

# **ВЕСТНИК**

**МОСКОВСКОГО ГОРОДСКОГО  
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО  
УНИВЕРСИТЕТА**

**НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ**

**СЕРИЯ**

**«ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ»**

**№ 1 (6)**

**Издается с 2008 года**

**Выходит 2 раза в год**

**Москва**

**2011**

# VESTNIK

**MOSCOW CITY  
PEDAGOGICAL UNIVERSITY**

**SCIENTIFIC JOURNAL**

**PHILOLOGICAL EDUCATION**

**№ 1 (6)**

**Published since 2008  
Appears Twice a Year**

**Moscow  
2011**

## **Редакционный совет:**

- Рябов В.В.** ректор ГОУ ВПО МГПУ, доктор исторических наук,  
председатель профессор, член-корреспондент РАО
- Геворкян Е.Н.** проректор по научной работе ГОУ ВПО МГПУ,  
заместитель доктор экономических наук, профессор,  
председателя член-корреспондент РАО
- Атанасян С.Л.** проректор по учебной работе ГОУ ВПО МГПУ,  
доктор педагогических наук, профессор
- Русецкая М.Н.** проректор по инновационной деятельности ГОУ ВПО МГПУ,  
доктор педагогических наук, доцент

## **Редакционная коллегия:**

- Чеснокова Т.Г.** доцент кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО МГПУ,  
главный редактор кандидат филологических наук
- Коханова В.А.** заведующая кафедрой прикладной лингвистики  
заместитель и образовательных технологий в филологии,  
главного редактора кандидат филологических наук, профессор
- Костомаров В.Г.** президент Государственного института русского языка  
имени А.С. Пушкина, доктор филологических наук,  
профессор кафедры русского языка и общего языкознания  
ГОУ ВПО МГПУ, академик РАО
- Гиленсон Б.А.** профессор кафедры зарубежной филологии ГОУ ВПО МГПУ,  
доктор филологических наук
- Джанумов С.А.** заведующий кафедрой русской литературы и фольклора  
ГОУ ВПО МГПУ, доктор филологических наук, профессор
- Киров Е.Ф.** заведующий кафедрой русского языка и общего языкознания  
ГОУ ВПО МГПУ, доктор филологических наук, профессор
- Кременцов Л.П.** заслуженный профессор кафедры русской литературы  
и фольклора ГОУ ВПО МГПУ, доктор филологических наук
- Огуречникова Н.Л.** заведующая кафедрой зарубежной филологии ГОУ ВПО МГПУ,  
доктор филологических наук, профессор

Журнал входит в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук» ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации.

ISSN 2074-7829

© ГОУ ВПО МГПУ, 2011

## СОДЕРЖАНИЕ

### Лингвистика

- Девятова Н.М.* Сравнение как когнитивная категория и ее языковое представление: о конструкциях с предикатом *сравнить* и его производными и их месте в системе русского сравнения..... 8
- Беляева М.В.* Принцип избыточности в синтаксисе устного дискурса (на материале русского и немецкого языков) ..... 15
- Ярыгина Е.С.* Композиционно-стилистические функции конструкций вывода-обоснования в организации художественного текста ..... 23
- Лихачев С.В.* Опыт интеракционного анализа общественных надписей ..... 30
- Евтушенко О.В.* Влияние христианской культуры на категоризацию «любви»..... 39

### Литературоведение

- Лоскутникова М.Б.* Категории художественной формы и литературного стиля в исследованиях русской школы научного формализма ..... 47
- Коханова В.А.* Архетипический сюжет «сделка с дьяволом» в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»..... 55
- Матвеева И.И.* Критика политических мифов в повести Андрея Платонова «Город Градов» ..... 63
- Калашникова Н.Б.* «Искусство риторики» Маттейса де Кастелейна как основа национальной поэтики..... 72
- Чеснокова Т.Г.* Функции рамочной структуры и типы персонажей в комедии Р.Б. Шеридана «Критик»..... 81

### Методика преподавания филологических дисциплин

- Шестернина О.В.* Вклад Э.В. Померанцевой в методику преподавания фольклора в высшей школе ..... 89

<i>Гиленсон Б.А.</i> О некоторых современных проблемах научной и педагогической деятельности литературоведа .....	97
---	----

### **Трибуна молодых ученых**

<i>Петров А.А.</i> Аллюзия в рекламе .....	103
<i>Юнусов Б.С.</i> Функции окказионализмов в сборнике рассказов Эдуарда Кочергина «Ангелова кукла» .....	107
<i>Дубинина Т.Г.</i> «Онегинская» традиция в драматургии И.С. Тургенева (на примере комедии «Месяц в деревне») .....	111
<i>Ломакин С.В.</i> От манеры рисовальщика к приемам режиссера: из наблюдений над повествовательной техникой У.М. Теккерея .....	118
<i>Демин В.И.</i> «Нежеланные пассажиры» Т. Финдли как вариант библейского мифа .....	125

### **Научная жизнь**

Девятые международные Андреевские чтения ( <i>Н.Б. Калашикова</i> )....	133
---	-----

### **Юбилей**

К 60-летию доктора педагогических наук, профессора кафедры теории и истории русской литературы Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина <i>Марии Петровны Жигаловой</i> .....	136
Юбилей <i>Альфии Исламовны Смирновой</i> .....	138

### **Критика. Рецензии. Публицистика**

<i>Линкова Я.С.</i> Рецензия на монографию: Чекалов К.А. Формирование массовой литературы во Франции. XVII – первая треть XVIII / К.А. Чекалов. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 247 с. ....	140
---	-----

<b>Авторы «Вестника МГПУ» серии «Филологическое образование», 2011, № 1 (6)</b> .....	143
---	-----

<b>Требования к оформлению статей</b> .....	147
---	-----

## CONTENTS

### Linguistics

- Devyatova N.M.* Comparison as a Cognitive Category and its Linguistic Representation: a Study of Constructions with a Predicate “*to Compare*” and its Derivatives, and their Place in the System of Russian Comparison ..... 8
- Belyaeva M.V.* The Principle of Redundancy in the Spoken Discourse Syntax (On the Material of Russian and German Languages) ..... 15
- Yarygina E.S.* The Structural and Stylistic Functions of the ‘Substantiated Conclusion’ Constructions in a Literary Text ..... 23
- Likhachev S.V.* An Approach to the Interaction Analysis of Public Inscriptions ..... 30
- Evtushenko O.V.* The Influence of the Christian Culture on the Categorization of «*Love*» ..... 39

### Literary Criticism

- Loskutnikova M.B.* Categories of the Art Form and Literary Style in the Research Works of the Russian School of Scientific Formalism ..... 47
- Kokhanova V.A.* The Archetypal Plot «A Contract with the Devil» in M.A. Bulgakov’s Novel «*Master and Margarita*» ..... 55
- Matveeva I.I.* The Critique of Political Mythology In Andrey Platonov’s Novel «The City of Gradov» ..... 63
- Kalashnikova N.B.* «*The Art of Rhetorics*» by Matthijs de Castelein as a Basis of National Poetics ..... 72
- Chesnokova T.G.* The Functions of the Frame-Structure and Types of Characters In the «*Critic*» by R.B. Sheridan ..... 81

### Technique of Teaching Philological Disciplines

- Shesternina O.V. E.V.* Pomerantseva’s Contribution to the Methods of Teaching Folklore at Higher School ..... 89
- Gilenson B.A.* Some Problems of the Research Work and Teaching Methods in the Modern Literary Criticism ..... 97

**Young Scientists' Platform**

<i>Petrov A.A.</i> Allusion in Advertising .....	103
<i>Yunusova B.S.</i> The Functions of Occasional Words in Eduard Kochergin's Collection of Stories «The Angel's Doll» («Angelova kukla») .....	107
<i>Dubinina T.G.</i> « <i>Onegin</i> »'s Tradition in I.S. Turgenev's Dramatic Works (On the Material of the Comedy « <i>A Month in the Country</i> ») .....	111
<i>Lomakin S.V.</i> From the Manner of a Drawer to the Technique of a Cinema Director: Observing Thackeray's Narrative Technique .....	118
<i>Demin V.I.</i> T. Findley's Novel « <i>Not Wanted on the Voyage</i> » as a Variant of the Biblical Myth .....	125

**Scientific Life**

The Ninth International <i>Andreev's Readings</i> ( <i>N.B. Kalashnikova</i> ) .....	133
--	-----

**Anniversaries**

To the 60 <sup>th</sup> Anniversary of the Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Theory and History of Russian Literature of the A.S. Pushkin's Brest State University Maria Petrovna Zhigalova .....	136
Anniversary of Alfiya Islamovna Smirnova .....	138

**Critical Survey. Reviews. Bibliography**

<i>Linkova Ya.S.</i> Review on Book: Chekalov K.A. The Formation of the Mass Literature in France. XVII – the 1 <sup>st</sup> third of the XVIII century / K.A. Chekalov. – Moscow: Institute of the World Literature of the Russian Academy of Sciences, 2008. – 247 p. ....	140
---	-----

**MCPU Vestnik Authors, series «Philological Education».**

2011, № 1 (6) .....	143
---------------------	-----

Style Sheet .....	147
-------------------	-----

Н.М. Девятова

**Сравнение как когнитивная категория  
и ее языковое представление:  
о конструкциях с предикатом *сравнить*  
и его производными и их месте  
в системе русского сравнения**

В статье рассматриваются проблемы русского сравнения. В центре внимания тип конструкций, включающий в свой состав лексические единицы словообразовательного гнезда *сравнить* и место последних в системе русского сравнения. Исследуемые единицы принадлежат логическому сравнению, однако в отличие от типичных сравнительных конструкций, акцентируют внимание не на сходстве, а на различии объектов.

*Ключевые слова:* сравнение-процесс, сравнение-результат, сравнительная конструкция, словообразовательное гнездо «сравнить».

Сравнение представляет собой метод познания и вместе с тем когнитивную операцию, реализующуюся в разнообразных синтаксических конструкциях. Языковой репрезентацией соответствующего ментального процесса является глагол *сравнивать*. Действие, выражающееся таким глаголом, — действие сложной ментальной природы: *сравнить* — значит определенным образом соотнести два объекта, изначально обладающие какими-то общими признаками.

В когнитивной операции сравнения следует различать собственно процесс — *сравнивать* — и его результаты. Сравнение как процесс и как результат находит выражение в разных синтаксических конструкциях. Как соотносятся конструкции с глаголом «сравнивать» и конструкции, организованные другими единицами словообразовательного гнезда «сравнивать»? Являются ли они сравнительными и как соотносятся с типичными сравнительными конструкциями? Ответы на поставленные вопросы позволят уточнить место соответствующих единиц в системе сравнения, определить специфику каждой из конструкций, в состав которой входят единицы словообразовательного гнезда «сравнивать».

Сравнительной конструкцией мы считаем конструкцию, в которой находит отражение логическая модель сравнения — некий идеальный конструкт.



В логической модели сравнения отражается один из результатов когнитивного процесса сравнения. Как в логике, так и в лингвистике под логической моделью сравнения обычно понимают четырехкомпонентную структуру, включающую объект сравнения (то, что сравнивают), эталон сравнения (с чем сравнивают), общий признак сравнения (компаративную константу), показатель сравнительного отношения [2–4] и др. Например:

*«Один туман молочно-синий, как чья-то кроткая печаль, / Над этой снежной пустыней смягчает сумрачную даль»* (И.А. Бунин).

В приведенном примере логическая модель сравнения реализуется следующим образом: объект сравнения «туман», эталон сравнения — «чья-то кроткая печаль», компаративная константа — «смягчает», показатель сравнительного отношения «как».

В сравнительных конструкциях разного семантико-грамматического состава отражаются разные сферы приложения сравнения. Границы сравнения, определяемые характером сравниваемых объектов, влияют на функции сравнения и его назначение в языке.

Типологически значимым признаком сравнительной конструкции мы считаем объем ее сравнительной парадигмы — способность конструкции с определенным показателем сравнения выражать разные типы сравнения: сравнение образное, логическое, эталонное. Различие типов сравнения связано со сферой приложения сравнения (что сравнивается в сравнительной конструкции), со степенью значимости разных компонентов сравнительной конструкции — в том числе такого, как общий признак сравнения и его значение.

В сравнительной конструкции находит отражение не только сравниваемый мир, но и сам говорящий. Особенность подхода, реализованного в наших работах, — взгляд на сравнительную конструкцию как на единство ее диктума и модуса — как на диктумно-модусную структуру. Диктум сравнительной конструкции выражается такими ее компонентами, как объект и эталон сравнения, компаративная константа; информацию о модусе сравнения несет показатель сравнительного отношения. Позиция сравнивающего субъекта определяет отражательные возможности сравнительной конструкции и ее текстовые функции.

Собственно сравнительными конструкциями являются конструкции, в которых находит отражение логическая модель сравнения. Они достаточно разнообразны по значению и могут включать разные показатели сравнительного отношения.

