новые широкие возможности для разработки истории каждого из самодийских языков в отдельности, но и выявить максимальное количество заимствованных лексических единиц различного происхождения на каждом этапе исторического среза.

В составе лексики самодийских языков присутствует определенная доля слов, заимствованных, как предполагают учёные, во время существования прауральской языковой общности. Гипотетичность данных высказываний связана с тем, что вопрос о месте уральской прародины в современной науке пока еще остается открытым

П. Хайду придерживается мнения, что индоевропейских заимствований в уральскую эпоху не было. «В самодийских языках не обнаруживается бесспорных следов связей с индоевропейским праязыком, поэтому, согласно практически единодушному мнению специалистов, в уральском праязыке нет индоевропейских заимствований. При всем том, все-таки существует ряд слов, относящихся к первоначальной праязыковой лексике и обладающих поразительным сходством с индоевропейскими словами»<sup>3</sup>.

Например:

Сам. <sup>4</sup> Н. jī, wit Урал. <\*wete «вода» И.-е. ~ \*wed-

Сам. Н. wādā Урал. < \*wetä- «вести» ~ И.-е. \*wed-

Сам. Н. tā Урал. < \*toγэ-«приносить» И.-е. ~

\*dow — \*do-<sup>5</sup>

Помимо урало-индоевропейских можно привести урало-алтайские языковые параллели. Например:

Сам. Н. ru- Урал. \*ruwэ- или ruγэ- «дуть» ~ Ср. нан. rúgi-

Сам. Н. xādī Урал. \*kowse- «ель» ~ Ср. монг. huši

Сам. Н. мода Урал. \*mupa-«яйцо» ~ Алт. \*numu

Ср. тюрк. jumu- rтqа<sup>6</sup>

Анализ лексики уральского происхождения позволяет обнаружить и большое количество соответствий между уральским и юкагирским языками. Например:

Сам. Н. numṛ(ñuw)- Урал. \*nime «имя» Юкаг. niu, nīm

Км. ki Урал. \*ku е «месяц» Юкаг. kinze

Сам. Н. xaw<sup>o</sup> Км. kamo «наст» Урал. \*kume «снег»

Юкаг. ku

Сам. Н. rapog-; pa<sup>2</sup> kal- Урал. \*ripa плести» Юкаг. rip-<sup>7</sup>

Более детальное исследование лексики на прауральском уровне с использованием археологических и этнографических сведений, очевидно, приведет к новым неожиданным результатам. Это позволит определить первоначальный источник, установить время и условия возникновения заимствований на древнейшем этапе развития самодийских языков.

Распад уральской языковой общности, по мнению П. Хайду, мог явиться итогом постоянно увеличивавшейся дивергенции диалектов, связанной с постепенным расселением уральцев и ослаблением связей между отдельными их группами. По мнению археолога А.Х. Халикова, уральская общность «существовала до второй половины IV тысячелетия до н.э., когда, по мнению ряда исследователей, в Зауралье с юга проникли племена, тесно связанные по культуре с кельтиминарскими племенами Приуралья. Последние... очевидно, разорвали уральскую раннеолитическую общность на две части — западную и восточную. И если в западных племенах, оставшихся преимущественно к западу от Урала и частично смешавшихся в Зауралье с пришлыми племенами, есть основания усматривать финно-угров, то в восточной группе, племена, которые достигли берегов Енисея, следует искать предков самодийских племен»<sup>8</sup>. Если данная гипотеза верна, то, как считает лингвист Е.А. Хелимский, «расчленение уральской общности клином пришельцев могло, вероятно, лишь закрепить уже сформировавшиеся к тому времени диалектные отличия. Следует, однако, иметь в виду, что В.Н. Чернецов, открывший археологические свидетельства

## Труды молодых учёных

кельтеминарской экспансии, относит ее к более раннему времени (6-5 тыс. до н.э.) и даже предполагал вначале, что пришельцами были сами уральцы, ассимилировавшие аборигенное население Зауралья»<sup>9</sup>.

По мнению Е.А. Хелимского, «практически во всех исследованиях последнего времени признается, что в течение нескольких тысячелетий существования самодийского праязыка, его носители могли находиться на территории между Уралом и Енисеем»<sup>10</sup>.

Собственно лингвистический материал позволяет высказывать языковедам лишь общие предположения по поводу дальнейшего расселения самодийцев. Для анализа иноязычного влияния на самодийцев со стороны других племен необходимо проводить исследования на междисциплинарном уровне.

Ряд лингвистов, например, П. Хайду, считает, что в III тысячелетии до н.э. самодийцы находились в лесной полосе Западной Сибири, а затем постепенно продвинулись к устью Иртыша и далее на юго-восток, достигнув во втором веке до н.э. Алтая<sup>11</sup>. По мнению Г.Н. Прокофьева, современные самодийцы являются потомками самодийских племен Саянского нагорья. Продвигаясь с Саянского нагорья с юга на север — с Саян в таежную и тундровую зону, самодийцы могли войти в соприкосновение с языками аборигенов Крайнего Севера<sup>12</sup>. По мнению многих исследователей, данное перемещение могло быть вызвано давлением тюркоязычных племен. Большое количество тюркских заимствованных слов в различных тематических группах современных самодийских племен является результатом исторического контакта самодийцев с тюркскими племенами. П. Хайду отмечает, что первые следы контактирования между самодийцами и тюрками обнаруживаются в общесамодийскую эпоху в последние века н.э. в районе Алтайского нагорья и на прилегающих с Севера-Запада территориях<sup>13</sup>.

В составе лексики самодийских языков современными лингвистами (Попов А.А., Терещенко Н.М., Филиппова Т.М. и др.) обнаружено множество заимствованных слов из различных источников, с которыми носители самодийских языков находились или находятся сейчас в непосредственных контактах. В ненецком языке, например, присутствует огромное количество заимствований из русского (из области государственности, общеполитической жизни), хантыйского, коми языка. В нганасанском, энецком и селькупском языках встречаются ряд слов тунгусского и тюркского происхождения. Лингвистами обнаружены следы взаимодействия нганасанского языка с языком ханты и с русским языком<sup>14</sup>.

В настоящее время мало исследованы или совсем не исследованы, например, заимствования иранского, латинского, славянского, германского, арабского, древнекитайского происхождения, проникшие в самодийские языки посредством тюркского, русского и других языков.

В связи с вышеизложенным представляются перспективными следующие новые задачи и проблемы изучения заимствованной лексики в составе самодийских языков на современном этапе:

1. на основе этнографических исследований определить первоначальный источник заимствований в самодийских языках или язык-посредник;
2. определить исторические условия проникновения заимствований и установить периодизацию контактов самодийцев с другими языками;
3. представить подробный анализ заимствований с точки зрения их фонетической, грамматической и семантической адаптации в каждом из самодийских языков.

#### Примечания

<sup>1</sup>Хайду П. Уральские языки и народы. М., 1985. С. 143.

<sup>2</sup>Там же. С. 144.

<sup>3</sup>Там же, С. 164

<sup>4</sup>Сокращения языков: монг. — монгольский; тюрк. — тюркский; км. — камасинский; и.-е. — индоевропейский; алт. — алтайский; юкаг. — юкагирский; сам. — самодийский; н. — ненецкий; урал. — уральский; нан. — нанайский.

<sup>5</sup>Основы финно-угорского языкознания. Вопросы происхождения и развития финно-угорских языков. М., 1974. С. 62.

<sup>6</sup>Там же. С. 64.

<sup>7</sup>Там же. С. 66.

<sup>8</sup>Халиков А.Х. Древняя история Среднего Поволжья. М, 1969. С.381.

<sup>9</sup>Хелимский Е.А. Древнейшие венгерско-самодийские языковые параллели. М., 1982. С. 58.

<sup>10</sup>Там же. С.61

<sup>11</sup>Хайду П. Уральские языки и народы. М., 1985. С. 164.

<sup>12</sup>Прокофьев Г.Н. Этногония народностей Обь-Енисейского бассейна // Советская этнография, 1940, III. С.6.

<sup>13</sup>Хайду П. Уральские языки и народы. М., 1985. С. 145.

<sup>14</sup>Попов А.А. Нганасаны. Вып.1, Л., 1948. С. 25; Терещенко Н.М. Нганасанский язык. Л., 1979. С.45; Терещенко Н.М. Материалы и исследования по языку ненцев. М.-Л, 1956. С. 64; Филиппова Т.М. Лексические заимствования из тюркских языков в селькупских диалектах. Дисс. на соискание учен. степени канд. фил. наук. (рукопись). Хельсинки, 1994. С. 143.

**Босый П.Н., ТГУ, аспирант,**

**н.р.: Н.Г. Нестерова**

***Современная радиоречь и её статус***

Актуальность поставленной проблемы объясняется тем, что к настоящему времени статус современной радиоречи не определен. Многие исследователи, в той или иной степени касающиеся в своих работах речи средств массовой коммуникации (СМК), едины во мнении,

## Труды молодых учёных

что тексты, порождаемые в радио- и телеэфире, принадлежат к сфере устной публичной речи (УПР) (См. работы О.П. Ермаковой, Е.А. Земской, Е.Н. Ширяева, О.А. Лаптевой, О.Б. Сиротининой, И.С. Фишер, В.М. Полюхина, Г.П. Нещименко и других). В то же время до сих пор однозначно не решен вопрос о том, каким статусом обладает эта разновидность речи, как соотносится с другими сферами устной речи, какие включает языковые элементы и в каких пропорциях. Как отмечает О.Б. Сиротинина<sup>1</sup>, спор различных лингвистических школ относительно статуса языка устных средств массовой информации вызван недостаточной четкостью в устном общении границ между кодифицированным литературным языком (КЛЯ) и разговорной речью (РР).

Признавая, что речь, реализуемая в эфире устных средств массовой коммуникации, принадлежит к сфере устной публичной речи, Е.А. Земская и Е.Н. Ширяев доказывают, что публичные выступления (в том числе в радио- и телеэфире) в своей основе существуют на базе системы КЛЯ и лишь допускают некоторые разговорные элементы.<sup>2</sup>

Близкой позиции придерживаются представители Саратовской лингвистической школы. О.Б. Сиротинина относит слово, звучащее в эфире радио и телевидения, к системе кодифицированного языка, отмечая при этом, что электронные СМИ занимают в системе КЛЯ особое место. Это положение объясняется специфической реализацией в языке СМИ принципа заботы о форме выражения смысла. В РР эта забота сведена к минимуму, в КЛЯ плану выражения, напротив, уделяется значительное внимание. Электронные средства массовой информации, где сталкиваются стихии кодифицированного и разговорного — «это сфера кодифицированной, но устной речи, и во всех средствах — не очень тщательно подготовленной речи».<sup>3</sup>

Ещё один взгляд на природу УПР в текстах устных СМИ представлен в работах О.А. Лаптевой. Исследователь определяет УПР как «устную форму литературного языка, которая реализуется в двух разновидностях — разговорной и публичной — и противопоставляется её письменной форме».<sup>4</sup> Таким образом, УПР и РР предстают перед нами как некое единство — устная литературная речь в целом, где главным объединяющим признаком является устная форма реализации.

Представляется интересной мысль Вл. Барнета<sup>5</sup> о возможности рассматривать весь состав русского литературного языка в его письменной и устной форме как некий непрерывный языковой континуум. Лишь полярные разновидности этого континуума, по мнению исследователя, являются структурными, остальные — коммуникативно-функциональными разновидностями.

Как непрерывный континуум со своими структурными и коммуникативно-функциональными разновидностями, думается, можно рассматривать и сферу устной публичной речи. По наблюдениям О.А. Лаптевой, сделанным в ходе изучения телевизионной речи, в устной литературной речи структурными разновидностями являются: с одной стороны, цели-



ком подготовленная и неспонтанная дикторская (сценическая) речь и, с другой стороны, неподготовленная и спонтанная обиходно-бытовая разговорная речь. «Между ними простирается широкая и неоднородная область устной публичной речи, где языковые характеристики варьируются в зависимости от разной степени проявления этих свойств».<sup>6</sup> Это утверждение дает исследователю основание определить телеречь как коммуникативно-функциональную разновидность устной литературной речи. При этом О.А. Лаптева отмечает сходство телевизионной речи с радиоречью с точки зрения общих путей и способов реализации разговорных особенностей. Наиболее существенными для определения состава средств УПР исследователь считает степень спонтанности выступления и опору говорящего на письменный текст. Учитывая, что как в телевизионной, так и в радиоречи эти признаки являются переменными, можно заключить, что радиоречь также является *коммуникативно-функциональной разновидностью устной литературной (публичной) речи*.

На наш взгляд, языковая и стилистическая «пестрота», присущая радиоречи в силу её промежуточного положения между КЛЯ и РР, связана, с одной стороны, со специфическими условиями, в которых протекает радиокоммуникация, с другой стороны, с тем, что параметры радиообщения носят изменчивый характер: постоянно меняясь, они создают бесконечное множество разнообразных коммуникативных ситуаций, диктующих использование разнородных языковых средств, разнообразных коммуникативных стратегий и тактик.

Отметим, что различные особенности радиообщения имеют различную природу: одни могут быть представлены в виде элементов, вступающих в отношения дополнительной дистрибуции, другие — в виде шкалы, третьи — в виде спектра. Влияние этих признаков на наполнение радиоречи может иметь большим или меньшим, действие одних особенностей может накладываться на действие других.

Решающим признаком, оказывающим наибольшее влияние на состав используемых в радиоречи языковых средств, мы считаем устную форму существования этого вида речи. Даже те исследователи, которые выступают за преобладание у УПР кодифицированного над разговорным, признают, что «в современных средствах массовой информации идёт явный рост доли разговорности».<sup>7</sup> Именно устный характер публичной речи, вынужденность спонтанного говорения играют решающую роль в выборе устно-литературных и устно-разговорных средств выражения. Это позволяет некоторым исследователям сделать вывод о том, что звучащая публичная речь принципиально не соотносится напрямую с кодифицированной нормой, исторически основанной на письменных текстах. Речь электронных СМИ обладает своей нормой, своими особенностями, которые позволяют выделять телевизионную и радиоречь как особые разновидности устной публичной речи.<sup>8</sup>

## Труды молодых учёных

Устная форма существования радио напрямую связана с технико-технологическими особенностями устройства этого вида СМИ. Другие специфические черты радиокommunikации вытекают из названных или как-либо связаны с ними. Именно они обуславливают специфику ситуации радиобщения и могут приводить к появлению в речи говорящих как кодифицированных, так и разговорных элементов.

Так, на употребление кодифицированного языка настраивает осознание возможных технических помех в эфире. Восприятию информации может мешать технический шум при приеме радиосигнала, помехи на телефонной линии, шум в пространстве одного из коммуникантов (например, при трансляции со стадиона) и т.п. При этом, скажем, общепотребительное слово, которое не было услышано, легче восстановить логическим путем, чем малоизвестное. Таким образом, употребляя максимально доступные для понимания языковые средства, ведущий повышает помехоустойчивость канала.

Ещё один фактор — сиюминутность радиопередачи. У слушателя, как правило, нет возможности вернуться к прозвучавшему тексту и прослушать его ещё раз. Это заставляет ведущего передачи тщательно продумывать и заранее готовить (прописывать) предназначенные для эфира тексты: они должны быть естественны и доступны для понимания с первого прослушивания.

С другой стороны, радио является самым динамичным СМИ с точки зрения оперативности работы с информацией. Так, на радио для подготовки к выпуску в эфир какого-либо срочного сообщения требуется минимальное количество времени и технических ресурсов по сравнению с другими СМИ. От оперативности подачи материала зависит эффективность и успех в первую очередь информационных каналов. Зачастую работники служб информации сталкиваются с отсутствием достаточного времени для тщательной подготовки текстов. Такие же проблемы испытывают ведущие программ, выходящих в прямом эфире (интерактивные беседы, ток-шоу и подобные), часто им приходится импровизировать, быстро искать выходы из неожиданных положений. В ситуации отсутствия времени для продумывания текстов обнаруживаются не только недостатки языковой подготовки ведущих, но и тот комплекс выразительных средств, неизбежно присутствующих в устном общении.

Важной технической особенностью радио, определяющей речевое поведение говорящих в эфире, является невозможность оперативной обратной связи между коммуникантами в условиях скрытой/латентной интеракции. В таком случае передача информации происходит в форме монолога. Радиоведущий, употребляя те или иные средства выражения, должен быть уверен, что будет понят аудиторией, поскольку у него нет возможности узнать об этом лично у слушателя. В данном случае есть возможность получения только отсроченной реакции на передачу (телефонный звонок разочарованного слушателя, письмо).

Между тем, общение коммуникантов в эфире может иметь форму непосредственного диалога с возможностью коррекции речевого поведения, как своего (сообразно с потребностями слушателя), так и собеседника. При этом транслируемая беседа может происходить между коммуникантами непосредственно в студии и сопровождаться меной ролей «говорящий» — «слушающий». В зависимости от параметров такого коммуникативного акта его участники могут употреблять любые языковые средства, находящиеся между полюсами КЛЯ и РР. (Особенно в случае, если, увлекшись беседой, говорящие забывают о присутствии массового слушателя).

За пределы кодифицированного языка ведущему радиопередачи не позволяет выходить тема, вокруг которой происходит общение в эфире. Как правило, это общественно значимая тема или имеющая интерес для широкой аудитории. Лишь иногда на музыкальных станциях возможно кратковременное общение на личные темы в рамках программ по заявкам слушателей, что обуславливает переход к другой разновидности публичной речи.

Взаимоотношения вещателя и массовой аудитории — ещё одна существенная особенность радиокommunikации, напрямую влияющая на выбор употребляемых языковых средств.

Так, установка на массовую аудиторию предполагает, что производимый радиовещателем продукт должен удовлетворять потребностям многих, и — главное — должен быть понятен большинству слушателей. Принцип доступности СМИ самой широкой аудитории заложен уже в их названии — это средства массовой информации. Особенно важен учет этого факта теми радиостанциями, которые, благодаря техническим возможностям, транслируют свои программы на значительные расстояния — на территорию отдельно взятой страны или за рубеж. Информация, передаваемая в эфире этих радиостанций с языковой точки зрения должна иметь такую форму выражения, которая будет доступна для понимания всех людей, владеющих языком вещания в пределах общелитературной для данного языка кодифицированной нормы.

Ориентация радио на массовую аудиторию не мешает направленности некоторых радиостанций или отдельных программ на некую конкретную, целевую аудиторию, состоящую из людей, объединенных общими социальными характеристиками, возможно, приверженцев особой культуры или образа жизни и, в связи с этим, имеющих некоторые особенности речевого поведения, которые выбиваются из общелитературной, кодифицированной нормы (научная, разговорная речь, жаргон и т.п.). Отдельные подобные черты могут намеренно вводиться в речь самим радиоведущим для привлечения внимания определенной целевой аудитории. Подобные элементы могут появляться не только на уровне лексики. Более того, возможен полный переход к одной из разновидностей устной публичной речи в том случае, когда непосредственным участником общения в эфире становится радиослушатель. Здесь кро-

## Труды молодых учёных

ется ещё одно обстоятельство, способствующее появлению в радиоэфире разговорных и прочих особенностей. Это — социальная и языковая разнородность, «многоголосие» участников массовой коммуникации: стать участником радиоэфира потенциально может любой человек, в том числе люди с различной языковой подготовкой.

Ориентация на массовую аудиторию приводит к употреблению общелитературных, преимущественно нейтральных средств. Часто это обезличивает информацию, делает её скучной. Стремясь усилить воздействие на слушателя, радиовещатель привлекает его внимание, придавая общению в эфире личностный характер. В этом помогает использование языковых средств, употребляемых самим радиослушателем в его повседневной (разговорной) речи, например, в бытовых ситуациях, которые проживаются лично каждым. У слушателя возникает эффект, что ведущий обращается именно к нему. (Это отмечают и сами работники радио. Реплика в эфире ГРК «Радио Томск» одного из ведущих: «Радио — это такая штука, которая позволяет говорить наедине сразу со всеми»). К тому же обычно человек становится радиослушателем попутно, специально не фиксирует внимание на прослушивании радио, совмещая этот процесс с каким-либо другим видом деятельности. Учитывая это, привлечь внимание слушателя ведущий радиопередачи может как раз необычным языковым поведением, т.е. использованием средств, отличных от кодифицированных.

На выбор языковых средств общения влияет также жанр и цель передачи. Различают информационные, аналитические и документально-художественные жанры. Следует учитывать, что многие радиопередачи включают элементы различных жанров. Так информационно-аналитические программы могут включать: информационные сообщения, репортажи, интервью, комментарии, обозрения и т.д. Целью передачи может быть информирование, развлечение слушателя и др.

О важности учета жанров, в которых функционирует телевизионная речь, пишет О.А. Лаптева. Соотнося жанры и звучащую речь, она также рассматривает их как некий континуум. Как полярные разновидности предлагается различать дикторское прочтение текста официальной информации и запись скрытой камерой (в случае с радио запись при помощи скрытого микрофона — П.Б.), запись в естественной обстановке ответа на вопрос репортера человека, не предупрежденного об участии в передаче.<sup>9</sup>

Между дикторским и спонтанным вариантом говорения в эфире наблюдается третий, промежуточный тип, который представлен речью корреспондента или комментатора. Как пишет О.А. Лаптева, эта речь «опирается на письменный текст, как дикторская, но включает много элементов, способствующих её непринужденности, т.е. не чужда разговорности, как живая «непрофессиональная»<sup>10</sup>.

В вопросе о пропорциональном соотношении в речи СМИ элементов КЛЯ и РР, многие исследователи, как отмечалось выше, признают лидирующую роль кодифицированной системы, считая её основой всякого рода публичных выступлений. Используемые при этом разговорные элементы предлагается разграничивать в зависимости от того, являются ли они следствием недостаточной подготовленности речи или особыми проявлениями разговорности, которые введены в тексты массовой информации сознательно.

Намеренное введение в текст разговорности имеет определенную функциональную нагрузку. Основной функцией разговорности в СМИ, по мнению О.Б. Сиротининой, является риторическая функция (1), разговорность здесь выступает как особый риторический приём, это намеренное противопоставление официальному языку СМИ советских времён и способ воздействия на массы.<sup>11</sup> Разговорность может быть приёмом речевой характеристики персонажей (2). На радио это есть в рекламе, а также в литературно-художественных передачах, радиоспектаклях. В информационных, общественно-политических программах разговорность иногда появляется как приём принижения неудобного для данного средства массовой информации политика (3). (По мнению О.Б. Сиротининой, этот приём используется только в газетах. Заметим, что на телевидении и радио подобный эффект вполне достижим устным цитированием).

Подводя итог, необходимо подчеркнуть, что статус радиоречи определяется сферой, в которой она используется. Ситуация публичного общения, в которой реализуется радиоречь, обладает условиями, допускающими функционирование в радиозэфире средств как КЛЯ, так и РР. Радиоречь совмещает в себе языковые черты той и другой системы, занимает между ними промежуточное положение и является *коммуникативно-функциональной разновидностью устной литературной (публичной) речи*.

Употреблению в радиозэфире средств кодифицированного литературного языка способствуют следующие особенности сферы радиокommunikации: 1) установка на обобщенный образ массовой аудитории; 2) учёт существования стороннего слушателя; 3) ограниченная помехоустойчивость канала; 4) сигнифитность радиозэфира, невозможность повторного прослушивания передачи; 5) опора на заранее продуманный и написанный текст; 6) монологический способ передачи информации; 7) отсутствие оперативной вербальной обратной связи между коммуникантами в условиях скрытой/латентной интеракции; 8) общественная значимость темы, вокруг которой происходит общение в эфире.

Выбору средств разговорной речи способствуют следующие факторы: 1) устная форма бытования текстов в радиозэфире; 2) возможность спонтанного говорения (в определенных жанрах и формах передачи); 3) ориентация канала (или отдельной передачи) на определенную

## Труды молодых учёных

целевую аудиторию; 4) социальная и языковая разнородность, «многоголосие» участников коммуникации; 5) необходимость переключения реципиента в режим активного слушания; 6) отсутствие достаточного времени для тщательной подготовки текстов (в некоторых жанрах и формах передач); 7) недостатки языковой и коммуникативной подготовки ведущих; 8) стремление придать общению в эфире личностный характер; 9) установка на диалогичность общения; 10) возможность смены ролей «говорящий» — «слушающий»; 11) возможность обратной вербальной связи (корректировки речевого поведения: своего и собеседника); 12) личные темы общения в радиоэфире в рамках программ с участием радиослушателей.

### Примечания

<sup>1</sup>Сиротинина О.Б. Соотношение кодифицированного и разговорного в средствах массовой информации // Журналистика на пороге XXI века: исторический опыт, современное развитие. — Владикавказ, 1997. — Вып. 2. — С. 299-310.

<sup>2</sup>Земская Е.А., Ширяев Е.Н. Устная публичная речь: разговорная или кодифицированная? // Вопросы языкознания. — 1980. — №2. — С. 62.

<sup>3</sup>Сиротинина О.Б. Соотношение кодифицированного и разговорного в средствах массовой информации // Журналистика на пороге XXI века: исторический опыт, современное развитие. — Владикавказ, 1997. — Вып. 2. — С. 300.

<sup>4</sup>Устная публичная речь // ЛЭС. — М.: Сов. энциклопедия, — 1990. — С. 540.

<sup>5</sup>Барнет Вл. Проблемы изучения жанров устной научной речи. // Современная русская научная речь. Т. I: Общие свойства и фонетические особенности. — Под. ред. О.А. Лаптевой. — Красноярск, 1985.

<sup>6</sup>Лаптева О.А. Живая телевизионная речь с телеэкрана. Разговорный пласт телевизионной речи в нормативном аспекте. — 3-е изд. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — С. 10.

<sup>7</sup>Сиротинина О.Б. Соотношение кодифицированного и разговорного в средствах массовой информации // Журналистика на пороге XXI века: исторический опыт, современное развитие. — Владикавказ, 1997. — Вып. 2. — С. 308.

<sup>8</sup>См.: Лаптева О.А. Живая телевизионная речь с телеэкрана. Разговорный пласт телевизионной речи в нормативном аспекте. — 3-е изд. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 518 с. Сравни мнение А.Б. Бушева, который делит сферу устной речи на малые сферы общения, в том числе, речь массовой информации с подразделением на телевизионную речь и радиоречь, и утверждает, что «в каждой большой и малой сфере есть своя система жанров, своя предметная область и свой тип модальности высказывания, свой тип нормирования» [Бушев А.Б. Анализ риторических способностей // Языковая ситуация в России XXI века: материалы международной конференции. — Кемерово, 2002. — Т.1, С.118].

<sup>9</sup>Лаптева О.А. Живая телевизионная речь с телеэкрана. Разговорный пласт телевизионной речи в нормативном аспекте. — 3-е изд. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — С. 11.

<sup>10</sup>Там же, С.13.

<sup>11</sup>Сиротинина О.Б. Соотношение кодифицированного и разговорного в средствах массовой информации // Журналистика на пороге XXI века: исторический опыт, современное развитие. — Владикавказ, 1997. — Вып. 2. — С. 302.

**Бохонная М.Е., ТГУ, 5 курс,  
н.р.: И.В. Тубалова**  
***Анализ одной современной загадки  
в контексте специфики модификации жанра***

Современный фольклор, с одной стороны, представляет собой, определенным образом переработанные формы архаических фольклорных произведений (как на образно-символическом уровне, так и на ритмико-мелодическом, где наблюдается модификация музыкального оформления). При этом в нем сохраняется определенный пласт архаических представлений, значимые символы и структуры модели мира традиционной культуры.

С другой стороны, это принципиально новая система народной культуры, ее формирование связано с выработкой новых мировоззренческих установок, усилением индивидуалистических претензий на самовыражение, с прогрессивной ориентацией на западное мышление и образ жизни, с появлением новых эталонов и ориентиров.

Рассмотрим некоторые аспекты модификации современной загадки на материале анализа функционирования в ней единицы ПЛАТОК.

Если классическая загадка строится по метафорическому принципу организации образов, где важно раскрыть особенности этих образов через их логико-семантические связи, то в современной загадке наблюдается потеря метафоричности. Происходит изменение роли элементов, на первый план выходит денотативная значимость слов: загадка становится похожа на обыденный вопрос, ответ на который порой может быть однозначным.

В основе архаической загадки лежит сближение принципиально различных областей предметно-вещественного мира и его абстрактно-космического уровня. Современная загадка оперирует явлениями и вещами окружающей действительности, именно близкими по сфере их функционирования. Иными словами, классическая загадка и отгадка представляют собой описание разных ситуаций, соотносимых между собой через определенные семантические скрепы (*загадка*: одна ситуация — семантическая соотнесенность — *отгадка*: другая ситуация).

Современная загадка, напротив, в большинстве случаев дает одну конкретную ситуацию (первая часть загадки + отгадка = одна ситуация), где для воссоздания ее целостности нужно найти определенное «скрытое», «потерянное» звено. При этом объект загадывания в со-

## Труды молодых учёных

временной загадке может быть представлен не только как отдельные реалии окружающей действительности, но и как развернутая часть общей ситуации.

Что сделается с красным шелковым платком,  
если его опустить на пять минут на дно моря?  
(он станет мокрым)

Единица ПЛАТОК в этом контексте приобретает значение «любая осязаемая вещь». При наличии общей модификации современного фольклора неоспоримым является тот факт, что в процессе создания фольклорных текстов устойчивыми остаются способы иносказания для передачи информации, которые, видимо, генетически заложены в нашем сознании и являются одним из признаков устно-поэтической речи. В данной загадке наблюдается «завуалированность» сути вопроса путем намеренной загруженности ее различными подробностями (*красный, шелковый, пять минут, дно, море*). При этом манифестация их говорящим сбивает с толку собеседника, и он, ища связи, логические нити между образами загадки, теряет денотат ситуации вопроса.

Если перефразировать эту загадку, сохраняя ключевые слова, которые участвуют в создании опоры при ее дешифровке, то получится стандартный вопрос, ответ на который может быть единственным в своем роде:

Что сделается с платком (любой вещью),  
Если его опустить в воду?

Причем выбор единицы ПЛАТОК, называющей предмет, сделанный из ткани, является неслучайным, так как ткань, по сравнению с другими материалами, очень быстро намокает в воде. Таким образом, в рамках реализации эстетической функции жанра, при сохранении познавательного начала, игровое начало в ней выходит на первый план.

С другой стороны, манифестация данных подробностей способствует открытию иных разрешений вопросной ситуации, а именно: «на-талкиванию» слушателя на множество других возможных вариантов ответа, тем самым расширяя и развивая парадигму его логического мышления.

Так, при анкетировании двадцати студентов и преподавателей ТГУ и ТПУ на этот вопрос были получены следующие ответы:

1. Платок будет мокрым (5 человек).
2. Море же соленое, значит, платок будет соленым (3 человека).
3. Смотря какая глубина моря, если очень большая, то его не будет видно (3 человека).
4. Платок потемнеет и потяжелеет (3 человека).



5. Именно с красным, к тому же еще и шелковым? Наверное, он поменяет цвет, так как в море соленая вода. Хотя — нет, поскольку он шелковый, то с ним ничего не случится (3 человека).

6. Если опустить на пять минут, а потом достать... А почему именно на пять минут? Он не будет в это время на воздухе (1 человек).

7. Он будет чистым (1 человек).

8. Ничего не будет. Как опустили, так и выгасили (1 человек).

Результаты опроса показали, что такие детали, как *красный, шелковый, море — соленое, дно — глубина, пять минут — ограниченный отрезок времени*, сбивают отгадывающего с пути к правильному ответу, но при этом их версии полноправно могут являться отгадкой для данной загадки.

Таким образом, у современной загадки при всей ее «неметафоричности», схожести с обиходно-бытовым вопросом может быть несколько вариантов отгадок. Все зависит от индивидуальных особенностей сознания собеседника, от склада его мышления. Во внутренней ментальной природе человека находятся индивидуальные мыслительные структуры, построенные на специфических ассоциативных связях; отражаются разные стороны языковой модели мира объективной действительности. Поливариативность ответов на конкретно поставленные вопросы наблюдается и в обиходно-бытовой речи, но в загадке в связи с особенностями жанра данная особенность человеческой когниции отражается наиболее ярко.

## **Булынина Е.А., ТГУ, 3 курс, н.р.: Н.В. Корнилова *Библейские и мифологические антропонимы в составе немецких и русских фразеологизмов***

Фразеологизмы представляют собой особую единицу языка, характеризующуюся такими свойствами, как неделимость, целостность, раздельнооформленность, нерепродуцируемость.

Фразеологическая семантика основана на полной или частичной метафоризации переменного словосочетания и позволяет увеличить экспрессивность любого стиля речи.

В словарях фразеологизмы характеризуются по следующим признакам:

Исторически — «архаич.», «устар.», «veraltet» (в немецких словарях).

Стилистически — «gehoben» (возвыш.), «umgs.» (простореч.), «dildungsspr.» и т.п.

## Труды молодых учёных

Фразеологизмы, включающие в свой состав антропоним, являются особенными. С синхронной точки зрения, антропоним — это человеческое имя, личное или собственное, слово, употребляемое в особой сфере и в особой функции и детерминированное в большей степени экстралингвистическими факторами. Но антропоним в составе фразеологической единицы требует диахронического анализа, здесь он становится апеллятивом и подчиняется интралингвистическим факторам.

В рамках исследования функционирования библейских антропонимов в лексике современного немецкого языка были изучены “Фразеологический словарь русского литературного языка” под редакцией А.И. Федорова; “Фразеологический словарь русского языка” под редакцией И.А. Молоткова, “Немецко-русский фразеологический словарь” (составители Л.Э. Бинович, Н.Н. Гришина), Duden, Band 11 “Redewendungen”.

Данное исследование ограничено изучением фразеологизмов, включающих библейские и мифологические антропонимы. На материале словаря Duden “Redewendungen”, словаря Л.Э. Биновича и Н.Н. Гришина, “Лексикона немецких собственных имен” Т.С. Александровой и Д.Д. Добровольского было выявлено 62 таких единицы. Преобладающими являются единицы, содержащие библеизмы (44 единицы). Они характеризуются интернациональностью, принадлежат к высокому или книжному стилю речи, часто отмечаются стилистами пометой “устар.”

Материал содержит следующие виды структурной разновидности фразеологизмов библейского происхождения.

Адъективные — 15 случаев (они преобладают): In Adams Kostüm (в костюме Адама); Noch in Abrahams Wurstkessel sein (быть во чреве Авраама).

Именные — 13: Ein ungläubiger Tomas (Фома неверующий).

Адвербиальные — 9: Wie das Leiden Christi aussehen (выглядеть, как страдания Христа); Seit Adams Zeiten (со времен Адама).

Глагольные (в том числе глагольно-пропозициональные) — 5: Aus einem vom Saulus zum Paulus werden (из Савла стать Павлом), Bei jemandem ist/es ist Mathdi am letzten (быть при последнем издыхании, не иметь ни гроша).

Междометные — 2: Ei der Daus (комментарий удивления); Petrus meint es gut (о погоде).

По своему лексическому составу наиболее распространенным источником для образования фразеологизмов служат имена Адам и Ева, имена евангелистов и апостолов, но присутствуют и ситуативные: Ein langer Laban (об очень высоком человеке), Krethi und Plethi (критяне и филистимляне).

Лексическое значение фразеологизма метафорично, не совпадает с суммой входящих в его состав компонентов и формируется в результате переосмысления:

In Adams Kostym (в костюме Адама) — подразумевается не одежда первого человека, а иронически обыгрывается ее отсутствие у первых жителей рая.

Der alte Adam (ветхий Адам) — основой переосмысления становится возрастной критерий, подразумеваются старые закоренелые привычки, пережитки, взгляды.

Der alte Adam regt sich (ветхий Адам зашевелился) — кем-либо овладевает искушение. Обыгрывается ситуация первородного греха.

Seit Adams Zeiten (со времен Адама) — переосмысливается временная ситуация.

Так с помощью одного имени, актуализируя разные его коннотации, можно создавать фразеологизмы с абсолютно разным лексическим значением.

Стилистически фразеологизмы так же разнообразны. И.А. Молотков дает в своем словаре такие стилистические пометки: грубо-простор., книжн., лит., простор. Л.Э. Бинович и Н.Н. Гришин добавляют жаргонные фразеологизмы, вульгарные, высокий стиль, городской говор, грубое выражение, детская речь и т.п.

Abwertend: Krethi und Plethi (из библ. "Критяне и филистимляне", употребляется в значении "всякий сброд").

Scherz: Toliahs sechs, Vers Drei (из библ. "Oh Herr, er will mich fressen" — употребляется, когда человек зевает, не прикрывая рот рукой).

Umgangssprachlich: Vom Pontius zum Pilatus schicken\laufen (послать кого-либо от Понтия к Пилату).

Стилистическое богатство обусловлено в том числе эмоционально-экспрессивным потенциалом фразеологизмов, присущими им метафоричностью, образностью. Они являются важным материалом для писателей, представляют интерес для историков и лингвистов. Их изучение и сопоставление позволяет делать выводы о национальной культурной самобытности и одновременно о межкультурной общности народов.

#### Литература

1. Александрова Т.С., Добровольский Д.Д.- Лексикон немецких собственных имен.-М.: Русский язык; 2000.
2. Молотков И.А.- Фразеологический словарь русского языка.-М.: Русский язык; 1986.
3. Суперанская А.В.- Структура имени собственного. Фонология и Морфология.- М.: Наука; 1969.
4. Федоров А.И.- Фразеологический словарь русского литературного языка.- Новосибирск: Наука; 1995.
5. Binowitsch. L.E., Grischin. N.N. – Deutsch-Russisches phraseologisches Wörterbuch.-М.: Russische Sprache; 1975.
6. Duden. Redewendungen; 1997.

Труды молодых учёных

**Вертман Л.А., ТГУ, 3 курс,**

**н.р.: Н.С. Жукова**

***Контрастивная прагматика  
и ее место в контрастивной лингвистике***

Контрастивная лингвистика может быть отнесена к числу мультилингвальных дисциплин, к которым принадлежит также сравнительно-историческое, ареальное и типологическое языкознание. Контрастивная лингвистика ставит своей конечной целью сопоставление соотносимых языков в целом, включая все структурные уровни — фонологический, морфологический, синтаксический, семантический<sup>1</sup>.

В последнее время в языкознании все большую популярность и актуальность приобретает прагматическая лингвистика. Контрастивная прагматика, по сравнению с другими аспектами контрастивной лингвистики, занимается не грамматическими или лексическими структурами языка, а коммуникативным употреблением языка и его воздействием на собеседника.

Решающий толчок в развитии прагматики дала теория речевых актов. Как отмечает И. Мейбауер, при помощи предложений можно объясняться по-разному. Можно, например, задать вопрос, сделать утверждение или выразить угрозу. Это различные виды языковых действий, которые называют речевыми актами<sup>2</sup>. Речевой акт состоит обычно из четырех составляющих:

1) акт высказывания — он состоит в реализации абстрактных грамматических примеров (звуки, формы слов, предложение);

2) пропозициональный акт — он состоит в реализации пропозиции — высказывания о мире, которое может быть истинным или ложным;

3) иллокуция — она может удаваться или не удаваться в зависимости от того, знает ли тот, к кому обращаются, направленную функцию речевого акта или нет;

4) перлокуция — она является попыткой повлиять посредством акта говорения на того, к кому обращаются, т.е. перлокутивный акт состоит в реализации коммуникативной функции<sup>3</sup>.

Таким образом, языковое действие рассматривается как целенаправленное, ориентированное на воздействие языковое единство, которое соединяет намеренное действие говорящего в отношении слушающего и коммуникативную ситуацию, в которой оно происходит.

Хотя целью контрастивной лингвистики является описание всей системы двух языков на основе контраста, на практике чаще всего сравниваются друг с другом только отдельные подсистемы языка. Как отмечает Р. Штернеман, обычно сравниваются те языковые явления, которые имеют лингвистически релевантные отношения в рамках данной постановки задачи и определенного объекта исследования. Исходя из этого, контрастивная прагматика в качестве категории сопостав-

ления исследует не системы языка, не языковой знак, т.е. не форму высказывания, а его функцию воздействия на собеседника. Речевой акт — это действие, и результат этого речевого действия должен быть одним и тем же при коммуникации на различных языках. Рекламное объявление, например, может иметь разную форму (состоять из разных лексических и грамматических единиц), но эффект от рекламного текста должен быть одним и тем же, иметь единый конечный результат воздействия на партнера по коммуникации<sup>4</sup>.

Другими словами, при сопоставлении рекламных текстов немецкого и русского языка в зависимости от цели языкового действия, используются различные языковые средства, но результатом является одинаковое воздействие на слушающего. Поэтому в качестве основы сопоставления в контрастивной прагматике рассматривается воздействие на собеседника, конечный результат речевого акта, его перлокуция.

Этот факт нужно учитывать при исследовании рекламы, в которой коммуникативная функция воздействия на потенциального покупателя имеет первостепенное значение. Формирование рекламных посланий, соответствующих основным характеристикам национального менталитета, является важнейшим условием эффективной коммуникации. Люди по всему миру имеют одинаковые потребности, но эти потребности удовлетворяются по-разному в различных культурах. Хотя одни и те же эмоции присущи всему человечеству, степень их выражения различна для представителей разных культур. У жителей каждой страны свои культурные законы, обычаи, запреты, пренебрежение которыми приводит к провалу всей маркетинговой и рекламной стратегии фирмы. Например, фирма, экспортирующая в Швейцарию американские посудомоечные машины и рекламирующая их как автоматы, сберегающие время и энергию домохозяйек для более продуктивного времяпровождения, особого успеха в сбыте не достигла. Проведенные исследования показали, что швейцарские женщины считают обязательным трудиться дома как можно больше, чтобы содержать семью в идеальном комфорте и чистоте. Реклама этих машин вызывала в подсознании швейцарок чувство вины. Фирма создала новую рекламу, объясняющую домохозяйкам несравненные достоинства посудомоечных машин в отношении санитарии, и тем самым попала точно в цель. В этой рекламе учитывались особенности менталитета швейцарок, и поэтому её коммерческий успех был значительно выше<sup>5</sup>.

В заключение следует отметить, что хотя количество исследований в области прагматики увеличивается с каждым годом, однако основные проблемы контрастивной прагматики остаются все же мало разработанными и изученными.

Примечания

- <sup>1</sup> Гак В.Г. Введение в контрастивную лингвистику //Новое в зарубежной лингвистике. Вып.25.- М., 1989.- 436 с.
- <sup>2</sup> Meibauer J. Pragmatik.- Тьbingen, 2001.- 208 S.
- <sup>3</sup> Linke A. Studienbuch Linguistik. - Тьbingen, 1994. - 387 S.
- <sup>4</sup> Штернеманн Р. Введение в контрастивную лингвистику //Новое в зарубежной лингвистике. - М., 1989. - С. 144-179.
- <sup>5</sup> Песоцкий Е. Современная реклама. - Ростов-на-Дону, 2001. - 314 с.

**Волкова А.А., аспирант ТГУ,  
н.р.: В.Г. Наумов**  
*Некоторые особенности перевода  
газетного текста (на материале  
английского и русского языков)*

К числу вопросов, решаемых в рамках проблемы интерпретации текста, относятся вопросы, связанные с переводом.

Перевод прессы, а именно газет и журналов, относится к письменному переводу. В сравнении с устным переводом, переводчик письменного текста не находится в непосредственном постоянном контакте с автором оригинала и с читателем; письменный перевод не ограничен точными временными рамками; кроме того, такой перевод обычно осуществляется с помощью словаря<sup>1</sup>.

Но при переводе газетных и журнальных статей переводчик сталкивается со многими трудностями, характерными для газетного стиля. Круг таких проблем достаточно обширен. В данном исследовании рассмотрены некоторые из них.

Каждая газетная или журнальная статья, даже самая маленькая, обязательно начинается с заголовка. Здесь возникает первая проблема. Заголовок должен быть небольшим по размеру, но очень броским и привлекающим внимание читателей. В английском языке развивается так называемый "headline English" (английский язык заголовков)<sup>2</sup>.

Headline English можно охарактеризовать следующим образом:

С грамматической точки зрения:

а) В большинстве случаев опускаются артикли, личные местоимения, вспомогательные глаголы.

б) Происходит замена одних временных форм другими.

Настоящее простое (the Present Indefinite) время обычно используется вместо прошедшего простого (the Past Indefinite) или настоящего совершенного (the Present Perfect), если описываемое событие произошло недавно.

Пример: *US President Gives Go-ahead to Missile Siting.*

Президент США дал добро на размещение ракет.

Статья обычно начинается словами, практически повторяющими заголовок, грамматическое время здесь употреблено уже в соответствии с правилами грамматики:

Yesterday President of the US gave go-ahead to the development of missiles...

В случае, когда употребляется обстоятельство времени и читателю уже известно время происхождения события, в заголовке используется простое прошедшее время, что важно учитывать при переводе.

Пример: *Husband Disappeared Two Years Ago.*

Муж исчезнувший два года назад.

Причастие настоящего времени (the Present Participle) в заголовке появляется при условии, что описываемые события происходят во время публикации данной статьи.

Пример: *Peace Talks Continuing.*

Мирные переговоры продолжают.

Инфинитив часто используется для выражения будущего времени.

Пример: *America to Resume Testing.*

Америка возобновит проверку.

Эллиптическая форма пассивного залога (the Passive Voice) нередко употребляется для описания событий, происходящих как в настоящем, так и в будущем.

С лексической точки зрения:

а) Как и сленг, Headline English находится в состоянии постоянного изменения. Некоторые слова вводятся в заголовок для более легкого восприятия и прочтения, но благодаря полисемии таких лексических единиц могут возникнуть сложности при переводе.

Пример: *National Launches Bid to Buy Titian.*

Национальная галерея пытается приобрести картину Тициана.

**Bid** to Stop New Police Powers.

Призыв не допустить расширения прав полиции.

(bid, n. — попытка достичь, выиграть или привлечь)<sup>3</sup>

б) Кроме того, переводчику нередко приходится сталкиваться с явлением аббревиации. Аббревиатуры, которые используются в заголовках и далеко не всегда расшифровываются в тексте статьи, вызывают трудность при переводе на другой язык. Наиболее характерные для газетного стиля аббревиатуры: названия организаций, прозвища знаменитостей, политиков, географические названия и др.

Пример: *DD = Defense Department;*

*AFL-CIO = American Federation of Labor-Congress of Industrial Organizations*

*JFK = John F. Kennedy; Rocky = Rockefeller*

*NJ = New Jersey; SF = San Francisco;*

*S.P. = South Pacific*

## Труды молодых учёных

Аббревиатура, используемая в заголовке, незнакома переводчику, нередко расшифровывается в тексте статьи, причем в кратком ее изложении, которое находится перед самой статьей (the lead). The lead содержит основные факты, которые рассматриваются подробно в статье. The lead часто помогает переводчику понять, о чем говорится в заголовке или в его частях и о чем пойдет речь в статье. Если первое предложение в кратком изложении статьи содержит слишком много информации, желательно разделить его на два или более предложений, первое из которых должно содержать наиболее важные компоненты информации. Данная перестройка предложения облегчит восприятие текста.

Пример: *The lead: Pakistan has launched full-scale war on India, Premier Indira Gandhi charged in Delhi yesterday, as bombs rained on eight Indian airfields, and a national state of emergency was declared.*

Перевод краткого изложения: *Как заявила вчера в Дели премьер-министр Индира Ганди, Пакистан развязал против Индии широкомасштабные военные действия. Восемь индийских аэродромов подвергнуто бомбовым ударам. В стране объявлено чрезвычайное положение.*

При переводе газетных статей возникает проблема, когда переводчик в поиске наиболее подходящего эквивалента сталкивается с семантическими особенностями употребления широко известных слов, в особенности глаголов<sup>4</sup>.

Пример: Слово "to come". Кроме основного значения «двигаться по направлению или прибывать куда-либо», "to come" также означает:

а) ожидаемое прибытие, наступление чего-либо

Пример: *Devaluation is Coming.*

б) «быть» (в определенном месте или в установленном порядке)

Пример: *The statement came directly after the talks.*

Это заявление было сделано (опубликовано) сразу после переговоров.

Употребление глагола "to come" также вполне адекватно в предложении, в котором раскрывается реакция на происходящее и ее источник.

Пример: *Strong criticism of the draft resolution came from the representative of Russia.*

С резкой критикой проекта резолюции выступил представитель России.

Газеты, в силу ограниченности печатного пространства, создают свои собственные клише, которые приходится переводить в соответствии с нормами языка перевода.

В российской печати выступления, интервью традиционно начинаются с таких фактов, как «когда и где», перед тем как познакомить читателя с основной информацией.



Пример: *Выступая вчера в парламенте, премьер сказал...*

Обращаясь к присутствующим на банкете...

В английском языке информация дается более кратко, обычно с глаголом "to tell" (рассказывать).

Пример: *The Foreign Secretary told reporters yesterday...*

Иностраный секретарь вчера заявил репортерам...

Очень часто переводчик испытывает затруднения при переводе клише другого типа. Например, фраза президента Никсона "silent majority", которая в настоящий момент стала широко используемым газетным клише, может быть переведена дословно как «молчаливое большинство». Но дословный перевод русской фразы «проблема отцов и детей» ("the problem of fathers and sons") не может считаться адекватным. Наиболее соответствующим вариантом перевода является клише "generation gap" (что дословно означает «разрыв поколений»), но даже в этом случае параллелизм не достигнут полностью.

Пример: *There was an expensive generation gap in age and seniority between General Douglas Macarthur and members of the Joint Chiefs of Staff.*

Как по возрасту, так и по выслуге лет члены Объединенного комитета начальников штатов годились генералу Макартуру в сыновья.

В общем, newspaper English (английский язык газет) содержит множество слов с различной стилевой окраской, начиная от слов разговорных до профессионализмов и литературных слов. Иногда переводчику (или редактору) приходится изменять коннотативное значение определенных слов таким образом, чтобы не нарушить стилистические нормы языка перевода, другими словами, переводчик вынужден подвергнуть их стилистической модификации.

Пример: *Он видел страну в тисках блокады. Он узнал о голоде и тяготах, выпавших на долю людей.*

Вариант переводчика: *He saw the country in the clenches of the blockade. He learnt of the famine and hardships that had befallen his people.*

Редакторская правка: *He saw the country being strangled by the blockade, the famine and hardships the people were suffering.*

Стилистические изменения часто являются причиной выше упомянутых синтаксических трансформаций, и наоборот<sup>5</sup>.

Итак, наиболее характерными трудностями, возникающими при переводе газетных текстов, являются следующие: headline English (английский язык газетных заголовков), который представляет собой особую разновидность английского языка со своими правилами, не всегда совпадающими с нормами английского языка; использование аббревиации в газетных текстах, а также перевод устойчивых выражений и клише в соответствии с принятыми нормами языка перевода.

Примечания

<sup>1</sup> Крупнов В.Н. Курс перевода. Английский язык: общественно-политическая лексика. — М.: Междунар. отношения. — 1979. — 232с.

<sup>2</sup> Чужакин А.П. Мир перевода — 3. Practicum plus. — М.: «Р.Валент». — 1999. — 192с.

<sup>3</sup> Англо — русский словарь: 70000 слов и выражений/ Под.ред. Мюллера В.К. — М.: Сов. энциклопедия. — 1970. — 912с.

<sup>4</sup> Катцер Ю.М., Кунин А.В. Письменный перевод с русского языка на английский. — М.: Высш. школа. — 1964. — 107с.

<sup>5</sup> Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). — М.: Высш.школа. — 1990.

**Волошина С.В., ТГУ, 3 курс,  
н.р.: Т.А. Демешкина**  
*Речевой жанр биографического рассказа  
в диалектной речи*

Еще в 50-ые годы XX века М.М. Бахтин отмечал факт построения высказываний по определенным образцам, шаблонам, считая, что «мы говорим только определенными речевыми жанрами» и «каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы высказываний», которым он дал название речевых жанров (РЖ).<sup>1</sup>

Многие проблемы, стоящие перед лингвистами, в настоящее время связаны именно с РЖ, с созданием типологии, теории РЖ, в том числе и с проблемой изучения РЖ на материале диалектного языка.

Обратимся к РЖ биографического рассказа (БР). Это один из наиболее распространенных РЖ в ситуации общения диалектолога с диалектоносителем. БР представляет собой рассказ о жизни с рождения и до момента общения коммуникантов.

Субъект речи, прежде чем сообщить что-либо диалектологу, считает необходимым ввести информацию о себе. Следует отметить, что эта информация может быть спровоцирована. Таким образом, в ситуации общения между информантом и диалектологом РЖ «Б.р.» выполняет интродуктивную, фатическую и контактоустанавливающую функции.

Коммуникативная цель БР — дать информацию о себе и о собственной жизни. Классический БР строится по следующей схеме: в первых, говорящий сообщает год или место своего рождения, то есть задается актуализационный ключ: «Родилась я в 18-ом году», «Родился в Новосибирской области, Черепановского района»; далее следует информация о семье, в которой родился говорящий, сведения о хозяйстве этой семьи: «У нас было подсобное хозяйство», «...родился... в семье крестьянина хлебопашца», «семья небольшая: две сес-

*тры и три брата нас». Часто говорящий сообщает о переездах, перемене мест, объясняет, как оказался в той или иной местности: «Мы, видишь, переселенцы здесь были, нас ссылали сюда из Черепановского района. Только не сюда, а на Тенгу». В-третьих, диалектоноситель сообщает о событиях личной жизни, сферах деятельности говорящего: «Когда молода была, стахановкой была. До войны работала и войну захватила. Я неграмотная была, работала, где придется: свинаркой, в конюшне, лес корчевала...». Затем повествуется о наличии детей, их судьбе или о своей личной жизни в настоящее время: «Замуж выходила, на фронт его взяли. Двое детей у меня оставались, померли оба».*

Языковое воплощение РЖ. Среди средств выражения РЖ следует отметить:

1. Использование глагола «родиться» в форме прошедшего времени;

2. Определенную последовательность расположения пропозиций. При описании места, года рождения используются бытийные пропозиции; бытийные пропозиции употребляются и при рассказе о семье, о хозяйстве этой семьи. Пропозиции движения — если сообщается о переезде, перемене места жительства. При описании личной жизни говорящим используются пропозиции существования или состояния. Пропозиции действия, существования отражают информацию о детях, их судьбе, а также о собственной жизни в настоящее время.

3. Характерной особенностью БР является наличие в речи порядковых и количественных числительных. Обычно их экспликация используется автором для обозначения возрастных данных, года, в котором произошло какое-либо важное событие для говорящего: «8-го сентября бабье лето было, мы поженились с ним. 54 года прожили с ним...».

Для выражения времени используются не только лексические единицы со значением темпоральности, но и различные описательные обороты: «...я с детства без родителей одна», «когда я маленькая была».

4. Повествование ведется в форме прошедшего времени: используются глаголы как совершенного, так и несовершенного вида. Поскольку говорящий сообщает о своей прошлой жизни и жизни в настоящее время, то обязательной является смена временных пластов: «...я уезжал с родителем в 37-ом году... сперва тяжело было, потом привык. Да вот так и живем с топором...».

Актуализационные категории, всегда выраженные в высказывании, предполагают соотнесение высказывания с действительностью с точки зрения лица, времени, пространства и модальности. Отметим наличие названных категорий в БР.

## Труды молодых учёных

**Лицо.** Наблюдается совпадение одного из актантов диктума с говорящим, так как говорящий является активным участником коммуникации: «*Сама старша я была...*».

**Пространство** может быть выражено двумя способами: прямым и косвенным. Прямой способ предполагает совпадение места, в котором происходит действие, событие с пространством момента общения: «*С 1935 г. живу в Колпашеве*». Выражение пространства косвенным способом предполагает несовпадение пространства диктумной ситуации с пространством общения и выражается в основном через указательные местоимения: «*Домработницей там пожила, а у нас еще брат старший был*».

**Время** либо предшествует моменту речи: «*Работали на кожзаводе в Томском ...*», либо совпадает с ним: «*В 50 лет на пенсию пошел. 120 вот и получаю, живу...*». Следует отметить отсутствие будущего времени в БР.

**Модальность.** События, отраженные в текстах, рассматриваются как реальные. Показателем этого является использование глаголов в форме изъявительного наклонения.

Таким образом, биографический рассказ — один из наиболее распространенных жанров общения диалектолога с носителем диалекта. Коммуникативная цель-рассказ о собственной жизни. Жанрообразующие признаки: глагол “родиться” в форме прошедшего времени, преобладание пропозиций существования, отсутствие повествования в будущем времени, наличие количественных и порядковых числительных для обозначения возраста и даты, важной для говорящего.

### Примечания

<sup>1</sup>Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Литературно-критические статьи. — М.: Худ. лит.-ра, 1986. — С. 428-473.

**Галеева В.Р., ТГУ, 4 курс,**

**н.р.: О.И. Блинова**

***Функции мотивации в лирике А.А. Фета  
(на материале стихотворения «Соловей и  
Роза»)***

Изучение функционирования мотивационно связанных слов (МСС) в настоящее время является развивающимся направлением в мотивологии, о чем свидетельствуют работы О.И. Блиновой, Л.В. Дубиной, К.В. Гарганеевой, С.Б. Велединской и др.

Перед непосредственным анализом очертим «тематические владения» Фета, в которых находят отражения его эстетические взгляды; это триада:

природа

любовь

творчество

Обращаясь к стихотворению «Соловей и Роза», следует отметить, что традиции символики соловья и розы уходят своими корнями ко временам древней Персии, когда роза стала олицетворением красоты, красавицы, а соловей стал отождествляться с ее возлюбленным. Создает свою версию этой древней поэтической легенды и А. Фет. Но не стоит забывать и о том, что с соловьем сравнивается не только возлюбленный красавицы — розы, но и лирический поэт.

«Соловей и Роза» — это некое стихотворение-концентрат, в котором заключена фетовская триада. Здесь и природа — «цветущие долины», «сад мироздания», «кустарник и серая птичка», «веет ветер над дубровой» и т.д. (конечно, не следует забывать о философском, символическом смысле изображаемого); здесь и любовь, воплощенная в образах Соловья и Розы; и творчество: соловей как певец, поэт своего сердца.

В данном лирическом произведении обнаружено 13 мотивированных пар (МП) и 11 мотивированных цепочек (МЦ). Такую «насыщенность» стихотворения МСС можно объяснить его объемом (136 стихотворных строчек), но следует помнить и о его «тематической специфике».

Приведём примеры:

*творец* — плодотворный — творенье,  
*цветущие* — цветы — расцвести — цвести,  
*земля* — земля — земной — земля — земля,  
*мир* — мироздание,  
*трепет* — трепетать,  
*полудень* — полночь — полночь,  
*ночь* — ночной — ночь — полночь — ночь — ночь — полночь — ночной — ночь — ночь,  
*звездистый* — звезды — звезды — звезды — звезды — звездный — звезды,  
*певчий* — петь — петь — петь — пенье — петь — песни — певец — песни — пропеть,  
*безгласный* — безгласный — голос,  
*любить* — любовь — любить — любить,  
*утренний* — утренние — утро — утро,  
*грустно* — грустить,  
*чудный* — чудо — чудесный,  
*изгнанник* — странник,  
*заря* — заревые — заря — заря — заревающие,  
*сны* — сон — сон — сон — проснуться — проснуться — присниться — сон — сонный — сон — присниться во сне — сны — уснуть,  
*спать* — спать — спящий — просыпаться — спать — спать,  
*молчанье* — промолчать,

## Труды молодых учёных

*ветер — ветер — веет — ветер — ветерок,*  
*целовать — поцелуй — зацеловать,*  
*зацеловать — закачать,*  
*увидеть — узреть,*  
*утренний — вечерний.*

Использование МСС всегда предполагает две основные функции — экспрессивно-эстетическую и информативную, но «набор» остальных функций в каждом случае свой.

- аллитерация: «безгласный — голос», «творец — плодотворный — творенье», «молчанье — промолчать»,
- антитеза: «безгласный — голос», «полудень — полночь»,
- ассонанс: «трепет — трепетать», «ночь — полночь — ночной», «ветер — веет»,
- градация: «зацеловать — закачать» и «целовать — зацеловать»,
- ключевые слова: «ночь — ночной — полночь», «утренний — утро», «заря — заревые»,
- нанизывание структурных мотиваторов: «изгнанник — странник»,
- объединение мотивационно связанных слов: «заревые сны», «звезды трепещут»,
- олицетворение: Роза умеет «сама целовать», Соловей «без ответа» грустит,
- плеоназм: «ветер — веет»,
- ритм: «изгнанник — странник», «зацелую — закачаю», «утренний — вечерний»,
- рифма: «изгнанник — странник», «утренний — вечерний»,
- стилевое разнообразие: «увидеть — узреть»,
- фон: «ночь — ночной — полночь», «утренний — утро», «полудень — полночь», «земля — земной».

Такие разнообразные функции МСС служат наиболее адекватному отражению авторского замысла.

**Гончарова Е.А., ТГУ, 5 курс,  
н.р.: Е.В. Бельская**

***Образная лексика в практике преподавания  
русского языка как иностранного  
(на примере образных слов,  
характеризующих человека)***

В процессе преподавания русского языка как иностранного (РКИ) необходимо развить у учащихся знания, умения, навыки устной и письменной речи, познакомить их с фонетической, лексической и грамматической стороной русского языка.

## Лингвистика

Важной задачей преподавателя РКИ является знакомство иностранцев с культурой страны изучаемого языка, с менталитетом, системой ценностей людей, говорящих на русском языке.

Одним из путей освоения культурных представлений русской нации становится изучение лексической стороны языка (поговорок и пословиц, фразеологизмов, экспрессивной, оценочной, образной и др. лексики). Словарный состав русского языка включает в себе опыт познавательной деятельности человека. Лексика отражает исторические события, особенности быта и жизни русских людей, их традиции и обычаи. В большей степени это присуще образной лексике.

Образные лексические единицы представлены двумя структурно-семантическими разновидностями:

- языковыми метафорами, семантически мотивированными единицами (*спичка, тюфяк, вяжя* – о человеке);
- собственно образными словами, морфологически мотивированными единицами (*сердцеед, белоручка, сорвиголова*).

Образная лексика в большом объеме присутствует в лексиконе русского человека. Образные единицы являются средством создания эмоциональной оценки, отражают отношение носителя языка к называемому предмету, явлению.

Рассмотрение образных слов происходит на продвинутом этапе изучения русского языка. Лексическая работа на повышенной ступени обучения усложняется. Лексический запас иностранцев обогащается за счет введения стилевых вариантов, широкого использования переносного значения слова.

Изучение образной лексики должно соответствовать общим методическим указаниям преподавания словарного состава языка (подача материала от текста к слову, взаимосвязь всех видов речевой деятельности, использование приемов, помогающих заучиванию слова и др.). К вышеуказанным требованиям следует добавить принципы, продиктованные спецификой изучения образной лексики.

Из разных способов семантизации новых слов (наглядная семантизация, дефиниция, описание, перечисление, толкование, использование синонимов и антонимов и т.д.) при объяснении образного слова используется преимущественно толкование его значения. Толкование должно затрагивать не только лексическое значение слова, но и «культурный компонент», который включает в себе образная лексическая единица. Например, языковая метафора *кисель* (о вялом, безвольном человеке) требует культуроведческого комментария независимо от того, рассматривается ли она в прямом или образном значении. *Кисель* – национальная русская реалия. Единицы такого типа определены в практике преподавания РКИ как безэквивалентные, относящиеся к фоновой лексике.

## Труды молодых учёных

Преподаватель РКИ должен предвидеть трудности, которые могут возникнуть у иностранца в процессе знакомства с образной лексикой. Например, при рассмотрении собственно образного слова учащийся может неверно понять его, сложив значения сегментов слова. Так, образная единица *сердцеед* может быть истолкована как «людоед», то есть человек, который на самом деле ест сердца. В такой ситуации преподавателю необходимо верно объяснить лексическое значение и указать, что данное слово в русском языке обозначает любвеобильного мужчину.

Часто переносное значение слов имеет особую логическую основу, не совпадающую с представлениями учащихся. Подобное расхождение часто становится препятствием усвоения образной единицы. Например, метафора *теленек* в русском языке обозначает неопытного, молодого человека, а в английском языке *calf* (теленек) в переносном значении характеризует придурковатого человека.