В настоящей статье речь пойдет о конструкциях, включающих в свой состав единицы словообразовательного гнезда *сравнивать*: *сравнимо*, *несравненный*, *по сравнению*, *сравнительно* и т.п., об их отношении к сравнительным конструкциям, об их возможностях в выражении сравнительных отношений. Поскольку значение сравнения в них выражается лексически — каждая из единиц включает показатель *сравнить*, — встает вопрос, каким образом такие конструкции включаются в систему сравнения. При анализе конструкций словообразовательного гнезда «сравнить» мы попытаемся проанализировать,

где среди таких конструкций проходит граница между процессом и результатом сравнения, дать семантико-грамматический анализ таких конструкций, сопоставить их с другими сравнительными конструкциями.

Словообразовательное гнездо, куда входит глагол «сравнить», представлено словами разных частей речи: глаголами — *сравнить / сравнивать, сравниваться, уравнивать*; прилагательными — *сравнимый, несравненный*, предлогами — *по сравнению с, сравнительно*. Словообразовательное гнездо организовано вокруг прилагательного *равный* — «такой же, как N (равный N по избранному признаку)». Однако с точки зрения значения *равный* следует объяснять через глагол *сравнить*: *равный* — тот, который при сравнении объектов по избранному признаку обнаруживает одинаковый результат с другим объектом сравнения. Члены словообразовательного гнезда по-разному ориентированы относительно отражения процесса и результата сравнения.

Операция сравнения может быть приложима к разным объектам, как близким, так и далеким в семантическом плане, и глагол *сравнить* отражает эти семантические границы. Например: «*Ты называешь солнце блюдом — / Оригинально. Только зря: / С любой круглою посудой / Светило сравнивать нельзя!*» (Н. Рубцов) — солнце — блюдо; два объекта сравниваются на основании признака формы. Или:

«*Я искусство ваше презирал. / С чем еще мне жизнь сравнить, скажите, / Если кто-то роль мою сыграл / На вертушке роковых событий?*» (А. Тарковский). *Сравнить жизнь с искусством*. Ср.: *сравнить Божий дар с яичницей*.

Глагол *сравнить* обычно не имеет при себе распространителя, называющего основания сравнения. Сравнить можно все со всем. В самой конструкции не называется и результат сравнения. Ср.: *солнце круглое, как блюдо*.

В отличие от глагола *сравнить*, глагол *сравниваться* отражает и процесс, и результат сравнения. *Сравниваться* имеет объектную валентность — *с кем-то* (эксплицирующую эталон сравнения) и основание сравнения *в чем-то*. Поскольку конструкция с глаголом *сравниваться* выражает все компоненты сравнительной модели, она по праву может считаться сравнительной конструкцией. Семантическая специфика такой конструкции состоит в том, что глагол соединяет только объекты-лица. Например: «*Он работал не покладая рук — китайцы, которых он выписывал к себе на работы целыми тысячами, хорошо знали, что это значит! — и наконец, увидел, что сделано уже много, что он почти сравнялся с теми, кого некогда взял себе за образец, и решил передохнуть*» (И. Бунин).

Основание сравнения здесь не названо, однако подразумевается — *в мастерстве* и т.п. В такой конструкции устанавливается тождество объектов по избранному признаку. Такая конструкция может быть преобразована в сравнительную конструкцию с союзом КАК. Ср.: *сравниваться с кем-то в мастерстве; приобрести такое же мастерство, как N*.

Конструкции с глаголом *сравниваться* принадлежат логическому сравнению. В таком сравнении, в отличие от сравнения образного, сравниваются

объекты одного онтологического класса. В языковом отношении единицы, называющие такие объекты, характеризуются одинаковой референцией.

Конструкция называет одинаковую меру признака. Различие в мере признака выражается другими конструкциями. Ср. *он превосходит своего коллегу в мастерстве; он не может сравниться со своим коллегой в мастерстве; он уступает кому-то в мастерстве*. Градация признака, как видим, выражается значительным количеством конструкций с опорой на определенные лексические показатели. При этом, что операция сравнения предполагает не только одинаковую меру признака, но и различия в мере его проявления, градуирование выражается специальными лексическими средствами. Такие конструкции представляют периферию системы и могут быть отнесены к сравнительным с большими оговорками.

Отглагольное существительное *сравнение* отражает процесс и результат, если речь идет о сравнении лиц. Например:

*«Мы тешили себя сравнениями с великими чужеземцами, в то время как число поэтических творений все возрастало и наконец-то появилась возможность сравнивать достоинства наших собственных поэтов (Гете)» (Цит. по: В. Шамшурин); «Тихон Ильич повез ее в Задонск. Но дорогой думал, что все равно бог должен наказать его за то, что он, в суе, хлопотах, только под Светлый день бывает в церкви. Да и лезли в голову кощунственные мысли: он все сравнивал себя с родителями святых, тоже долго не имевшими детей» (И. Бунин).*

Здесь операция сравнения обозначает «сравнивая, обнаруживать близость объектов, наличие у них общего признака»: достоинства наших поэтов соизмеримые. Существительное *сравнение*, таким образом, обозначает и процесс, и результат сравнения.

В конструкциях с глаголом *сравнить / сравнивать* реализуется и сам сравнивающий субъект — ментальный модусный субъект.

Глагол *уравнять* имеет другую сочетаемость. Например:

*«Первый день Уимблдонского турнира был ознаменован требованием Женской теннисной ассоциации (WTA) уравнять призовые фонды мужчин и женщин» (Национальный корпус русского языка, далее — НКРЯ). *Уравнять* — сделать равными. Или:*

*«Вдовство в каком-то смысле уравняло обеих женщин в их правах на мужа, но по древнему закону, о котором давно уже знать не знали, а он неотменимо действовал, ответственность за младшую приняла на себя старшая. Фрида ходила на службу. Алиса убирала комнату, варила суп и вышивала» (Л. Улицкая) — вдовство сделало их равными: подлежащее называет причину возникновения признака. В такой конструкции присутствуют все компоненты сравнительной конструкции: объекты сравнения — женщины, основание сравнение (вдовство). Исходя из сказанного, такая конструкция может считаться сравнительной конструкцией. В отличие от собственно сравнительной конструкции здесь ни одному из объектов сравнения не отдается предпочтения. В сравнительной конструкции, напомним, в фокусе говоряще-*

го находится объект сравнения — то, с чем сравнивают. Объекты сравнения при глаголе *уравнять* могут быть достаточно разнообразными. Это лица, отвлеченные сущности и т.п. Ср.: *уравнять мужчин и женщин, уравнять отношения, уравнять культуры, уравнять в правах, уравнять пенсии* и т.п.

Прилагательное *равный* отражает результат сравнения. Такая конструкция может быть трансформирована в сравнительную конструкцию, в которой эксплицируются все компоненты сравнительной модели. Например: *Он равный ему по происхождению*.

Обратим внимание на существительное *ровня*, также организующее сравнительную конструкцию. Например: *Он ровня / не ровня ей*. Неэксплицированность основания сравнения объясняется тем, что компонент *по происхождению* включается в лексическое значение единицы.

Прилагательное *несравненный* обозначает высшую степень признака объекта в ряду однородных. Например: *«Панегерики вошли в обычай при дворе. Боготворить и обожествлять несравненную стремились не только завзятые угодники и льстецы»* (В. Шамшурин).

Высшая степень проявления признака выражается в сравнительных конструкциях по-разному, и конструкция с прилагательным *несравненный* вписывается в этот ряд. Например: *«Но никто так явно не нарушает этой манеры жить и думать, как вы, Юрий Андреевич»* (Б. Пастернак); *«Такого восторга, как Вы, мне не дает никто»* (М. Цветаева); *«Знаю, что в этих глазах, черных и умных глазах, / Больше прекрасного, чем в нескольких стах фолиантах, / Знаю, что сладкую жизнь пью с этих розовых губ»* (А. Фет); *«И разве я не прав, / Когда всего на свете светлее твой рукав»* (А. Тарковский). *«Ничего не может быть хуже и обиднее слишком поздно пришедшего счастья»* (И.С. Тургенев);

*По сравнению* и *сравнительно с* представляют предлоги. Рассмотрим каждый из предлогов отдельно.

*По сравнению* обнаруживает не различие меры признака у объектов одного онтологического класса, а собственно противопоставление объектов по избранному признаку. Например:

*«И Митя почувствовал, какой это простой, спокойный и родной мир по сравнению с московским, уже отошедшим куда-то в тридцатое царство, центром которого была Катя, теперь такая как будто одинокая, жалкая, любимая только нежно!»* (И. Бунин).

Такое сравнение выражает противопоставленность объектов на основании избранного признака: этот мир, *«простой, спокойный и родной»* — и московский мир, *непростой, беспокойный, неродной*: это разные миры. Результат сравнения здесь предстает как противопоставленность объектов.

Противоположность выражает и конструкция с предлогом *сравнительно*. Например: *«В этот день в одном нашем батальоне упало на дороге около девяноста человек. Трое умерло от солнечного удара. Я выносил эту пытку сравнительно с другими легко»* (В. Гаршин) — т.е. другие это выносили тяжело, значительно тяжелее. Или:

«Мухин и величавый Роман Богданович давно уже бывают здесь, Смуров же появился сравнительно недавно, но это сразу не скажешь» (В. Набоков). Ср.: давно и недавно. Признак, квалифицируемый *недавно*, имеет определенную точку отсчета — время появления других персонажей. Или:

«В первый раз в жизни Степан Головлев вздохнул свободно. Дом обещал давать тысячу рублей серебром дохода, и сравнительно с прежним эта сумма представлялась ему чем-то вроде заправского благосостояния» (М.Е. Салтыков-Щедрин).

Конструкции с предлогом *сравнительно* также выражают сравнение. Особенность такого сравнения состоит в том, что результат сравнения здесь представлен не как тождество признака, а как противоположные качества. Сравнение ориентировано на отражение различий. В системе сравнительных конструкций различие выражается ограниченно — в конструкциях с союзами ЧЕМ, НЕЖЕЛИ и конструкциях с компаративом. Если конструкции с ЧЕМ, НЕЖЕЛИ выражают различия в мере проявления признака, то конструкции со сравнительными предлогами *по сравнению с*, *сравнительно* выражают противоположность. Противоположные качества, так же как и качества близкие, могут быть выявлены у объектов одного класса. Поэтому такие конструкции определенным образом соотносятся с логическим сравнением. От типичного логического сравнения такие конструкции отличаются своими текстовыми функциями. Они не имеют изобразительных текстовых реализаций, а представляют текстовые фрагменты информативного регистра (о коммуникативном регистре как минимальной текстовой единице см. [1]). Например:

«Для освежения сравнительно недавнего прошлого можно привлечь этнографию и фольклористику, но применительно к отдаленным периодам истории данные этих наук имеют ограниченное значение» (НКРЯ).

Конструкции с глаголом *сравнить* и конструкции со сравнительными предлогами представляют разные единицы с точки зрения информационного объема предложения. Первые представляют монопредикативные конструкции, вторые — конструкции полипредикативные. Предикативность *по сравнению, в сравнении, сравнительно* выражается таксисно — в соотнесении с предикатом основной конструкции. Например:

«Как раз сегодня ни студенту, ни инженеру, ни лаборанту, ни молодому ученому не по карману купить такой журнал (или там «Гео» и «Вокруг света») из-за баснословной цены, сравнительно с его стипендией-зарплатой» (НКРЯ). Полипредикативность таких конструкций обнаруживается в результате их замены на *если сравнить*.

Заслуживает внимания модальное значение таких конструкций — производные единицы выражают условную модальность — *если сравнивать*. Качество объекта Б представляется таковым только в отношении объекта А.

Анализ конструкций, включающих в свой состав единицы, выражающие идею сравнения лексически — *сравнить* и др., позволил увидеть возможности соответствующих единиц. В отличие от типичных сравнительных кон-

струкций они могут отражать процесс и результат сравнения. Конструкции, отражающие результат сравнения, являются сравнительными и могут включать все компоненты логической модели сравнения. Особенность таких конструкций в том, что их сравнительная парадигма ограничена — они выражают только логическое сравнение. В отличие от типичных сравнительных конструкций здесь внимание акцентируется в большей степени на различиях, нежели на сходстве объектов сравнения.

### *Литература*

1. *Золотова Г.А.* Коммуникативная грамматика русского языка / Г.А. Золотова, Н.К. Онипенко, М.Ю. Сидорова. — М.: МГУ, 1998. — 528 с.
2. *Кондаков Н.И.* Логический словарь-справочник / Н.И. Кондаков. — М.: Наука, 1975. — 720 с.
3. *Тулина Т.А.* О способах эксплицитного и имплицитного выражения сравнения в русском языке / Т.А. Тулина // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. — М., 1973. — № 1. — С. 51–62.
4. *Черемисина М.И.* Сравнительные конструкции русского языка. Изд-е 2-е стереотипное. / М.И. Черемисина. — М.: КомКнига, 2006. — 272 с.