Познакомившись с образной единицей, учащийся может употреблять слово в неподходящей для этого ситуации. В речи иностранцев образные единицы часто звучат неуместно, комично. Так, иностранец может назвать профессора *башковитым* или стройную девушку *скелетом*, *спичкой*. Преподавателю следует не только объяснить значение образного слова, но и случаи его употребления, стилистическую окраску единицы.

Преподаватель должен учитывать, что многие значения слов, ставшие для русского человека привычными и не воспринимающиеся как метафоричные, иностранец воспринимает совершенно иначе, поскольку они отсутствуют в его языке. Подобные образные лексические единицы нуждаются в особом объяснении и запоминании.

Таким образом, задача преподавателя РКИ — объяснить образную лексическую единицу (ее значение, употребление и стилистическую окраску), предвидеть и предотвратить трудности усвоения образного слова, а также способствовать его запоминанию.

Изученный материал нуждается в обязательном закреплении. Упражнения, направленные на закрепление, должны включать различные типы заданий: устные и письменные, механические и творческие, индивидуальные и совместные, тренировочные и контрольные. Упражнения способствуют развитию языковых, речевых и коммуникативных умений иностранцев, что позволяет выделить три группы заданий (языковые, речевые и коммуникативные).

Упражнения, направленные на развитие языковых умений, могут быть представлены следующими заданиями.

1. Учащийся должен соединить слово с описанием:

- A1. Размазня
- A2. Сердцеед
- A3. Куколка
- A4. Трещотка



- B1. — болтливая, разговорчивая девушка
- B2. — симпатичная девушка
- B3. — вялый, бевынициативный человек
- B4. — любвеобильный мужчина

2. Учащийся должен заполнить таблицу:

**ГЛУПЫЙ ЧЕЛОВЕК**

**ОСЕЛ**

...

...

**НАДОЕДЛИВЫЙ ЧЕЛОВЕК**

**ЗАНОЗА**

...

...

3. Иностранцу необходимо подобрать существительные к каждому прилагательному:

*Долговязый: человек, парень, мужчина*

*Тупоголовый:*

*Остроумный:*

*Пышный:*

Упражнения, направленные на развитие речевых умений, могут включать такие задания:

1. «Ассоциации»: учащийся должен назвать образное слово, характеризующее человека, и объяснить, как оно связано с названным ранее.

2. Иностранцам учащимся предлагаются карточки, где указаны образные единицы, обозначающие человека. Они должны объяснить слово, используя синонимы и антонимы. Остальные учащиеся должны догадаться. В качестве образных слов могут быть предложены лексические единицы *карлик, медведь, ворона, балаболка, теленок и др.*

3. «Снежный ком»: учащиеся должны по очереди сказать, как можно назвать человека (используя образные единицы). Каждый добавляет слово, повторяя все предыдущие.

Упражнения, направленные на развитие коммуникативных умений, могут быть представлены следующими заданиями:

1. Дискуссия на тему «Какое качество человека может помочь ему в жизни».

2. Учащиеся должны рассказать, как и почему называют человека в его стране. Такой тип заданий может быть предложен в качестве домашнего (письменного или устного) упражнения.

Следует отметить, что представленные упражнения являются частью комплекса заданий по теме «Образ человека». Они могут быть расширены, трансформированы в зависимости от поставленной цели.

Таким образом, в процессе знакомства с образными единицами иностранец не только изучает новую лексику, но и приобретает знания о русском быте, традициях и представлениях русских людей.

Труды молодых учёных

**Деева Н.В., аспирант КГУ (Кемерово)**  
***Категория бытия и ирреальное  
пространство: способы и средства  
выражения***

Категория бытия — одна из основополагающих категорий философии. Идея “бытия” (существования) занимает важное место в духовном мире человека с тех пор, как он стал выделять себя из окружающего мира. А.М. Пешковский заметил, что “мысль о бытии чего-либо есть самая элементарная в мыслительном аппарате человека”<sup>1</sup>. Включая в круг своего анализа проблему бытия, философия опирается на практическую, познавательную, духовно-нравственную деятельность человека. Человек не может не задаваться вопросом о своем собственном бытии и бытии в целом.

Связь категорий философии с выражающими их словами языка, как отмечают некоторые философы (И. Кант, Ф. Энгельс, И.Т. Фролов и др.), противоречива. С одной стороны, многовековая языковая практика накапливает содержание и смысл соответствующих слов, которые при их дальнейшем истолковании — помогают уяснить значение и смысл философских категорий. С другой стороны, всегда необходимо иметь в виду, что выраженные словами обыденного языка философские категории имеют особое, самой философией устанавливаемое значение. В научной литературе, посвященной философским проблемам, принято различать понятия бытия и существования (existentia). Бытие есть «наиболее общее и абстрактное понятие, обозначающее существование чего-либо вообще»<sup>2</sup>, тогда как существование — это «все многообразие изменчивых вещей в связи и взаимодействии»<sup>3</sup>. Таким образом, бытие отличается от существования тем, что последнее представляет собой более конкретную и глубокую характеристику объективных процессов и явлений.

Являясь одной из основных категорий в языке, категория бытия не проецирует смысла философских различий между понятиями «бытийность» и «экзистенциальность», об этом свидетельствует и употребление в лингвистике данных терминов как синонимичных. В языковом отношении бытие представляется как наличествующее пространство во времени, где определенное место занимает человек и объекты его окружающие, связанные с этим временным пространством. Бытие — семантически объемная категория, отражающая разные способы и формы существования объектов. Описание окружающего мира осуществляется, прежде всего, через факт наличия / отсутствия в нем каких-либо явлений, процессов и т.п. Язык описывает мир через бытийные предложения (т.е. предложения, содержащие высказывания о существовании / отсутствии кого-либо или чего-либо), например: И там есть дамы — просто чудо! / Дианы строгие в чепцах (М. Лермон-

тов). Смысловой центр любого предложения — предикат (т.е. глагол). В бытийных предложениях используются, как правило, глаголы бытия (под которыми понимаются глаголы, включающие интегрирующую сему *иметься / быть*, например: *жить, находиться, существовать* и т.п.). Описывая мир, бытийные предложения описывают его некий фрагмент — область бытия, являющуюся своеобразным локусом существования какого-либо объекта. Это указывает на связь категории бытийности с категорией локативности. И подтверждает философский тезис о том, что «*то, что существует — существует где-то, а то, чего нигде нет — не существует*». Вследствие этого, функционально-семантическое поле бытийности относится к полям, ядро которых может быть определено как предикативно-обстоятельственное, то есть соотношение предикативной основы (выражающей факт бытия / существования) высказывания и его обстоятельственных компонентов (представляющих локализатор) является доминирующим.<sup>4</sup> Например: *Я расскажу тебе о том, как важно / В летейском городе своем живу (М. Цветаева); Ожила в ней какая-то странная баллада (И. Полянская)*. Область бытия / локализатор может представляться как реальное пространство, существующее в окружающей действительности: *Я бы хотела жить с вами / В маленьком городе, / Где вечные сумерки / И вечные колокола (М. Цветаева)*. И как пространство ирреальное — абстрактные понятия (логическое, речевое пространство), внутренний мир человека: *В словах его звучало раздражение; Незаметно, само собой это входило, заняло свое место в душе, жило там и не требовало вроде бы никаких раздумий (В. Астафьев)*.

Внутренний мир представляет собой особый мир, заключенный где-то внутри тела человека. Наличие / существование во внутреннем мире каких-либо объектов (реальных / материальных — *сердце, мозг* или идеальных — *чувства, мысли*) отражают те же синтаксические конструкции с глаголами бытия. Бытийные предложения свидетельствуют о наличии в пространстве внутреннего мира: а) реальных объектов: *Своим поступком он докавал, что есть в нем сердце, живое и беспокойное (В. Астафьев)*; б) идеальных объектов: *У каждого человека, пусть самого подлого, есть все же где-то внутри душа. (В. Астафьев)*.

В свою очередь, в пространстве этих объектов внутреннего мира могут существовать другие объекты: 1) «реальные объекты» в «идеальных»: *Однако цветок, тот стойкий цветок тундры, приручивший само солнце, жил и цвел в памяти отдельно от всех воспоминаний (В. Астафьев)*; *Это уже потом, когда пых прошел, когда туман с глаз опал, снова в памяти высветился лейтенант (В. Астафьев)*. Причем идеальные образования внутреннего мира могут сами выступать в роли активных субъектов: *...Но память упорно хранила, удерживала в себе поэта. (В. Астафьев)*. Естественно, что отнесе-

## Труды молодых учёных

ние объектов, таких как «цветок», «лейтенант», «поэт», к реальным в какой-то степени условно, так как в памяти человека эти реальные объекты предстают в виде образов, но поскольку эти образы имеют реальные прототипы, их также можно причислить к реальным образованиям внутреннего мира человека. 2) «Реальные объекты» в пространстве «реальных»: И только тот, что так давно обретался там, в левой половине его груди, под сосцом, не соглашался с успокоением — он никогда его не знал, сторожился сам и сторожил хозяина, не выключая в нем слух (В. Астафьев). 3) «Идеальные объекты» в «идеальных»: Утомился рыбак, но такая радость на душе — кричать хочется. (В. Астафьев). 4) «Идеальные объекты» в «реальных»: И чем явственней пробуждалась в ней мысль, тем отчетливее Эля уясняла: какое же не приспособленное существо женщина (В. Астафьев); Уже и сложилась вроде бы новелла в голове (В. Астафьев).

Таким образом, предложения, описывая внутренний мир, моделируются по общей схеме бытийных предложений, использующихся при описании мира внешнего: 1- фиксация области бытия; 2- бытующий в этой области объект; 3- факт бытия. Например: И она(2) осталась(3) в его памяти(1) — потерянная и недоумевающая (В. Астафьев).

В силу того, что объекты внутреннего мира спрятаны от глаз человека, существование во внутреннем пространстве объектов описывается как существование «внутри», ср.: Какие странные слова / Принес мне тихий день апреля. / Ты знал, во мне еще жива / Страстная страшная неделя (А. Ахматова); Дома, дома ужели дома / Как все ново и все знакомо, / И такая в сердце истома, / Сладко кружится голова (А. Ахматова). Однако объекты внутреннего мира могут представлять собой некое пространство, на поверхности которого существуют другие объекты: На сердце грусть, в глазах туман. В описании пространства внешнего мира используются эти же модели: Во время войны А. Ахматова жила в блокадном Ленинграде; На земле живут лишь раз (С. Есенин). Но эти модели употребляются в соответствии с типом пространства, ср.: жить в городе, в доме, в комнате, в какой-либо стране, но жить на земле, на свете, на пустыре. Для сравнения, существование в логическом, речевом пространствах описывается при помощи бытийных предложений, построенных по модели «существовать в чем-либо»: В словах его было плохо скрытое раздражение. В этих фактах есть что-то странное. В голосе отца проскальзывали скорбные нотки.

Бытийные предложения, сообщающие о факте отсутствия каких-либо объектов внутреннего мира в его пространстве описывают: а) кончину «реальных» объектов внутреннего мира — Не нашелся тайный перстень, / Прождала я много дней / Нежной пленницею песня / Умерла в душе моей (А. Ахматова); б) их принципиальное не-

существование: *У него совсем нет совести* (модель посессивного типа); *Когда кончишь, скажи. / Не печально, / Что души моей нет на свете / Я пойду дорогой недалней / Посмотреть, как играют дети* (А. Ахматова). К данному типу предложений относятся и каузативные конструкции: а) каузация гибели идеальных объектов внутреннего мира — *У меня сегодня много дела, / Надо память до конца убить* (А. Ахматова); б) каузация гибели человека объектами внутреннего мира: *Без них меня томит и душит / Обиды и разлуки боль / Проникла в кровь — трезвит и сушит / Их всесжигающая соль* (А. Ахматова).

Наиболее частотны в конструкциях, описывающих существование в ирреальном пространстве, бытийные глаголы следующих лексико-семантических групп: а) собственно бытия (*жить в душе, сохраниться в памяти*); б) глаголы со значением появления (*рождаться в сердце, возникнуть в голове*). Глаголы данных лексико-семантических групп являются наиболее продуктивными и в синтаксических конструкциях, описывающих реалии мира внешнего: внимание человека фиксируется, прежде всего, на двух моментах (фазах) его бытия — появлении на свет (рождении, появлении) и фазе собственно существования.<sup>5</sup> То есть названные семантические группы являются смысловым ядром бытийной лексики. Бытийные предложения, описывающие локализацию объектов в мире реальном или ирреальном, строятся по однотипным моделям. Однако некоторые объекты внутреннего мира, выступающие локусом бытия других объектов, могут представляться как заключающие в себе эти объекты либо являться своеобразным пространством, на поверхности которого существует тот или иной объект (*на сердце, в сердце; в душе, на душе, но в голове, в мыслях*). Описываемый внешний мир, бытийные предложения могут строиться по типу посессивных: *У вас есть, чем прожить остаток дней* (А. Чехов). Подобная замена бытийных предложений посессивными возможна, по мнению Н. Д. Арутюновой, в предложениях, «относящихся к микромиру человека, по преимуществу для предложений статического значения»<sup>6</sup>. Ср.: *У вас есть дача? — Вы имеете дачу?* Под микромиром человека в данном случае понимается внешний микромир — это окружение человека, создающееся тем, что находится в том или ином отношении к нему<sup>7</sup>. Бытийные предложения, описывающие, логическое или речевое пространство по данной модели не образуются. Ср. невозможность замены предложений бытийного типа на посессивные: *В этой теории есть что-то странное, чуждое уму человеческому.*

#### Примечания

<sup>1</sup>Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — 544 с.

<sup>2</sup>Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. — Изд-е 6-е, перераб. и допол. — М.: Политиздат, 1991. — С. 55

<sup>3</sup>Там же. С. 443.

## Труды молодых учёных

<sup>4</sup>Более подробно см.: Бондарко А.В. Основы функциональной грамматики. — СПб: Изд-во С. — Петербургского университета, 2001. — 260с.

<sup>5</sup>Более подробно см.: Деева Н.В. О фазовости глаголов бытия // Проблемы сохранения вербальной и невербальной традиции этносов / Отв. ред. Л.А.Шарикова. — Кемерово: ИПК «Графика», 2003. — С. 189 — 193.

<sup>6</sup>Арутюнова Н.Д., Ширяев Е.Н. Русское предложение. Бытийный тип. — М.: Наука, 1983. — С.181.

<sup>7</sup>Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл. — М.: Наука, 1976. — 382 с.

### Демидова Т.А., ТГУ, 5 курс, н.р.: О.И. Блинова *Особенности функционирования образных единиц в авторской речи в произведении В. Астафьева «Царь-рыба»*

Каждый художественный текст — это своеобразный пересмотр реальной действительности с позиций индивидуально-авторского восприятия. Здесь речь идёт о создании художественной картины мира, которая выражается в значении лексических и синтаксических единиц, в способах их употребления. В произведении В. Астафьева «Царь-рыба» характер функционирования образной лексики определяется концепцией онтологического реализма, в рамках которого природа является эстетической и этической категорией, мерой и оценкой поведения человека.

Важную роль в изображении художественного мира автора играют образные единицы (языковая метафора (ЯМ), художественная метафора (ХМ), индивидуально-авторская метафора (И-аМ), сравнение, творительный сравнения), они служат созданию красоты, разнообразия и поэтичности речи.

Своеобразие художественного текста заключается ещё и в том, что при анализе его лексического, синтаксического строя необходимо учитывать способ повествования, т.е. ту позицию, с которой ведётся повествование. Авторская речь с точки зрения теории образности представляет большой интерес, так как большая часть образных единиц заключена именно в речи автора.

В произведении В. Астафьева «Царь-рыба» можно выделить несколько групп образных единиц (с точки зрения их семантики), используемых в речи автора. Обратимся к двум из них:

1) Определение автором своего места, ощущение себя в мире природы:

В такие минуты остаёшься как бы один на один с природою... так вот вольно было тебе, когда ты никакими ещё воспоминаниями не нагружил память, да и сам себя едва ли помнил, только чувствовал кожей мир вокруг, привыкал

глазами к нему, прикреплялся к дереву жизни коротеньким стерженьком того самого листа, каким ощутил себя сейчас вот. В редкую минуту душевного покоя...

В этом контексте образные единицы помогают передать ощущение автором своего единения с природой, когда ты — её часть, часть единого *древа жизни*. *Древо жизни* актуализирует мифологические представления о жизни во всей полноте, о её воспроизводимости во времени (каждый период времени — своё поколение). С древнейших времён существует легенда о *древе-великане*, корни которого обращены к небу, а ветви обращены к земле — дереву уподобляется весь небесный свод. Таким образом, метафора *древо жизни* даёт представление о полнокровной, естественной, гармоничной жизни, вечной, бесконечной, постоянно обновляющейся. Эта идея напрямую связана с идеей онтологического реализма о воспроизводимости природы, о её гармонии, полноте. У В. Астафьева эта метафора реализуется в близком исходному значении "основы жизни человека, связанной с природным существованием".

## 2) Создание образа героя:

Интересным является использование писателем образных единиц для создания **образа героя**, так как каждый герой характеризуется автором с помощью определённого набора образных единиц, в семантике которых отражаются самые яркие черты его внешности, характера, поведения. Например, **Командор**:

Это тип героя-браконьера. Нельзя сказать, что это человек без души, он порой задумывается о жизни, тоскует, до самозабвения любит свою дочь Тайку. Но Командор твёрдо знает, что ему нужно делать, он умен и агрессивен, опасен. В Командоре часто подчёркивается звериное начало, сила, власть и мощь (в выборе образных единиц):

Из-под бровей с постоянным напряжением и вызовом сверкали резкие глаза, но неухаженный курчавый волос, клубящийся на голове Командора, и чуть размазанные губы... смягчали облик клевнястого, порывистого человека. Он не говорил, он выкрикивал слова и при этом сек собеседника молнией взгляда...

Здесь представлен портрет героя, в котором акцентируется, во-первых, звериный облик или, во-вторых, сила, мощь: **клевнястый** (о человеке) И-аМ — резкий, причиняющий другому боль, словно рак, хватающий клешнями; **порывистый** (о человеке) ЯМ — резкий, активный, агрессивный, словно ветер; **молния взгляда** (ХМ) — о властном, злом, резком, словно молния, взгляде; **высокий, как дуб**, (сравнение) — о крепком и высоком человеке.

Часто Командор по внешности и по поведению сравнивается с собакой или медведем:

## Труды молодых учёных

Чем старше становилась дочка, тем реже зверел Командор пьяный, старался при ней не лаяться по-чёрному... (человек-собака).

Проснулся немного очумелый... Обмакнув голову за борт, он поболтал ею, будто медведь возле пчелиного улья (человек-медведь).

Постоянно в тексте подчёркивается, что герой не говорит, а рычит, словно зверь: Командор зарычал, отбросил жену, схватил дочку на руки...

Такое сопоставление героя со зверем не просто характеризует его внешний облик, но и передаёт отношение к нему повествователя.

Итак, образные единицы в авторской речи играют важную роль при характеристике внешности и характера героя, в передаче авторского ощущения мира. Именно в речи автора более всего образных единиц, имеющих помету «индивидуально-авторское».

**Жученко Ю.В., аспирант ТГУ,**

**н.р.: З.И. Резанова**

***Положительная оценка человека в фольклоре и разговорно-бытовой речи (на материале собственно оценочного жанра диалекта, жанра объяснения и фольклорного жанра частушки)***

В данной статье мы рассмотрим семантическое содержание положительной оценки человека в сибирских диалектных текстах, реализующихся в языке разговорно-бытовой речи.

Возможность сопоставления разговорно-бытовой речи и фольклора обусловлена тем, что язык фольклора имеет диалектную основу, является функционально-стилевой разновидностью языка диалекта и одновременно действует как самостоятельная подсистема национального языка. Можно сказать, что фольклор — это литературная форма диалектного языка, эстетически обработанная.

Оценка — это многослойная категория, реализующаяся на разных уровнях языка (словообразовательном, семантическом, парадигматическом и др.). В представленной статье мы рассмотрим только семантическое наполнение оценки.

Материал разговорно-бытовой речи ограничивается двумя жанрами: собственно оценочный жанр, в котором непосредственно реализуется оценка [*Хорошо работал, работающий мужик был*] и текстами, рожденными в ситуации расспроса, имеющего диалоговую форму (вопросно-ответное построение высказывания, в процессе которого носи-



тель диалекта отвечает на вопросы собирателя, объясняет значения каких-либо слов и выражений) [*Что значит «становитый»? «Становитый» — аккуратный, фигуристый, стан у него красивый, фигурный*]. При анализе материала выяснилось, что в жанре объяснения очень часто содержится описание субъективно-личностного восприятия мира опрашиваемого субъекта, и поэтому в данном жанре реализуется оценка.

Рассмотрение оценки в фольклорном тексте производится на материале частушки. Мы избрали для анализа частушку потому, что частушка — это наиболее мобильный жанр. Она воспроизводится как ответ на какую-либо конкретную жизненную ситуацию, что сближает ее с бытовой диалектной речью, которая тоже возникает спонтанно. Частушка создается с определенными ситуативно заданными целями и призвана выразить то или иное чувство непосредственно в момент его возникновения. Фольклорный текст эстетически обработан, особенностью же частушки является тот факт, что эстетическая обработанность языка частушки значительно слабее, чем в других фольклорных жанрах.

Значит, жанр частушки синкретично соединяет в себе особенности фольклорного текста (символичность, кодовость, способность преобразовывать текстовую семантику в системную, стереотипность средств выражения оценки) и особенности разговорно-бытовой речи; в ней пересекаются конкретное и абстрактное, общее и частное, бытовое и бытийное.

Познающий субъект воспринимает и оценивает окружающий мир во всей полноте его проявлений, при этом в центре его внимания оказывается человек. В сферу активной оценочной деятельности субъекта речи в представленных жанрах попадают такие аспекты оценки человека, как:

- физические признаки человека;
- сфера психической деятельности;
- социальные проявления;
- отношение к вредным привычкам.

1) В блок положительной оценки человека в аспекте его физического состояния включены несколько параметров: внешний вид; физические силы и здоровье.

а) Наиболее часто встречающийся параметр оценки человека — это его внешний вид.

Примерами из разговорно-бытовых текстов диалекта, в которых реализована положительная оценка могут послужить следующие контексты: [*если человек следит за собой — аккуратный, чистоплотный*], [*становитый — аккуратный, фигуристый, стан у него стройный, фигурный*], [*чистоплотна женщина: везде чисто, сама чиста, аккуратна. Говорят аккуратистка*], [*статной — вон какой: аккуратный, фигуристый. Сейчас нет статных, все нукудышны*].

## Труды молодых учёных

Из данных примеров видно, что при положительной оценке внешнего вида человека используются в основном лексические единицы, обозначающие объективные признаки (*становитый, фигуристый, аккуратный и др.*).

В фольклоре внешний вид человека — это самый частотный параметр оценки человека. Причем, описание внешности оцениваемого объекта в фольклоре менее детально, если человек оценивается положительно, и более «прописано» при негативной оценке.

Положительно оцениваемый объект в частушке — это красивый влюбленный.

Рассмотрим пример: [*Лезу-лезу на березу/ Ух, какая высота/ Гляню — гляну на залету/ Ух, какая красота!*]

В фольклорном жанре частушки чаще используются субъективно-оценочные лексические единицы, что обусловлено особенностью жанра: его эмоциональной насыщенностью в силу лаконичности его структуры.

Внешний вид человека в фольклорном жанре частушки и в жанрах разговорно-бытового диалекта подвергается эстетической оценке. Однако описание внешнего вида, выражение отношения к нему (особенно в частушке) — это не самоцель; главное, через внешнюю красоту раскрыть особенности внутреннего мира человека. Для частушки как фольклорного жанра характерна символичность образов, константность их оценки, поэтому указание на его красоту свидетельствует о том, что описываемый объект и внутренне красив, гармоничен, то есть — это идеальный герой.

б) В рассмотренных жанрах встретился и такой аспект оценки человека, как его физическая сила и здоровье.

В разговорно-бытовых жанрах диалекта чаще всего положительно оценивается человек, который имеет крепкое здоровье и поэтому трудоспособен: [*сильный человек силу большую имеет, работать может*].

В фольклоре этот аспект положительной оценки человека не раскрыт, так как здесь физическая сила и здоровье — это не чье-либо достоинство, а норма существования оцениваемого объекта (в данном случае имеется в виду оценка «милого»), и только отклонение от этой нормы может фиксировать фольклорное сознание.

2) Сфера психической деятельности актуализируется в нескольких аспектах: интеллектуальные способности и уровень образования; черты характера и особенности поведения; особенности речи.

а) Самый важный аспект при оценке психической сферы человека — это его интеллектуальные способности и уровень образования.

В разговорно — бытовых диалектных жанрах оценка человека с этих позиций реализована в следующих контекстах: [*ну говорим когда, редко кто говорит: мозговитый, хороший, умный, образованный, ну развитый человек, развитый вот и мозговитый*]; [*умный*].

*развитый, башкой работает. Везде все достанет, все сумеет, башковитый, много учился*; [*брат пошел учиться, выучился. Очень умный был, молодец*].

Если человек оценивается положительно в данном аспекте, то принципиальным оказывается в бытовых диалектных текстах разграничение интеллектуальных способностей человека и уровня его образования, одно как бы следует из другого: уровень образования влияет на умственные способности человека.

В частушке данный аспект оценки человека (милого) не представлен, что обусловлено особенностями жанра, который имеет бытовой, ситуативный характер функционирования.

б) В сферу оценки психической деятельности человека попадает также рассмотрение черт характера и особенностей его поведения.

В жанрах разговорно-бытового диалекта оценка черт характера человека и особенностей его поведения представлена в следующих контекстах: [*слава Богу пришли, помогли. Это хороший человек, чуткий, отзывчивый*]; [*пробойный — он везде добьется, пробьется. Что-нибудь надо ему, он найдет*], [*пробойный, значит, смелый, вон пробоистая, смелая, отчаянная*].

Положительно оценивается человек, который чутко относится к другим людям, который готов на решительные поступки.

В частушке очень часто положительно оценивается весёлый человек: [*Полюбила я его/ Дороги девчоночки/ За веселый разговор/ За синие глазеночки*].

В другом примере веселый человек — это гармонист, частное проявление «весёлого милого»; причем, гармонист — это константно положительный образ: [*Гармониста я люблю/ Да ругает меня мать/ Не ругай меня мамаша/ Развеселый будет зять*].

в) Оцениваются также особенности речи как отражение внутреннего мира человека.

В разговорно-бытовом тексте и в фольклорном тексте частушки важен не сам процесс говорения, а то, что произносит оцениваемый человек [*Разговорчивый — говорить любит. Про чё бы не начал, он с тобой сразу заговорит, молодец*]; [*А веселый человек, он хорошие мысли высказывает, он сказки рассказывает, понимаешь, или анекдоты, песни поет*].

Примером из частушки может послужить такой контекст: [*Эй, послушай люд честной/ Жили-были муж с женой/ Муж-то прилетя за шутку/ А жена — за прибаутку*].

Значит, человек, который рассказывает сказки, поет песни, шутит, то есть способен привлечь к себе внимание других людей с помощью своих «ораторских» способностей, всегда будет оцениваться положительно.

## Труды молодых учёных

3) «Репертуар» социальных оценок человека включает в себя следующие аспекты: отношение к труду и к собственности; оценка человека по его отношению к другим людям.

Положительный человек в свете его социальных проявлений как в разговорно-бытовых жанрах, так и в фольклорном жанре — это трудолюбивый, гостеприимный, уважительный, хозяйственный человек.

4) Отношение к вредным привычкам (алкоголизму) еще один параметр оценки человека.

В разговорно-бытовом тексте о вредных привычках повествуется так: [*Кто не пьет — самый хороший человек. Теперь, однако, непьющих нет*]; [*Когда почти не пьет, совсем другое дело. Хороший непьющий. Который не пьет, самый человек*].

В частушке этот аспект представлен в следующем примере: [*Хорошо дрова рубить / Которые березовы / Хорошо ребята любить / Которые тверёвые*].

Заметим, что хороший человек, оцениваемый положительно — не трезвенник, а тот, который «не пьет», или «почти не пьет». При этом, не употреблять алкоголь — это не достоинство, а соответствие норме: «не пьет, самый человек».

Таким образом, анализ материала показал, что положительная оценка человека в фольклорном жанре частушки и в разговорно-бытовых диалектных жанрах (собственно оценочном и жанре объяснения) существенно не различаются, так как эти жанры являются функционально-стилевыми разновидностями Среднеобского диалекта и могут сосуществовать на уровне языкового сознания одного диалектоносителя.

Отличие лишь в том, что в фольклорном жанре частушки человек, который оценивается положительно, менее прописан: он не детализирован, не градуирован. Это связано с тем, что в разговорно-бытовом тексте оценке подвергается конкретный данный человек (сосед, родственник, друг или даже посторонний), а в частушке — это абстрактный, символически условный образ человека (милого).

**Иваницкая М.В., ТГУ, 5 курс,  
н.р. З.И. Резанова**

### ***Тип адресата и тип товара как факторы формирования рекламного текста (на примере молодёжной рекламы)***

Предметом нашего исследования является рекламный текст как наиболее репрезентативная из семиотических систем, взаимодействием которых определяется специфика телевизионного рекламного ролика (видеоряд, звук, язык).

В основе любой грамотной рекламы лежат две составляющие: стратегия (продуманная концепция рекламирования) и тактика (способ реализации стратегии: творческое решение, техника использования каких-либо средств). При выборе стратегий и тактик рекламирования учитываются, прежде всего, два значимых фактора: тип товара и тип адресата, которые непрерывно взаимодействуют между собой. Именно поэтому в фокусе нашего внимания находятся эти факторы.

Названные факторы могут по-разному взаимодействовать между собой: они могут быть равноправными, один из факторов может играть более важную роль. Например, целевая аудитория — молодёжь — более значимый фактор, чем тип товара, т.к. принципы построения рекламы для неё в основном одинаковы. И напротив, очень многочисленная целевая аудитория женщин в рекламе чётко дифференцирована (основанием служит тип товара): женщина-мать (реклама товаров для детей), женщина-домохозяйка (реклама бытовой химии, техники), женщина как таковая (реклама косметической продукции).

В данном докладе мы остановимся на исследовании молодёжной товарной рекламы.

Прежде всего, необходимо описать, что представляет из себя данная целевая аудитория. Юношеская субкультура обладает рядом устойчивых компонентов. Это специфический набор ценностей и норм поведения; определенные вкусы, формы одежды и внешнего вида, чувство групповой общности и солидарности; характерная манера поведения, ритуалы общения и т.д. (И.С. Кон «Психология ранней юности»). В юношеских увлечениях проявляется и реализуется чрезвычайно важное для формирующейся личности чувство принадлежности: чтобы быть вполне «своим» нужно выглядеть «как все» и разделять общие увлечения. Видимые (одежда, причёска) или слышимые (язык, музыка) знаки служат молодым людям средством показать, кто они есть, и распознать «своих». Но это также и средство приобретения статуса в своей среде, т.к. нормы и ценности юношеской субкультуры являются групповыми, овладение ими становится обязательным и служит способом самоутверждения. Молодёжное общество представляет собой общество людей, социальные роли и статусы которых ещё не сформированы. Это общество противопоставляет себя всем.

Безусловно, рекламисты учитывают все эти факторы при создании рекламы. Именно поэтому на общем фоне реклама для молодёжи очень выделяется. В данном случае целью (в большинстве примеров) является моделирование особого молодёжного общества и принятого в нём типа поведения. Товар же выступает как условный сигнал, символ «принадлежности к своим». Примеры:

FANTA. Влаивайся.

Сделай FINT, ведь ты достоин. Только для тех, кто вправду крут.

## Труды молодых учёных

Важной особенностью текстов молодёжной рекламы является очень динамичный синтаксис, отсутствие описательных конструкций при характеристике продукта. Цель текста не информировать о потребительских свойствах товара, а донести до зрителя некий смысл использования этого товара, его оценку; вписать рекламируемый товар в тип поведения молодёжи, сделать его частью их жизни.