*N.M. Devyatova*

#### **Comparison as a Cognitive Category and its Linguistic Representation: a Study of Constructions with a Predicate “to Compare” and its Derivatives, and their Place in the System of Russian Comparison**

Some problems of the Russian comparison system are considered in the article. The attention is drawn to a certain type of syntactic constructions including lexical units of the family of the verb «to compare», their place in the system of Russian comparison being studied. The units under discussion belong to the sphere of logic comparison, and yet unlike typical comparative constructions they focus attention not on similarity, but on the distinction of objects.

*Key words:* process of comparison; result of comparison; comparative construction; the family of the verb «to compare».

### *References*

1. *Zolotova G.A.* Kommunikativnaya grammatika russkogo yazy'ka / G.A. Zolotova, N.K. Onipenko, M.Yu. Sidorova. — М.: MGU, 1998. — 528 s.
2. *Kondakov N.I.* Logicheskij slovar'-spravochnik / N.I. Kondakov. — М.: Nauka, 1975. — 720 s.
3. *Tulina T.A.* O sposobax e'ksplicitnogo i implicitnogo vy'razheniya sravneniya v russkom yazy'ke / T.A. Tulina // Nauchny'e doklady' vy'sshej shkoly'. Filologicheskie nauki. — М., 1973. — № 1. — S. 51–62.
4. *Cheremisina M.I.* Sravnitel'ny'e konstrukcii russkogo yazy'ka / M.I. Cheremisina. — 2-e izd., stereotipnoe. — М.: KomKniga, 2006. — 272 s.

**М.В. Беляева**

## **Принцип избыточности в синтаксисе устного дискурса (на материале русского и немецкого языков)**

Статья посвящена одному из аспектов языковой избыточности, рассмотренному на материале русского и немецкого языков. Являясь одной из характеристик устного дискурса, языковая избыточность обуславливает специфику синтаксических построений, в результате формируются высказывания с избыточностью построения.

*Ключевые слова:* устный дискурс; языковая избыточность построения; речевой сегмент.

**К**ак известно, в устном дискурсе выделяют его диалогическую и монологическую формы как самостоятельные разновидности устного общения. Границы между диалогом и монологом нечетки, и одна форма легко переходит в другую. Монологическая форма устного дискурса диалогична уже только в силу того, что адресат всегда присутствует в ситуации общения, и поэтому адресант вынужден ориентироваться в своем дискурсе на присутствующего адресата, учитывая его вербальную или невербальную реакцию [7, 8]. Если изменяются условия протекания дискурса, происходит и изменение его синтаксического рисунка. Чем выше доля монологической речи в устном дискурсе, тем чаще наблюдается детализация, описательность и пространность высказываний, которая уводит в сторону от основной линии повествования, при этом появляются вставки, разрывающие связность текста (дискурса), что приводит к восстановлению смысловых и синтаксических связей в высказываниях путем ввода дополнительных языковых средств [2]. В высказываниях такого плана реализуется принцип избыточности, который можно назвать одной из важнейших характеристик устного дискурса.

В синтаксисе устного дискурса отмечено влияние двух универсальных принципов организации речи, образующих оппозиционную пару: принципа экономии и принципа избыточности языковых средств, успешно действующих при создании высказываний как на русском, так и на немецком языках. Следует подчеркнуть, что между экономией и избыточностью как противоположными принципами разговорного синтаксиса обнаруживается определенная взаимозависимость. Экономия умственных усилий при формировании мысли закономерно приводит к языковой избыточности в плане насыщения речи «лишними» для смысла лексемами, сегментами речи, вставными кон-

струкциями, которые увеличивают объем высказывания, но не увеличивают пропозицию как таковую.

Сокращая затраты умственных усилий при обдумывании и планировании содержания высказывания, адресант пренебрегает поиском точного, адекватного языкового средства для выражения мысли, и тем самым отдает предпочтение описательности, многословности, т.е. языковой «количественной» избыточности, в чем и отражается принцип избыточности построения.

Следует, однако, иметь в виду, что языковая избыточность носит различный характер. Так, исследователи выделяют развертывающую и интенсифицирующую избыточность [3: с. 18]. Первый тип избыточности выражает процесс торможения при формулировании мысли, что приводит к употреблению лишних для выражения содержания элементов (слова-паразиты, повтор отдельных языковых единиц и т.д.). Этот тип избыточности не влияет на синтаксическую структуру высказывания как таковую. В русском устном дискурсе мы постоянно сталкиваемся с избыточностью подобного плана — от нейтральных вставок: *так сказать, ну, типа того*, до современного сниженного варианта: *блин*. В немецком устном дискурсе — это слова *ja, nicht*, например: (1) *Wie wird's denn mit dem Rathausaal, der ist wieder voll, nicht?* [9: s. 43].

Второй тип избыточности возникает из потребности усиления коммуникативного веса высказывания и связан, таким образом, с коммуникативной задачей. Принцип избыточности построения может реализоваться при этом через синтаксическое разрыхление структуры, которое выражается в немецком языке в выносе за рамку высказывания его наиболее информативно-значимых элементов, в русском и немецком языках — в обособлении отдельных членов высказывания, а также в раздельном представлении его информативных центров, т.е. в «полирематизации» при единой теме. Рема высказывания, таким образом, как бы разбивается на небольшие порции, т.е., образно говоря, происходит ее «разукрупнение». Представление ремы высказывания подобным образом способствует добавлению речевых порций-сегментов по мере их необходимости с позиции говорящего. Приведем пример из русского языка:

(2а) (осматривается церковь) *А туда в / никак нельзя попасть бы / а? в саму церковь, во внутрь ее?* [4: с. 206]. В приведенном примере произошло расщепление ремы, ее сегментное представление (выделено жирным), последующий сегмент ремы является уточнением ее предыдущего сегмента.

Пример из немецкого языка:

(2б) *Denn bin ich zur Anzei...zum Ei ... **Anzeichenbüro** gekommen, wo wir die Vorlagen kriegten, die dann auf Transparent gezeichnet wurden, **die einzelnen Platten, Außenhautplatten** und so weiter, das wurde auf Transparentenpapier gemacht, und die wurden denn zum **Turm** geschickt — aeh — zum **optischen Anzeichenbüro** — aeh — **Anzeichturm*** [8: s. 31].

В этом примере жирным выделены сегменты, повторяющие и одновременно уточняющие одну и ту же информацию, которая представляет пер-



вый информативный центр высказывания. Второй центр информации, также представленный несколькими дополняющими друг друга речевыми сегментами, мы подчеркнули линией. Третье информативное звено, представленное четырьмя сегментами, выделено жирным и одновременно подчеркнуто.

Из примеров 2а и 2б отчетливо видно, как используются речевые порции-сегменты для поэтапного приращения смысла высказывания. В высказывании 2а присутствует одна линия, связанная с поэтапным уточнением содержания:

1) *туда в — в саму церковь — во внутрь ее.*

В примере 2б прослеживаются три линии, связанные с поэтапным уточнением содержания:

1) *die Vorlagen – die einzelnen Platten – Außenhautplatten*

2) *auf Transparent gezeichnet – auf Transparentpapier gemacht*

3) *Anzeichenbüero – Turm – zum optischen Anzeichenbüro – Anzeichenturm.*

Избыточность языковых средств в устном дискурсе можно объяснить универсальным характером построения разговорной речи как таковой. Устная речь строится линейно, т. е. высказывания формируются как бы циклами, а не в один этап. Это свойство устной формы общения было подмечено в русской разговорной речи О.А. Лаптевой. Она писала, что говорящий в силу свойств оперативной памяти и закона глубины высказывания должен доносить свое сообщение по частям, разворачивая речь в физическом времени и поэтому разделяя ее на отдельные порции-сегменты [6: с. 82]. Говорящий может произвольно выстраивать эти сегменты речи, изменяя в любой момент структурную формулу высказывания. При этом велика роль ассоциативного мышления, что позволяет в процессе говорения добавлять новые сегменты, которые, видимо, являются результатом автоконтроля и учета принципа обратной связи с адресатом, т.е. формой контроля за поступлением актуальной информации, что и приводит к избыточности языковых средств (см. предыдущие примеры).

Итак, в синтаксисе устного дискурса как на русском, так и на немецком языках значительное место занимает избыточность построения, что выражается в употреблении «лишних» сегментов речи, с помощью которых актуальный смысл высказывания передается мелкими порциями:

(3) (о живописи) *Tam estь очень интересные вещи / всякие такие там // С декоративной точки зрения* [4: с. 75].

(4) *Принеси чашку / там в буфете стоит / такая фарфоровая / ты еще из нее вчера пила* (собственные наблюдения).

(5) *Denn die Leute warn ja primitiv, die warn dumm, die warn wenig geschult, die ham keine Ahnung gehabt* [8: с. 13].

(6) *Und denn bin ich zur Bordmontage gekommen, ja, wo ich denn sämtliche Platten da, | was da anfällt |, zusammengebaut hab, bzw. ausgerichtet hab, die Platten voreinander gebracht hab und verschweißt hab* [9: с. 31].

Интересно, что такая сегментация речи в немецком языке в отличие от русского языка связана с использованием большего числа глаголов, что в целом

повышает уровень «глагольности» высказывания и благоприятствует синтаксическому параллелизму. В целом же совершенно очевидно, что говорящему как на русском, так и на немецком языке проще строить мелкие «порции», поскольку такое структурирование связано с уменьшением умственных затрат на синтаксическое оформление семантических, смысловых связей внутри высказывания.

Представим себе, что существует определенный алгоритм выбора синтаксической структуры в устном дискурсе на подсознательном уровне. Говорящий выбирает в каждой ситуации общения между более простым и более сложным способами синтаксической организации высказывания. Ясно, что в большинстве случаев будет выбран первый вариант, хотя, может быть, и содержащий элементы языковой избыточности, экономия при этом осуществляется на уровне мыслительных операций, что, видимо, является определяющим фактором при порождении устного дискурса. Проиллюстрируем сказанное примерами:

(5) (о балете) *И в конце идет самая обшая заключительная часть / такая быстрая она часть // Это называется кода //* [4: с. 254]

(6) *Da war son niedrigen Tisch, son Tisch hatt ich noch nie gesehen, son grosses Dingen, da warn so Karten drauf, Landkarten, alles unter Glas* [8: s. 25].

В высказывании (5) осуществляется продвижение информации вперед с помощью порций-сегментов, через которые происходит дополнение и уточнение информации, так сначала мы узнаем *о заключительной части*, затем — о том, что она *быстрая*, далее — как она называется в музыкальной терминологии: *кода*.

В высказывании (6) продвижение информации вперед осуществляется с помощью мелких порций-сегментов, каждый из которых является уточнением к предыдущему сегменту речи: сначала констатируется факт наличия *низенького стола (son niedrigen Tisch)* — первый сегмент, затем говорящий поясняет, что *ранее не видел такого* — второй сегмент, далее следует еще одно уточнение: *такой огромный* — третий сегмент, и лишь четвертый сегмент служит реальному продвижению повествования вперед (*здесь на нем были карты*), но уже пятый сегмент вновь является уточнением предыдущего: *карты местности (Landkarten)*, и шестой сегмент завершает высказывание.

Подобные высказывания являются реализацией принципа избыточности построения, поскольку представленная таким способом информация вполне может быть оформлена синтаксически более компактно, что мы и покажем, используя перифразы:

(5а) *И в конце идет быстрая заключительная часть, называемая кодой.*

(6а) *Da war ein so niedriger und großer Tisch, den ich noch nicht gesehen habe, mit Landkarten unter Glas darauf.*

В примере (5а) перифраза содержит два сегмента, в оригинале — три; в примере (6а) перифраза содержит три сегмента, что ровно в два раза меньше, чем в оригинале. Объем сегментов в перифразе однако больше, что и делает подобную структуру менее приемлемой для устно-разговорного дискурса.

Рассмотрим еще несколько примеров подобного типа:

(7) *Водили нас по городу / дом там один есть интересный / расписанный такой / яркий // [4: с. 255].*

(8) *Wir haben viel durch Berlin geführt / Fremde geführt / sogar die eigenen Verwandten haben wir durch Berlin geführt und ihn 'gezeigt was in Berlin überhaupt alles los ist // [10: S. 29].*

Представим перифразы этих примеров:

(7а) *Водили нас по городу, там был один яркий, такой расписанный интересный дом.*

(8а) *Wir haben viele Fremde und sogar eigene Verwandte durch Berlin geführt und ihnen Berlin gezeigt.*

Как видно из примеров (7) и (8) и их перифраз (7а) и (8а), построения устного дискурса действительно, обладают существенной языковой избыточностью, но именно избыточность построения позволяет говорящему по ходу речи «корректировать» одновременно как план содержания, так и план выражения, руководствуясь коммуникативной задачей. Основной коммуникативной задачей для говорящего, на наш взгляд, является как можно более полное, детальное и точное донесение до адресата своего представления о предмете речи.