Характерно также абсолютное преобладание повелительных конструкций. Таким образом реклама предписывает подросткам определённую модель поведения, зачастую очень агрессивную. Например: *Новый диск «Динамит». Требуй в продаже.*

В лексике, безусловно, приоритет остаётся за молодёжным жаргоном. Например: *MIRINDA. Оттянись со вкусом.*

*Не тормози. Сникерсни.*

Текст может также фиксировать грубые выражения: *Nuts. Заряди мозги, если они есть.*

В рекламе в целом большой пласт используемой лексики составляют метафорические словосочетания. Преобладают метафоры языковые, стершиеся. Окказионально-авторские нам встретились лишь в рекламе, ориентированной на молодёжь. Примеры: *аливайся* — «присоединяйся, будь с нами», *не дай себе засохнуть* — «быть сухим, скучным» (все значения подтверждены психолингвистическим экспериментом).

Рассмотрим пример ролика шоколадного батончика «Шок», чтобы увидеть, как работают названные признаки молодёжной рекламы. Текст:

Дома достали, в школе напряги.

Друзья, от этого мы все устали.

Нам не нужна такая бодяга.

Шок-терапия. Твой ответ напрягу!

Этот ролик выделяется из всего потока однообразной рекламы и является одним из наиболее удачных, так как максимально приближает рекламу к целевой аудитории. Во-первых, здесь используются слова из молодёжного сленга (*достали, напряги, бодяга*). Во-вторых, ролик затрагивает актуальные проблемы молодёжи, ведь переходный возраст рождает множество проблем и конфликтов с окружающим миром. Единственные люди, с кем подросток чувствует себя комфортно, это его друзья. Поэтому герой ролика призывает всех сплотиться: использует местоимение *мы*, обращение *друзья*. А единственным средством избавления от проблем становится рекламируемый продукт — батончик «Шок». В-третьих, эффект рекламы усиливается тем, что текст произносит подросток, одетый «под Дэлла» (известного рэп-певца) и воспроизводящий его же манеру пения. Таким образом, все семиотические системы ролика направлены на то, чтобы реклама воспринималась подростками «своей».

Иванова Н.В., ТГУ, аспирант,  
н.р. Т.А. Демешкина  
*Лексема «там» как выразитель  
категории «чуждости» в диалекте*

Известно, что одним из фундаментальных семиотических принципов является членение универсума на два мира — «свой» и «чужой», противопоставление которых имеет множественную интерпретацию и реализуется в оппозициях типа «мы-они», «этот-тот», «здесь-там», «близко-далеко» и т.п.

Типичной является также интерпретация основного противопоставления в аксиологическом, ценностном плане — в виде оппозиции «хороший-плохой» — с резко отрицательной оценкой всего того, что принадлежит чужому миру.<sup>1</sup>

Если «свой» мир — это мир познанный и познаваемый, мир, открывающийся познающему через выделение из общего и единого отличительных признаков отдельных дискретных объектов, то «чужой» мир — это мир неведомый и незнаемый, более того, мир, который и не следует знать — «не знаю и не хочу знать».<sup>2</sup>

Если «свой» мир — это мир познанный и познаваемый, мир, открывающийся познающему через выделение из общего и единого отличительных признаков отдельных дискретных объектов, то «чужой» мир — это мир неведомый и незнаемый, более того, мир, который и не следует знать — «не знаю и не хочу знать» (Пеньковский А.Б. О семантической категории «чуждости» в русском языке // Проблемы структурной лингвистики. М., 1989, с.62).

В качестве источников использованы материалы картотеки, отражающие высказывания, в которых актуализирована лексическая единица, а также материалы семитомного Вершининского словаря,<sup>3</sup> составленного диалектологами кафедры русского языка Томского государственного университета и учёными других сибирских вузов.

Интерес к диалектным высказываниям обусловлен особенностями их семантики.

**ТАМ** — с его основным местоименно-наречным значением «не здесь», «не теперь» (иначе — «не в моем сознании») — отсылает в другие локусы, в другое время, в другой мир. Вероятно, основное значение «там» можно противопоставить семантике «тут»: «я-здесь-сейчас». Очевидно, что семантическим центром слова «там» является значение «отчуждения», а все остальное — возражение, отрицание, сомнение, пренебрежение и т.д. — только контекстуально обусловленные приращения.

## Труды молодых учёных

Отчуждение может проявляться по разным основаниям: другой мир, другое время, пренебрежение, неопределенность, неизвестность, негативная оценка и некоторые другие. Иногда эти признаки выступают не в «чистом» виде — часто негативная оценка, неопределенность и др. порождают пейоратив (пренебрежение).

1. Будучи маркером чуждости, «там» вносит в нейтральный контекст субъективную оценку, делая явными скрытые «чужеземные» сферы. В соответствии с пословицей «чужая душа — потемки», сферы чужого знания, действия, состояния также отмечаются как «чужой», «не-я». В диалекте эта ситуация часто описывается при помощи «там» в сочетании с «чё ли», «цё ли», «где ли» и т.д.: *По-славянски ли цё ли там [читают над покойником]; А он в больнице лежал, у его чё-то в мочевом, чё ли там канале, чё-то у его там заболевание было.*

Такова же сфера неизвестных говорящему имен, именовании, которые своей неизвестностью толкают мысль на позицию отчуждения в ментальном пространстве: *Не знаю, у Пашки там инвалидность или чё; И так просил этот — вот тут-то живет — Михаил ли как его там.*

Говорящий может не владеть в полной мере информацией о мире, поэтому неизвестный мир помечается в речи как «чужой» знаком «там»: *А чем они там, ли золотом, ли чем [украсили церковь] — кто знат, я же тогда ешо был ребенком; Так-то вроде, это само, не интересуеси, и не знаешь, котора там стриж.*

Все представленные выше высказывания объединяет значение персуазивности, которое основывается на оценке информации автором высказывания с точки зрения ее достоверности/недостоверности. Квалификация информации как чужой в большинстве случаев автоматически влечет за собой сомнение в ее достоверности.<sup>4</sup>

«Там» в значении частицы способно описывать неличное, чужое пространство, которое может обозначаться через **реальный** локус (хозяйство, дом, человек и т.д.): *У тебя нету там ничё выпить?; Я пошла к Гуте. Ну, Гутя там чай согрела; У тебя, Кать, сколь пирогов в руках там?; и **ирреальный** (ментальный): Пойдем, Аня, как она там чувствует [себя]; Вот она только уволилась нынче зимой [на пенсию]. Там пишут пять.*

2. Большое количество высказываний с «там» в значении «тогда», «в то время», т.е. «не сейчас» — значит «не здесь» реализует представление о времени как о пространстве: *Ну все равно мне было там 20 лет; А когда берут эту самую девушку-то, там косу выкупают; Мы-то были молоды, незамужние там; Сосед позвал в кумовья, там крестили детей.*

Каким образом говорящий членит временное пространство на «свое» и «чужое»? Высказывания построены в жанре «Воспоминание», в котором ведется повествование о прошлом. Прошрое представ-



ляется как некое пространство, протяженное до точки настоящего говорения. Момент говорения является «своим» пространством для участников коммуникативной ситуации, а все, что происходило до момента говорения, — «свое» только для субъекта: он как бы заново проживает те ситуации, участниками которых он являлся в прошлом. Маркер «там» в данном случае «работает» для собеседника: субъект намеренно выражает идею «чуждости», т.к. прошедший временной отрезок «чужой» для собеседника. Таким образом реализуются правила речевого этикета.

Иногда во временном значении «там» привносит в высказывание и эмоционально-экспрессивную оценку. Отметим, что коннотативное значение «там» согласуется с тем же значением рематического центра: *А с одним проездила все имушество, она там голенька приехала; Щас-то в больнице её [рожу] лечат, а тода не лечили, там ревали-ревали-отревали [ногу].*

3. А.Б. Пеньковский утверждает, что «чужим» и потому отрицательно оцениваемым и отвергаемым оказывается во многих случаях не сам «чужой» мир, а его противоречащее стандартному о нем представлению внутреннее разнообразие. Именно этим, по-видимому, объясняется констатируемая словарями <...>, но остающаяся загадочной позиция «там» в сочинительном ряду однородных членов: *В книжках пишут: весна, птицы поют, солнце заходит, а что тут приятного? Птица и есть птица и больше ничего. Я люблю хорошее общество, чтоб людей послушать <...>, а эти там соловьи или цветочки — бог с ними (А. Чехов. Убийство)*.

Предположим, что и в диалектном языке проявляются подобные представления о мире, к тому же такой случай частотен: *Вот тому, хто тамо-ка чё-нить страшенький, неравнитый, не в центре, парень с ей [девушкой] прокиснет; Вот по цене это там Болгария, Чехословакия или кто нам пришлет, те цены равны; Только рыба на эти на поминки, ну там пироги сладкие.*

4. Следует отметить также соединения «там» с местоимениями «всякий», «всяка», «какой-нибудь», «что-нибудь», «где-то», «один» (в значении «какой-то») и подобные: 1) *А у ей муж был, она давай крутить с однем там парнем; Девка кака хороша-то была. А потом ва её каку-то подобрал там толсту;* 2) *И всяки медуницы, и всякий чеснок там, саранки копали; Щас там какой-то ремонт, чё ли там; Чё-нибудь купить, товар ли, платок хороший там чё-нибудь.*

Очевидно, что в приведенных случаях (1) «там» выражает отрицательную оценку и пренебрежение, которые эксплицируются в сочетании с местоимениями. Например, неопределенное местоимение «кака-то» отрицательно оценивает и отчуждает, представляя определенное неопределенным и тем самым дискредитируя его отличительные признаки. В примерах (2) отрицательная экспрессия сведена к минимуму

## Труды молодых учёных

или вообще отсутствует, но семантика отчуждения, тем не менее, присутствует, вероятно, из-за наличия идеи неопределенности и/или незначительности факта — то, что не стоит внимания («не в моем внимании»).

5. Распространены в говоре сочетания «там»+«какой», «сколько», «где», «что» и др.: *Кака там деревня, там мало домов; Что там школьники! Седьмой — восьмой класс, вот они только и ходют, это топчашца там [о танцах]; Сколько там огурцов продажи было!*

Явная эмоционально/экспрессивная оценка с указанием на пренебрежение выражает «отторжение» от «я-здесь-сейчас», т.е. «плохое» = «чужое» (ср. традиционно утверждается «чужое» = «плохое»).

Таким образом, представляя объект наблюдения, мысли и оценки как элемент «чужого», отчуждение скрытно или эксплицитно дискредитирует их. Эта дискредитация получает в речи выражение при помощи слова «там» со значением обезличивающей неопределенности признака, пренебрежения, негативной оценки и др.

### Примечания

1 Лотман Ю.М. О языке типологических описаний культуры //Труды по знаковым системам. Тарту, 1969.т.4, с.465.

2 Пеньковский А.Б. О семантической категории «чуждости» в русском языке //Проблемы структурной лингвистики. М., 1989, с.62.

3 Вершининский словарь Т.7: Т — Я/ Главный редактор О.И. Блинова. — Томск: Том. Ун-та, 2002.

4 Демешкина Т.А. Теория диалектного высказывания. Аспекты семантики. Томск, 2000, с.108-112.

**Исаева О.Н., ТГУ, 3 курс,**

**н.р.: Н.С. Жукова**

### *Теория речевых актов: история вопроса и современное состояние проблемы*

Теория речевых актов (ТРА) исследует употребление речевых форм при коммуникации. Она описывает, какое действие производится при помощи высказывания предложений. Основными элементами коммуникации являются определенные речевые действия, совершаемые посредством высказывания слов и предложений.

Свое происхождение ТРА ведет от философии обыденного языка, представители которой считали, что традиционная философия страдает от неточных выражений. Поэтому рекомендовалось философствование на простом, повседневном языке. Основателями этого направления считаются Л. Витгенштейн и Г. Райл. Их идеи развивали И.Л. Остин и И.Р. Серль.

Впервые ТРА была сформулирована в 1955 году Й.Л. Остином в лекции «О теории речевых актов». В языкознании эта теория стала известна благодаря книге Й.Р. Серля «Речевые акты».<sup>1</sup> Далее ее развивали Д. Вундерлих и Ю. Хабермас.

Предмет ТРА — толкование понятия речевого акта (РА). РА называют языковое действие определенного типа, например, вопрос, требование, утверждение. Высказывания считаются языковым действием, если говорящий произносит их с каким-либо намерением. ТРА исследует отношение между высказыванием и типом языкового действия в ситуации высказывания.

Термин «РА» был введен английским лингвистом, основоположником ТРА Й.Л. Остином. Его ученик Й.Р. Серль выделял в РА 4 составляющие.<sup>2</sup> Акт высказывания (локуция): артикуляция языковых элементов в определенном грамматическом порядке. Компонентами акта высказывания являются произнесение звуков, слов, предложений. Й.Л. Остин подразделял этот акт на 3 части: фонетический, фатический и ретический акты. Под фонетическим актом Й.Л. Остин понимал производство звуков, под фатическим актом — реализацию абстрактных элементов языковой системы (фонем, морфем, слов, предложений, текстов). Ретический акт заключается в однозначном (недвусмысленном) употреблении подобранных в ходе фатического акта языковых средств.<sup>3</sup> Пропозициональный акт (пропозиция): говорящий использует выражение в определенном значении, ссылаясь при этом на вещи в мире и предлагая какую-либо информацию о них. Автор высказывания ссылается на какой-либо референт (объект во внеязыковой реальности) и приписывает ему определенные качества (предикация). Содержание высказывания, которое может быть оценено как истинное/ложное, называется пропозицией. Иллокутивный акт (иллокуция): намерение, с которым обращаемся к кому-либо (передача информации, приветствие, угроза и т.д.). Перлокутивный акт (перлокуция): попытка повлиять на реципиента посредством высказывания. Признаком многих перлокутивных актов является то, что они могут быть исполнены при помощи невербальных средств.

Цель РА — донести иллокуцию до реципиента. Выделяют три фактора, позволяющие понимать коммуникативные функции: пропозициональное содержание высказывания. Высказывание по ситуации может быть соотнесено с различными иллокуциями. С другой стороны, определенная иллокуция может быть реализована с помощью разных высказываний. Иллокутивные индикаторы — формальные элементы высказывания, которые указывают направление иллокуции (наклонение, перформативные глаголы, частицы, виды предложений). Фактор ситуации: аспекты высказывания однозначно можно истолковать в конкретной ситуации.<sup>4</sup>

## Труды молодых учёных

Чтобы говорящий сумел успешно проявить себя в языковом отношении он должен придерживаться правил РА. Это условия, которые должны быть исполнены, чтобы говорящий мог совершить соответствующее языковое действие.

Многими исследователями оспаривается возможность классифицирования РА, так как речевые действия не могут быть однозначно поняты. Между отдельными РА возникают отношения, которые Л. Виттенштейн назвал «семейные сходства». <sup>5</sup> Следовательно, классификация РА предстает собой отдельную группу феноменов, связанных семейными сходствами, а не классификацию в математическом смысле. Другая трудность заключается в определении критериев, которые должны лежать в основе классификации. Эту проблему лингвисты решают по-разному.

Ю. Хабермас в качестве критерия берет прагматические категории и подразделяет РА на 4 группы: *коммуникативы* (говорить, сказать, цитировать). Здесь используются глаголы, которые характеризуют смысл высказывания как процесс. *Констативы* (рассказывать, сообщать, описывать). Глаголы характеризуют смысл высказывания как сообщение информации. *Репрезентивы* (обнаруживать, разоблачать, утаивать). Это глаголы, выражающие интенции и установки говорящего (желать, хотеть, знать, считать). *Регулятивы* (просить, повелевать, требовать, извиняться). Это глаголы, характеризующие отношение говорящего и реципиента к исполняемым правилам практического поведения. <sup>6</sup>

Значение ТРА можно сформулировать следующим образом:

- ТРА объясняет, что есть РА как таковой, как в РА связаны формальная сторона высказывания, пропозиция и коммуникативная функция;

- ТРА открывает нам глаза на повседневное и потому еле уловимое, но являющееся фундаментом коммуникации.

ТРА играет важную роль при коммуникации. Чтобы уметь максимально эффективно использовать языковые средства при общении, необходимо соблюдать определенные правила ведения беседы.

### Примечания

<sup>1</sup> Searle J.R. Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. — Frankfurt/M., 1971. — 165 S.

<sup>2</sup> Meibauer J. Pragmatik. — Tübingen, 2001. — 208 S.

<sup>3</sup> Austin J.L. Zur Theorie der Sprechakte. — Stuttgart, 1972. — 149 S.

<sup>4</sup> Meibauer J. Pragmatik. — Tübingen, 2001. — 208 S.

<sup>5</sup> Wittgenstein L. Philosophical Investigations. — Oxford, 1953. — 213 S.

<sup>6</sup> Meibauer J. Pragmatik. — Tübingen, 2001. — 208 S.

**Кралеви́ч И.А., НГТУ (Новосибирск),  
н.р.: Г.М. Мандрикова**  
*Иноязычные заимствования  
в аспекте языковой моды*

Влияние моды на язык и общественную речевую практику всегда признавалось в лингвистической науке, но само явление как лингвистическая проблема почти не изучалось. Это положение можно подтвердить ссылкой на исследования таких известных лингвистов, как В.Г. Костомаров, Л.П. Крысин, Т.Г. Винокур, О.А. Лаптева, Н.С. Валгина и др., в которых проблема языковой моды так или иначе затрагивалась, но не получила до сих пор, как нам кажется, должного освещения.

Следует отметить, что понятие «языковая мода» в большинстве исследований увязывается с понятиями «языковой вкус», «языковая экология» и рассматривается как явление отрицательное, как проявление плохого языкового вкуса современного общества. По нашему мнению, данное явление нуждается в серьезном разностороннем изучении, не только в аспекте аксиологической оценки. На наш взгляд, феномен языковой моды нуждается во всестороннем и детальном лингвистическом анализе по той причине, что языковая мода — это один из факторов, влияющих на изменение характера употребления единиц лексикона во времени.

По мысли, высказанной еще Татьяной Григорьевной Винокур, языковая мода до сих пор находилась вне ведения «чистой» лингвистики прежде всего потому, что является предметом целого комплекса научных дисциплин. На наш взгляд, к числу таких дисциплин можно отнести в первую очередь социолингвистику, психолингвистику, культуру речи, прагматику, теорию коммуникации.

Таким образом, актуальность нашего исследования обуславливается объективным требованием научной разработки явления, остававшегося до сих пор вне ведения лингвистики и смежных дисциплин.

Под **языковой модой** мы понимаем тенденцию к употреблению носителями языка таких языковых единиц, которые на данный момент являются наиболее востребованными обществом в целом или различными социальными группами. Другими словами, языковую моду определяет господствующий в обществе языковой вкус, который проявляется в наиболее активном, частотном и, как правило, функционально не мотивированном употреблении определенных языковых единиц.

Вслед за А.Б. Гофманом и И.Т. Вепревой, мы соглашаемся с тем, что модное слово, как и любой модный объект, обладает особыми свойствами, которые отличают его от нейтрального слова. К таким свойствам исследователь относит *современность, универсальность, демонстративность и игру*. Современность предполагает, что мод-

## Труды молодых учёных

ное слово должно обладать актуальностью и признаком новизны. Частотность, активность и массовость употребления слова связана с другой ценностью слова — универсальностью. Демонстративность понимается как признак непродолжительной и поверхностной коммуникации, характеризующий динамизм современной эпохи. Слово, обладая свойством демонстративности, презентует социальные характеристики коммуниканта, его психологические установки и ценности. Игровое начало моды стимулирует постоянную смену модных стандартов, что в языке выражается в стремлении говорящего к обновлению речи, т.е. смене формы языкового знака при тождестве содержания.

Процесс появления модных слов активизировался в последнее десятилетие вследствие большей свободы слова, а также возросшим стремлением выразить свою индивидуальность, продемонстрировать свои качества в новых социальных условиях. Например:

*Здесь неадекватно сработали сервисмены, и лыжа отстегнулась* (спорт. ком.).

*Ты другой, чем ты пытаешься себя позиционировать* («Фабрика звезд»).

*Сейчас главная концепция: землю надо продавать* («Сегодня»).

*Брэнд Ахмадулиной — один из немногих, у кого правильно выстроен пиар* («Магия моды»).

Модным может стать слово, принадлежащее к разным лексическим пластам. Это может быть термин, жаргонизм, просторечная единица или заимствование из других языков.

Именно заимствования в этом смысле и стали предметом нашего внимания. Не секрет, что употребление заимствованных слов всегда считалось у носителей языка признаком «учености», образованности и, как следствие, было престижным. На наш взгляд, на современном этапе развития языка эта тенденция явно усилилась. Именно заимствованные слова чаще, чем другие единицы получают статус модных. Можно утверждать, что модным слово делают СМИ, активно употребляя его в различных контекстах и различных ситуациях.

Материалом исследования являются тексты из различных телевизионных передач, предназначенных для широкой аудитории, а также из ряда печатных изданий.

Итак, рассмотрим контексты со словом «фактор», которые на данный момент уже пережили свой апогей модности. Тем нагляднее контексты с этим словом демонстрируют судьбу модных слов.

1). *Шеварнадзе опасался России, у которой есть абхазский фактор* (ТВ, «Герой дня»).

2). *Этот аппарат ликвидирует сам причинный фактор, который вызывает заболевание* (ТВ, реклама).

3). *Фактор свежего снега играет свою негативную роль* (ТВ, спорт. ком.).

## Лингвистика

4). *Стрессовые факторы отрицательно, конечно, влияют на здоровье женщины* (ТВ, «Здоровье и жизнь»).

5). *Это падение можно списать на фактор нервозности* (ТВ, спорт. ком.).

Проанализировав данные примеры, мы приходим к выводу о том, что «фактор» — модное слово, поскольку оно удовлетворяет таким параметрам, как универсальность, демонстративность, современность. Дополним этот перечень и таким признаком, как семантическая «опустошенность», к которой приводит постепенное расширение ЛЗ в процессе активного использования данного слова носителями языка в самых разных контекстах. Аналогичный вывод можно сделать и в отношении других слов из нашего списка.

Нами было проведено социолингвистическое исследование, результаты которого позволили определить степень модности некоторых языковых единиц для носителя языка. Таким образом, весь пласт модной заимствованной лексики, как нам видится, можно представить в виде полевой структуры. При этом ядро — это остромодная лексика, слова-метеоры, которые активно функционируют в общественной речевой практике примерно в течение года, а потом либо перемещаются на периферию, либо вообще выходят из разряда модной лексики. На современном этапе к таким словам можно отнести, например, слова *бренд, экстрим, драйв, креативный* (которое сменило на этом посту *эсклюзивного*).

Следующая после ядра область — это модная лексика, которая стабильно употребляется в течение нескольких лет, не теряя признака модности. Сейчас среди таких слов можно назвать выражение «в формате», а также «имидж», «позиционироваться», «тенденция».

Наконец, если модные слова надолго задерживаются в общественном употреблении, то они превращаются в словесный «мусор» (наши примеры с *фактором* тому подтверждение), и здесь остро ставится вопрос о языковой экологии. Например, такая ситуация связана со словами «концепция», «проект».

### **Краснокутская А.В., соискатель ТГУ, н.р.: З.И. Резанова** *Ключевые метафоры в дискурсе чат-коммуникации*

В настоящее время наблюдается интерес к метафоре в науках, предметом изучения которых является мышление, концептуальные системы. Анализ метафоры вышел за границы риторики, и метафора осознается как ключ к пониманию основ мышления, процессов создания мирозобраза. Расширение границ применения метафоры в различ-

## Труды молодых учёных

ных типах текста делает необходимым дискурсивный подход к изучению метафоры. Н.Д. Арутюнова говорит об экспансии метафоры в разные виды дискурса.<sup>1</sup>

Общение в виртуальном пространстве притягивает к себе интерес лингвистов, психологов, социологов, философов - ученых, исследующих язык как орудие познания. «Виртуальная реальность — это «имитация реальной обстановки с помощью компьютерных устройств — звуком, зрительными образами, тактильными ощущениями и т.п.».<sup>2</sup> Виртуальный дискурс является самостоятельной дискурсивной практикой, которая ассимилирует иные дискурсы.

Виртуальное пространство неоднородно, внутри сети Интернет можно наблюдать разные жанры, самым популярным из которых является чат (от англ. «chat» - дружеский разговор, болтовня), форма коммуникации, которая позволяет пользователям общаться на различные темы, заводить знакомства, создавать сообщества по интересам.

В данной статье мы попытаемся описать виртуальное пространство чата с помощью так называемых ключевых метафор. Ключевые метафоры, согласно концептуальной теории Дж. Лакоффа и М. Джонсона, это структуры, на которых базируется наше восприятие, мышление и действия.<sup>3</sup> Итак, мы ставим задачу путем анализа речи коммуникантов представить основные концепты чат-коммуникации.

Поскольку виртуальное пространство мыслится как вторая реальность, роль метафоры очень велика: она организует виртуальное пространство. Важнейшая функция ключевых метафор — миромоделирующая. Система глобальной сети метафорична по своей структуре: ключевыми метафорами в значительной мере являются ники, названия сайтов, рубрик.

В анализируемом материале ключевые оценочные метафоры либо проговариваются самими участниками общения, либо имплицированы в других метафорах.

Игра — одна из важнейших ключевых метафор в виртуальном пространстве.

5-12-2002 01:04:23 Волна:

*Мы все рано или поздно начинаем понимать, что чат - это игра... Играть в игры я обожаю, особенно в такие, как эта...*

Из нескольких значений, зафиксированных в толковом словаре русского языка, ближе к пониманию метафоры «игра» участниками виртуального общения следующие: «Игра - это тот или иной вид этого действия как совокупность правил и приемов».<sup>4</sup> Доказательством этого является наличие правил и ников-масок, под которыми играют реальные люди. Базисные метафоры часто пересекаются. Так, пересечения можно наблюдать в метафорах «Чат — игра» и «Чат — сцена».



5-12-2002 02:14:45 Солдат Jane:

*Чат — это еще одна сцена в большом представлении под названием жизнь, чаттеры — еще одни действующие лица, которые исчезнут с концом этой сцены... а show must go on.*

В высказывании подмечена недолговечность, нереальность виртуальных героев. В то же время, подчеркивается, что чат — это проживание особой жизни.

Ключевой концепт «Чат — жизнь» также довольно распространен и встречается в разных контекстах. Жизнь трактуется, с одной стороны, как существование вообще, бытие в движении и развитии, и как реальная действительность в ее отдельных внешних проявлениях. В предыдущем случае лексема «жизнь» используется в первом значении «как существование вообще». В этом случае нет противопоставления «реальный — нереальный», чат интерпретируется как событие в жизни, протяженное во времени. Иллюстрацией осмысления противопоставления жизни в сети жизни реальной может служить следующий пример:

05-12-2002. 09:00:41 Lestat:

*Куда уходят чаттеры? Риторический вопрос, по-моему... И тема странная... Уходят в жизнь. Потому что, якобы, взрослеют.*

Таким образом, ключевая метафора выглядит так: «Чат — не настоящая жизнь».

Исследователи называют основной задачей коммуникации в чате не общение, а бытие. В. Нестеров называет чат «иначе организованной сферой культуры» и апеллирует к М.М. Бахтину: «...человек в чате обретает иную ипостась своего существования — виртуальную. И одна из важных составляющих этой ипостаси — карнавальная. Дело в том, что чат — это не что иное, как карнавал».<sup>5</sup>

Действительно, основные ключевые метафоры, реализованные в чат-коммуникации, «Чат-игра» и «Чат-жизнь как бытие», подтверждают это высказывание. Создавая виртуальный образ, человек получает его свободу в его сотворении.

Но карнавальная составная — это лишь одна ипостась виртуального образа. Свобода в чате так или иначе ограничивается нормами так называемого нетикета. Кроме того, сама структура виртуального пространства диктует правила поведения. Понятие игры включает в себя наличие правил. В чате организующим моментом является иерархическая система по степени профессионализма. Стремление виртуального пространства к самоорганизации выражается в сравнении чата с системой государства, что отражено в следующих примерах:

## Труды молодых учёных

29-11-2002 00:04:30 Админша StERva:

1) В некотором царстве, в некотором государстве жили-были два брата, и решили они как-то поострить такое **королевство**, чтоб всем там было хорошо и весело.

Матрицей для такого действия выбрали **страну Чатландия**, что в краю интернетовском...

2) Все куплено-продано ... **Элита** это те, кто рядом с **королем**.

3) А **боссам** этого видно не понять...

Таким образом, метафоры «Чат-игра» и «Чат-государство» очень близки.

С другой стороны, как было уже отмечено, есть пересечения и у пар «Чат-игра» и «Чат-сцена».

Среди других ключевых метафор особое место занимает метафора «Чат-детство».

05-12-2002. 17:12:45 Чиканутая:

Куда уходит **детство**, куда ушло оно, и ля ля т.д. Песенка подходит к теме... **Чат** это **заповедное детство**, когда это чаттер понимает, он резко взрослеет и уходит просто в реал...

03-12-2002 23:35:36 Сердцеедка:

Бред какой-то пишете, вам самим-то не смешно. **Детский сад** тут развели.

Тема взросления и детства на сайте «Тусовка» актуальна. Это связано как с возрастом участников, так и самим понятием «игра».

Итак, нами были рассмотрены оценочные ключевые метафоры, характеризующие непосредственно чат как систему.

Общение в чате наилучшим способом выражено в ёмкой формуле «Чат — это игра»: с одной стороны, игра в масках-никах предполагает нарушение неких норм и границ (преодоление социального статуса, возрастных рамок, существующих в реальной жизни), с другой, игра регламентируется определенными правилами и ограничениями, что отражено в наличии иерархизированной системы и нетикета и указывает на другую сторону игры.

Виртуальное пространство, как и игра, ориентировано на реальное пространство. Следует отметить амбивалентный характер этой соотнесенности.

Так в ключевых метафорах отражены категории, характеризующие виртуальное пространство. Это уже описанная оппозиция «дозволенное — недозволенное». Категория «реальное — нереальное» актуализируется с одной стороны, метафорой «Чат — это не реальная жизнь», в то же время в организации чата прослеживается ориентированность на реальное пространство.

Данные характеристики ключевых метафор, описывающих виртуальное пространство, являются в то же время базовыми в оппозиции «виртуальный — реальный». Виртуальное пространство, несмотря на ориентированность на жизнь, мыслится как нереальное. Категория «дозволенное — недозволенное» направляет нас к пониманию виртуального пространства как карнавала, игры с минимумом правил. Такая характеристика, как недолговечность, с одной стороны, связана с юным возрастом пользователей, с другой — с категорией «нереальное».

#### Примечания

<sup>1</sup> Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. с. 5-32

<sup>2</sup> Фролов Н.К., Моргун Н.А. Научные стили речи в компьютерном дискурсе. <http://utmn.ru/frgf/No17/text10.htm>

<sup>3</sup> Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. М., 1990. с. 385 — 415

<sup>4</sup> Толковый словарь русского языка под ред. Ушакова Д.Н. М., 1994. с. 870

<sup>5</sup> Нестеров В. Карнавальная составляющая как один из факторов коммуникативного феномена. <http://virtual.boom.ru/karnaval.htm>

## **Куданкина О.А., аспирант КГУ (Кемерово)** ***Некоторые способы репрезентации*** ***концепта «Немец»*** ***(на материале российских СМИ)***

В настоящее время в лингвистике появилось большое количество работ, посвященных исследованию концептов (В.В. Колесов, Ю.С. Степанов, Н.Д. Арутюнова, А.П. Чудинов, Е.Ю. Булыгина, И.Д. Гажева, В.И. Карасик, В.Н. Телия, Е.С. Кубрякова, М.В. Пименова и др.). Концепт — одно из центральных понятий когнитивной лингвистики. На сегодняшний день существует множество определений этого понятия.

Первым в отечественной лингвистике употребил термин «концепт» С.А. Аскольдов-Алексеев. По его словам, концепт — это «мгновенное и трудноуловимое мелькание «чего-то» в сознании». Д.С. Лихачев говорит о том, что «концепт существует не для самого слова, а для каждого основного (словарного) значения слова отдельно».<sup>1</sup>

В исследовании воспользуемся определением, которое дает концепту М.В. Пименова. Она понимает под концептом «совокупность признаков, представляющих в языковых знаках фрагмент мира или часть такого фрагмента».<sup>2</sup>

В работе рассматривается актуальная проблема «Немцы глазами русских». В современном мире проблема взаимопонимания между народами становится все более острой, поэтому очень важно, чтобы трудности не возникали из-за столкновения разных культур.

## Труды молодых учёных

Материалом исследования являются фрагменты публицистических текстов, в которых есть любое упоминание о жителях Германии (немцах). Рассматривались такие газеты, как «Иностранец», «Труд», «Аргументы и факты». Выбор именно этих изданий периодической печати объясняется тем, что в них чаще, чем в каких-либо иных газетах, встречаются публикации, содержащие информацию о немцах.

Заметим, что вопрос о представлении другого народа — очень сложный. Противопоставление «свой/чужой» имеет давние социокультурные традиции. У каждого народа мир делится на «свой» (мир родной, близкий, знакомый) и «чужой» (мир далекий, иной, другой, часто непонятный). «Другие», «иные», «чужие» рассматриваются сквозь призму своих интересов. Носитель русского языка воспринимает реальность «другого» относительно своей реальности. По словам М.В. Воронцовой, «воспринимая чужую культуру в сравнении со своей собственной, мы, конечно, даем определенную интерпретацию этой чужой культуре, «измеряем» чужое через призму нам уже хорошо известного и пережитого, того, что существует в нас порой на неосознанном уровне, т.е. через призму своей собственной культуры».<sup>3</sup>

Концепт «Немец» может включать в себя все признаки, которыми он выражается: характер, внешность, привычки, работа, отдых, семья, здоровье, материальное положение жителя Германии.

Семантика исследовательского материала может быть проанализирована с позиции семантического поля. «Поле — это совокупность языковых (главным образом лексических) единиц, объединенных общностью содержания (иногда также общностью формальных показателей) и отражающих понятийное, предметное или функциональное сходство обозначаемых явлений. Для семантического поля постулируется наличие общего семантического признака, объединяющего все единицы поля и обычно выражаемого лексемой с обобщенным значением».<sup>4</sup> В данном фрагменте исследования лексемой с обобщенным значением выступает лексема *Германия*.

Для интерпретации языкового материала необходимо провести семантическую классификацию. Собранный материал можно разделить на следующие группы, которые будут составлять семантическое поле концепта «Немец»:

### «Политические деятели»

*Мудр как змий, и прост, как голубь. Штрихи к портрету Г. Шредера, человека и политика* («Труд», 24 октября 1998 г., №197, с.3).

### 2. «Характер человека»

*Немцы говорят, что убирать осенние листья «недружелюбно» по отношению к окружающей среде* («Иностранец», 2000 г., №10, с.46).

*Немцы ведь упорные, как упрутся в закон, так их ничем не проймешь и не собьешь* («За рубежом», 2000 г., №10, с. 6).

«Персоналии культуры»

*Жители городка Рейнберг в Германии с населением в 30 тысяч человек 25 августа подняли бокал за здоровье своей знаменитой землячки – одной из самых красивых, богатых и известных супермоделей мира Кл. Шиффер («Труд», 26 августа 2000 г., с.4).*

«Персоналии войны»

*Бывший эсэсовец, а ныне 93-летний пенсионер предстал перед германским судом. Ему предъявлено обвинение в том, что он лично отдал приказ о расстреле 59 итальянских военнопленных в Генце в 1944 г. («Иностранец», 14 мая 2002 г., №16, с.8).*

«Нарушители закона»

*По требованию общественности, возмущенной снисходительностью судей, увеличены сроки наказания двум молодым людям, которые пытались поджечь синагогу Дюссельдорфа в октябре 2000 г. («Иностранец», 23 октября 2001 г., №39, с.29).*

«Агенты, шпионы»

*До сих пор не стихают упреки в адрес главы германской разведки Августа Ханнинга, совершившего секретную поездку в Чечню («Труд», 23 мая 2000 г., с.3).*

Итак, структура семантического поля концепта «Немец» в публицистических статьях включает признаки, которые в результате классификации, объединяются в группы: «Характер человека» (24,7%); «Политические деятели» (19,9%); «Персоналии культуры» (17,8%); «Персоналии войны» (16%); «Нарушители закона» (11,3%); «Агенты, шпионы» (9,9%).

Наиболее часто описываются такие признаки концепта, которые включены в семантические группы «Характер человека» и «Политические деятели». Именно они составляют ядро семантического поля. Следовательно, можно сделать вывод, что эти темы являются наиболее актуальными для российского читателя.

Менее актуальными выступают признаки концепта «Немец», которые относятся к группам «Нарушители закона» и «Агенты, шпионы». Они находятся на периферии семантического поля. Можно предположить, что редкая встречаемость такого материала связана с тем, что эти явления и факты из жизни жителей Германии малоизвестны или неинтересны носителям русского языка.

## Труды молодых учёных

События, которые являются актуальными для носителей русского языка, всегда подвергаются той или иной оценке. Видимо, человек не может воспринимать окружающую действительность, не оценивая ее. По словам М.В. Воронцовой, «воспринимать, понимать и оценивать реальности и феномены немецкой жизни представители других культур будут через призму своей собственной культуры, исходя из своего собственного исторического и культурного опыта».<sup>5</sup>

### Примечания

- <sup>1</sup>Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. — М., 1997. — С.281.  
<sup>2</sup>Пименова М.В. О некоторых способах концептуализации внутреннего мира человека // Язык. Миф. Этнокультура. — Кемерово, 2003. — С.160.  
<sup>3</sup>Воронцова М.В. Немцы...они другие...// Вестник МГУ. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. №4/1998. — С.73.  
<sup>4</sup>Большой Энциклопедический словарь. Языкознание.  
<sup>5</sup>Воронцова М.В. Немцы...они другие...// Вестник МГУ. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. №4/1998. — С.74.

## Кузнецова О.В., ТГУ, 3 курс, н.р.: Р.Н. Порядина *Функции и способы выражения обобщенной адрессации в языковой ситуации «общение в транспорте»*

Одним из необходимых инструментов восприятия и осмысления действительности, которым располагает мышление, является язык. Изучение языка позволяет исследовать механизмы мышления, в том числе выявить ментальные модели, закрепленные в языке, отражающие деятельность сознания. Любая национальная культура вырабатывает языковые и речевые формы и способы воплощения ментальных конструкторов.

К речевым формам относятся и языковые ситуации — вербальные осуществления типичных внеязыковых ситуаций. Языковая ситуация (ЯС) состоит, на наш взгляд, из следующих компонентов: *условия общения*, которые представляют собой внеязыковой фактор классификации ЯС, *участники ситуации* с их ролевыми функциями и *вписанность ЯС в социальную ситуацию* (бытовую, научную, политическую и т.п.).

Предметом нашего анализа является бытовая языковая ситуация «общение в транспорте». Общение в транспорте может идти по линии «кондуктор — пассажир» и «пассажир — пассажир». Общение между кондуктором и пассажиром — это яркий элемент языковой ситуации «общение в транспорте». Процедура речевого оформления, как и от-

существование вербального компонента, зависит от различных констатирующих условий, в частности — от субъективного отношения пассажира к исполнению своей роли. Если пассажир принимает ситуацию и положительно относится к выполнению обязанностей, то общение с кондуктором часто проходит без участия вербального компонента на практически-действенном уровне. Так, присутствие преимущественно невербальных элементов (жестов, мимики, взгляда, действия) в ситуации общения в транспорте связано либо с погодными условиями (чаще в холодное время года), либо с небольшим количеством пассажиров.

Формы речевого общения кондуктора и пассажиров в основном представляют собой тексты максимально стандартизированные, клишированные, не несущие на себе печать речевой индивидуальности говорящего. В силу стандартности ситуации, обязательности выполнения бескомпромиссно заданной роли всеми участниками общения кондуктор с наибольшей степенью частотности использует обобщённо-личные синтаксические конструкции типа *вперёд проходим, оплачиваем проезд, проездные предъявляем*, которые встречаются в 60% ЯС «общение в транспорте». Они оказываются в высшей степени востребованы, поскольку позволяют, во-первых, выразить стремление кондуктора привлечь внимание всех пассажиров, а не кого-то в отдельности и, во-вторых, не обращаться ни к кому лично и тем самым снизить вероятность возникновения конфликта.

Характерной для ЯС «общение в транспорте» является двучленная синтаксическая конструкция, где неопределенно-личная конструкция выступает в связке с обобщенно-личной: *Вошли / расчёт готовим; Входили / оплачиваем проезд; Вновь вошедшие / предъявляем проездные*. Функция такого рода конструкций — выстроить причинно-следственные отношения между случившимся фактом (что выражается в первой части высказывания), указание на который имеет целью напомнить об обязанностях пассажиров, и побуждением к действию. Также в 10% случаев при необходимости усилить императивность в связку с неопределенно-личными предложениями вступают безличные побудительные структуры, например: *Вошли / надо рассчитаться*.

Итак, способами выражения обобщенно-личной императивности являются в ЯС «общение в транспорте» следующие синтаксические структуры:

— «нераспространенное неопределенно-личное предложение с глаголом в форме 3 л. мн. ч. прош. вр. изъявит. накл. + модальное слово + инфинитив» (*Вошли / надо рассчитываться; Вошли / надо оплатить проезд*);

— «обобщенно-личное предложение с глаголом в форме 1 л. мн. ч. наст. вр. изъявит. накл.» (*Рассчитываемся; Предъявляем проездные в развёрнутом виде; Готовим плату за проезд*);

## Труды молодых учёных

— «нераспространенное неопределенно-личное предложение с глаголом в форме 3 л. мн. ч. прош. вр. изъявит. накл. + обобщенно-личное предложение с глаголом в форме 1 л. мн. ч. наст. вр. изъявит. накл.» (*Вошли / рассчитываемся*);

— «дейктическое слово + нераспространенное неопределенно-личное предложение с глаголом в форме 3 л. мн. ч. прош. вр. изъявит. накл.» (*Так / вошли; Ещё / вошли*).

Дейктические элементы в последнем случае указывают на присутствие кондуктора и реализуют фатическую функцию: привлекают внимание пассажиров, сигнализируют о контроле и готовности кондуктора к действию.

Для языковой ситуации «общение в транспорте» характерна обобщенная адресованность, которая проявляется в отсутствии обращений к лицам (*Входили / готовим проездные / оплату*) или в виде «классического» обращения *вошедшие*: *Вошедшие / надо рассчитаться; Вошедшие / рассчитываемся*.

Личные и обобщенно-личные структуры выполняют в ЯС «общение в транспорте» разные функции. Если функционирование личных или определено-личных синтаксических предложений активизируется при конфликтном протекании ЯС, то обобщенно-личные конструкции обеспечивают успешность работы кондуктора в условиях спокойной обстановки. Они снижают конфликтность ситуации, поскольку свидетельствуют об отстраненности кондуктора от личного общения, о его профессиональном нейтралитете, что является косвенным проявлением уважения к пассажирам как к лицам, готовым выполнить свои обязанности. Неадекватная реакция пассажира на действия кондуктора чревата потенциальной конфликтной ситуацией, при которой кондуктор выбирает один из возможных прагматических регистров общения. В любом случае функция кондуктора — объяснить пассажиру его обязанности и свои права. Эту функцию способны реализовать и личные и обобщенно-личные языковые структуры. Выбор тех или иных речевых форм и языковых механизмов зависит от тактики поведения пассажира и кондуктора.

**Кучевская Ю.С., соискатель ТГУ,**

**н.р.: Л.Т. Леушина**

***Названия знахарей, лекарей с исходной семантикой «чародейство», «колдовство», «волшебство»***

Издавна для славян было характерно верование, что сила знахаря и его отличие от обычных людей заключается в знании различных колдовских приемов, благодаря которым он способен воздействовать



на окружающий мир. Магические, таинственные обряды, совершавшиеся как для отведения всяческих напастей, изгнания нечистой силы, врачевания болезней, так и для насылания на врагов всевозможных бед и несчастий, назывались *чарами*. Тот, кто умел совершать подобные ритуалы, считался *чародеем* или *чаровником*. Чародею были ведомы заклятия, свойства трав, корней и различных снадобий, он мог очаровать (заколдовать) и человека, и животного. Поэтому заколдованный, ставший жертвой волшебных чар человек назывался *очарованным*.

Само древнерусское слово *чаръ*, рано фиксируемое в языке (X-XI век), обладало значениями «чародейство, колдовство», «заклинание», «предзнаменование», «врачевание», «колдун»<sup>1</sup> (впоследствии оно было вытеснено формой женского рода — *чара* «колдовство»).

Древнерусское и русско-церковнославянское *чара* «колдовство» восходят к праславянскому *\*čara* (мн.ч. *čary*) «чары, колдовство», которое этимологически тождественно авестийскому *čārā* «средство», производному от индоевропейского корня *\*k<sup>er</sup>-* со значением «делать».<sup>2</sup> Правомерным видится сближение праславянского *\*čara* и литовского *kēras* «колдовство, чары», *kerėti* «околдовывать, заговаривать», *kerėti kerii* «колдовать, чаровать», «предопределять, предсказывать», *ap-kerėti* «сглазить», древнеиндийского *karóti* «делает, совершает», латышского *sa-cerēt* «сочинять, слагать (песни и др.)», «вспоминать», *kurt, kuru* «разводить огонь», «разжигать, растапливать» как восходящих к единому индоевропейскому корню *\*k<sup>er</sup>-*.<sup>3</sup> В данном случае наблюдается семантический переход: «делать» > «колдовать» (сравни русское «делать», «сделать» > «сглазить», «заколдовать»).

В семантическом отношении показательны относящиеся к тому же индоевропейскому корню древнеиндийские слова *kārtra* «колдовское средство», *krtyā* «деяние, причинение; колдовство».<sup>4</sup>

Связь понятий «действовать» и «чародействовать» обнаруживается и в осетинском языке. Так, *kælaen* «колдовство», «чары», «чародейство», *kælaen kænyn* «наводит чары», *koloen – gænaæg* «колдун», «чародей», «колдунья» восходят к общеиранскому *\*karyana* < *\*kar* < индоевропейскому *\*k<sup>er</sup>-* (сравни также иранское *kar* «действовать», ингушское *kälæ* «чародейство», «ворожба», *kälæ ææžæ sæg* «знахарь» и якутское *käläni* «дух-спутник, покровитель и помощник шамана»)<sup>5</sup>.

Старославянское *чародѣи* «чародей», «заклинатель», древнерусское, русско-церковнославянское *чародѣи* «волшебник, колдун», русское *чародей* (в XIX употреблялось в значениях: «волхв, волшебник, ворожея», «колдун, кудесник», «чернокнижник»; «знахарь, напускающий мару, мороку»<sup>6</sup>) имеют праславянскую форму *\*čarodějъ*, образованную сложением основ *\*čara*, *\*čarъ* и *\*dějati* «делать» как имя деятеля.

## Труды молодых учёных

Наряду с формой *чародей* в древнерусском употреблялась форма *чаровьникъ* (праславянской *\*čarovьnikъ*) в значениях «чародей, колдун», «название отреченной книги», также в диалектах — *чаровьник* «колдун», «кудесник», «маг», «знахарь». <sup>7</sup>

Из семантических аналогий русскому *чародей* («делающий чары») можно привести литовское *padarai* «чары» при *padarūti* «делать», *darūti* «делать» и русское *потворы* «чары, зелье» при глаголе *творить*. <sup>8</sup> Древнерусское *потвора* «волхование, колдовство», <sup>9</sup> чаще употреблявшееся во множественном числе — *потворы* «чары», имело производные: *потворить* «заколдовать, превратить», «признать что-либо», *потворьникъ* «знахарь, колдун» и *потворьница* «колдунья, чародейка». <sup>10</sup>

Вообще с колдовством было нераздельно связано представление о различных чудесах, что нашло свое отражение в слове *кудесник*, употреблявшемся в древнерусском языке в значениях «кудесник», «колдун», «шаман», «врач». Отмечается ранняя фиксация слова в письменных памятниках — XI век: «Призва н±кого кудесника, хотя от него врачеватися». <sup>11</sup> Существовала и форма женского рода — *кудесница*: «Волсы, и еретицы, и богом±рскии бабы кудесницы, и иная множайшая волшебствуютъ». <sup>12</sup> Праславянская форма старославянского *коудесьникъ* «маг, волшебник», <sup>13</sup> древнерусского *коудесьникъ* (также *коудешьникъ*) «кудесник, колдун, шаман», <sup>14</sup> русского *кудесник* «тот, кто кудесит», «знахарь»; «ряженный» (новгородское), «проказник, шалун» (казанское, архангельское), «шутник» (ярославское, уральское, воронежское), «любопытный человек» (архангельское) <sup>15</sup> — *\*kudesьnikъ* — производное с суффиксом — *ikъ* от прилагательного *\*kudesьnъ* (церковнославянское *коудесьнъ* «магический, волшебный», древнерусское *кудесный* «колдовской» (XV-XVI вв.), русское диалектное *кудесный* «чудесный»). Это прилагательное восходит к основе *\*kudes-*, которая является формой родительного падежа слова *\*kudo*, и представлена в древнерусском слове *кудесъ* (употреблявшемся чаще всего во множественном числе) со значениями «чары, колдовство, шаманство»; «предмет колдовства, чар, который, по суеверным представлениям, мог принести несчастье»; «кудесник».

Праславянское *\*kudъ* / *\*kudъ* выступает производящей основой и для глагола *\*kuditi*: старославянское *коудити* «хулить», древнерусское и русско-церковнославянское *кудити* «хулить, бранить, порицать; осуждать», «оскорблять», «портить» (XI в.), <sup>16</sup> русское диалектное *кудить* «принуждать, уговаривать» (ярославское). В древнерусском языке употреблялся также глагол *кудесити* (образован от основы *\*kudes-*) в значениях «колдовать, совершать над кем-либо, чем-либо какие-то непонятные со стороны действия».

Представляется неоспоримой связь *\*kudo/-dese* с *cudo/-dese*, поддерживаемая абсолютным формальным параллелизмом также других слов обоих гнезд: *\*kudъ* — *\*cudъ* и *\*kuditi* — *\*kuditi*. <sup>17</sup> Поскольку

корень \**cid-* предполагает индоевропейскую праформу \**keud-*, он формально первичен по отношению к \**koud-*, которое лежит в основе \**kud-*. Формальная деривация *eu* — *ou* находит здесь подтверждение и с семантической стороны, поскольку слова с корнем \**cid-* (русское *чудо, чудесный, чудесник, чудить*), при всей своей принадлежности к сфере чудесного, наделены определенной нейтральностью значения, тогда как корень \**kud-* отличается негативностью семантики, будь то значения «осуждать, оговаривать» или исходные для последних значения «колдовство, ворожба; злой дух».<sup>18</sup>

К группе названий лекарей, знахарей с исходной семантикой «волшебство, колдовство, гадание» относится и слово *кобник (кобильник)*, отмечаемое в письменных памятниках древнерусского языка примерно с XII века и употреблявшееся в значении «предсказатель; тот, кто гадает по полету птиц и приметам» (Ипатьевская летопись — 1248 год). В качестве семантической параллели старославянскому и древнерусскому *кобник* можно привести латинское *augur* «авгур, жрец-птицегадатель; прорицатель, предсказатель, вещун, истолкователь» и *auspex* «птицегадатель», греческое *oionoscopos* «наблюдающий полет птиц, птицегадатель»,<sup>19</sup> *oionomantis, oionopolos* «птицегадатель». С течением времени русское *кобник* утрачивает свое первичное значение «гадающий по полету птиц» в связи с исчезновением данного вида предсказания, и уже в XIX веке слово употребляется в более широком значении «гадатель, знахарь».<sup>20</sup>

Предсказание по полету птиц было одним из древнейших видов гадания у греков и римлян. Интересно, что в русском языке сохранилось слово, подтверждающее существование такого вида гадания и у славян, — *кобение (кобление, кобование, кобиние)* «предсказание по полету птиц».<sup>21</sup>

Лежащий в основе всех вышеперечисленных слов корень *-коб-* (< праславянский \**kobь-*) восходит к индоевропейскому \**kob-* со значением «случаться», «удаваться», «ладиться» (индоевропейское \**kobos* «успех, удача»). Первичным значением корня \**kob-* было «нечто благоприятное»: «хорошее предзнаменование, предчувствие», «успех, удача», «случай». На русской почве данный корень, представленный в словах *кобь, кобник* и других, постепенно приобрел негативную семантику. Так, например, в XIX веке слово *кобь* помимо значений «волхование», «гадание по приметам и встречам» имело в некоторых диалектах значения «погань, скверность, гадость», «все худое, зло»; «мерзавец», «негодный человек».<sup>22</sup>

Развитие значения «гадание», «колдовство» — «зло» было обусловлено восприятием людьми чародейства как чего-то греховного, нечистого и враждебного, о чем свидетельствуют также другие названия колдуна, знахаря с исходной семантикой «колдовство, чародейство, волшебство» — *чудесник, потворник, чародей*.

## Труды молодых учёных

### Примечания

- <sup>1</sup> Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка. — М.: Книга, 1989. — Т.3. Ч.1. С.1245.
- <sup>2</sup> Трубачев О.Н. Этимологический словарь славянских языков. — М.: Наука, 1977 — 1988. — Т.4. С.22.
- <sup>3</sup> Pokorny J. Indogermanisches etymologisches Wörterbuch. — Bern.: A. Franke Verlag, 1959-1969. С.641.
- <sup>4</sup> Аникин А.Е. Этимологический словарь русских диалектов Сибири. — М.: Наука, 2000. С.124.
- <sup>5</sup> Абаев В.И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. — М. — Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1958. — Т.4. С.583.
- <sup>6</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. — М.: Рус. яз. 1998. — Т.4. С.583.
- <sup>7</sup> Там же. Т.4. С.581.
- <sup>8</sup> Аникин А.Е. Этимологический словарь русских диалектов Сибири. Указ. изд. С.124.
- <sup>9</sup> Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка. Указ. изд. Т.2. Ч.2. С.1289.
- <sup>10</sup> Там же. Т.2. Ч.2. С.1284.
- <sup>11</sup> Словарь русского языка XI — XVII веков / под ред. Филина Ф.П. — М.: Наука, 1977 — 1992.- Вып. 8. С.105.
- <sup>12</sup> Там же.
- <sup>13</sup> Miklosich F. Radices linguae slovenicae veteris dialecti. — Wien: Lipsae in libraria weidmannia, 1845. С.321.
- <sup>14</sup> Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка. Указ. изд. Т.1. Ч.2. С.1357.
- <sup>15</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Указ. изд. Т.2. С.212.
- <sup>16</sup> Словарь русского языка XI — XVII веков. — Вып. 8. Указ. изд. С.106.
- <sup>17</sup> Трубачев О.Н. Этимологический словарь славянских языков. Указ. изд. Т.13. С.83.
- <sup>18</sup> Там же.
- <sup>19</sup> Miklosich F. Radices linguae slovenicae veteris dialecti. Указ. изд. С.294.
- <sup>20</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Указ. изд. Т.2. С.26.
- <sup>21</sup> Трубачев О.Н. Этимологический словарь славянских языков. Указ. изд. Т.10. С.101.
- <sup>22</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Указ. изд. Т.2. С.126.

Пак И.Я., ТГУ, 5 курс,  
н.р.: О.И. Блинова

*Образ дерева в эстетической сфере  
(фрагмент тематической художественной  
картины мира: модель дерево – человек)*

Национальная языковая картина мира сквозь призму творческого сознания преломляется в индивидуальную, и создаются уникальные образы. Образ дерева — один из базовых для русской культуры. У славян сохранились предания о мировом древе, о древе познания добра и зла. В повседневной речи закрепились слова *дуб, бревно, пень*, которые характеризуют способности человека. Поэзия создает свои интерпретации этого ключевого образа.

Поэзия 20 века основана на предельной конкретизации образов: используется не лексема *дерево*, а лексема *ива, клен, тополь*, не обобщенный образ человека, а *девушка, князь, барыня*. В этой связи контексты можно разделить на несколько групп. Первая из них — группа возрастного признака: *Пригорюнились девушки-ели*. (С. Есенин), *Кругом меня — немые тополя, Как женщины, завернутые строго!* (В. Брюсов).

По возрастному признаку сравнения с человеком охватывают три основных периода в его жизни: юность, зрелость, старость. Доминируют сравнения с женскими образами, что, возможно, связано с более ярким представлением образа женщины в русской культуре. В социальном аспекте деревья/растения также сравниваются с женщинами: *школьница, невеста, жена, вдова*. Эти статусы зачастую последовательно совпадают с основными периодами человеческой жизни. Как правило, школьницы юны, и сравниваемые с ними деревья наделяются их беззаботными действиями: *Березы, вы школьницы, Полно калякать, Довольно скакать, Задирая подола* (Н. Заболоцкий). Чаще используется один из самых обаятельных женских образов — образ невесты — предмет преклонения и восхищения, символ молодости, непорочности. Этот образ — один из немногих, способных передать всю прелесть свежего цветка и радость появления первой зелени на ветках (подается через ситуацию венчания): *Ты о ней [о розе], как о первой невесте, Будешь думать во сне и до слез*. (А. Ахматова), *Дерева едва венчались Первой зеленью весны*. (А. Блок). В осенний период дерево соотносится с женщиной, потерявшей мужа: *И береза, Как вдова, бледна от слез* (Н. Клюев). Горечь, пустота вдовы — в облике березы, одиноко стоящей без листьев.

При образном переименовании деревьев используются историзмы, отражающие статус человека в прошлых эпохах: *Елка напыжилась барыней* (Б. Пастернак); *Тополы шагают, как великие князья* (Б. Окуджава). Большинство единиц отражает социальное положение человека

## Труды молодых учёных

Древней Руси, купеческой России, но имеются и слова, не связанные с традиционной русской культурой: *принц, королева*. Появление таких слов в поэзии обусловлено их активным использованием в современной массовой культуре, превратившей эти слова в ключевые мотивы европейской культуры: *...кусты... весной — принцы молодые* (И. Северянин).

Деревья/растения сравниваются с литературными, мифологическими персонажами. Собственные имена существительные несут культурную нагрузку: *Аленушка* — русская крестьянская девушка, *Снегурочка* — девочка из снега, *Мария* — божья мать и т.д.. Используются не только христианские персонажи, но и языческие (греческие и славянские): *Но всех милей мне девушка берега, Пришедшая из скавок и былин, Снегурочка, любимица народа, Аленушка пригорков и равнин.* (Вс. Рождественский); *Есть Моисеи посреди дубов, Марии между пальм* (Н. Гумилев); *В каждом цветке придорожном — твой Лик [Афродиты], Дьяволица!* (М. Цветаева). Среди нарицательных имен — также образы язычников и христиан: *И вызывают в четки Ивы — кроткие монашки.* (С. Есенин); *Шаманит лес-кудесник Про черную судьбу.* (С. Есенин).

Кроме вышеуказанных признаков дифференциации человеческой жизни и деятельности (возрастному, социальному, религиозному), не последнюю роль играет признак профессиональной принадлежности: *И, как пьяный сторож [клен], выйдя на дорогу, Утонул в сугробе, приморозил ногу.* (С. Есенин); *Лавр — летописец, горячитель боя.* (М. Цветаева).

Образ дерева ассоциируется также с вымышленными человекоподобными существами. Обычно в словах, называющих этих существ, содержатся семы положительного или отрицательного отношения к ним, и дерево в определенной ситуации приобретает черты только одного существа, в зависимости от того, оценивается эта ситуация со знаком «+» или со знаком «-». Например, период цветения — благоприятная ситуация, и *...яблони — что ангелы — белы* (М. Цветаева), ночное время, напротив, темное, непонятное, и для сравнения используются такие слова, как призрак, привидение: *И деревья, как привраки, белые Высыпают толпой на дорогу* (Б. Пастернак); *Как привидение, берега Стоит, серая, за окном* (И. Бунин).

Образная модель «дерево-человек» демонстрирует, как мифологическое (наделение природы человеческими качествами) превратилось в культурно-эстетическое. Образ дерева можно отнести к числу концептов русской культуры.

Половкова О.С., аспирант ТПУ,  
н.р.: Ю.А. Эмер

*Авторские трансформации фразеологических  
единиц (на материале повести  
Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»)*

В настоящее время в лингвистике традиционные объекты исследования начинают описываться с иных, лингвокультурологических, когнитивных позиций (см. работы А. Вежицкой, В.Н. Телии, А.Д. Шмелева и др). Так, при исследовании фразеологических единиц (далее ФЕ) ученые обращаются к анализу межкультурных компонентов в составе фразеологизмов, миромоделирующей функции фразеологической единицы в тексте, к национально-культурной специфике единицы в целом. В свете этого не случаен интерес к изучению авторских трансформаций ФЕ.

ФЕ выделяются из класса других единиц языка. Отличительными характеристиками этих единиц является идиоматичность, то есть невыводимость значения из состава компонентов, и воспроизводимость. По своей природе ФЕ являются образными и экспрессивными единицами. Привлечение ФЕ обычно вызвано стремлением сделать высказывание более ярким, убедительным. Постоянная форма ФЕ, ее чаще всего безвариантная воспроизводимость приводит к стертости, утрате образности. Неслучайно у авторов возникает вполне правомерное желание освежить структуру ФЕ, трансформировать, а иногда и создать свою авторскую ФЕ по модели, существующей в языке, не только для придания единице большей выразительности и экспрессии, но и для выражения с ее помощью «своих», авторских смыслов, важных для моделирования мира в этом произведении.

Цель данной работы: рассмотреть случаи авторских трансформаций, встреченных в произведении Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», проследить изменения смысла и стилистической характеристики ФЕ, происходящие в результате преобразования единиц.

В произведении Сэлинджера «Над пропастью во ржи» широко применяются приемы авторской трансформации. Под авторскими трансформациями мы понимаем изменения в структурном составе ФЕ, которые, в свою очередь, подразделяются на структурно-грамматические, структурно-семантические и контекстные. В данной работе мы рассматриваем только структурно-семантические трансформации.

Частотность авторских трансформаций ФЕ в исследуемом тексте обусловлена, прежде всего, спецификой повествования. Повествование повести «Над пропастью во ржи» ведется от 1-го лица. Главным героем повести является американский подросток, речь которого изобилует употреблением эмоционально окрашенных словоформ, разговорно-фамильярных и сленговых ФЕ. Употребление большого количества та-

## Труды молодых учёных

ких единиц в тексте объясняется стремлением автора смоделировать мир, представленный в подростковом сознании, показать живое, эмоциональное восприятие действительности молодым человеком.

Довольно часто автор включает в состав ФЕ прилагательные (*goddam, old, awful*), которые добавляют экспрессивности и работают на сохранение единого стиля повествования. Кроме того, эти прилагательные в составе ФЕ выполняют функцию речевой характеристики главного героя, общающегося на грубо-просторечном молодежном жаргоне.

1. *Somebody that cries their goddam eyes out over phony stuff in the movies* (досл.: Те, которые выплакивают свои чертovsky глаза над липовой чепухой в фильмах).

2. *Yell your goddam head off* (досл.: Ори так, чтоб сорвало твою чертову голову).

Идиомы *cry one's eyes out* со значением «выплакать глаза, горько плакать»<sup>1</sup> и *Yell one's head off* — «долго и громко кричать, визжать»<sup>2</sup> осложнены авторским вкраплением — *goddam (чертovsky)*, добавляющим негативную оценку в ФЕ. В данном случае *goddam* является определением для глаз, которые выплакивают, и для голов, которые срывает от дикого крика. Отрицательное отношение героя объясняется тем, что он говорит о головах и глазах тех людей, к которым он относится враждебно. Он называет их притворщиками, которые постоянно лгут, которым нравятся безвкусные фильмы, смотря которые они уходят в мир иллюзий и «выплакивают свои чертovsky глаза». Таким образом, вкрапление *goddam* не только работает на сохранение стиля повествования, но и, главным образом, моделирует мировосприятие главного героя.

В качестве вкрапления встречается также десемантизированное прилагательное *old*, которое употребляется как с одушевленными, так и с неодушевленными предметами.

3. *I sort of gave her the old eye* (досл.: Я в некотором роде дал ей свой взгляд).