Сравнив приведенные выше примеры между собой, мы можем легко представить, что алгоритм выбора в устном дискурсе складывается в пользу высказываний, содержащих мелкие по объему глагольные сегменты, которые с легкостью создают последовательную цепочку, позволяющую вводить по необходимости добавочные конкретизирующие сегменты, что приводит к созданию полипредикативных конструкций открытой структуры.

Полипредикативные высказывания открытой структуры формируются по принципу избыточности построения, в их основе лежит синтаксический параллелизм, и они широко употребляются в устном дискурсе. Каждый последующий сегмент присоединяется к предыдущему однотипно: в русском языке либо интонационно, простым «нанизыванием» речевых сегментов, либо с помощью скреп типа **а, ну, и**; в немецком языке — с помощью скреп **und dann, dann, und da, da**, без них или комбинированно, например:

(9) (при рассказе о каком-либо событии) **Ну** пошли они / **а** тут он выскочил / **а** она давай кричать / **и** всем уже весело... (собственные наблюдения).

(10) *Мы ему по глупости такой большой велосипед купили / он даже с рамы не достает еще // на вырост в общем // [4: с. 271].*

(11) *...und dieser Großvater hatte eine goldene Uhr mit einem Sprungdeckel und dann nahm er mich auf den Schoss und da wurd dann drauf gedrückt und dann sprang die Uhr auf und wieder zu und wieder auf und wieder zu (und so weiter) und dann hat er zu mir gesagt wenn er mal stürbe könnte ich die Uhr erben (erben) und das hat er dann bei den vielen besuchen immer mal wiederholt bis ich ihn dann schliesslich gefragt habe Opa wann sterbst denn dann gab er Ruhe mit der Uhr [10: S. 10].*

(12) *Und dann war das mit Tanz, und vor allen Dingen war n Rummel, mit den Kindern wurde gespielt, Sacklaufen, Klettern und alles für Kinder, was so gemacht werden kann [8: s. 44].*

Скрепты в таких высказываниях выполняют катафорическую функцию, служат целям делимитации поступающей информации, а также ее продвижению по синтагматической оси, направляя движение речевых сегментов. Получается, что такая структура позволяет выстраивать достаточно длинные высказывания. Чтобы завершить полипредикативное высказывание открытой структуры, говорящий должен «закрыть» структуру высказывания. На наш взгляд, существует несколько возможностей «закрыть» открытую структуру, что мы и покажем на примере фрагментов из немецкого устного дискурса (см.: [1]):

1). Исчерпав тему, вокруг которой разворачивалось высказывание, говорящий может перейти к другой теме, т. е., проще говоря, сменить тему, например:

*Sein Vater und dessen beide Brüder die haben 1848/49 gründlich mitgemischt / haben in Elberfeld auf den Barrikaden gefochten / zwei sind dann in den badischen Aufstand gezogen / den einen haben die Preussen dann ersschossen / und der andere ging mit Hecker landflüchtig nach Amerika sonst wär's ihm genauso passiert //.*

Данный отрывок является фрагментом устного дискурса, в котором рассказчик ведет речь о своем деде, о своих воспоминаниях детства. Тема данного высказывания — отец дедушки и его братья. Все сложное высказывание представляет собой развернутую характеристику действий и событий, связанных с главными действующими лицами. В следующем высказывании характеризуется уже сам дедушка — происходит смена темы и, таким образом, возникает новое высказывание: *Und mein Grossvater der 1912 gestorben ist und der für die 48er — Zeit zu jung war um da mitzumachen der ist 1842 geboren der machte nachher einen Ersatzdienst in Italien bei Garibaldi // [10: s. 10].*

2). Структура высказывания «закрывается» с помощью любого сегмента, выполняющего функцию «подведения черты», т.е. резюмирующего основное, информативно наиболее значимое с позиции говорящего. Это может быть повторение одного из произнесенных сегментов или новый сегмент, например:

— *Ich bin der Jüngste zu Hause, meine Schwester hat vor kurzem geheiratet, mein Bruder ist 38 und meine Schwester 26, und so geht es immer weiter, **ich habe 8 Geschwister** [8: s. 92].*

— *Ich bin hier in Bottrop geboren, meine Mutter ist hier geboren, und deren Eltern, die sind hier auch geboren, die könn von mütterlicher Seite aus bis ins 16. Jahrhundert, **alle aus Bottrop** [8: s. 11].*

Резюмирующие сегменты выделены жирным.

3) Нарушается принцип синтаксического параллелизма в структуре высказывания, т.е. последний сегмент имеет иную структуру, чем предыдущие сегменты в цепочке высказывания, он может присоединяться с помощью союза, что также нарушает принцип синтаксического параллелизма, изменяет ритмику высказывания, например:

*Der Krieg war inzwischen ausgebrochen, die Leute wurden allmählich knapp, auch Lehrer wurden wieder knapp, **und ich wurde eines Tages wieder eingestellt in den Schuldienst** [8: s. 61].*

Жирным выделен сегмент, «закрывающий» структуру.

Примеры (9) *Ну пошли они / а тут он выскочил / а она давай кричать / и всем уже весело* и (10) *Мы ему по глупости такой большой велосипед купили / он даже с рамы не достает еще // **на вырост в общем** //* из устного дискурса на русском языке свидетельствуют о том, что и в русском языке для завершения полипредикативного высказывания открытой структуры также необходим некий компонент, «закрывающий» структуру высказывания. Так, в примере (9) таким компонентом является, на наш взгляд, слово *всем*, обобщающее участников действия в высказывании. В следующем высказывании (10) в последнем сегменте «закрывающий» структуру компонент представлен наречием *в общем*, которое выражает семантику подведения итога. В устном дискурсе компоненты, «закрывающие» структуру полипредикативных высказываний, основанных на принципе синтаксического параллелизма, как нам представляется, могут служить средством делимитации синтаксических единиц в потоке речи.

**Подведем итог.** Избыточность построения, представляя собой универсальное свойство устного дискурса в силу своей связи с особенностями речемыслительной деятельности человека, проявляется в порционном, сегментном представлении информации, которая как бы приращивается к предыдущим речевым сегментам и носит уточняющий, конкретизирующий характер, что обуславливает рассмотренную в статье специфику синтаксических построений устного дискурса.

### Литература

1. *Беляева М.В.* Специфика синтаксической организации устного дискурса в немецком языке (монологический дискурс): монография / М.В. Беляева. – М.: МГПУ, 2010. – 151 с.
2. *Брачкова О.* О связности в устных коммуникатах / О. Брачкова // Синтаксис текста. – М.: Наука, 1979. – С. 248–261.
3. *Глаголев Н.В.* Языковая экономия и языковая избыточность в синтаксисе разговорной речи: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Н.В. Глаголев. – М., 1967. – 19 с.
4. *Земская Е.А.* Русская разговорная речь / Е.А. Земская, М.В. Китайгородская, Е.Н. Ширяев. – М.: Наука, 1981. – 275 с.
5. *Йотов Ц.Д.* Некоторые структурно-функциональные характеристики диалога: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Ц.Д. Йотов. – М., 1977. – 25 с.
6. *Лаптева О.А.* Дискретность в устном монологическом тексте / О.А. Лаптева // Русский язык. Текст как целое и компоненты текста. Виноградовские чтения XI. – М.: Наука, 1982. – С. 77–105.
7. *Quasthoff U.M.* Zuhöreraktivitäten beim konversationellen Erzählen / U.M. Quasthoff // Sprache der Gegenwart. Dialogforschung: Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache. – Mannheim: Institut für deutsche Sprache, 1981. – S. 287–313.
8. *Runge E.* Bottroper Protokolle / E. Runge. – Frankfurt/Main: Suhrkamp Verl., 1975. – 593 s.

9. *Sperlbaum M.* Proben deutscher Umgangssprache / M. Sperlbaum. – Tübingen: Max Niemeyer Verl., 1975. – S. 23–89.
10. *Wackernagel-Jollis B.* Untersuchungen zur gesprochenen deutschen Standardsprache: Beobachtungen zur Verknüpfung spontanen Sprechens / B. Wackernagel-Jollis. – Göppingen: Kümmerle, 1971. – 267 s.

**M.V. Belyaeva**

**The Principle of Redundancy in the Spoken Discourse Syntax  
(On the Material of Russian and German Languages)**

The article deals with a certain aspect of linguistic redundancy considered on the material of Russian and German languages. As one of the characteristics of spoken discourse, language redundancy makes specific syntactic constructions, resulting in forming utterances with redundant construction.

*Key words:* spoken discourse; linguistic redundancy of construction; the speech segment.

**References**

1. *Belyaeva M.V.* Specifika sintaksicheskoy organizacii ustnogo diskursa v nemeckom yazy'ke (monologicheskij diskurs): monografiya / M.V. Belyaeva. – M.: MGPU, 2010. – 151 s.
2. *Brachkova O.* O svyaznosti v ustny'x kommunikatax / O. Brachkova // Sintaksis teksta. – M.: Nauka, 1979. – S. 248–261.
3. *Glagolev N.V.* Yazy'kovaya e'konomiya i yazy'kovaya izby'tochnost' v sintaksise razgovornoj rechi: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk / N.V. Glagolev. – M., 1967. – 19 s.
4. *Zemskaya E.A.* Russkaya razgovornaya rech' / E.A. Zemskaya, M.V. Kitajgorodskaya, E.N. Shiryaev. – M.: Nauka, 1981. – 275 s.
5. *Jotov C.D.* Nekotory'e strukturno-funkcional'ny'e karakteristiki dialoga: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.01 / C.D. Jotov. – M., 1977. – 25 s.
6. *Lapteva O.A.* Diskretnost' v ustnom monologicheskom tekste / O.A. Lapteva // Russkij yazy'k. Tekst kak celoe i komponenty' teksta. Vinogradovskie chteniya XI. – M., 1982. – S. 77–105.
7. *Quasthoff U.M.* Zuhöreraktivitäten beim konversationellen Erzählen / U.M. Quasthoff // Sprache der Gegenwart. Dialogforschung: Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache. – Mannheim: Institut für deutsche Sprache, 1981. – S. 287–313.
8. *Runge E.* Bottroper Protokolle / E. Runge. – Frankfurt/Main: Suhrkamp Verl., 1975. – 593 s.
9. *Sperlbaum M.* Proben deutscher Umgangssprache / M. Sperlbaum. – Tübingen: Max Niemeyer Verl., 1975. – S. 23–89.
10. *Wackernagel-Jollis B.* Untersuchungen zur gesprochenen deutschen Standardsprache: Beobachtungen zur Verknüpfung spontanen Sprechens / B. Wackernagel-Jollis. – Göppingen: Kümmerle, 1971. – 267 s.

Е.С. Ярыгина

## Композиционно-стилистические функции конструкций вывода-обоснования в организации художественного текста

Статья посвящена текстовым функциям конструкций вывода-обоснования, представляющих собой логико-синтаксическую структуру, в которой воплощается умозаключение как логическая категория. Используя структурно-семантический и описательный методы, автор раскрывает функции конструкций вывода-обоснования в текстах различного назначения и показывает, что данные конструкции могут служить средством усложнения субъектной перспективы художественного текста, приемом речевой характеристики персонажа, используются в прескриптивных текстах для создания особого жанра — наставительного юмористического рассказа.

*Ключевые слова и сочетания:* конструкции вывода-обоснования; текстовые функции конструкций вывода-обоснования; усложнение субъектной перспективы в конструкциях вывода-обоснования; речевая характеристика персонажа; конструкции вывода-обоснования в прескриптивных текстах.

**О**бъектом исследования настоящей статьи являются конструкции вывода-обоснования. **Конструкции вывода-обоснования** (далее — КВО) — это такое соединение двух или более предикативных частей (или единиц) в результате причинно-следственного взаимодействия модусных компонентов, в котором проявляется особая речевая тактика говорящего: от вывода — к обоснованию. В соответствии с предложенным пониманием, КВО как рече-мыслительная структура формально может быть представлена как одним предложением (бессоюзным сложным или сложноподчиненным), так и последовательностью двух и более простых или сложных предложений, контактно расположенных или дистанцированных и отделенных друг от друга на письме точкой.

Задача статьи состоит в том, чтобы доказать, что, несмотря на оформление КВО в предложение, сущность смысловых отношений вывода-обоснования принадлежит уровню текста.

КВО играют особую роль в тексте. Текст — это «многонаселенное» пространство, в котором существует автор как создатель единого и целого речевого произведения (высказывания) и его персонажи, участники изображаемой автором жизни. В разных частях произведения повествование может вестись и от лица автора, и от лица героев, чем и создается множественность точек зрения. Для сосуществования в художественном произведении равноправных, не пере-

секающихся точек зрения М.М. Бахтин предложил термин полифония, или многоголосие [1]. С одной стороны, автор неотделим от своих героев, но с другой стороны, как указывает М.М. Бахтин, «образ автора можно отделить от образов персонажей»: речи персонажей и авторская речь лежат в разных смысловых плоскостях. «Персонажи говорят как участники изображенной жизни, говорят, так сказать, с частных позиций, их точки зрения так или иначе ограничены (они знают меньше автора). Автор вне изображенного (и в известном смысле созданного им) мира. Он осмысливает весь этот мир с более высоких и качественно иных позиций» [2: с. 295]. Значение КВО и определяется тем, что они помогают разграничить авторское видение мира и позицию персонажа.

В КВО каждая из пропозициональных единиц оформляется «своей» модусной рамкой, способной иметь собственного субъекта модуса, либо обе модусные рамки относятся к одному субъекту, в то время как каноническое сложное предложение предполагает соединение двух пропозициональных структур в связи с одной модусной рамкой. Изменение модуса означает переключение точки зрения и модификацию коммуникативного намерения. И то, и другое принадлежит уровню текста и обусловлено речевой тактикой автора текста, говорящего.

КВО как прием организации текста широко используется писателями. Иногда на этом приеме строятся целые законченные произведения. Обратимся за иллюстрацией к рассказу А.П. Чехова «Детвора». Фабула рассказа проста: в нем повествуется о том, как дети, оставшись дома без взрослых, играют в лото. Игроков пятеро. Автор использует КВО для характеристики персонажей. Однако использование это таково, что в авторское умозаключение регулярно включается внутренняя точка зрения героя. Ср.: *«Алеша, тухлый, шаровидный карапузик, пыхтит, сопит и пучит глаза на карты. У него ни корыстолюбия, ни самолюбия. Не гонят из-за стола, не укладывают спать — и на том спасибо. По виду он флегма, но в душе порядочная бестия. Сел он не столько для лото, сколько ради недоразумений, которые неизбежны при игре. Ужасно ему приятно, если кто ударит или обругает кого»* [4: с. 316]. **Вывод** рассказчика «у него ни корыстолюбия, ни самолюбия» полностью аргументируется точкой зрения самого Алеши: *«Не гонят из-за стола, не укладывают спать — и на том спасибо»*. Другой игрок — кухаркин сын Андрей: *«К выигрышу и к чужим успехам он относится безучастно, потому что весь погружен в арифметику игры, в ее несложную философию: сколько на этом свете разных цифр и как это они не перепутаются!»* [там же] — **вывод** («к выигрышу и к чужим успехам он относится безучастно») и **обоснование** («весь погружен в арифметику игры, в ее несложную философию») принадлежат рассказчику, а высказывание «сколько на этом свете разных цифр и как это они не перепутаются» представляет внутреннюю речь персонажа, которая является дополнительным доводом в пользу безошибочности **вывода**. Приведенные фрагменты позволяют дифференцировать внутреннюю точку зрения персонажа благодаря использованию в ней коротких предложений, отделенных друг от друга точкой. Подобный способ подачи информации имитирует внутренний монолог самого ребенка.



Тем самым «подключение», точки зрения героя к КВО, отражающей позицию рассказчика, является своеобразным средством интенсификации КВО. Эта интенсификация достигается тем, что компонент **вывод** имеет двойную аргументацию, каждая из составляющих которой обусловлена «собственным» модусом: **обоснование**, принадлежащее субъекту мнения / полагания (рассказчику), осуществляется на основе восприятия; «факультативное» **обоснование** детерминировано модусом мнения, относящимся к другому субъекту мнения (мальчику Алеше), и служит дополнительным аргументом в пользу приведенного говорящим вывода. Тем самым представленная КВО обнаруживает осложнение субъектной перспективы, обусловленное наличием двух субъектов мнения. Следовательно, текстовая функция КВО состоит в данном случае в соединении разных точек зрения (автора и героя).

С другой целью используются А.П. Чеховым КВО в рассказе «Ночь на кладбище». Посредством КВО выражается одна точка зрения, принадлежащая герою; ср.: *«Встречал я Новый год у одного своего старинного приятеля и нализался, как сорок тысяч братьев. В свое оправдание должен я сказать, что напился я вовсе не с радости. Радоваться такой чепухе, как Новый год, по моему мнению, нелепо и недостойно человеческого разума. Новый год такая же дрянь, как и старый, с тою только разницею, что старый год был плох, а новый всегда бывает хуже... По-моему, при встрече нового года нужно не радоваться, а страдать, плакать, покушаться на самоубийство. Не надо забывать, что чем новее год, тем ближе к смерти, тем обширнее плешь, извилистее морщины, старше жена, больше ребят, меньше денег...»* [4: с. 293] — приведенный текст представляет собой усложненную структуру КВО с цепочной связью компонентов: *«радоваться такой чепухе, как Новый год, по моему мнению, нелепо и недостойно человеческого разума»* — вывод 1-й, который аргументируется последующим предложением: *«По-моему, при встрече нового года нужно не радоваться, а страдать, плакать, покушаться на самоубийство»* — вывод 2-й, имеющий «собственное обоснование», располагающееся после вывода. Представление точки зрения Ивана Ивановича служит созданию особого типа героя: это «философствующий» герой, не очень образованный человек, любящий выпить. Свои частные мнения герой обосновывает суждениями высокой степени обобщения, например: *«Жизнь — канитель... — философствовал я, шлепая по грязи и пошатываясь. — Пустое бесцветное прозябание... мираж... Дни идут за днями, годы за годами, а ты все такая же скотина, как и был... Пройдут еще годы, и ты останешься все тем же Иваном Ивановичем, выпивающим, закусывающим, спящим... В конце концов закопают тебя, болвана, в могилу, поедят на твой счет поминальных блинов и скажут: хороший был человек, но, жалко, подлец, мало денег оставил!..»* [4: с. 294] — обоснование посредством общего суждения — характерная речевая особенность рассуждающего героя.

В качестве приема речевой характеристики «философствующего» героя А.П. Чехов использует КВО и в рассказе «Мыслитель», в котором тюремный смо-

тритель Яшкин разглагольствует о бессмысленности науки. Начинает он издали, заявляя о «лишних» знаках препинания: «— Да-с! — издает вдруг Яшкин, и так неожиданно, что собака, дремлющая недалеко от стола, вздрагивает и, поджав хвост, бежит в сторону. — Да-с! Что ни говорите, Филипп Максимыч, а в русском языке очень много лишних знаков препинания! — То есть почему же-с? — скромно вопрошает Пимфов, вынимая из рюмки крылышко мухи. — Хотя и много знаков, но каждый из них имеет свое значение и место. — Уж это вы оставьте! Никакого значения не имеют ваши знаки. Одно только мудрование... Наставит десяток запятых в одной строчке и думает, что он умный. Например, товарищ прокурора Меринов после каждого слова запятую ставит. Для чего это? Милостивый государь — запятая, посетив тюрьму такого-то числа — запятая, я заметил — запятая, что арестанты — запятая... тьфу! В глазах рябит! Да и в книгах то же самое... Точка с запятой, двоеточие, кавычки разные. Противно читать даже. А иной фронт, мало ему одной точки, возьмет и натыкает их целый ряд... Для чего это? — Наука того требует... — вздыхает Пимфов. — Наука... Умопомрачение, а не наука... Для форсу выдумали... пыль в глаза пуцать... Например, ни в одном иностранном языке нет этого ять, а в России есть... Для чего он, спрашивается? Напиши ты хлеб с ятем или без ятя, нешто не все равно?» [4: с. 71–72]. Выводы («никакого значения не имеют ваши знаки, одно только мудрование; умопомрачение, а не наука... для форсу выдумали... пыль в глаза пуцать») аргументируются конкретными примерами. И в данном случае писатель при помощи КВО создает определенный тип героя — это образ «доморощенного философа», который обосновывает свое мнение. Для образа «рассуждающего, философствующего» героя характерно само владение техникой построения умозаключения: говорящий умело выстраивает логическую последовательность — сначала предлагается определенный тезис, затем следует его обоснование. Представляется, что использование писателем КВО в этом случае можно рассматривать как один из приемов создания типического образа рассуждающего героя.

Иной тип героя представлен в рассказе «Егеря», в котором барский охотник Егор объясняет при встрече своей жене Пелагее, почему он, будучи законным мужем, не желает с ней жить. В качестве обоснования Егор приводит следующие аргументы: женил его барин пьяного, против его воли («— Не волей венчаны... Нешто забыла? Графа Сергея Павлыча благодари... и себя. Граф из зависти, что я лучше его стреляю, месяц целый вином меня спаивал... Взял и в отместку пьяного на тебе женил...» [4: с. 81]), жена ему «неровня» — и в социальном отношении, и по складу характера («Егеря на скотнице! Ты видала, что я пьяный, зачем выходила? Не крепостная ведь, могла супротив пойти! Оно, конечно, скотнице счастье за егеря выйтить, да ведь надо рассуждение иметь; Сама знаешь, человек я балованный... Мне чтоб и кровать была, и чай хороший, и разговоры деликатные... чтоб все степи мне были...» [4: с. 81–82]). Егор все время пытается показать жене, насколько он «умно» может рассуждать. Это проявляется, в частно-

сти, в том, что в своих обоснованиях он пытается формулировать общие законы, например: «— *Не понимаешь ты, глупая, — говорит Егор, мечтательно глядя на небо. — Ты отродясь не понимала, и век тебе не понять, что я за человек... По-твоему, я шальной, заблудящий человек, а который понимающий, для того я что ни на есть лучший стрелок во всем уезде. Господа это чувствуют и даже в журнале про меня печатали. Ни один человек не сравнивается со мной по охотничьей части... А что я вашим деревенским занятием брезгаю, так это не из баловства, не из гордости. С самого младенчества, знаешь, я, окромя ружья и собак, никакого занятия не знал. Ружье отнимают, я за удочку, удочку отнимают, я руками промышляю. Ну, и по лошадиной части барышничал, по ярмаркам рыскал, когда деньги водились, а сама знаешь, что ежели который мужик записался в охотники или в лошадики, то прощай соха. Раз сядет в человека вольный дух, то ничем его не выковыришь. Тоже вот ежели который барин пойдет в ахтеры или по другим каким художествам, то не быть ему ни в чиновниках, ни в помещиках. Ты баба, не понимаешь, а это понимать надо» [4: с. 80–81] — фрагмент представляет собой КВО усложненной структуры, состоящую из двух выводов и двух обоснований, соединенных цепочной связью: «ты отродясь не понимала, и век тебе не понять, что я за человек» — вывод 1-й, за ним следует 1-е обоснование; «а что я вашим деревенским занятием брезгаю, так это не из баловства, не из гордости» — вывод 2-й, после которого весь отрывок до конца является аргументацией к нему. В этом 2-м обосновании аргументация осуществляется и через частное, когда герой рассказывает о себе, и через общее суждение, когда поднимается до высоких обобщений о любом человеке, в которого «вселяется» вольный дух. Наличие логически правильных умозаключений в речи персонажа говорит о том, что герою хочется порассуждать ради «красного словца» или же, как видно из последнего примера, он хочет произвести на адресата впечатление очень умного человека, противопоставляя себя собеседнику и давая понять, что он выше. Поэтому речь Егора длинная, она включает и напоминания, и объяснения, и аргументацию принятого им решения.*

А.П. Чехов употребляет КВО и в прескриптивных текстах, содержащих предписания, которые должны быть непременно выполнены. Обычные прескриптивные тексты (инструкций и т.п.) не предполагают обоснования. В рассказах А.П. Чехова, напротив, все прескриптивные тексты содержат обоснования, чем создается особый жанр. Рассказы, относящиеся к этому жанру, имеют соответствующие названия типа «Правила для начинающих авторов», «Руководство для желающих жениться», которые раскрывают содержание компонента **вывод**: это могут быть наставления, советы, предписания и т.п. Иными словами, это несюжетные произведения наставительного характера. Грамматической особенностью наставительно-нравоучительных текстов является модальность необходимости, целесообразности или желательности, сравнительная оценка. Они содержат имплицитное побуждение к адресату или непосредственно эксплицитное побуждение (представленное формой императива), которые выражают-

ся в компоненте **вывод**. Поскольку иллокутивная цель в данном случае состоит в том, чтобы убедить адресата (даже имплицитного), то в этих текстах содержится обоснование. Например: «*Следует помнить, что случайное авторство и авторство a priori лучше постоянного писательства. Кондуктору, пишущему стихи, живется лучше, чем стихотворцу, не служащему в кондукторах*» [3: с. 205] — сравнительная оценка предоставляет возможность адресату выбрать одно из альтернативных решений.

*«Следует также зарубить себе на носу, что неудача на литературном поприще в тысячу раз лучше удачи. Первая наказуется только разочарованием да обидною откровенностью почтового ящика, вторая же влечет за собою томительное хождение за гонораром, получение гонорара купонами 1899 года, «последствия» и новые попытки»* [там же].

*«Давая волю фантазии, приудержи руку. Не давай ей гнаться за количеством строк. Чем короче и реже ты пишешь, тем больше и чаще тебя печатают. Краткость вообще не портит дела. Растянутая резинка стирает карандаш несколько не лучше нерастянутой»* [3: с. 207].