Это вкрапление также как и предыдущие (*goddam, awful*) является маркером разговорной речи, но, в отличие от первых, не является миромоделирующим.

Встречаются и другие случаи, когда в состав ФЕ включаются компоненты, означающие степень признака, степень интенсивности действия.

4. *He's got a yella streak a mile wide* (досл.: У него есть желтая полоса миль шириной).

5. *It just drove me stark staring mad* (досл.: Это просто меня совершенно абсолютно сводило с ума).

Идиома *yellow streak (down one's back)* означает «трусость»<sup>3</sup>. А вкраплением *a mile wide* определяется «степень» трусости, образно передаваемая через сравнение с милями. Человек не может быть более



или менее трус, то есть семантика прилагательного не предполагает наличие семы интенсивности. Но автор трансформацией ФЕ показывает, что для подростка все имеет степень (причем максимальную): и трусость, и сумасшествие (см. пример 5). Максимальная степень сумасшествия достигается за счет двух интенсификаторов — *stark staring*. Подобные трансформации ФЕ не только добавляют образности и экспрессивности повествованию, но и моделируют миропонимание главного героя — Холдена Колфида, подростка, склонного к преувеличению и максимализму. Причем, максимализм героя проявляется не только в отражении степени интенсивности действия или признака, но и, в целом, в его отношении к миру и людям, его населяющим. Этот мир враждебен главному герою. Его буквально коробит от бессмысленной показушной чепухи, которая его окружает. Именно поэтому столь частотны в тексте такие определения, как *goddam* (чертов), *awful* (ужасный), *phony* (липовый), а также существительное *stuff* (чепуха), являющееся определяющим при выражении взгляда на мир глазами Холдена Колфида. Но не только мир враждебен главному герою, но и его обитатели, которые в отличие от него не замечают фальши, а лишь усиливают ее, делая все, с его точки зрения, ради показушничества.

Для выражения максимальной степени интенсивности действия Дж.Д. Сэлинджер создает окказиональные ФЕ по модели существующих в языке единиц, моделируя тем самым видение мира глазами главного героя.

6. *You never saw so many phonics in all your life, everybody smoking their ears off* (досл.: Ты никогда не видел столько показухи завсю свою жизнь, каждый стоял, выкуривая свои уши, что дым из них шел).

7. *The Rockettes were kicking their heads off...* (досл.: Рокетт закидывали ноги выше головы...).

Создавая образные фразеологические обороты — *to smoke one's ears off* (со значением «курить так, чтоб дым из ушей пошел») и *kicking their heads off* по аналогии с имеющимися в английском языке эмоционально-экспрессивными фразеологизмами (*to cry one's eyes (heart) out* (досл.: плакать так, чтобы глаза выпали) — все глаза выплакать; *to talk one's head off* (досл.: говорить так, чтобы голову сорвало) — болтать до одурения)<sup>4</sup>.

Сэлинджер придерживается одной и той же модели: делать что-то так усердно и интенсивно до тех пор, пока не выйдет из строя предмет, с помощью которого совершается действие (например, глаза при плаче), либо пока не сорвет голову. Данные авторские единицы обладают яркой образностью, которая влечет за собой высокую степень интенсивности и экспрессию.

## Труды молодых учёных

В следующей группе ФЕ трансформация осуществляется за счет замены нейтрального компонента стилистически маркированным (процесс субституции).

8. *Old Spenser'd practically kill himself chuckling...* (досл.: Старик Спенсер практически убивал себя, хихикая).

Нейтральный глагол *laughing* (смеяться) автор заменяет разговорным *chuckling* (хихикать), трансформация добавляет не только больший эмоционально-экспрессивный заряд выражению, но и меняет смысл ФЕ, так как глагол хихикать, в отличие от нейтрального смеяться, обозначает злорадный смех, смех исподтишка<sup>1</sup>, характеризующийся отрицательной коннотацией.

Негативная оценка, появляющаяся в результате трансформации, объясняется негативным отношением Холдена Колфила к знакомому парню, трусливому и подлому, смеющемуся через силу (*kill himself* – досл.: убивая себя), исподтишка над несмешными шутками Трумера, который является для всех авторитетом. Данная трансформация влияет не только на стиль, снижая его и делая выражение более экспрессивным, но и моделирует взгляд подростка на ненавистный мир фальши и притворства.

Итак, целью возникновения авторских трансформаций в произведении Сэлинджера «Над пропастью во ржи» явилось не только стремление обогатить текст повествования яркими, колоритными образно-экспрессивными фразеологическими оборотами, но и стоящая перед автором непростая задача – стилизовать повествование под речь американского подростка, моделируя его мировидение и миропонимание. Что требует, в свою очередь, замены нейтральных компонентов ФЕ на стилистически маркированные, а также включения слов, являющихся показателями разговорной речи. При этом само миромоделирование происходит за счёт изменения смысла ФЕ путём внесения различных коннотаций и оценок, соответствующих восприятию героя.

### Примечания

<sup>1</sup>Кунин А. В. Англо-русский фразеологический словарь / Под ред. Я.И. Рецкер. – М., 1967, 2 т. – 1264 с.

<sup>2</sup>Richard A. Spears NTC's American Idioms Dictionary. – М., 1991. – 463 р.

<sup>3</sup>Англо-русский словарь американского сленга / Е.И. Тузовский. – М., 1993. – 544 с.

<sup>4</sup>Кунин А. В. Англо-русский фразеологический словарь / Под ред. Я.И. Рецкер. – М., 1967, 2 т. – 1264 с.

<sup>5</sup>Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1999. – 944 с.

**Польщикова А.П., ТГУ, 3 курс,**

**н.р.: З.И. Резанова**

***Метафора как средство реализации мифа  
в современном политическом дискурсе:***

***Постановка проблемы***

Исследование современного политического дискурса является одной из важнейших задач лингвистики и носит прикладной характер. В современной российской политике наметился устойчивый спрос на качественные материалы о самой себе.

За последние десятилетия в сфере гуманитарных наук наметилась устойчивая тенденция к решению задач междисциплинарного характера. Это было обусловлено интенсификацией процессов мировой глобализации, завершением четвертой и пятой информационно-технологических революций (изобретение телевидения, радио и Интернета).

Собственно в лингвистике интегративные тенденции проявились в повороте от лингвоцентрической установки к антропоцентрической, рассматривающей язык как систему, органично связанную с человеческим сознанием, культурой, жизнью человеческого духа.

Эта установка является приоритетной в когнитивной лингвистике, с позиций которой будет осуществлен анализ нашего материала. Это отразилось на толковании метафоры, которая представлена в нашей работе как отраженный в структурах языка способ мышления о мире.

Дискурс толкуется нами как текст, погруженный в жизнь, связанный с рядом экстралингвистических факторов, поэтому автор активно вводит в структуру работы элементы современной российской политической жизни.

Собственно политический дискурс долгое время был вне сферы внимания как отечественных, так и зарубежных лингвистов. Приоритет на операции с ним принадлежал специалистам по спич-райту, то есть по написанию речей и подготовке публичных выступлений для политиков.

Все изменилось в 80-е – 90-е годы. Причиной тому послужили уже упомянутые информационно-технологические революции, а также победоносное шествие Public Relations в Европе и США (PR – как коммуникативный менеджмент) и информационные войны эпохи холодной войны. Кроме того, начало складываться глобальное информационное сообщество, что повлияло на демократизацию самого процесса лингвистического исследования, выбор его объекта.

С распадом СССР исчезла последняя возможность какой-либо монополии на информацию, и хотя до сих пор существует ряд закрытых информационных сфер, связанных прежде всего с соблюдением военной и государственной тайн, в целом следует рассматривать современное информационное сообщество как открытое.

## Труды молодых учёных

А обостряющаяся с каждым годом всеобщая конкуренция заставляет политиков и бизнесменов уделять пристальное внимание своей коммуникативной среде.

Далее по классической схеме спрос породил предложение, и в 90-е годы можно наблюдать всплеск исследований современного политического дискурса, цель которых — выработка ряда средств и приемов, которые бы позволили максимально использовать богатство языка для достижения определенных коммуникативных (а в конечном итоге — политических или экономических) целей.

Задача современных лингвистов, специалистов PR, журналистов — поставить заслон использованию методов манипуляции массовым сознанием (прежде всего, нейро-лингвистическому программированию).

Миф в нашем случае рассматривается как стереотип массового сознания, который рождается в условиях недостатка в объективных фактах, как реальность, существующая независимо от нашего сознания и отношения к этой реальности.

На связь мифа и метафоры также указано не случайно. Это связано с последними представлениями о мифе и метафоре как о равноправных частях общего процесса познания мира человеком. Об этом писал еще Э. Кассирер. Он говорил о том, что метафорический тип мышления является одним из древнейших. А. Лосев связывал его с зарождением и развитием первобытно-общинного строя, когда человек переносил на природу свои примитивные социальные представления.

Позднее связь мифа и языка (метафоры) оформилась в понятие «мифометафоры» как комплекса средств выражения архетипического образа, реализованного в определенном мифе (термин В. Меликова).

Используемый для анализа материал — метафорические сочетания из текстов В. Шандыбина и В. Новодворской с общей темой — Октябрьская революция 1917 года. Это не ораторские речи, а статьи для печати.

План исследования состоит из трех этапов. На первом — нейтральный взгляд на Октябрьскую революцию. Он взят из последних учебников по новейшей истории под редакциями А.А. Радугина и А.Н. Сахарова.

На втором этапе предлагаются мифы В. Шандыбина и В. Новодворской о революции 1917 года. Они формулируются из обобщений работ российских политологов: Г. Павловского, Е. Островского, В. Никонова.

Третий этап - компонентный анализ материала.

По результатам анализа сделаны следующие выводы: метафора-важнейшее средство реализации мифа в современном российском политическом дискурсе. Выбор тематики и лексики для воплощения мифа зависит от электората политика, уровня его образования и культуры. Политики противоположных идеологий могут пользоваться элементами мифов друг друга, если это обеспечит их мифам более долгую жизнь в сознании людей.

**Разина И.Г., аспирант ТГУ,  
н.р.: З.И. Резанова**

***Семантико-синтаксическая организация  
первичного и вторичного текста (перевода)  
(На материале романа В. Набокова «Король,  
Дама, Валет» и его перевода на английский  
язык, выполненного Д. Набоковым)***

Целью данной статьи является анализ средств лексической и синтаксической деривации при порождении текста в условиях межъязыковой ситуации, выявление расхождения смыслов оригинала и перевода, а также причин данных расхождений.

Текст — чрезвычайно сложная и многоаспектная единица речи, исследуемая с различных позиций. Большинство исследователей, давая определения текста, отмечают следующее: единицы, наполняющие текст, организованы согласно существующим в языке грамматическим правилам, обеспечивая связность и цельность текста. Содержание текста обусловлено коммуникативным заданием, замыслом говорящего (пишущего). Данный замысел находит свое воплощение в конкретных единицах языка, расположенных в линейной последовательности согласно формально-синтаксическим и функционально-синтаксическим правилам.

Лексическое наполнение текста, обусловленное коммуникативным заданием, зависит от намерений автора и от адресата, на которого рассчитан данный текст. Лексические единицы (слова и словосочетания), строящие данный текст, должны выбираться с учетом возрастных, национальных и т.п. особенностей адресата, т.е. лексический состав текста во многом обусловлен экстралингвистическими факторами. Субъект и адресат формируют определенные субъектно-адресатные отношения в процессе достижения цели коммуникации — деятельности текстопорождения. Объектом коммуникации выступает содержание текста. Таким образом, субъект, адресат и цель коммуникации создают «прагматическую ситуацию порождения текста определенного класса».<sup>1</sup>

Облик текста формируется с учетом всех вышеупомянутых факторов. Автор текста имеет в своем распоряжении ряд языковых средств, из которых он выбирает наиболее подходящие, с его точки зрения, для выражения смысловой структуры текста. Это касается не только порождения текста в пределах одной языковой коммуникации, но и порождения вторичного текста — перевода — в условиях межъязыковой коммуникации. Межъязыковая коммуникация (межъязыковая деривация) рассматривается как перевод текста с одного языка на другой, т.е. подразумевается, что имеется какой-то текст, так называемый оригинал, который написан «на определенном языке», и в процессе пере-

## Труды молодых учёных

вода создается новый текст «на другом языке», предназначенный для равноценной замены оригинала.<sup>2</sup> Условия коммуникативной ситуации при порождении вторичного текста — перевода — гораздо сложнее, чем порождение текста в пределах одной языковой коммуникации. Помимо субъекта (автора) текста и адресата появляется дополнительный участник коммуникативной ситуации — переводчик-интерпретатор, который, с одной стороны, является адресатом текста-оригинала, а с другой — субъектом (автором) нового текста на языке перевода. Но даже при тождестве глубинного (семантического) уровня двух текстов, находящихся в парадигматических отношениях, как, например, текст и его перевод, поверхностный (лексико-грамматический) уровень будет всегда различен. Таким образом, новый текст, созданный в результате межъязыковой деривации, не будет идентичным тексту оригинала в силу следующих причин.

Во-первых, лексико-грамматический строй языка оригинала и языка перевода не являются тождественными. Следовательно, в языке перевода могут отсутствовать эквивалентные лексико-грамматические структуры, что часто ведет к искажению смысла текста.

Во-вторых, текст перевода зависит от языковой компетенции и намерений переводчика, который всегда находится в условиях выбора между тождественными (условно) средствами языка. Поэтому анализ текста всегда учитывает «предварительную обусловленность свободы авторского выбора тех или иных средств выражения смысловой структуры текста».<sup>3</sup>

В-третьих, текст перевода всегда подвергается влиянию того культурного пространства, в условиях которого он создан.

В качестве примера рассмотрим следующий фрагмент текста и его перевод на английский язык: «Огромная, черная стрела часов, застывшая перед своим ежеминутным жестом, сейчас вот дрогнет, и от ее тугого толчка тронется весь мир»<sup>4</sup> — «The huge black clock hand is still at rest but on the point of making its once-a-minute gesture; that resilient jolt will set a whole world in motion».

Анализируя пропозитивную структуру первой части данного предложения в оригинале, можно выделить три пропозиции. Предикаты, формирующие данные пропозиции, могут быть иерархически структурированы:

P1<sup>6</sup> «дрогнет» — предикат первого порядка, выражен глаголом в одной из своих форм, передает значение будущего действия. P1 формирует первую пропозицию, представляющую собой структуру предложенческого типа S+P, в которой логический субъект и предикат совпадают с подлежащим и сказуемым на формально-грамматическом (поверхностном) уровне: «стрела часов(S)... сейчас вот дрогнет(P1)». Субъект пропозиции выражен номинативной конструкцией, имеющей при себе припропозициональные распространители («огромная, черная»).

## Лингвистика

**P2** «застывшая» — предикат второго порядка (неличная форма глагола), образован в результате деривационного процесса адъективации, формирует вторую пропозицию. Субъект первой пропозиции одновременно является и субъектом второй пропозиции. **P2** является средством характеристики состояния субъекта (значение: состояние покоя), т.е., рассматривая логико-коммуникативный аспект высказывания, можно сказать, что **S** и **P2** находятся в характеризующих отношениях.

**P3** «жест» — предикат третьего порядка, формирует третью пропозицию, которая является свернутой. На поверхностном уровне она представлена атрибутивным словосочетанием с предлогом: «перед своим ежеминутным жестом». **P3** выражен существительным, выражающим значение действия. Значение регулярности действия выражается припропозициональным распространителем «ежеминутный».

Рассмотрим теперь, как данная структура воплощается во вторичном тексте (перевод). Анализируя перевод первой части сложного предложения, можно выделить четыре пропозиции. Первая и вторая пропозиции образованы равнозначными по своему статусу предикатами, которые выражены на поверхностном уровне однородными сказуемыми:

**P1** «is at rest», **P2** «is on the point» — предикаты первого порядка, имеющие структуру: глагол-связка + существительное с предлогом. **P1** является предикатом состояния, выражая состояние покоя; **P2** — также предикат состояния, выражающий состояние готовности к действию. Логический субъект первой и второй пропозиций — «the clock hand» — совпадает с подлежащим на формально-грамматическом уровне, имеет припропозициональные распространители («huge, black»).

**P3** «(of) making» — предикат второго порядка — является зависимым трансформированным предикатом, образованным в результате деривационного процесса номинализации, на поверхностном уровне выражен герундиальной конструкцией «of+gerund», формирует третью пропозицию.

**P4** «it's once-a-minute gesture» — предикат третьего порядка, выраженный существительным, имеющим значение действия, регулярность действия выражена припропозициональным распространителем «once-a-minute», формирует четвертую пропозицию.

Сравнивая семантико-синтаксические структуры данного фрагмента текста (оригинала и перевода), можно сделать следующие выводы. В основном, смыслы первичного и вторичного текста совпадают, хотя их семантические структуры нельзя считать полностью тождественными. Оригинал и перевод имеют разную предикатную организацию, что объясняет разницу в семантике.

## Труды молодых учёных

Во-первых, предикату «застывшая» (предикат второго порядка) соответствует предикат «is at rest» (предикат первого порядка). Оба предиката являются предикатами состояния, но они по-разному аспектируют действие: «застывшая» — результат уже совершенного действия; «is at rest» — акцент сделан на **процессе** действия.

Во-вторых, предикату первого порядка текста оригинала «дрогнет» соответствует свернутый номинализированный предикат второго порядка «of making», при этом смыслы, которые актуализируются, различны в тексте оригинала и перевода: «дрогнет» — акцент сделан на **действии**; «(is on the point) of making» — акцент сделан на **состоянии**.

И только смыслы, выраженные предикатами третьего порядка («перед своим ежеминутным жестом» — «its once-a-minute gesture»), можно считать тождественными: в обоих случаях актуализируется значение регулярного действия.

На данном примере мы представили фрагмент анализа пропозитивной структуры текста, семантико-синтаксической организации первичного и вторичного текста (перевода) и показали, как изменения в поверхностной (формально-грамматической) структуре текста в процессе перевода ведут к более или менее значительным изменениям смысла текста. Данные изменения чаще обусловлены законами языка, хотя иногда они являются результатом стратегий переводчика, что может быть темой отдельного исследования.

### Примечания

<sup>1</sup> Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис. М., 1992. с.81.

<sup>2</sup> Комиссаров В.Н. Слово о переводе. М.,1973. с.11.

<sup>3</sup> Лингвистический энциклопедический словарь. М.,1990. с.508.

<sup>4</sup> Набоков В.Д. Король, Дама, Валет.// Собр. соч. в 4-х т. М.: «Правда», 1990. с.1.

<sup>5</sup> Nabokov V. King. Queen. Knave. N.Y.,1968. с.115

<sup>6</sup> Условные сокращения: S — субъект, P — предикат.

## **Рахвалов М.Н., ТГУ, 3 курс, н.р.: Л.А. Захарова** *Некоторые особенности грамматики церковнославянского языка в религиозном освещении*

В настоящее время через призму религиозной семантики в полной мере рассмотрена лишь лексика церковнославянского языка<sup>1</sup> тогда как грамматика почти не затронута (за исключением небольших заметок,



спорадически рассеянных по научной литературе<sup>2</sup>). Данная работа представляет собой попытку систематизировать имеющиеся наблюдения и дополнить их собственными.

В результате проведенной нами семиотической характеристики христианства было выделено четыре универсальных категории, объединенных тернарными связями в замкнутый динамический механизм функционирования христианской культуры. Таковыми являются нераздельность, неслиянность, равноправность и иерархичность, причем функционирование этих категорий на практике (реализация их во множестве вариантов) позволяет сделать вывод о специфической эквивалентности элементов христианской культуры (тело является храмом, а храм неким соборным телом, икона является книгой, «библией для неграмотных», а книга — иконой, даже с чисто этимологической точки зрения и т.д.). Кроме этого, при явной взаимоисключаемости этих категорий, они объединены в жесткие дихотомии (божественная и человеческая сущности Христа нераздельны (равноправны), но и неслиянны (иерархически различны) одновременно).

Дополнительным условием в отборе материала был тот факт, что при приспособлении славянской лексики к греческой грамматике Кирилл, тем не менее, оставил в новом старославянском языке некоторые чуждые греческому языку славянские категории, что, на наш взгляд, говорит об их особом значении для Кирилла. Если же они не были релевантны для языка Византии, то могли стать таковыми для иной культурной сферы, в том числе и религиозной. К тому же, если учесть, что Кирилл был миссионером, то данные категории могли приобрести сознательно «педагогические» функции и, следовательно, анагогическое истолкование.

Таким образом, нами было предварительно выделено три таких категории, предположительно имеющие религиозную семантику: двойное отрицание, омонимия форм 2 и 3 лица аориста и имперфекта и свободная постановка глагола связки в предложении. К ним также было добавлено преобладание в славянских языках безличных конструкций, описанное А. Вежбицкой, но недостаточно раскрытое в религиозном отношении.

По поводу двойного отрицания принято считать, что до XIV века оно было нормой, а одинарное отрицание, как случай ориентации на греческую языковую модель, представляло собой окказиональное явление. С нашей же точки зрения эта окказиональность — лишь видимость. Во-первых, для христианского сознания специфической является аксиологическая доминанта на «другом» в самом широком смысле этого слова: не я сам ценностен, а другой (ближний), Бог и т.д. С этой точки зрения спорадические случаи ориентации на греческую языковую модель до XIV века вполне закономерны — греческий язык действительно воспринимался, с одной стороны (в плане иерархической преемственности), как более сакральный, нежели церковнославянский, а с

## Труды молодых учёных

другой стороны, как равный (и, следовательно, эквивалентный) последнему в плане их богоданности и, значит, боговдохновенности. Во-вторых, здесь обнаруживается реализация выведенного выше принципа взаимоисключаемости: с чисто математической точки зрения, двойное отрицание имеет утвердительную семантику (что и было главным аргументом Максима Грека при замене его на одинарное в XIV веке), с точки же зрения семасиологии, смысл остается отрицательным. Наряду с этим обнаруживается чисто грамматическая согласованность и семантическая связность обоих элементов двойного отрицания. Осталось добавить, что данный механизм «нераздельности-неслиянности» тождествен принципам апофатического богословия (ср. «пресветлый сумрак» и др. определения у Дионисия Ареопагита), в котором отрицание двух и более противоположных элементов того или иного смысла дает некий третий метасмысл (как правило, божественный).

Второй выделенной нами особенностью является омонимия форм 2 и 3л. в парадигмах аориста и имперфекта. Здесь, помимо эквивалентности данных форм, надо отметить следующее. Принимая во внимание аксиологическую доминанту в христианстве «другого» (т.е. «неменя», ближнего, Бога и т.д.), можно сделать вывод, что 2 лицо в контексте христианской картины мира должно иметь в церковнославянском языке большую смысловую и идеологическую нагрузку, нежели 1и 3 лицо (в молитве и катехизисе эта доминанта вообще приобретает тотальный характер).

Таким образом, омонимия 2 и 3 л. аориста и имперфекта в церковнославянском языке, по всей видимости, может представлять собой выражение, с одной стороны, идеи соборности, а с другой, — принципиально диалогической позиции христианства. На основе данной позиции любой субъект в рамках церковного единства, независимо от его включенности или нет в акт коммуникации, идентифицируется как «ты» (идея всевиновности в данном контексте является крайним выражением таких отношений), то есть посредством 2 лица. Даже субъект, принципиально недоступный коммуникации (в том числе и Бог, и умершие люди), но, тем не менее, остающийся в рамках соборного единства, будет описываться 2 лицом при необходимом 3. Тот же факт, что полное слияния форм 2 и 3л. аориста и имперфекта не произошло, говорит лишь о том, что язык не может быть абсолютно замкнутым в референтной своей функции, поэтому при необходимости он должен быть способным выражать и несвойственные для его культурной ситуации смыслы. Следовательно, в одном контексте (например, для обозначения человека иной веры) 3 лицо может выражать свое прямое значение, а в другом (в рамках соборного единства) — значение 2 лица.

Свободная постановка вспомогательного глагола в предложении эксплицирует собой явление уже отмеченной выше принципиальной эквивалентности элементов христианской культуры. В данном случае

это выражается в возможности как минимум двух равнозначных вариантов постановки вспомогательного глагола. Этот факт также можно воспринимать как окказиональное явление, если бы не особая роль глагола «есть» (в экзистенциальном плане) для христианства и глагола вообще для русского самосознания (об этом см. у Гаспарова в указанной выше статье).

Последней выделенной нами грамматической особенностью церковнославянского языка является наличие в нем безличных конструкций, что подробно рассмотрено в работах А. Вежбицкой. В христианской культуре с легкостью обнаруживаются соответствующие явления: например, как самая характерная иллюстрация, самоустранение автора или иконописца в отношении авторства своей работы (не я писал, но Дух святой через меня). Кроме этого, в данном случае отражается христианская идея божественного провидения, относительно которой безличные конструкции представляют собой нераздельно-неслиянное единство божьей воли и человеческой. То есть, здесь налицо не отсутствие субъекта, а имплицитное наличие двух субъектов.

В заключение следует добавить, что первые три особенности являются специфическими для церковнославянского языка, а последняя, хоть и наличествует в некоторых других языках, в русском занимает доминирующее положение, более того, как пишет Вежбицкая, заметна тенденция к росту безличных конструкций в русском языке.

#### Примечания

<sup>1</sup> Язык памятников церковнославянской письменности / Сб. ст. / Под ред. Л.Г. Панина – Новосибирск, 1995; Вендина Т.И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка. – М., 2003

<sup>2</sup> В частности это такие работы, как: Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – М., 2001; Гаспаров Б.М. Лингвистика национального самосознания // «Логос», №4; Гак В.Г. Язык как форма выражения народа // Язык как средство трансляции культуры: Сб. ст. – М., 2002.

## Сатубаева Ю.И., ТГУ, 4 курс, н.р.: Л.А. Захарова *Именная система Кетского острога XVII в. (на материале словаря антропонимов Кетского острога XVII века)*

Исследование периода становления антропонимической системы русского народа отдельного региона поможет внести свой вклад в общий антропонимикон русского народа, проследить динамические изменения в антропонимике определенного региона, выявить типы производящей основы разных видов антропонимов.

## Труды молодых учёных

В данной статье автор рассматривает антропонимию ранее не изученного региона Сибири — Кетского острога, зафиксированную в памятниках деловой письменности в важнейший момент развития антропонимов (XVII век), в период, когда происходит пополнение именника числом календарных имен и постепенное вытеснение из употребления “мирских” имен.

Цель настоящей статьи — описать именную систему одного из первых поселений Сибири XVII века. Один из Томских острогов XVII века — Кетский острог — основан в период освоения и присоединения Сибири к русскому государству воеводою Владимиром Молчановым в 1596 году на реке Кети, притоке Оби. Исследование делового письма XVII века (челобитные, отписки воевод, расспросные речи и др.) позволило более объективно рассмотреть формирование и развитие норм официального именования лица.

Для наиболее полного рассмотрения системы именования Кетского острога XVII века необходимо представить структуру и семантику антропонимов.

1. В деловом письме Кетского острога XVII века отражено небольшое число мирских имен: *Блажко, Молчан, Ушак, Тачка*.

2. Большая часть именника представлена христианскими именами, которые были заимствованы из греческого (*Григорий “бодрствующий”, Федот “данный Богом”*), древнееврейского (*Данила “Бог мой судья”*), латинского (*Сергей “высокочтимый”*).

3. Фамилии по доономастическому значению производящей основы можно разделить на две группы:

- фамилии, образованные от христианских имен, например, *Лутовинин от Лука (лат.) “светлый” и др.*;
- фамилии, образованные от разнообразных прозвищ, например, *Балкашин от Балхаш (озеро в Казахстане), Монгулин/Мунгалев от монгол (тат.), Волков и др.*

4. До 80-х годов XVII века в Кетском остроге была распространена двухкомпонентная модель антропонима, состоящая из имени (христианского, редко русского) и патронима или фамилии, или фамильного прозвания. Христианское имя употребляется в официальной полной и неполной форме, стоит рядом с патронимом или фамилией, образованной от христианского или русского отпрозвищного апеллятивного имени при помощи суффиксов *-ов, -ев, -ин, -ский/-ской*, например, *Афанасий Алексеев, Лука Донской и др.*

5. Особую группу составляют тюркские именованья, оформленные по русской модели, например, *Чеботай Челищев от челище “большой лоб”*.

6. С 80-х годов XVII века в трехкомпонентной модели именованья начинает оформляться отчество, например, *Петрушка Гарасимов Жуков, воевода Василий Матвеевич Трегубов*. Также в списках встре-

чается четырехкомпонентная модель именования, в которой употребляются слова "сын", "прозвище", например, *Федка Дмитриев прозвище Бык, Оська Григорьев сын Коновал* и т.д.

Итак, рассмотрев антропонимы Кетского острога XVII века, мы пришли к следующим выводам:

1. Христианские личные имена, в основном заимствованные из греческого и древнееврейского языков, в рассматриваемом регионе вытесняют мирские имена.

2. Система антропонимов отдельного региона XVII века представлена в основном двукомпонентными моделями именования, где в качестве личного имени выступают христианские имена, в качестве фамилии или патронима христианские имена, но немало и русских имен. Трех-, четырехкомпонентные модели антропонимов в рассмотренных памятниках фиксируются после XVII века. За представителями высшей власти, как и во всей России этого периода, закрепляется современная система именования. Локальной особенностью исследуемого региона является наличие моделей антропонимов с устойчивыми компонентами "сын", "прозвище".

**Смолякова Н.С., ТГУ, 5 курс,  
н.р.: Т.Б. Банкова**

### ***Понятийная категория пространства в семантической категории чуждости***

Способность восприятия мира через пространственную категорию является универсальной для всего человечества: «Восприятие пространства — одно из первых и элементарных проявлений познания мира человеком».<sup>1</sup> Понятийная категория пространства в русском языке и русском народном мировидении является основой, на которой выстраиваются другие понятийные и семантические категории, например, семантическая категория чуждости (семантической данную категорию называет А.Б. Пеньковский). А.Б. Пеньковский предлагает гипотезу о существовании семантической категории «чуждости», которая должна сопрягаться с категорией отрицательной оценки («чужое — плохое») и иметь специальные языковые средства выражения.<sup>2</sup> Правомерно утверждать, что началом для деления людей на «своих» и «чужих» послужил пространственный территориальный фактор и пространственная организация является первоначальной причиной, по которой общество выстраивается надлежащим образом и которая является основанием для существующей иерархии социума.

Исследуем, как в семантической категории чуждости репрезентируется понятийная категория пространства. Это происходит прежде всего на лексическом уровне. Безусловно, перенос лексических единиц

## Труды молодых учёных

понятной категории пространства в семантическую категорию чуждости осуществляется не только на уровне формы, но и на уровне семантики. Пространственные лексические единицы приносят с собой в данную категорию семантический принцип организации пространства, и на основании пространственной организации выстраивается социум. Экпликация категории пространства в категории чуждости на лексическом уровне происходит посредством лексических единиц *близкий, далекий*. Категория пространства репрезентируется также и на семантическом уровне лексической оппозиции: свой — чужой и других лексических единиц, которые будут рассмотрены далее.

### 1. Лексический уровень

Рассмотрим функционирование пространственных лексических единиц «близкий», «далекий» в категории чуждости. «Близкий человек» — это всегда «свой» человек, живущий или живший близко.

1) «Близкими» людьми называются члены семьи, родственники. Традиционно в деревне в одном доме жила вся семья, включающая несколько поколений. Изначально действовал принцип пространственной близости. Спустя некоторое время дети стали уезжать от родителей. Однако эти люди остались родственниками, «близкими» людьми уже не с точки зрения места проживания, а с точки зрения родственной, духовной близости: *Они близка родня, он брат сродный ей (Том. Верш.)*.

В.И. Даль пишет, что дальше третьего колена, далее троюродного — это уже дальняя родня: *Близкая родня: наша Марина вашей Катерине двоюродная Прасковья (Словарь В.И. Даля)*.

2) «Близкими» являются люди, живущие по соседству, на одной улице. Сначала срабатывает пространственный фактор, а затем завязываются дружеские отношения, люди становятся духовно «близкими»: *Он нам близкий сосед (Том. Верш.)*; *Они близкие люди, приятели, родные (Словарь В.И. Даля)*.