Ср. еще иллюстрацию из рассказа «Руководство для желающих жениться»: «*Рост выбирай средний. Высокие женщины грубоваты и больно бьют, маленькие же в большинстве случаев бывают егозы и любят визжать, царапаться и подпускать шпильки. Горбатых избегай: эти злы и ехидны»* [4: с. 197].

*«Не могли жениться без приданого. Женитьба без приданого все равно, что мед без ложки, Шмуль без пейсов, сапоги без подошв»* [4: с. 198].

Итак, в одних случаях автор использует КВО, чтобы показать смену точек зрения, в других — для создания образа рассуждающего героя. В последнем случае, употребив литературоведческий термин, можно говорить о КВО как о приеме речевой характеристики, который состоит в том, что характеристика героя осуществляется через его речь: говорящий как особая языковая личность претворяется посредством прямой речи. Кроме того, КВО используется А.П. Чеховым в прескриптивных текстах для создания особого жанра — наставительного юмористического рассказа.

### *Литература*

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Советский писатель, 1963. – 167 с.
2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство 1979. – 424 с.
3. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти тт. Сочинения: в 18-ти тт. / А.П. Чехов; АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1974–1982. – Т. 3. [Рассказы. Юморески. «Драма на охоте»], 1884–1885 / Ред. тома Г.П. Бердников. – 1975. – 624 с.
4. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти тт. Сочинения: в 18-ти тт. / А.П. Чехов; АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1974–1982. – Т. 4. [Рассказы. Юморески], 1885–1886 / Текст подгот. и примеч. сост. М.П. Громов; ред. тома Г.А. Бялый. – 1976. – 552 с.

*E.S. Yarygina*

**The Structural and Stylistic Functions  
of the ‘Substantiated Conclusion’ Constructions in a Literary Text**

The article deals with the functions of the ‘substantiated conclusion’ constructions, the latter being considered as both logical and syntactic structures embodying an inference as a logical category. Using the structural-semantic and descriptive methods, the author reveals the functions of the above-mentioned structures in different kinds of texts and shows that these structures may serve as a means of the complication of a subjective perspective in a literary text, as a speech characteristic device, and are also used in prescriptive texts to create a special genre – the didactic comic story.

*Key words and combinations:* ‘substantiated conclusion’ constructions; textual functions of the conclusion-substantiation constructions; complication of a subjective perspective in a fiction text; speech characteristic of a personage; the conclusion-substantiation constructions in prescriptive texts.

*References*

1. *Baxtin M.M.* Problemy' poe'tiki Dostoevskogo / M.M. Baxtin. – M: Sovetskij pisatel', 1963. – 167 s.
2. *Baxtin M.M.* E'stetika slovesnogo tvorchestva / M.M. Baxtin. – M: Iskusstvo, 1979. – 424 s.
3. *Chexov A.P.* Poln. sobr. soch. i pisem: v 30-ti tt. Sochineniya: v 18-ti tt. / A.P. Chexov; AN SSSR; IMLI im. A.M. Gor'kogo. – M: Nauka, 1974 – 1982. – T. 3. [Rasskazy', yumoriski, Drama na oxote], 1884–1885 / Red. toma G.P. Berdnikov. – 1975. – 624 c.
4. *Chexov A.P.* Poln. sobr. soch. i pisem: v 30-ti tt. Sochineniya: v 18-ti tt. / A.P. Chexov; AN SSSR; IMLI im. A.M. Gor'kogo. – M: Nauka, 1974 – 1982. – T. 4. [Rasskazy', yumoriski], 1885–1886 / Tekst podgot. i primech. sost. M.P. Gromov; red. toma G.A. Byaly'j. – M.: Nauka, 1976. – 552 c.

С.В. Лихачев

## Опыт интеракционного анализа общественных надписей

В статье предлагается методика дискурс-анализа для общественных надписей. Автор рассматривает каждую надпись как часть более крупного речевого образования — транзакции. Анализ транзакции включает как вербальный, так и невербальный аспект надписи. Предложен новый взгляд на коммуникативные роли автора и читателя. Читатель формирует транзакцию в соответствии со своим сценарием.

*Ключевые слова:* коммуникация; транзакция; дискурс; автор; адресат.

**П**од интеракционным анализом в настоящей статье понимается наиболее полная форма исследования речевого произведения, основанная на достижениях современной теории речевых актов, коммуникативной лингвистики и теории дискурса. Само слово «интеракционный» используется нами вслед за М. Макаровым [5: с. 187] в связи с понятием «транзакции» как составной части дискурса. Однако формула М. Макарова «дискурс = речь + текст» [5: с. 89] использована не будет, в силу несоответствия слагаемых: текст является частным случаем реализации речи. Вслед за Р. Бартом будем называть дискурсом «любой конечный отрезок речи (в т.ч. текст — *С.Л.*), представляющий собой некоторое единство с точки зрения содержания, передаваемый со вторичными коммуникативными целями и имеющий соответствующую этим целям внутреннюю организацию, причем связанный с иными культурными факторами, нежели те, которые относятся собственно к языку» [2: с. 443–444].

Интеракционный анализ оказывается вершинным звеном коммуникативного анализа дискурса, предполагающего информационно-кодую, инференционную и интеракционную составляющую. Опыт анализа первых двух составляющих был предложен нами в предыдущих статьях цикла, который завершает настоящая статья [4: с. 27–35].

Под общественными надписями имеются в виду любые надписи, предполагающие некоторого адресата и дающие актуальную информацию. Иными словами, общественные надписи — суть графические сообщения в предметном контексте: указатели, предостережения, просьбы, запреты и т.д. Исключаются из объекта исследования граффити, которые не дают читателю применимой информации. Однако надпись, внешним видом напоминающая граффити, содержащая бранные выражения, но, например, предупреждающая об опасности, считается общественной.

Анализ дискурса опирается на выделение *транзакций*, в которых в свою очередь можно выделить *обмен*, *ход* и *акт* [5: с. 187]. Сами транзакции образуют «*речевое событие*»: «урок в школе, заседание суда, деловое совещание, беседа» [5: с. 188]. Материал настоящей статьи — краткие речевые произведения, надписи — не является типичным для дискурс-анализа. По этой причине необходимо обосновать обращение к дискурс-анализу.

Прежде всего, следует отметить, что общественные надписи из статичных и связанных с узким кругом целей и средств вывесок и указателей все более превращаются в коммуникативную технологию не ограниченную ни тематически, ни ситуационно. С каждым годом надписи занимают все больше физического пространства. Например, в 2009–2010 годах распространились рекламные надписи на асфальте. Причем они располагаются максимально близко к адресату. Например, гостиницы для студентов рекламируют с осени 2009 года во Втором сельскохозяйственном проезде на асфальте тротуара около университета. В последнее десятилетие стали популярными адресованные окружающим надписи на личных вещах автора: футболках, бейсболках.

Разумеется, отдельные примеры надписей на асфальте и личных вещах были и раньше. Но именно в наше время всякое единичное новшество в использовании надписей стало быстро осваиваться в массовом порядке. То, что вчера было индивидуальной идеей, сегодня изготавливается промышленным способом. Футболки производят на заказ. Надписи на асфальте делаются через трафарет. Можно предсказывать появление принтеров для асфальта, общественное противодействие и, наконец, регулирование. Тенденция не ограничивается приведенными примерами: услуги бытового характера рекламируют с помощью нанесения надписей штампом на дверях. Владельцы автомобилей используют целый комплекс знаков и надписей разнообразного содержания и электронные табло для временных надписей.

Любая поверхность на общественной территории становится потенциальным пространством для надписи. Способы создания надписей все время обновляются. Так как технология — именно способ распространения информации, надписи можно назвать сферой развития новых технологий. А ввод в общественную практику новых технологий создает новые объекты дискурс-анализа [5: с. 246].

Итак, *причина* привлечения дискурс-анализа для исследования общественных надписей в общих чертах ясна. Однако осталась неопределенной *возможность* его использования. Проблема заключается в отсутствии в изучаемом материале не только эксплицитного диалога, но даже речевого обмена (репликами).

Тем не менее слово может состоять из одной буквы, предложение из слова, реплика — из одного предложения, как в известном споре двух римлян о том, кто скажет фразу короче, разрешившемся репликами: «Eo rus. — I». («Я еду в деревню — поезжай»). Если продолжить последовательность, то можно предположить, что отдельная реплика может реализовывать целый диалог или полилог, во всяком случае, эксплицитную его часть. Например, «ВНИМАНИЕ! “ТОГО КИНО, ГДЕ СНИМАЛСЯ ТОТ МУЖИК, ШО ИГРАЛ В ТОМ КИНЕ” — У НАС НЕТ!»

Текст представляет собой ответ автора на вопрос, который передает оформленная кавычками фраза, имитирующая слова предполагаемого и/или обобщенного покупателя. Итак, несмотря на кажущуюся обособленность реплик в надписях, всякая реплика является частью диалога, даже письменная и изолированная, что утверждал еще М.М. Бахтин: «Каждое высказывание — это звено в очень

сложно организованной цепи других высказываний» [3: с. 170]. Таким образом, возможности для обращения к дискурс-анализу при изучении надписей имеются.

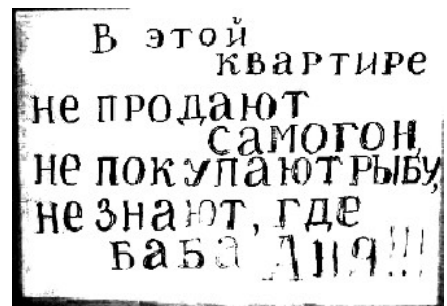
Однако существующая методика анализа транзакций [5: с. 224] не во всем применима для анализа надписей, даже если рассматривать их как часть диалога. В надписях не обнаруживаются ни интонации, ни мимики, ни жестикуляции. Графические и другие экстралингвистические особенности надписей уже были изучены ранее [4: с. 27–35] и будут учтены. Можно предпринять лишь попытку

выявить сюжеты и стратегии общения. Но главный вопрос — это выделение самих транзакций. Рассмотрим пример: В ЭТОЙ КВАРТИРЕ НЕ ПРОДАЮТ САМОГОН, НЕ ПОКУПАЮТ РЫБУ, НЕ ЗНАЮТ, ГДЕ БАБА АНЯ!!! Надпись позволяет реконструировать ситуацию диалога хозяина квартиры со старыми знакомыми «бабы Ани».

Буквы постепенно увеличиваются, что отражает нарастание психологического возбуждения автора. Три ответа «не продают», «не покупают», «не знают» написаны разными цветами — автор надписи подчеркивает (сознательно или бессознательно) отдельный характер фразы. Изменение цвета — черный, синий, красный — изображает нарастание напряжения.

Итак, в одной надписи соединены три коммуникативных обмена: три реплики автора, разделенные цветом, отвечают на три вопроса адресата. Таким образом, перед нами соединенная в одно грамматическое целое (предложение) транзакция. Свойство надписи в сжатой форме отражать обмен или несколько обменов назовем компрессией, а саму надпись будем считать компрессированной транзакцией. Возникает вопрос о критериях, которые позволят достоверно анализировать надпись как компрессированную транзакцию.

Анализ последнего примера показал, что надпись обязана своим появлением обобщению типовых диалогов, отдельные реплики которых она воспроизводит. Исторически за каждой общественной надписью стоит тот же опыт: записывается реплика, которую автор не хочет повторять много раз. В одних случаях диалоги с повторной репликой происходили реально, в других случаях автор мог их пред-





положить и на основе предположения создать надпись. Независимо от реальности или предположительности диалога конкретные реплики, представленные надписью, занимают в нем определенное место. Определив место реплики в диалоге, мы установим первую интеракционную характеристику надписи. Например, при соседстве двух надписей: УЧЁТ, а ниже на отдельном листе: ОЧЕНЬ ДОЛГИЙ УЧЕТ, первая из них предупреждает вопрос о том, почему закрыт магазин. То есть является второй репликой. Вторая надпись является ответом на вопросы назойливых ожидающих покупателей (магазин торгует алкоголем, как следует из наклейки о запрете продажи алкоголя и табака детям до 18 лет и наблюдаемых позади бутылок). Таким образом, вторая надпись является четвертой репликой в диалоге.

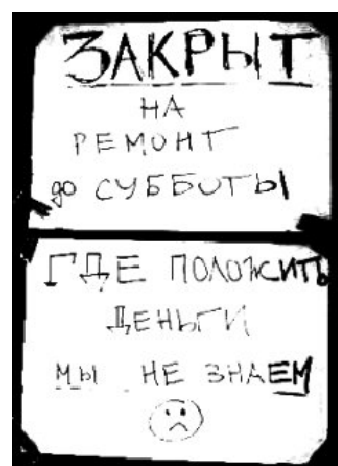
Можно привести и другие подобные примеры: ЗАКРЫТ НА РЕМОНТ ДО СУББОТЫ ГДЕ ПОЛОЖИТЬ ДЕНЬГИ МЫ НЕ ЗНАЕМ ☹. Те же две реплики диалога — вторая, четвертая.

Количество реплик может быть больше, чем это можно предположить а priori. На футболках родителей малолетних детей может содержаться до десяти ответных реплик, чему есть много примеров, текст двух из них воспроизведен в таблице.

Да, я — папа этого шумного ребенка.  
Он у меня не мерзнет и ему не жарко.  
Я оплачу все, что он разобьет или съест.  
Не угощайте его ничем, пожалуйста.  
Я сам его накормлю, когда будет нужно.  
Я умею с ним обращаться,  
НЕ ВОЛНУЙТЕСЬ.

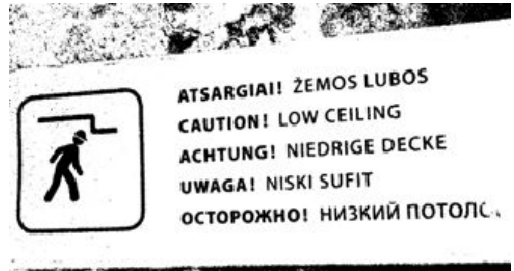
СПАСИБО, НО:  
Моему ребенку не холодно.  
Он не хочет конфету.  
Он не хватать его за руки и за ноги тоже.  
Не хватайте его за руки и за ноги тоже.  
Голубая / розовая одежда не признак пола ребенка.  
Маму и папу он любит одинаково.

Любая реплика в приведенных надписях является ответом либо на реплику: МОЕМУ РЕБЕНКУ НЕ ХОЛОДНО, либо на действие второго коммуниканта: НЕ ХВАТАЙТЕ ЕГО ЗА РУКИ И ЗА НОГИ ТОЖЕ. Таким образом, компрессированная транзакция может включать не только речевое, но и неречевое поведение, которое выполняет коммуникативную роль.



До сих пор мы анализировали примеры отказа от общения. Намерения автора надписи поддержать общение бывают выражены более стандартной формой, где структура транзакции не столь наглядна. Однако и в элементарных надписях, таких, как **ТОВАРЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ** или **ЗАПЧАСТИ ДЛЯ ИНОМАРОК**, обнаруживается отношение к более крупной коммуникативной структуре. Эти реплики являются вторыми в коммуникативном процессе, даже если адресат ничего не спрашивал. Подойти к магазину на расстояние видимости букв на вывеске прохожий мог с целью найти именно этот магазин. Если намерения покупать или выбирать детские товары или запчасти у него не было, то он может игнорировать вывеску. Если же адресат вывески действительно имел намерение найти магазин, то первый коммуникативный шаг сделан именно им. Уже давно замечено, что люди «способны во многих случаях выводить планы другого действующего лица, наблюдая за тем, как это лицо выполняет некоторое действие» [1: с. 323]. Так поступает и автор надписи, только действующее лицо не конкретно наблюдаемое, а возможное. Поскольку вывеска существует долго, то искомое лицо, которому она помогает в начатом деле, появится много раз. Ожидание многих адресатов подтверждается надписями для туристов, дублированными на разных языках:

**ATSARGIAI! ŽEMOS LUBOS,  
CAUTION! LOW CEILING,  
ACHTUNG! NIEDRIGE DECKE,  
UWAGA! NISKI SUFIT**



**ОСТОРОЖНО НИЗКИЙ ПОТОЛОК** — надпись в замке, в Вильнюсе, поэтому первая надпись — литовская, затем следуют английская, немецкая, польская и русская. Автор надписи предвидел появление адресатов разных национальностей. Понимал, что если они дошли до надписи, то имеют план двигаться дальше. Обнаружил препятствие к выполнению этого плана и предупредил о нем. Такая модель предупредительной коммуникативной деятельности уже описана: «Многие предупредительные реплики возникают благодаря тому, что слушающий обнаруживает в плане говорящего определенные препятствия, то есть цели, достичь которых говорящему трудно без посторонней помощи» [1: с. 329]. В нашем примере турист — говорящий, поскольку первый совершил коммуникативные действия, а составитель текста — «слушающий», который предупредительно ответил. То есть деятельность туриста — инициативный шаг, надпись работника музея — реактивный.

Вернемся к примеру с надписью **ТОВАРЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ**. Первый обмен состоялся. Следующие обмены вызваны детализацией цели: вероятно ли наличие в магазине конкретного товара. Предупреждая это препятствие, сотрудник магазина пишет на витринах: **ИГРУШКИ, ОБУВЬ, КОЛЯСКИ, ОДЕЖДА, ТОВАРЫ ДЛЯ НОВОРОЖДЕННЫХ**. Если человек войдет в магазин, то прочитает назва-

ния отделов, затем ценники, ярлыки. Обнаруживается транзакция из четырех обменов, в каждом из которых покупателю помогали разыграть сценарий выбора покупки. Но четырьмя обменами транзакция может и не ограничиться: могут возникнуть другие препятствия — физической природы — и другие надписи — выполняющие в сюжете побочную роль пространственных направляющих: НА СЕБЯ — на двери, СТУПЕНЬКА — при входе, ОСТОРОЖНО! СКОЛЬЗКИЙ ПОЛ — в зале магазина и т. д. Причем каждая надпись реализует первичную цель (иллюкативную задачу) — сообщить свое содержание и вторичную — помочь адресату реализовать сценарий покупки. Именно вторичная цель делает первичную осмысленной.

Пространственно разрозненные надписи в одной предметной ситуации (например, в магазине) образуют единый дискурс, в котором читатель является строителем конкретных транзакций, выбирая направление движения соответственно своим потребностям. Ситуация является тем компонентом структуры дискурса, который в отсутствие автора текста (надписи) в некоторой степени заменяет читателю наблюдения за поведением автора, его жестами, мимикой, пространственными перемещениями.

Ситуация служит критерием социальной оценки коммуникантов. Посетители расположенных рядом универсамов самообслуживания и продовольственного рынка одной ценовой категории будут отличаться взглядами, привычками, желанием/нежеланием живого общения с продавцом. Посетители двух универсамов разной ценовой категории будут отличаться достатком и социальным положением. В известной мере то же относится и к сотрудникам. Используемые тексты надписей в перечисленных трех местах будут отличаться: рынок — НАЙДЕТЕ ДЕШЕВЛЕ — ВЕРНЕМ РАЗНИЦУ, дискаунтер — ЭКОНОМЬ, супермаркет — ЭКСКЛЮЗИВНЫЕ СКИДКИ. Разница объясняется разным адресатом. Для богатого покупателя пресуппозиция его желания сэкономить вуалируется, для бедного — нет. Дискаунтеры стремятся переманить покупателя дешевого рынка (благо достаток одинаково низкий), поэтому используют надписи, схожие с рыночными.

При необходимости автор может воспользоваться другими средствами, восполняющими недостаток невербальной информации. Это, разумеется, знаки препинания, иконические и индексные знаки, цвет, размер букв и другие структурные средства, описанные нами раньше [4: с. 27–35].

Имеются и собственно средства более высокого порядка: речевая маска автора, пародия: передразнивание и стилизация, вторичный текст: цитаты и косвенная речь, использование приемов художественной выразительности. Такие средства назовем интеракционными.

Речевая маска «простой человек» создается путем нарушения орфографии, что хорошо дополняет примитивные угрозы, как например в надписи: МАШЫНЫ НЕ СТАВИТЬ! ШТРАФ ЛОПАТОЙ ПО СТЕКЛУ. Пародия: ««ТОГО КИНО, ГДЕ СНИМАЛСЯ ТОТ МУЖИК, ШО ИГРАЛ В ТОМ КИНЕ» — У НАС НЕТ!»



ходимости осторожности для него самого, для чего используется цитата. Обычно цитата используется в агитационных плакатах, в частности, в учебных заведениях. Эффект использования может быть отрицательным: из-за негативного отношения к рутинной агитации фраза может быть переосмыслена. Например, цитата из К. Паустовского: С РУССКИМ ЯЗЫКОМ МОЖНО ТВОРИТЬ ЧУДЕСА — может быть



используется как средство передать негативное отношение к адресату, задающего подобные вопросы.

Цитата из песни В. Высоцкого на задней двери автомобиля: МЫ УСПЕЕМ! В ГОСТИ К БОГУ НЕ БЫВАЕТ ОПОЗДАНИЙ — реализует первичную цель — призвать водителя, едущего сзади смириться с медленной скоростью, вторичную цель — убедить его в необ-



переосмыслена как разрешение «творить» с русским языком все, что угодно, нарушать норму.

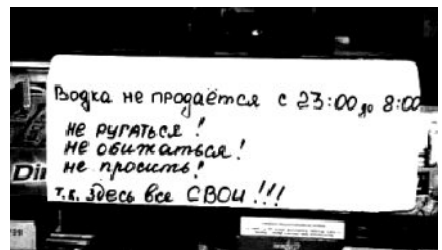
К художественному оформлению надписи относятся стихотворная форма, ирония, метафора и другие тропы. Ограничимся лишь утверждением, что художественное оформление — попытка автора заменить

личное обаяние в непосредственном общении. Подробное изучение вопроса слишком объемно и поэтому не укладывается в рамки настоящей статьи.

Весь изученный материал делится на две группы примеров: негативные и позитивные. Первые отказывают в общении, вторые продолжают. Возникает вопрос, почему негативные надписи содержат ответы на несколько вопросов, компрессируя целую транзакцию, а позитивные нет. Рассмотрим примеры:

1) **Проходите мимо! Здесь нет и не будет:** •приемной *комиссии* •учебных *аудиторий* •входа в *библиотеку* (оформление источника — С.Л.), 2) **ВОДКА НЕ ПРОДАЕТСЯ С 23:00 ДО 8:00 НЕ РУГАТЬСЯ! НЕ ОБИЖАТЬСЯ! НЕ ПРОСИТЬ!**

Т.К. ЗДЕСЬ ВСЕ СВОИ!!! Когда адресату надписи отказывают, то не желают, чтобы он продолжил коммуникацию: беседу или коммуникативно-значимое движение. Поэтому сразу запрещают все возможные варианты действий. Когда хотят, чтобы он продолжил общение — предполагают дальнейшее движение и разви-



тие сценария при дальнейших обменах, выбор которых оставляют за адресатом. Поэтому каждая положительная надпись обслуживает свой обмен.

В результате анализа выяснилось несколько фактов. Каждая общественная надпись является частью некоторой транзакции, включающей коммуникативные действия адресата и часто другие надписи. Количество обменов в такой транзакции может достигать до 10 и более. Транзакция объединена общим сценарием, в котором адресат (инициатор) реализует свою задачу, а автор (реагирующий) помогает ему в этом. Невербальные действия адресата (перемещения) и ситуация (предметная и социальная) являются неотъемлемыми частями транзакции. Ведущая роль в общении принадлежит адресату речи, так как он своим движением и выбором строит транзакцию. Автор может проявить свое участие в транзакции дополнительными средствами: речевая маска, пародия, цитация, образность. Если автор отказывается адресату в общении, то сам формирует всю транзакцию, запрещая коммуникативные действия адресата.

### *Литература*

1. Аллен Дж.Ф. Выявление коммуникативного намерения, содержащегося в высказывании / Дж.Ф. Аллен, Р. Перро // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. XVII. Теория речевых актов. – М.: Прогресс, 1986 – С. 322–362.
2. Барт Р. Лингвистика текста / Р. Барт // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. VIII. Лингвистика текста. – М.: Прогресс, 1978. – С. 442–450.
3. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7-ми тт. – Т. 5. – М.: Русские словари, 1997. – С. 119–206.
4. Лихачев С.В. Опыт коммуникативного анализа общественных надписей / С.В. Лихачев // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия «Филологическое образование». – М., 2010. – № 1 (4) – С. 27–35.
5. Макаров М.Л. Основы теории дискурса / М.Л. Макаров. – М.: Гнозис, 2003. – 280 с.

*S. V. Likhachev*

### **An Approach to the Interaction Analysis of Public Inscriptions**

In the article a development of methods of discourse analysis in relation to public inscriptions is proposed. The author examines each inscription as a part of a larger speech situation — the transaction. Analysis of the transaction includes both verbal and nonverbal dimension of the inscription. We propose a new look at the communicative role of the author and the reader. The reader generates transaction in accordance with its scenario.

*Key words:* communication; transaction; discourse; the author; addressee.

*References*

1. *Allen Dzh.F.* Vy'yavlenie kommunikativnogo namereniya, sodержashhegosya v vy'skazy'vanii / Dzh.F. Allen, R. Perro // *Novoe v zarubezhnoj lingvistike*. – Vy'p. XVII. *Teoriya rechevy'x aktov*. – M.: Progress, 1986 – S. 322–362.
2. *Bart R.* Lingvistika teksta / R. Bart // *Novoe v zarubezhnoj lingvistike*. – Vy'p. VIII. *Lingvistika teksta*. – M.: Progress, 1978. – S. 442 – 450.
3. *Baxtin M.M.* Problema rechevy'x zhanrov / M.M. Baxtin / Baxtin M.M. *Sobranie sochinenij: V 7 tt.* – T. 5. – M.: Russkie slovari, 1997. – S. 119 – 206.
4. *Lixachev S.V.* Opy't kommunikativnogo analiza obshhestvenny'x nadvisej / S.V. Lixachyov // *Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. Ser. «Filologicheskoe obrazovanie»*. – M., 2010. – № 1 (4). – S. 27 – 35.
5. *Makarov M.L.* *Osnovy' teorii diskursa* / M.L. Makarov. – M.: Gnozis, 2003. – 280 s.