3) «Близкими» считаются люди, живущие в одной деревне, и в этом плане снова определяющим является пространственный принцип. «Далекие» — это люди, живущие в другой деревне или в городе, или приезжие: — *Локоть*

- Есть таки, далекие у нас употребляют (Том. Колп.).

Таким образом, вышеперечисленные прилагательные «близкий», «далекий», функционирующие в категории чуждости, свидетельствуют о первичности пространственного значения, которое определяет дальнейшее социальное значение данных лексических единиц.

### 2. Семантический уровень

В семантической категории чуждости действуют несколько основных факторов, определяющих деление людей на «своих» и «чужих»: родовый фактор, пространственный, социальный, этнический и др. У каждого фактора есть своя сфера влияния. В плане соотношения «свой» — коренной житель и «чужой» — приезжий пространственный

фактор является главным и обуславливает действие социального фактора: далекое пространство — чужое — неизбежно определяет наличие там другой социальной группы.

Понятнейшая категория пространства репрезентируется в категории чуждости на семантическом уровне лексико-семантической оппозиции: свой — чужой. «Свой» человек — это в первую очередь человек, живущий или живший близко, а уже потом сосед, друг. «Чужой» — человек, живущий или живший ранее далеко. Территориальный пространственный фактор является главным в данном противопоставлении, на основании которого выстраивается социальный принцип деления людей на «своих» и «чужих». «Свой» («близкий») как «принадлежащий преимущественно к одной социальной группе», тогда как «чужой» («далекий») означает «принадлежность преимущественно к другой социальной группе, которая как-либо соотносится с первой».<sup>3</sup>

Любая история возникновения и развития деревни состоит из нескольких этапов. Изначально в деревне живет одна или несколько семей, постепенно семьи разрастаются, приезжают переселенцы, деревня становится большой. На начальном этапе деревня представляет собой определенную социальную группу, которую составляют коренные жители, поэтому приезжие люди, ранее жившие далеко, являются «чужими», «далекими».

Следует еще раз отметить, что пространственные значения «далеко», «близко» скрыты в семантике лексических единиц «свой», «чужой» и др., они выявляются в ходе контекстуального анализа. Проанализируем некоторые высказывания.

1. *Раньше деревня меньше, чем сейчас. Все Вершинины свои были (Том. Верш.).* Раньше деревня представляла собой одну социальную группу, в которую входили сначала родственники, а потом друзья, приятели, соседи. Это были «свои» люди («близкие»), изначально живущие на данной территории («близко»).

2. *Здесь живут не только родня, есть чужие, но большинство родня (Том. Верш.).* В данном высказывании пространственные значения «близко/далеко», на базе которых образовались социальные значения «близкий/далекий человек», эксплицируются в лексических единицах «родня» и «чужие». Можно предположить, что «родня» — это «свои» («близкие»), а «чужие» — это не родня («неблизкие», значит «далекие»).

3. *И казак поселился, ссыльный Вершинин. С тех пор одни Вершинины и жили. Тогда таких не принимали. Приезжие просились, не брали (Том. Верш.).* Речь идет о переселенцах, лексические единицы «таких» и «приезжие» употребляются для обозначения «чужих» людей, а «Вершинины» — «свои» люди. Прилагательное «приезжие» образовано от глагола «приезжать», «двигаться откуда-то издалека», в данном случае реализуется принцип пространственной организации: близко/далеко.

## Труды молодых учёных

4. *Понаехало, Вершининых совсем мало осталось. Все наезжий народ, чужой (Том. Верш.)*. Двойное употребление слов со значением «ехать»: «понаехало» и «наезжий» подчеркивает тот факт, что «чужие» люди приехали издалека, а две приставки в слове «понаехало» передают пренебрежительное и даже враждебное отношение, потому что это «чужие» люди. В лексической единице «наезжий» реализуется значение «приехавший издалека» (пространственный фактор) и значение «чужой» (социальный фактор), принадлежащий к другой социальной группе.

Категория пространства реализуется в категории чуждости в семантике следующих лексических единиц:

1) Пространственное значение «близко» и выросшее из него социальное значение «близкий человек» представлено в словах «родня», «свой», «Вершинины».

2) Пространственное значение «далеко» и социальное значение «далекый человек» — в словах: «чужие», «таких», «приезжие», «понаехало», «наезжий», «чужой». Закономерно, что второе пространственное и социальное значение активно реализуется в глаголах с семантикой: «ехать».

На основании всего вышесказанного можно утверждать, что пространственный фактор является значимым и основным, в данном случае, для деления людей на «своих» и «чужих».

### Примечания

<sup>1</sup>Гак В.Г. Пространство времени// Логический анализ языка. Язык и время. — М.: Изд-во «Индрик», 1997, — С. 134.

<sup>2</sup>Пеньковский А.Б. О семантической категории «чуждости» в русском языке// Проблемы структурной лингвистики. — М.: Наука, 1989. — С. 54.

<sup>3</sup>Серебренникова А.Н. Речевое воплощение понятия «свое» — «чужое»: социально — экологический аспект// Проблемы лексикографии, мотивологии, дериватологии. — Томск: Изд-во ТГУ, 1998. — С. 96.

## **Цой Е.В., аспирант ТГУ, н.р.: Г.И. Климовская** *Адвербиальная синлексика современного русского языка: К постановке вопроса*

В последние десятилетия внимание лингвистов привлекают различные аспекты изучения словосочетаний и лексической сочетаемости как таковой, в том числе и изучение неоднословных номинативных единиц, относимых традиционно к широко понимаемым устойчивым словосочетаниям.



Актуальность темы настоящего исследования — адвербиальная синлексика русского языка — связана с необходимостью исчерпывающего описания и теоретического осмысления широко представленного в языке материала особых композитивных номинативных единиц нейтральной экспрессивно-стилистической природы (*синлексов* — термин Г.И. Климовской).

Синлекс как единица стилистически нейтральная и не имеющая однословного эквивалента является, наряду с собственно словом, ядерным элементом номинативной системы. Синлексы подразделяются на те же части речи, что и собственно слова, так как обладают той же категориальной семантикой и тем же набором функций. Одним из частеречных пластов данного материала является адвербиальная синлексика.

Адвербиальные синлексы — это аналоги собственно однолексного наречия, но только синлексической структуры. Адвербиальный синлекс — это лексикализованное словосочетание не в начальной форме. Приведем примеры таких единиц, чтобы с самого начала придать нашим рассуждениям определенный и конкретный характер: *по второму кругу, в порядке очереди, в конечном итоге, по мере возможности, по мере необходимости, по семейным обстоятельствам, в денежном выражении, в знак согласия, каждый раз, на нервной почве, по крайней мере, в обязательном порядке.*

Даже неглубокий этимологический анализ показывает, что многие наречия по происхождению являются синлексами, возникли на синтаксической базе словосочетания: *в общем виде\** — *в общем, в будущем времени\** — *в будущем.*

Адвербиальная синлексика, как и любой другой лексико-грамматический тип аналитических лексем, характеризуется определенным составом элементов (лекс) и определенным порядком их расположения.

По количеству входящих в состав синлекса компонентов различают три структурных типа.

1) Четырехкомпонентные синлексы — данные синлексы включают в себя предлог, два атрибутивных и один субстантивный элемент либо предлог, один атрибутивный и два субстантивных элемента. Например: *в прямом смысле этого слова, при первом удобном случае, в силу сложившихся обстоятельств, при сложившемся положении дел.*

2) Трехкомпонентные адвербиальные синлексы, которые состоят из предлога, двух субстантивных элементов или из предлога, субстантивного и атрибутивного элементов. Например: *с начала до конца, в свою очередь, в знак согласия, в первый раз, в знак примирения, по мере сил, с места событий, на свежем воздухе, с первого взгляда, без посторонней помощи.*

## Труды молодых учёных

3) Двухкомпонентные синлексы — это такие беспредложные конструкции, которые включают в свой состав атрибутивные и субстантивные элементы в косвенном падеже. Например: *каждый раз, одно время, круглый год, большей частью, главным образом, своими силами, коренным образом*

В чем заключается причина распространенности одного и не распространенности другого структурного типа? Синлексов, имеющих в своем составе 4 компонента, в языке немного по той причине, что семантические границы одного языкового понятия имеют ограничения и редко требуют для выражения трех самостоятельных слов. Следовательно, затруднен процесс превращения в устойчивую единицу, которая воспринималась бы носителями языка как цельная семантическая единица и воспроизводилась бы таким образом в речи.

Трехкомпонентные предложные синлексы являются гораздо более распространенными по сравнению с двухкомпонентными беспредложными, потому что в их составе важную роль играет предлог: грамматические отношения, обозначаемые предлогами, его семантическая сущность.

Адвербиальная синлексика многочисленна по составу и обнаруживает многообразие не только по структуре, но и по категориальной семантике.

Классификация синлексов по категориальной семантике производится на основании категориального вопроса: Где? Когда? Почему? Зачем? Как? Каким образом? и т.д.

Адвербиальные синлексы входят в те же лексико-семантические разряды, что и собственно наречия, и без их учета неполны все семантические разряды наречий:

- **обрава действия** (как? каким образом?) — *под чужим именем, в пьяном виде, в порядке исключения, на самом деле, с первого взгляда, в основных чертах;*

- **меры и степени** (сколько? во сколько раз? насколько? как?) — *по меньшей мере, по мере сил, в полной мере, в высшей степени, из последних сил;*

- **обстоятельственные синлексы со значением времени** (когда? с каких пор? до каких пор? в течение какого времени? с какой периодичностью?) — *время от времени, во второй половине дня, в последнее время, в последний момент, на первое время, за короткий срок, на сегодняшний день;*

- **обстоятельственные синлексы со значением места** (где?, куда? откуда?) — *в мировой практике, на свежем воздухе, на рабочем месте, в черте города, в центре города, со всех сторон, с места событий;*

- **причины** (почему? отчего?) — *по семейным обстоятельствам, на нервной почве, по собственной воле, в свое оправдание, в силу необходимости;*

## Лингвистика

- цели (для чего? зачем? с какой целью?) — для пользы дела, на крайний случай, на всякий случай, в корыстных целях, в свое оправдание, в знак протеста, в рекламных целях;

- условия (при каком условии?) — в современных условиях, ни при каких обстоятельствах, в любом случае, при любых условиях, в противном случае.

Нужно заметить, что деление на лексико-семантические группы достаточно условно. Здесь более, чем в каких-либо других разделах языкового материала проявляется принцип непрерывности языка, относительности всякого классификативного деления. Это объясняется характерной особенностью синлекса вмещать в себя несколько значений.

Своеобразие семантики в синлексе обусловлено внутренними семантическими процессами, происходящими в нем.

Семантика адвербиального синлекса складывается не только в результате отбора и суммирования некоторых сем из запаса составных элементов синлекса. Действует референтное (за счет отнесения к принципиально новому факту реальной действительности) наведение дополнительных сем к этой сумме, проявляющееся через типовые контексты использования этого синлекса.

Типовые контексты достаточно легко реконструируются носителями языка «по памяти».

Научная библиотека работает в определенные часы. В определенные часы осуществляется прием больных в поликлинике. (Контекст в определенные часы).

Синлекс вбирает в себя значения, которые заключены в типовых контекстах и сохраняет в себе в качестве формально не выраженных, но реальных сем в своем семемном составе.

В силу корпоративной отнесенности к одному факту реальной действительности и семантической цельности в семантической структуре синлекса могут происходить различные изменения.

Оба знаменательных слова в составе синлекса в равной степени вносят вклад в общее значение синлекса. Но выделится такая группа синлексики, в которой происходит неравномерное распределение значения синлекса между двумя словами, выступающими аналогами корневой морфемы и аффикса, например: *по мере* > *сил, необходимости, возможности*.

В связи с этим возникает вопрос о синлексообразовании как особом и продуктивном способе образования номинативных единиц языка.

Способом образования адвербиальных синлексов является синлексилизация ранее свободных словосочетаний в определенной «застывшей» грамматической форме и лексикализация неначальных форм словосочетания (форм косвенных падежей).

Труды молодых учёных

Чарушина А.С., ТГУ, 3 курс,

н.р.: Н.С. Жукова

*Проблема tertium comparationis  
в когнитивных исследованиях*

С начала 60-х годов в современной лингвистике происходит радикальный поворот парадигмы исследования в когнитивную сторону. Он был ознаменован появлением в середине 70-х междисциплинарной науки, вобравшей в себя открытия когнитивной психологии, лингвистики, философии, исследований в сфере создания искусственного интеллекта, нейроисследований, осуществлённых с целью наиболее полно изучить когнитивный феномен восприятия, сохранения и применения информации — когнитивная наука. На этом подробно останавливается в работе «Einfuehrung in die Kognitive Linguistik» немецкий когнитолог Моника Шварц.<sup>1</sup> Контрастивное направление в когнитивной лингвистике является наименее разработанным/изученным на сегодняшний момент, о чём свидетельствует эклектика в научно-исследовательских работах, посвящённых этой теме. Кроме того, не исследуется роль tertium comparationis — основы сравнения — в когнитивных исследованиях в рамках когнитивной лингвистики.

В основе когнитивной теории лежит мысль о том, что в языке вербализуются структуры человеческого мышления. М. Шварц, определяя место когнитивной лингвистики в рамках когнитивной науки, пишет, что она направлена на описание и объяснение ментальных языковых структур и процессов.<sup>2</sup> Отечественные лингвисты Воронежской школы Э.Д. Попова и И.А. Стернин, разделяя мнение большинства когнитивистов о том, что основной составляющей мыслительной структуры человека является концепт, определяют главную задачу когнитивной лингвистики как исследование концептосферы человеческого сознания. Предметом исследования является при этом семантика языковых единиц. Важно разграничить концепт и значение. Е.С. Кубрякова в «Кратком словаре когнитивных терминов» характеризует концепт как «оперативную единицу памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, квант знания».<sup>3</sup> Значением она называет концепт, «схваченный знаком». Функцией концептов, по мысли М. Шварц, является накопление ими знания о мире.<sup>4</sup>

Любая нация также имеет свои определённые концепты — этноконцепты. Концептуальные сферы разных народов, как отмечают Э.Д. Попова и И.А. Стернин, имеют значительно больше сходств, чем языковая, что собственно и обеспечивает переводимость с одного языка на другой. Практический результат когнитивных исследований направлен на оптимизацию преподавания и изучения как родного, так и иностранного языков.<sup>5</sup>

Средства вербализации концептов в языке могут быть явными или скрытыми; если концепт не имеет выраженной вербализации, в языке возникают лакуны и иллогизмы.<sup>6</sup> Наиболее надёжный способ обнаружения концептов — контрастивный анализ возможностей двух или более языков выразить определённый концепт. Контрастивный анализ позволяет выявить национальную специфику концепта и прояснить различие между концептом и значением слова.

Значением слова называется совокупность семантических компонентов (сем) этого слова. Для экспликации концепта нужны многочисленные языковые единицы, а значит, и множество значений. Но исследуя концепт через значения лексем, т.е. применяя лишь семантический анализ, нельзя представить содержание концепта полностью, т.к., по выражению воронежских лингвистов, «мир мыслей никогда не находит полного выражения в языковой системе».

Контрастивный анализ был унаследован когнитивным языкознанием от другой лингвистической теории, о которой упоминалось в начале — контрастивной лингвистики. Р. Штернеманн в работе «Введение в контрастивную лингвистику» отводит особое место при контрастивном анализе *tertium comparationis* как «объективной, не принадлежащей ни одному из сравниваемых языков»<sup>7</sup> категории. Он же утверждает, что «...следует стремиться к высокой степени точности при формулировке *tertium comparationis*, ...поскольку эта категория не совпадает ни с одним из сравниваемых языков, но содержит сведения об изучаемых языках».<sup>8</sup> Несмотря на то, что утверждение было сделано по отношению к контрастивной лингвистике, оно работает и в рамках когнитивного языкознания. Роль *tertium comparationis* при этом будет играть концепт как категория, не принадлежащая ни одной языковой системе и носящая невербальный характер. В свете вышесказанного нужно быть особенно внимательным при выборе концепта, поскольку он должен присутствовать в концептосфере каждого из сравниваемых языков и быть в большей или меньшей степени достаточно хорошо выраженным в их лексико-семантическом пространстве с помощью их языковых средств. Основываясь на этом, можно предположить, что этноконцепт не может быть взят за основу сравнения при контрастивном анализе.

#### Примечания

<sup>1</sup> Schwarz M. Einfuehrung in die Kognitive Linguistik. - 2., ueberarb. und aktualisierte Aufl. - Tuebingen; Basel: Francke, 1996. — S. 9.

<sup>2</sup> Попова Э.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. - Воронеж: Истоки, 2001. — С. 93.

<sup>3</sup> Кубрякова Е.С. и др. Краткий словарь когнитивных терминов. - М.: Изд-во МГУ, 1996. — С. 90 — 93.

<sup>4</sup> Schwarz M. Einfuehrung in die Kognitive Linguistik. - 2., ueberarb. und aktualisierte Aufl. - Tuebingen; Basel: Francke, 1996. — S. 87 — 88.

## Труды молодых учёных

<sup>5</sup> Попова Э.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. - Воронеж: Истоки, 2001. - С. 161.

<sup>6</sup> Подробнее см.: Попова Э.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. - Воронеж: Истоки, 2001. - С. 39 - 49.

<sup>7</sup> Штернеманн Р. Введение в контрастивную лингвистику // Новое в зарубежной лингвистике. - М.: Прогресс, 1960. - С. 144.

<sup>8</sup> Там же, с. 147 - 148, курсив автора.

### **Чижик Н.А., аспирант ТГУ, н.р.: О.И. Блинова** *Специфика мотивационного значения мотивированных наименований одежды немецкого языка в сопоставлении с русским*

Понятие мотивационное значение (МЗ) используется как в лексикологии, так и в словообразовании и наполняется сходным, но не тождественным содержанием. Термин «мотивационное значение» в его сегодняшнем употреблении в исследованиях явления мотивации слов был введен в лингвистическое обращение О.И. Блиновой. Предполагается, что мотивационная форма и мотивационное значение являются соответственно планом выражения и планом содержания внутренней формы слова (ВФС) Исходя из этого, МЗ определяется как «значение (или синтез значений) мотивационной формы».<sup>1</sup> Главной особенностью мотивологического подхода к рассмотрению МЗ является момент обращения исследователя к метаязыковому сознанию говорящих на том или ином языке.

Как отмечает Н.Г. Нестерова, для того чтобы определить МЗ слова, прежде всего следует выявить его мотивационную форму (МФ), а затем значение ее составляющих.<sup>2</sup> Компоненты МФ выявляются путем соотнесения мотивированного слова с мотивирующими его единицами. Например, слово *кофеварка* «прибор для варки кофе» актуализирует в речи отношения мотивации с однокорневыми словами *кофе*, *варить* и одноструктурными наименованиями *скороварка*, *кофемолка*, в результате чего в слове вычлняются сегменты МФ, соответственно мотивирующая и формантная части, КОФЕ/ВАР/КА. МЗ представляет собой синтез значений выделенных компонентов, определенных семантикой мотивирующей и формантной части, и формулируется следующим образом: «прибор, <с помощью которого> варят кофе».

При сопоставлении мотивированных наименований разных языков МЗ, как один из компонентов ВФС, является той основой, на которой базируются исследования лексических процессов в словах сопос-

тавляемых языков. В рамках же настоящей статьи проанализируем факторы, вызывающие различия в толковании МЗ соотносительных лексических единиц двух языков.

Анализ соответственных наименований предметов быта русского и немецкого языков показал, что различия их МЗ обусловлены 1) номинационной традицией языка и 2) спецификой членения действительности национальным коллективом. Рассмотрим подробнее названные основания на примере сопоставления мотивированных имен существительных — наименований одежды русского и немецкого языков.

1) Под номинационной традицией мы понимаем реализацию при именовании предмета характерной для данного языка словообразовательной модели. В немецком языке пополнение словарного состава происходит в большей степени за счет словосложения — продуктивного способа современного немецкого словообразования. Как отмечает К.Ф. Бекер,<sup>3</sup> при этом возникает не совершенно новое слово, а происходит некое «слияние», синтаксическое соединение двух слов — композит. Например:

*Halstuch* (платок)  
сущ. *Hals* (шея) + сущ. *Tuch* (кусок материи)

*Unterrock* (комбинация)  
предлог *unter* (под) + сущ. *Rock* (юбка)

Такое словосложение обуславливает сегментацию МФ, компоненты которой совпадают с корневыми морфемами сложного слова. Например, в слове *Nachthemd* (ночнушка) семантизируются компоненты *Nacht* — ночь и *Hemd* — рубаша, которые позволяют сформулировать МЗ как “рубаша <для> ночи”. При этом оба компонента МФ актуализуют отношения лексической мотивации только с лексическими единицами *die Nacht* и *das Hemd*. Сложные слова, как правило, полностью лексически мотивированы, следовательно, в структуре МЗ отсутствует формантная часть. Например, *Trdgerhose* (комбинезон) — МЗ: “брюки <с> бретельками; *Hauskleid* (халат) — МЗ: “платье <для> дома”.

Еще Я. Гримм писал, что у композита главным является второе слово, первое служит только его определением.<sup>4</sup> Данные семантические отношения между компонентами композита слабо прослеживаются на формальном уровне и ясно видны при толковании МЗ, когда значение второго сегмента мотивированного сложного слова в большинстве случаев будет стоять первым. Например:

*Pelzmytze* (шапка)  
МФ: PELZ/МЫТZE  
МЗ: “шапка <из> меха”

## Труды молодых учёных

*Baskenmütze* (берет)

МФ: BASKEN/МЬТЗЕ

МЗ: “шапка, <которую носят> баски”

В некоторых сложных словах происходит десемантизация формантной части МЗ главного слова за счет того, что вторая часть композита уже отражает принадлежность предмета к определенному классу вещей. Однако как самостоятельная лексическая единица слово обладает структурной мотивированностью. Например:

HOS/E (брюки)

ЛМ: –

СМ: BlusE, SockE

МЗ: “одежда”

STRUMPF/HOSE (колготки)

ЛМ: Strumpf, Hose

СМ: –

МЗ: “<сшиты, как> брюки <из двух> чулок”

KNIE/STRUMPFHOSE (гольфы)

ЛМ: Knie, Strumpfhose

СМ: –

МЗ: “колготки <короткие до> колена”

Я. Гримм говорит и о возможности перехода элементов словосложения в элементы словопроизводства. «При этом в качестве решающего критерия рассматривается критерий семантический: переход «конкретного значения в общее, абстрактное», ни ослабление звучания, ни изменение при этом не является обязательным»<sup>5</sup>. Приложив данный тезис к анализируемому материалу, мы наблюдаем следующую тенденцию: мотивирующая часть МЗ немецких мотивированных наименований — а именно главное слово композита — выполняет в определенной степени функцию формантной части, отражая классификационный признак. Например, сегмент *MANTEL* (*пальто*) в некоторых словах расширяет свое конкретное предметное значение “пальто” до “предмет одежды определенного фасона”.

PelzMANTEL (шуба)

МЗ: “пальто <из> меха”

LederMANTEL (дубленка)

МЗ: “пальто <из> кожи”

SommerMANTEL (дождевик)

МЗ: “пальто, <которое надевают> летом”

RegenMANTEL (плащ)

МЗ: “пальто, <которое спасает от> дождя”



В группе наименований одежды немецкого языка практически не наблюдается варьирование МЗ (обусловленное варьированием ВФС). Это объясняется ясной ВФ слов с конкретно-предметным значением, что в свою очередь определяется спецификой немецких словообразовательных моделей.

2) Расхождение в МЗ соответственных наименований одежды двух языков может быть вызвано и различиями в семантическом членении внеязыковой действительности обоими национальными коллективами. И.Е. Козлова, отмечая то, что «каждый язык, выделяя разные признаки в одном и том же объекте, по-своему организует и интерпретирует данные опыта»<sup>6</sup>, подразделяет эти различия на две группы: а) различия, непосредственно связанные с условиями жизни народа-носителя; б) различия, обусловленные выбором разных признаков предметов и явлений при наименовании.

В группе рассматриваемых мотивированных наименований одежды граница между названными выше различиями размыта вследствие стремления современного международного сообщества к единому высокому уровню бытового обеспечения жизни. В этом отношении можно говорить о схожести условий быта носителей разных языков и о различиях, прежде всего вызванных выбором разных номинационных признаков.

Сопоставим мотивационные значения нем. *Fausthandschuh* и рус. *варежка*. МЗ нем. *Fausthandschuh* варьируется. МЗ 1: «перчатки, <в которых руки сжаты в > кулак». МЗ 2: «<одежда для> рук, <как ботинки для ног, в которых руки сжаты в> кулак». Немцы акцентируют внимание на внешней характеристике предмета одежды. МЗ слова *варежка* «одежда <для рук, в которой они как бы > варятся, <греются>». Для носителей русского языка — жителей России — важен тот факт, что варежки согревают, и в них тепло в зимние холода. Акцент делается на функциональной характеристике предмета. Различие в МЗ данных единиц вызвано, прежде всего, различием образа мысли нации.

В результате проведенного исследования нами установлено, что МЗ немецких названий одежды более конкретно вследствие ясной ВФС. МЗ 70% русских наименований одежды характеризуется обобщенностью. Это объясняется большим числом полумотивированных слов: юбКА, шапКА — МЗ: «одежда»; и высокой степенью демотивации многих лексических единиц: ПЛАТье, РУБаха, ПЕРЧатКА. МЗ: «<от> плат», «<от> рубище», «<надевают на > перст». Таким образом, сопоставление МЗ соответственных мотивированных наименований двух и более языков выявляет национальное своеобразие мотивированной лексики каждого из сопоставляемых языков.

## Труды молодых учёных

### Примечания

- <sup>1</sup> Блинова О.И. Русская мотивология. Учебно-методическое пособие. Томск, 2000. С. 6.
- <sup>2</sup> Нестерова Н.Г. Мотивационное значение слова и его статус: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1983. С. 10-11.
- <sup>3</sup> Цит. по: Степанова М.Д., Фляйшер В. Теоретические основы словообразования в немецком языке. М., 1984. С. 12-13.
- <sup>4</sup> Там же. С. 19.
- <sup>5</sup> Там же. С. 20.
- <sup>6</sup> Козлова И.Е. Национальная специфика языка как объект лингвистического исследования // Актуальные проблемы русистики. Томск, 2000. С. 60.

## Чугунова В.В., НГТУ (Новосибирск), 4 курс, н.р.: Г.П. Кашкорова *Средства выражения положительной оценки в речи молодежи*

На протяжении трех лет мы занимались исследованием того, как положительная оценка выражается в речи молодежи. Нам было интересно выяснить, как в зависимости от отнесенности оцениваемого объекта к типу культуры члены изучаемой группы выбирают соответствующие языковые средства, выявить, какие лингвистические единицы обладают положительной оценочностью на современном этапе развития языка и общества.

Свое исследование мы строили на материале анкетирования, проводимого среди студентов города Новосибирска.

В данной статье остановимся на некоторых аспектах нашей работы.

1. В основе оценки лежит процесс осмысления объективной реальности. Однако предметы окружающего мира приобретают определенную оценку только в рамках отношений к человеку, наделенному определенными запросами. Иллюстрация: *К тому же тур приносит деньги*. Эту единицу 80% анкетировавшихся определили как оценочную, хотя в ней нет формальных признаков оценки. (Деньги являются ценностью). При оценивании фильмов единицы философский, со смыслом, сложный — стали показателями положительной оценки в силу того, что именно эти качества сегодня имеют ценность (в противовес примитивный, американский, банальный). Шкала ценностей, лежащая в основе оценки, может меняться с течением времени. Так в анкете было предложено оценить культурную реалию — музыкальную группу «Руки вверх». В результате получена оценка — «надоела». Соответственно, какое-то время назад оценка была другой.

2. Контекст — мощный механизм создания оценки у нейтральной номинации.

## Лингвистика

1) Существуют случаи, когда вне контекста и конситуации невозможно определить отношение к предмету речи. Сходил бы ты сегодня в парикмахерскую. 30% анкетированных считают данную единицу просьбой, а 70% — оценкой, тогда как *Я люблю мороженое* определяется в 60% случаях как просьба.

Таким образом, можно выделить ядро оценки (языковые единицы, которые определяются как абсолютная оценка) и периферию (единицы, которые без контекста невозможно определить как оценочные). Так, например, *получилось довольно удачно, ребята смотрелись просто классно, я думаю, у нас просто красивая музыка и талантливые музыканты, я уже не говорю о качестве, оно ниже всякой критики* — это ядерные случаи. Предложения типа *Гончаров работал над романом 10 лет, я не мог оторваться от книжки и лег спать только под утро, картина была написана вовремя* могут быть названы оценочными только при определенном контексте или определенной конситуации. Это поле мы назвали «контекстуально-зависимым». В лингвистической традиции оценка подразделяется на две разновидности: ингерентную (языковую) и адгерентную (речевую). Данное деление соответствует предложенной полевой структуре.

2) Часто именно с контекстом связана асимметрия положительных и отрицательных значений. Дело в том, что у многих слов, включающих оценку, знак не детерминирован. Так *трудный, легкий, важный* — «хорошо» это или «плохо»? Знаком «+» или «-» часто нельзя отметить не только отдельные слова, но и словосочетания, если они находятся вне контекста. Например, *Это слишком трудная задача (-)* и *Он любит трудные задачи (+)*. *Это достаточно сложный спектакль, есть о чем задуматься (+)* и *Ситуация довольно сложная, от нас ничего не зависит (-)*.

3. Рассмотрим, какие средства используются при формировании положительной оценки.

А) По отношению к объектам классической культуры молодежь употребляет средства литературного языка:

\* роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» *увлекательный, интересный, захватывающий, правдивый, психологичный, великолепный, мудрый, поучительный, философский, гениальный, классический, актуальный, роман со смыслом, высокохудожественный;*

\* балет «Лебединое озеро» *талантливый, великолепный, красивый, прекрасный, чувственный, романтический, милый, великолепный, завораживающий, известный, гениальный, замечательный, классический, зрелищный.*

Б) По отношению к современному искусству употребляются средства как литературного языка, так и нелитературные (сленг, просторечие):

клуб «Отдых» *хороший, яркий, замечательный, веселый, прикольный, убойный, современный, кайфовый, комфортный, важигательный, супер, классный; Том Круз* *молодой, симпатичный, талантливый, одаренный, обаятельный, популярный, артистичный, привлекательный, умный, лапочка, милый, обалденный, обворожительный, красивый, классный, профессионал, лапуля, сексуальный,*

## Труды молодых учёных

*симпатия, ни фига себе актер, дорогой, убедительный, обеспеченный; фильм «Матрица» интересный, продвинутый, кайфовый, прикольный, стильный, модный, трудный, волнующий, захватывающий, зрелищный, с проблесками философии, фантастический, многогранный, необычный, интеллектуальный, остросюжетный.*

Данные средства оценки можно представить как полевую структуру. В центре расположены единицы, которые употребляются и по отношению к объектам как классической культуры, так и современной (*интересный, талантливый, гениальный, философский, многогранный, веселый, замечательный, хороший*). На периферии расположены языковые единицы, которые используются только относительно современной культуры (*лапуля, симпатия, лапочка, обалденный, клевый, супер, убойный, милый*).

В ходе исследования была выявлена тенденция: по отношению к классической культуре употребляются средства литературного языка с небольшой долей сленга, при оценивании современного искусства доля сленга значительно увеличивается. Однако в большинстве случаев употребление мелиоративной оценки молодежью связано с понятием культуры речи.

### **Шестерова Я.В., ТГУ, 4 курс, н.р.: Г.Н. Старикова Словообразовательные гнезда с вершинами «лЪто»-«зима»: диахронический аспект**

1. Настоящая работа посвящена исследованию словообразовательного гнезда (СГ) с вершиной *лЪт* в русском языке в период с XI по XVII вв. Рассмотрение гнезда, произошедших в нем изменений формально-семантического характера проводится по синхронным срезам: XI-XIII, XIV-XV, XVI-XVII вв., что соответствует древнерусскому периоду, началу старорусского, его концу и переходу к периоду формирования национального литературного языка. Материал выбирался из Словаря русского языка XI-XVII вв. (вып. 8 – М., 1981) и словаря И.И. Срезневского (М., 1989).

2. Данное гнездо относится к числу именных (т.к. вершиной гнезда является имя существительное), имеющих разветвленную систему производных для указанных периодов. Материал дан в таблице №1.

3. Вершиной гнезда является полисемичное слово, максимальное количество значений (5 значений) выявляется у него в XVI-XVII вв.: 1) сезон; 2) год; 3) время (в общем значении); 4) период, продолжительность жизни; 5) юг.

Наибольшее количество производных дает второе значение («год»). Для сравнения: в XI-XIII вв. от *лЪто* в первом значении образуются 3 производных (*лЪто* – \**лЪтовый* – *лЪтовати* – *лЪтовище*), все осталь-

ные 8 образований — производные от *лѢто* во 2 значении; в XIV-XV вв. — 8 производных от первого значения из 15, а в XVI-XVII вв. 17 из 38 производных образованы от первого значения. Все остальные дериваты — от третьего и четвертого значений производные не образуются, а пятое значение появляется и даёт производные лишь в XVI-XVII вв.

4. Большее количество производных, соотносимых со вторым значением, говорит об актуальности его употребления. Анализ показал, что производные со временем могут дублироваться, например, *лѢтник* — *лѢтовище*, но в целом синонимия в СГ этих периодов представлена слабо. Самое большое количество синонимов выделяется в старорусский период — 5 пар синонимов:

**сущ.:** *лѢтопись* — *лѢтописание* (в значении «летопись»); *лѢторосль* — *лѢторост* (название летних растений); *лѢтоначальник* — *лѢтоначатец* (эпитет Симеона Столпника, память которого отмечалась церковью первого сентября, когда начинался новый год);

**прил.:** *лѢтний* — *лѢтничный* (в значении «годовальй, однолетний»); *лѢтописательный* — *лѢтописчий* (относящийся к летописанию)

**Ср.:** в период с XI по XIII вв. обнаруживается всего пара синонимов *лѢтний* — *лѢтовный*, причём эти прилагательные имеют 2 общих значения: 1) относящийся к лету; 2) относящийся к году.

5. Кроме того что производные могут дублироваться, они со временем могут исчезать (*лѢтопроводец*), употребляться не повсеместно (*лѢтносторонский*, *лѢтось*). Кроме того, в СГ образуются экспрессивно окрашенные производные (*лѢтораслька*, *лѢтораслочка*). Все сказанное ранее позволяет говорить об устойчивости СГ как системы. Гарантией устойчивости служит актуальность первых 2-х значений.

Предел глубины составляет 4 единицы: *лѢто* — \**лѢтовый* — *лѢтовати* — *перелѢтовати* — *перелѢть*. Данное СГ является гнездом комплексного типа (по структурной классификации А.И. Моисеева), так как в нем встречаются как цепочно-веерный способ образования гнезда:

*лѢто* (5)

*лѢтний* (6)

*лѢтносторонец*, *лѢтносторонский*, *лѢтносторонка*

(цифрой обозначен номер значения в материалах И.И. Срезневского) так и веерно-цепочечный способ:

*лѢто* (2) (год)

*лѢтний* (2,4) — *подлѢтний*

\**лѢтовый* — *лѢтовный* (2)

*лѢторасль*

*лѢтось* (1,2)

*лѢтописание*

*лѢтописец* (1)

*лѢтословец*

6. В тематическом плане производные представляют собой разнообразные группы, в том числе среди существительных это названия: растений (*лѢторасль* — годовой побег дерева), рыб (*лѢтносторонка* — рыба, добываемая на

## Труды молодых учёных

летней стороне Белого моря), места (*лѢтовище*, *лѢтник* — пастбище), человека (*лѢтнесторонец* — житель южного берега Белого моря; *лѢтописатель*, *лѢтословец*), предметов, имеющих отношение к лету (*перелѣть* — дрова; *лѢтник* — одежда), периода времени и смены временного цикла (*лѢтоисчисление* — порядок лет, *лѢтоначичание* — обряд).

7. Частеречная характеристика гнезда представлена в **таблице №2**.

8. Специфика указанного СГ наиболее очевидно выявляется в сопоставлении его с гнездами, вершины которых обозначают другие времена года: зима, весна, осень.

Для сравнения приведем пример из дипломной работы «История СГ с вершиной *зима* в период XI—XX вв.», выполненной Т.А. Смокотиной.

Гнездо с вершиной **ЗИМА** относится также к числу именных, имеющих разветвленную систему производных для уже указанных периодов. В **таблице №1** указано сравнение данных 2-х гнезд.

Таблица №1

|                | СГ с вершиной <i>лѢто</i>   | СГ с вершиной <i>зима</i> |
|----------------|-----------------------------|---------------------------|
| В XI-XIII вв.  | 11 образований              | 10 образований            |
| В XIV-XV вв.   | 15 производн. (9 унаслед.)  | 13 образов. (7 унаслед.)  |
| В XVI-XVII вв. | 38 производн. (12 унаслед.) | 37 произв. (11 унаслед.)  |

9. В XI-XVII вв. слово **ЗИМА** имело 4 значения: а) время года; б) холод, стужа, мороз; в) озноб, лихорадка; г) север.

Производные в этот период преимущественно образуются на базе основного значения. Для сравнения: в XI-XIII вв. первое значение слова **ЗИМА** дает 9 производных из 10 образований, XIV-XV вв. - 12 производных от первого значения из 13, XVI-XVII вв. - 35 из 37 слов.

При сопоставлении СГ (вершины *зима* — *лѢто*) выявляется разная продуктивная направленность значений слов *зима* и *лето*. Мы видим, что в СГ с вершиной *зима* основным значением является «время года» а в СГ с вершиной *лѢто* основным значением является значение «год» (для XI-XVII вв.). Это определило дальнейшее развитие гнезд. К XX веку в гнезде *лѢто* два значения являются определяющими: «сезон» и «год», а в гнезде *зима* основным значением так и осталось — «сезон». Хотя в СГ с вершиной *лѢто* проявляется тенденция к установлению значения «сезон» на ведущую позицию, что объясняется экстралингвистическими факторами.

10. В частеречном отношении гнездо с вершиной *зима* представлено в сопоставлении с СГ *лѢт* в табл. №2

Таблица №2

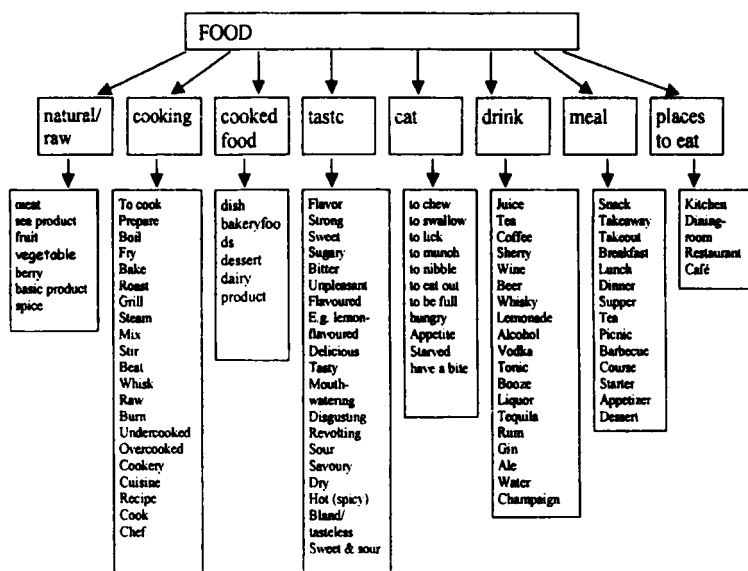
|          | прил.   | глагол. | нар.  | сущ.    |
|----------|---------|---------|-------|---------|
| XI-XIII  | 4 \ 2   | 1 \ 2   | 1 \ 3 | 5 \ 3   |
| XIV-XV   | 5 \ 4   | 1 \ 2   | 3 \ 1 | 6 \ 6   |
| XVI-XVII | 10 \ 13 | 3 \ 6   | 4 \ 2 | 21 \ 16 |

Подобное сравнение показывает нам некоторые закономерности развития лексики одной семантики «время года».

## Штауб О., НГУ (Новосибирск), 5 курс Семантическое поле «пища» в историко-этимологическом аспекте на материале английского языка

Тема представленного исследования «Семантическое поле «пища» в историко-этимологическом аспекте». Основная цель — показать, каким образом отразились межкультурные контакты на формирование английской лексики и семантического поля «пища» в частности. Для того чтобы решить данную задачу, необходимо выполнить ряд подзадач: выделить семантическое поле «пища», определить характер отношений между составляющими поля и структуру поля в целом, провести историко-этимологический анализ слов, принадлежащих к данному полю, что позволит определить, когда и при каких условиях были заимствованы слова из других языков.

Рассмотрим структуру поля «пища». На схеме номер один предложен один из возможных вариантов организации поля. Центром поля является слово *food*, которое можно также назвать гипер-гипонимом по отношению к словам *meat*, *sea product*, *fruit*, *vegetable*, *taste* и др. После проведения дефинитного анализа были выявлены 17 микрополей, которые отражены в следующей схеме:



## Труды молодых учёных

На современном этапе развития теории поля вызывают интерес вопросы о том, как проявляются в поле основные типы семантических связей в лексике (гипонимия, синонимия, антонимия). Гипонимами в данном поле будут слова *meat, fruit, vegetable* и другие, которые, в свою очередь, подразумевают целый ряд слов, например, слово *fruit* является гипонимом для следующих слов *apple, orange, plum, banana, etc.* Внутри лексико-семантической группы образуются синонимические ряды существительных, прилагательных, глаголов. Например, в микрополе «taste»: *savoury, tasty, mouth-watering, delicious* — все эти прилагательные означают приятный вкус. Что же касается антонимов, то здесь можно выделить целые микрополя, противоположные друг другу. Например, микрополя *meat* и *sea product* противопоставлены полям *fruit, vegetable, berry, spice*, тем, что слова, относящиеся к первым двум полям, означают продукты животного происхождения, а к остальным — растительного. Таким образом, видно, что в семантическом поле пища существуют все три типа связей. Рассматривать эти связи более подробно мы не будем, т.к. это не является нашей первоочередной задачей.

Перейдем ко второму этапу исследования, к историко-этимологическому анализу семантического поля «пища». Для анализа были взяты два микрополя: *meat and fruit*. *Meat*, так же как и *food*, находится в центре данного поля. Эти слова, германские по происхождению, относятся к исконно английскому субстрату. Оба эти слова претерпели семантические изменения: *food* — от узкого значения к более широкому, что называется обобщением значения, а *meat* — от широкого значения к более узкому. *Food* в древнеанглийском обозначало «to feed animals, food for animals», сейчас оно означает «something that people, animals or plants take into their bodies in order to keep them alive and healthy». *Meat* означало «food in general», а сейчас «the flesh of animals or birds that people eat». Из следующих слов, относящихся к микрополю *meat*: *bacon, beef, chop, gammon, mutton, partridge, pheasant, pork, quail, roast, sausage, steak, turkey, veal, venison, chicken, lamb, ham and goose*, только четыре слова *chicken, lamb, ham and goose* относятся к германскому субстрату, а все остальные к французскому. Диаграмма демонстрирует их процентное соотношение:

Данная диаграмма ярко отражает влияние лингвистической ситуации, сложившейся после нормандского завоевания, на английскую лексику. В этой группе слов может быть отмечен интересный факт. В английском языке сохранились названия домашних животных, которых пасли англосаксы (*calf, cow, sheep, deer, boar and pig*). Эти слова германского происхождения. Названия же мяса этих животных, попадавших на стол к нормандцам, (*veal, beef, mutton, venison, pork and gammon*) уже французские. Интересен и тот факт, что некоторые французские слова обозначали и до сих пор означают во французском языке именно животных, а не мясо. Это следствие того, что француз-



зы являлись представителями высшего сословия в Англии на протяжении нескольких столетий после нормандского завоевания, они повлияли на такие сферы жизни англичан, как мода, пища, искусство и т.д.

Рассмотрим другую семантическую группу *fruit*. Здесь наблюдается другая картина. Во-первых, слово *fruit* хотя и принадлежит центру поля, является не германским, а латинским по происхождению. Во-вторых, здесь представлены слова еще трех субстратов английской лексики: латинского, португальского и испанского. Из слов, относящихся к микрополю «*fruit*», к германскому субстрату восходит только слово *apple*, к латинскому — *pear* и *plum*, к французскому — *apricot*, *fig*, *grape*, *grapefruit*, *lemon*, *melon*, *orange*, *peach* и *pineapple*, к испанскому — *avocado*, *banana*, *guava*, and *papaw*, к португальскому — *tango*. Многие слова, заимствованные из французского, испанского и португальского, пришли не из этих языков, а через них. Например, *tango* пришло из малайского языка через португальский, *avocado* пришло из ацтекского через испанский, *banana* из западно-индийского. Результаты данного анализа говорят о том, что пополнение лексики происходило не только из-за длительного контакта между двумя и несколькими этносами, но также при открытии новых земель и завоевании новых народов. Само собой разумеется, что при знакомстве с новыми народами и их традициями, англичане узнавали о новых предметах быта, пищи, и таким образом в языке появились заимствованные слова из таких языков, как ацтекский, малайский и индийский.

Итак, данные нашего исследования еще раз подтверждают существование нескольких субстратов в английском языке, которые появились в результате межкультурных контактов, имевших место в истории Англии. На протяжении всего развития языка лексика претерпела количественные и качественные изменения, что повлияло на словарный запас английского языка.

**Щепина А.Е., ТГУ, 3 курс,**

**н.р.: З.И. Резанова**

### ***Метафорическое моделирование концепта «птица» в дискурсе рок-поэзии К. Кинчева***

Метафора в широком понимании представляет собой универсальный способ мышления. Как отмечают Дж. Лакофф и М. Джонсон, даже если мы не осознаем это, наша обыденная понятийная система метафорична по самой своей сути.<sup>1</sup> Метафора рассматривается как один из когнитивных механизмов, участвующих в формировании концептосферы языка. Обратимся к определению термина «концепт» Анны Вежицкой,<sup>2</sup> как наиболее полно отражающему структуру этого сложного явления: концепт — это какой-либо объект идеального мира, отраженный в

## Труды молодых учёных

языке и включающий в себя как культурно значимые смыслы, так и связь с объектами из мира действительности. Метафора, в нашем понимании, способна формировать новые концепты, исходя из уже сформированных понятий.

В языке находят свое отражение и одновременно формируются ценности людей. Для понимания многих аспектов той или иной культуры необходимо знакомство с индивидуальной системой ценностей каждого ее представителя. С этим утверждением связано по сути суждение о структуре концепта, поскольку она возникает за счет взаимозависимости различных «систем приоритетов». Ю.С. Степанов выделяет 3 слоя в «слоистой структуре концепта»: 1. Актуальный (новейший); 2. «пассивный», «исторический»; 3. буквальный смысл («внутренняя форма»).<sup>3</sup> Отметим, что «слои» можно выделить как в диахронии, так и в синхронии. Цель работы — выяснить основы метафорической организации образной системы рок-поэзии К. Кинчева, представителя определенной субкультуры, и в то же время носителя магистральной русской культуры.

Мы исследуем рок-поэзию как дискурс, что предполагает изучение языкового отрезка как процесса, в котором учитываются участники ситуации общения, их знания. Материал рок-поэзии соответствует состоянию эмоциональной нестабильности и изменения массового сознания, представляющего интереснейшие психологические типы людей. Рок-культура выражает социальную направленность (т.е. говорящий всегда ориентируется на слушающих) с помощью трех составляющих: текста, музыки и шоу. Объект нашего исследования — дискурс рок-культуры, а материал — все изданные стихотворения и тексты песен<sup>4</sup> К.Е. Кинчева — лидера группы «Алиса» с середины 80-х годов. Предмет изучения — авторские метафоры, связанные с концептом «птица».

Основной семантический признак концепта «птица», актуальный для всех, пользующихся русским языком на современном этапе его развития, — это наличие крыльев. Ср.: «Птица — покрытое пухом и перьями животное из класса позвоночных с крыльями, двумя ногами и клювом».<sup>5</sup> В поэтическом дискурсе К. Кинчева «крылья» и «крылатил» — позитивная часть концепта, поскольку это признак одухотворенности, возможности быть ближе к солнцу: «В трясину-хлябь // на крыльях солнце несли, // На черный день // лучей не прятали»; «Ясный месяц-луч // Облаком плыл, // Ночь крылатил день ото дня». Также крылья могут быть у души: «По погосту, в белый дым мутная душа гуляла, // Вьюгой выла на луну, валокла крыла». Второй признак — способность летать — самый актуальный для К. Кинчева. Он принадлежит к числу важнейших признаков в узусе, что находит отражение в словарной статье: «летать» - «передвигаться, перемещаться по воздуху или в безвоздушном пространстве».<sup>6</sup> В данном материале лексема «летать» может приобретать коннотативные смыслы, связанные с другими сферами, например, социально-исторической: «Время ракетой летело вперед, // А впереди коммунизм», «Мир летел в тартарары».

Благодаря чистой, поющей душе, человек получает возможность летать: «*Может быть я не выйду на свет, \ \ Но я летал, когда пела душа*». Те, кто летать умеет, образуют свой отдельный социум избранных: «*Я умею читать в облаках имена \ \ Тех, кто способен летать*». Третий признак — способность петь. Часто он выражен стилистически окрашенными лексемами «голосить» («*Пожаром дышит воля, да голосит петух*») и «орать» («*За стенкой пьяный петух орет чего-то про реку*»). Следующий семантический признак концепта «птица» — принадлежность к определенному виду. Отметим, что названия видов птиц используются в поэзии К. Кинчева как метафоры: за ними закрепляется определенное новое переносное значение, например, значение социальной группы: «*Желтый взгляд белых глаз — \ \ Привилегия ужей и сов*», «*По телефону насадка кудахчет о корме*». Часто новое значение переносит слово в сферу молодежного сленга: «*Когда поймешь, что в этой жизни ты, \ \ Как дятел, по понятиям — ноль*». Пятый признак — способность собираться в стаи. Эта поведенческая особенность птиц в рок-поэзии К. Кинчева предстает как образная характеристика типов социального реагирования людей, чаще с отрицательным оттенком в значении номинации: «*Рви из-под ребер сердце \ \ На радость стае ворон*».

Таким образом, анализ признаков, входящих в состав концепта «птица» в рок-поэзии К. Кинчева, позволяет дать следующее определение: «птица» — 1. Животное, часть живой природы; с крыльями, способное летать и петь, имеющее видовые отличительные особенности. 2. Душа человека, также способная летать и петь, часто подвергающаяся насилию со стороны враждебного субъекту общества. 3. Социальная категория, либо враждебная субъекту, либо нет. 4. Символ нового, неоткрытого, загадочного — того, что изменит прежнее положение вещей (как не устраивающее субъекта) или является предвестником такого изменения.

#### Примечания

<sup>1</sup> Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. — М.: Прогресс, 1990. — С. 387- 415.

<sup>2</sup> Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. — М.: Языки русской культуры, 1999. — 780 с.; Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. — М.: Русские словари, 1997.

<sup>3</sup> Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. — М.: Языки русской культуры, 1997. — С. 40 — 76.

<sup>4</sup> Кинчев К.Е. Солнцеворот: Стихотворения, песни, статьи, интервью. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2001.

<sup>5</sup> Словарь русского языка: В 4х т. / РАН, Ин-т лингвистических исследований; под ред. А.П. Евгеньевой. — 4-е изд. — М.: Рус. Яз., Полиграфресурсы, 1999.

<sup>6</sup> Там же.

## Содержание

### Литературоведение

Аввакумова А.В.

Мотив капитала в пьесах А.Н. Островского 1869-1870 гг.  
«Горячее сердце», «Бешеные деньги» и новая экономическая  
критика (к постановке проблемы) 4

Артамонова А.А.

Образы культуры в повести И.С. Тургенева «Ася» 7

Ахметшина Е.М.

Внутренний мир Дж. Ермо как единый текст  
(по роману Ю. Буйды «Ермо») 10

Бакеев Р.А.

К вопросу о жанровом своеобразии и драматургической традиции  
в повести Ф.М. Достоевского «Дядюшкин сон» 12

Баркун В.В.

Идиллии Феокрита как тип пасторальной сентиментальности  
(к вопросу о некоторых особенностях жанра идиллии) 15

Белова Д.Н.

Цикл Р.М. Рильке «Сонеты к Орфею» и начало его восприя-  
тия в России 20

Беловодченко Т.А.

Звуковой сюжет драмы А.Н. Островского «Гроза» 22

Богумил Т.А.

В. Шершеневич: «резонансы» И. Северянина 25

Большакова Ю.В.

Философия любви в творчестве Ф. Шиллера 29

Боровко И.Ф.

Текстерей и молодой Толстой: два «романа воспитания» 32

Былецкий Д.А.

Мотив пьянства в поэме А. Блока «Соловьиный сад» и поэме Вен.  
Ерофеева «Москва — Петушки» (сопоставительный анализ) 35

Васильева Е.В.

Мемуаристика: реальность и вымысел  
(на материале мемуаристики В.В. Набокова «Conclusive  
Evidence», «Другие берега», «Speak, Memory!») 37

Васина В.А.

«Ночи» Томаса Мура в восприятии В.А. Жуковского 41

Величко О.В.

Семантика границы сознания в малой прозе Виктора Пелевина 44

Власова М.В.

Образ учителя в романе И.С. Тургенева «Рудин», пьесе  
«Месяц в деревне» и в рассказе А.П. Чехова «Учитель  
словесности» 46

|  |    |
|--|----|
| Воробьева Е.П.<br>Музейное мышление в прозе писателей-постмодернистов (А. Битов,<br>С. Соколов)  | 50 |
| Выдрина В.В.<br>Мотив мифа об Эдипе и Антигоне в романе И.С. Тургенева<br>«Отцы и дети»  | 54 |
| Гаврилова Н.С.<br>Образ вокзала в поэзии И. Бродского  | 57 |
| Дегтярева Н.В.<br>Семантические корреляты: музыка — живопись в художе-<br>ственной структуре повести И.С. Тургенева<br>«Песнь торжествующей любви» | 59 |
| Декина Е.В.<br>Житийный канон в романе Юрия Буйды «Ермо»   | 61 |
| Зевенкова Е.В.<br>Образ Англии в мировосприятии Н.С. Лескова   | 63 |
| Зильберман Н.Н.<br>Семантические корреляты времени в повести И.С. Тургенева<br>«Первая любовь»   | 66 |
| Зубарев А.А.<br>Традиции мениппеи в романе Ф.М. Достоевского<br>«Братья Карамазовы»  | 68 |
| Зырянова С.Ю.<br>«Материнский комплекс» как один из аспектов<br>философии любви М. Цветаевой   | 71 |
| Игуменшев С.В.<br>Мотив птицы в романе И.С. Тургенева «Накануне»   | 75 |
| Клименко А.В.<br>«Соглядатай» В. Набокова: поиски жанровой доминанты   | 78 |
| Климентьева А.С.<br>“La Legende de St. Julien l’Hospitalier” Г. Флобера в перево-<br>дах И.С. Тургенева и М.А. Волошина                            | 80 |
| Колесова С.Н.<br>«Песнь Гаральда Смелого» К.Н. Батюшкова<br>в русской поэзии XIX-XX вв.  | 83 |
| Кононова М.А.<br>Глава XXIX романа Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикско-<br>го клуба» как пример эволюции переводческих принципов             | 87 |
| Королёва Е.А.<br>Лирика Байрона в переводном цикле Ивана Козлова   | 89 |
| Коротченко Т.В.<br>Переводы романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»<br>на английский язык в XX веке   | 92 |
| Корчинский А.В.<br>О “реорганизации времени” у И.А. Бродского  | 94 |

- Кошечко А.Н.  
Генезис пространственной поэтики романов Ф.М. Достоевско-  
го (психогенетический аспект) 100  
Курышева Л.А.  
Влияние ирои-комической поэмы на повести о богатырях  
сборника В.А. Левшина «Русские сказки» 104  
Левицкая М.М.  
В.Ф. Ходасевич — критик 108  
Ли Д.И.  
Самидентификация Чехова как драматурга в 1880-1884 гг. 110  
Лопатина Е.Е.  
«Певец во стане русских воинов» В.А. Жуковского в истории  
русской пародии 114  
Максименко Е.В.  
Проблема поэзии и прозы в эгегическом творчестве  
И.С. Тургенева 117  
Маслова А.В.  
Специфика образа в символизме (А. Блок, «Стихи о Пре-  
красной Даме») 121  
Матюшова Н.Н.  
Загадки первого французского перевода повести А.А. Бесту-  
жева-Марлинского “Аммалат бек” 123  
Мешкова А.Г.  
Difficulties in Translation caused by Cultural Differences  
in English and Japanese Fairy Tales 128  
Назаркин Д.Н.  
Литературные архетипы в поэтике пьес Евгения Шварца  
«Тень», «Дракон» и «Обыкновенное чудо» 130  
Немойкин М.В.  
Игровое начало в современной прозе (роман М. Успенского  
«Там, где нас нет») 132  
Никонова Н.Е.  
Функционирование мифологемы судьбы в стихотворных  
«повестях» В.А. Жуковского 1831 г. (переводы из Шиллера  
«Перчатка», «Сражение со змеем», «Суд Божий») 135  
Нурғалиева А.Ф.  
Специфика художественного образа в ранней лирике М. Цветае-  
вой (феноменология Другого) 139  
Огнёва Н.С.  
Мифопоэтический хронотоп в цикле рассказов И.А. Бунина  
«Темные аллеи» 141  
Панамарева А.Н.  
Музыкальность как эстетическая категория в эпистолярном  
наследии А.П. Чехова 143

|  |     |
|--|-----|
| Пожидаева Н.С.<br>Лакуны в песенном творчестве Луи Армстронга  | 145 |
| Прокудина Л.Н.<br>Гомеровская традиция у Лукреция: к вопросу о структуре<br>эпического сравнения               | 147 |
| Прохоренко Л.С.<br>Категория сюжета в литературоведении 20-х годов XX века                                     | 149 |
| Пшеничникова А.И.<br>Детское сознание и образ ребенка в ранней прозе<br>Л.Н. Андреева                          | 153 |
| Разумова А.О.<br>Пространство города в третьей симфонии А. Белого<br>(«Возврат»)                               | 155 |
| Рахвалов М.Н.<br>Смыслоорганизующая роль коммуникации в романе Ч. Дик-<br>кенса «Домби и сын...»               | 157 |
| Рябокоть К.А.<br>Семантическая структура «Эльдорадо» Э. По и брюсовские<br>переводы этого стихотворения        | 161 |
| Самойленко Е.В.<br>А.В. Потанина: становление личности   | 163 |
| Сербиненко И.С.<br>Образ Парижа в творчестве Н.М. Карамзина (на материале<br>«Писем русского путешественника») | 168 |
| Соколова О.В.<br>Авангард и постмодернизм. Мотив автопортрета в творчестве<br>В. Хлебникова и Г. Айги          | 170 |
| Стрельников Д.Д.<br>"Чураевы" Г.Д. Гребенщикова – первый сибирский роман                                       | 173 |
| Суслова А.В.<br>Драма Г.Э. Лессинга «Эмилия Галотти» в контексте<br>эпохи Просвещения                          | 176 |
| Чичканова О.И.<br>Сюжет путешествия в романе В. Пелевина<br>«Чапаев и Пустота»                                 | 179 |
| Царегородцева О.В.<br>Мифы символистского сознания<br>в цикле А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме»               | 182 |
| Лингвистика  |     |
| Ахметшина Е.М.<br>Интенсивные лексические единицы в речевом пространстве<br>радиоэфира                         | 185 |

- Беспалова О.В.  
Заемствованная лексика в самодийских языках в лингвоэтнографическом аспекте ее изучения 187  
Босый П.Н.  
Современная радиоречь и её статус 191  
Бохонная М.Е.  
Анализ одной современной загадки в контексте специфики модификации жанра 199  
Булынина Е.А.  
Библейские и мифологические антропонимы в составе немецких и русских фразеологизмов 201  
Вертман Л.А.  
Контрастивная прагматика и ее место в контрастивной лингвистике 204  
Волкова А.А.  
Некоторые особенности перевода газетного текста (на материале английского и русского языков) 206  
Волошина С.В.  
Речевой жанр биографического рассказа в диалектной речи 210  
Галеева В.Р.  
Функции мотивации в лирике А.А. Фета (на материале стихотворения «Соловей и Роза») 212  
Гончарова Е.А.  
Образная лексика в практике преподавания русского языка как иностранного (на примере образных слов, характеризующих человека) 214  
Деева Н.В.  
Категория бытия и ирреальное пространство: способы и средства выражения 218  
Демидова Т.А.  
Особенности функционирования образных единиц в авторской речи в произведении В. Астафьева «Царь-рыба» 222  
Жученко Ю.В.  
Положительная оценка человека в фольклоре и разговорно-бытовой речи (на материале собственно оценочного жанра диалекта, жанра объяснения и фольклорного жанра частушки) 224  
Иваницкая М.В.  
Тип адресата и тип товара как факторы формирования рекламного текста (на примере молодёжной рекламы) 228  
Иванова Н.В.  
Лексема «там» как выразитель категории «чуждости» в диалекте 231  
Исаева О.Н.  
Теория речевых актов: история вопроса и современное состояние проблемы 234



- Кралеви́ч И.А.  
Иноязычные заимствования в аспекте языковой моды 237  
Краснокутская А.В.
- Ключевые метафоры в дискурсе чат-коммуникации 239  
Куданкина О.А.
- Некоторые способы репрезентации концепта «Немец»  
(на материале российских СМИ) 243  
Кузнецова О.В.
- Функции и способы выражения обобщенной адрессации в  
языковой ситуации «общение в транспорте» 246  
Кучевская Ю.С.
- Названия знахарей, лекарей с исходной семантикой «чародей-  
ство», «колдовство», «волшебство» 248  
Пак И.Я.
- Образ дерева в эстетической сфере (фрагмент тематической  
художественной картины мира: модель дерево — человек) 253  
Половкова О.С.
- Авторские трансформации фразеологических единиц (на материале  
повести Дж.Д. Салинджера «Над пропастью во ржи») 255  
Польщиков А.П.
- Метафора как средство реализации мифа в современном  
политическом дискурсе: Постановка проблемы 259  
Разина И.Г.
- Семантико-синтаксическая организация первичного и вторич-  
ного текста (перевода) (На материале романа В. Набокова  
«Король, Дама, Валет» и его перевода на английский язык,  
выполненного Д. Набоковым) 261  
Рахвалов М.Н.
- Некоторые особенности грамматики цеквонославянского языка  
в религиозном освещении 264  
Сатубаева Ю.И.
- Именная система Кетского острога XVII в. (на материале  
словаря антропонимов Кетского острога XVII века) 267  
Смолякова Н.С.
- Понятийная категория пространства в семантической катего-  
рии чуждости 269  
Цой Е.В.
- Адвербиальная синлексика современного русского языка:  
К постановке вопроса 272  
Чарушина А.С.
- Проблема tertium comparationis в когнитивных исследованиях 276  
Чижик Н.А.
- Специфика мотивационного значения мотивированных наименова-  
ний одежды немецкого языка в сопоставлении с русским 278

|  |     |
|--|-----|
| Чугунова В.В.  |     |
| Средства выражения положительной оценки в речи молодежи  | 282 |
| Шестерова Я.В.   |     |
| Словообразовательные гнезда с вершинами «лѣто»-«зима»:<br>диахронический аспект                | 284 |
| Штауб О.   |     |
| Семантическое поле «пища» в историко-этимологическом<br>аспекте на материале английского языка | 287 |
| Щепина А.Е.,   |     |
| Метафорическое моделирование концепта «птица» в дискурсе<br>рок-поэзии К. Кинчева              | 289 |

Подписано к печати 14.10.2003. Формат 60x84/16. Бумага «Гознак».  
Печать RISO. Усл.печ.л. 17.32. Уч.-изд.л. 15.68. Заказ № 685. Тираж 150 экз.  
Издательство ТПУ. 634050, Томск, пр. Ленина, 30.

1-906378

Томский госуниверситет 1878



Научная библиотека 00435373