О.В. Евтушенко

## Влияние христианской культуры на категоризацию «любви»

Статья посвящена анализу диахронических изменений смыслового наполнения и коннотативных значений слова *любвеобильный* и словосочетаний *божеская любовь*, *божественная любовь*, *христианская любовь*, *любовь к ближнему*, *любовь любви*. Исследуются изменения в сочетаемости и ближайшем контекстном окружении этих номинаций. Выявляются факторы, приведшие к изменению рангов субкатегорий любви в начале XX в.

*Ключевые слова:* лингвокультурология; языковая картина мира; концепт; категоризация; диахронические изменения.

Современная когнитивная наука, занимаясь изучением структур знания по их воплощению в языковых фактах, не может не учитывать того, что они исторически сложились под влиянием мифологического, религиозного и, наконец, культурно-специфического для данного народа мировосприятия. Дж. Лакофф отмечает, что порожденные мифами и верованиями «идеализированные модели мира <...> могут определять характер связей внутри категорий» [5: с. 133]. Без диахронического анализа воздействия религиозно-культурных факторов на языковую концептуализацию результатов отражения мира невозможно решить не только масштабные задачи осмысления развития национального сознания, но и более простые проблемы семантического описания слов с радиальной структурой<sup>1</sup>, таких, например, как *любовь*.

В русском языке, в отличие от других восточнославянских и западнославянских языков, словом *любовь* обозначаются все виды любви. Для сравнения: русские слова с корнем *-люб-* переводятся на чешский язык словами с четырьмя разными корнями — *lásk-*, *-mil-*, *-lib-*, *-koch-* (например, *любовь* — *láska*, *любовь к правде* — *pravdymilovnost*). Всем им находят смысловые соответствия в структуре русского концепта «любовь»: «ласка» (*ласка*, <sup>устар.</sup> *миловать*), «жалость» (*милость*), «любовь» (*любовь*), «восхищение» (*любоваться*; ср. чеш. *kochat se*). Объединение всех видов любви в одном понятии в древнерусскую эпоху, очевидно, надо связывать со стремлением христианских проповедников укоренить в сознании просвещаемых этносов простую антитезу, выводящую на важные нравственные и религиозные обобщения: добрые чувства, расположе-

<sup>1</sup> Термин Дж. Лакоффа обозначающий структуру, периферийные разновидности которой не выводятся из ядерной по общему правилу [5: с. 119].

ние, т.е. в широком смысле любовь, — от Бога, ненависть и вражда — от дьявола<sup>1</sup>. Не случайно в древнерусском языке слово *любовь* употреблялось, в том числе, в сочетании с именами социальных групп и государств, демонстрируя значение «мир, согласие» (подробнее об этом см.: [3]). Можно говорить о том, что понятие *любовь* в древнерусскую эпоху имело синкретический характер, было сильной христианской идеологемой, и этим объясняется сложность современного концепта, радиальная структура категории, широкий спектр значений у слова.

Концепт *Любовь* формировался с опорой на «скалярную» модель, в чем можно усматривать греческое влияние<sup>2</sup>: высшая форма — любовь к Богу, затем шли любовь к наместнику Бога на земле (сначала князю, затем царю), ко всякой божьей твари, и прежде всего к человеку в широком понимании, т.е. к ближнему, затем к родным, к животным (в летописях — к коню) и далее к неодушевленным объектам, например к правде. «Скалярная» модель определяла также ранжирование чувств по их силе. Она настолько укоренена в национальной картине мира, что предпринятая в XIX в. попытка противопоставить ей значимую для западноевропейской культуры модель (любовь земная и небесная, или восходящая и нисходящая) закончилась отвержением последней.

В то же время в XIX в. стала ощущаться искусственность соединения религиозно-мировоззренческой категории и замешанного на физиологии естественного чувства. Распад этого единства можно наблюдать на примере истории употребления слова *любвеобильный* и словосочетаний *христианская любовь*, *любовь к ближнему*, *любовь любви*.

Слово *любвеобильный* В.И. Даль определяет как «полный любви, любовный» [2: с. 283]. Изначально оно употреблялось в богослужебных текстах (см., например, «Акафист Троице»: «*Свят Господи Боже наш <...> любвеобильный Строителю настоящих и грядущих*»), откуда проникло сначала в поэзию (см.: «*Прости меня, творец любвеобильный*» — А.Н. Яхонтов, «*Молитва*», 1833<sup>3</sup>), затем из лексикона разночинной интеллигенции — в литературную критику («*И не поранил ли ты свое любвеобильное сердце припадком негодования, воз-*

<sup>1</sup> Сохранение у западных славян нескольких лексем, обозначающих различные виды любви, мы объясняем тем, что о христианской и о земной любви они говорили на неродственных языках, иными словами, проникновение латинского обозначения единой любви в разговорно-обиходную речь славян было затруднено.

<sup>2</sup> Любовь ранжирована не только у Платона [7], но и в Евангелии: «Иисус сказал ему: возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим и всею душою твоею и всем разумением твоим: сия есть первая и наибольшая заповедь; вторая же подобная ей: возлюби ближнего твоего, как самого себя; на сих двух заповедях утверждается весь закон и пророки» (Мф 22: 37–40. Библия. Синодальный перевод [электронный ресурс] // URL: <http://days.pravoslavie.ru/Bible/Index.html>, (дата обращения: 23.12.2010). В сознании современных носителей русского языка христианская любовь упростилась до однородного гештальта, так что возможность ее ранжирования вызывает недоумение, см.: «Получается по закону и пророкам любят бога отдельной любовью, нежели ближнего, коль заповедей две, а не одна» (URL: [evangelie.ru/forum](http://evangelie.ru/forum), (дата обращения: 23.12.2010 г.).

<sup>3</sup> Здесь и далее цитаты из художественных текстов за исключением специально оговоренных случаев приводятся по источнику: Национальный корпус русского языка (НКРЯ) [электронный ресурс] // URL: <http://ruscorpora.ru>. (дата обращения: 23.12.2010 г.).



бужденного в тебе закоснелостью этого пакостника?» — Д.И. Писарев, «Промехи незрелой мысли», 1864) и, наконец, прочно вошло в художественную речь («Знайте же: вы вступили в храм, в храм, посвященный высшему приличию, **любвеобильной** добродетели, словом: неземному» — И.С. Тургенев, «Дым», 1867).

Слово *любвеобильный* передает квинтэссенцию христианской добродетели, отраженной в поговорках *Любящих Бог любит; Где любовь, там и Бог*. Оно указывает на вселенскую любовь, вбирающую в себя и любовь к Богу, и любовь к его творению, в том числе восходящую любовь к красоте мира, к полноте жизни и нисходящую любовь к ближнему, см.: «Ларио узнал историю Кати, и хотя она была и “тюремщица”, и некрасива, и поношена, но в его **любвеобильном** сердце нашелся и для нее уголок: он **любил** ее за то, что, как говорил он, она была «бедненькая», то есть тихая, кроткая и загнанная» (Н.Г. Гарин-Михайловский, «Студенты», 1895); «Ах, как она его любит! Из ее прежних привязанностей ни одна не была такою глубокой, никогда еще раньше ее душа не покорялась так беззаветно, бескорыстно и с такой отрадой, как теперь <...> За этого чужого ей мальчика <...> она отдала бы всю свою жизнь, отдала бы с радостью, со слезами умиления. <...> она возвращается домой тихо, такая довольная, покойная, **любвеобильная**» (А.П. Чехов, «Душечка», 1899). До второй половины XX в. слово употреблялось только с положительными коннотациями, которые сохранялись даже в комически снижающих контекстах: «Через полчаса актеры оканчивали уж вторую бутылку. Подперев свою горячую голову кулаками, Унылов глядел **любвеобильными** глазами на жирное лицо Тигрова» (А.П. Чехов, «После бенефиса»). В паратаксистные отношения с ним с высокой частотой вступали *добрый, милый, милосердный*.

Яркое воплощение *любвеобильность* получает в идиолекте Н.С. Лескова. Он использует устаревшую к тому времени последовательность корней в сложных словах, обозначающих порочную любовь. Так, *сластолюбие* превращается в *любосластие*, а *честолюбие* в *любочестие*: «Я вам докладывал, что Пимен Иванов был слабый человек и **любосластец**; ...Не знаем мы: молить ли о его спасении или рыдать за упокой его твердой и **любочестивой** души?» («Запечатленный ангел») [1]. Выдвижение в препозицию корня *-люб-* фокусирует внимание на любви, а не на ее объекте и нейтрализует отрицательные коннотации. Это своеобразное языковое проявление христианского всепрощения.

Изменение смыслового наполнения слова *любвеобильный* во второй половине XX в. является, на наш взгляд, показателем результативности борьбы с религиозным мировоззрением. Роль доминанты в скалярной типологической модели за долго до этого перешла к любви между мужчиной и женщиной<sup>1</sup>, и только в силу укорененности в христианской культуре лексемы *любвеобильный* ее значение достаточно поздно перестроилось под эту доминанту. Тогда же, когда понятие

<sup>1</sup> О прототипичности этого вида любви свидетельствует сочетаемость глагола *любить*: он имеет сильную объектную валентность для всех видов любви, за исключением любви к противоположному полу, при указании на которую объектная валентность может не заполняться, ср.: *Он любит Бога* и *Наконец-то он смог полюбить*.

пришло в соответствие с типологической моделью своего времени, оно получило дополнительную опору в пропозициональной модели «субъект – любовь – объект», так что внутренняя форма слова стала указывать на обилие объектов любви. Это отразилось в словарной дефиниции: «Способный любить сильно или многих» [6: с. 335]. Новое значение слова допускает развитие у него в том числе и отрицательных коннотаций: «И потому все они, а особенно дед, где только возможно, с ожесточением стирали порочные следы **любвеобильной**, бесстыдной, едва навеки их не опозорившей великой императрицы» (Б. Окуджава, «Путешествие дилетантов», 1977); «В телятнике они прожили два года, пока **любвеобильного** заведующего не пырнула вилами-трехрожками возле навозной кучи новенькая доярка-чеченка» (А. Чудаков, «Ложится мгла на старые ступени», 2000). **Любвеобильность** стала антиномичным понятием, которое можно отнести как к категории добродетелей, так и к категории пороков.

Следует отметить, что типологическая модель концепта «любовь» трансформировалась не только под действием социально-исторических факторов. Не последнюю роль в формировании самих этих факторов сыграло художественное мышление, которое оказалось нацеленным на разграничение субкатегорий «любви» и выявление их соответствия / несоответствия индивидуальному и коллективному опыту. Если в 30–40-е гг. XIX в. *любовь к Богу, христианская любовь и любовь к ближнему* могли мыслиться синкретично, о чем свидетельствует сложная номинация *божеская любовь*, а также использование метафоры «вместилища»: «Один Христос принес и возвестил нам тайну, что в любви к братьям получаем любовь к богу» (Н.В. Гоголь, «Выбранные места из переписки с друзьями», 1843–1947), — то в 50–80 гг. XIX в. они уже были разведены и ранжированы, на что в первом примере указывает синтаксическое оформление мысли (перечислительные отношения), а во втором — введение логического оператора нетождественности (*подобие*): «...**Любовь к Богу**, высшему благу и творцу всего, **любовь к людям**, его благороднейшим созданиям — вот сущность христианской теории любви» (А. Осипович (Новодворский), «Роман», 1881); «Братья, не бойтесь греха людей, **любите человека** и во грехе его, ибо сие уж *подобие божеской любви* и есть верх любви на земле» (Ф.М. Достоевский, «Братья Карамазовы», 1880). Различия двух выделенных видов любви особенно становятся заметны при перифрастических заменах: «Такой, знаете, искренней **любви к богу**, **восхищения красотой и силой его** — у здешних нет» (А.М. Горький, «Мои университеты», 1923) и «Стар я человек, много всего на веку я видал, а такой **любви к ближнему**, такой **жalousти** к малым сиротам не видывал, не слыхивал...» (П.И. Мельников-Печерский, «В лесах», 1871–1874). Выбор лексем для перифразирования указывает на любовь восходящую (*восхищение*) и нисходящую (*жалость*).

Углубление художественного познания было связано с конкретизацией чувств, входящих в любовь к Богу и в любовь к ближним. Показательно, что в их составе обнаружили различия. Любовь к Богу включает: жар, священное беспокойство, радость, страх и смирение; в любовь к ближнему входят:

самоотверженность, жалость, благодеяние, всепрощение, чувство единения и согласия. Интересно, что, подобно тому как в первой трети XIX в. художественное познание выявило телесные проявления любви между мужчиной и женщиной, во второй половине того же века оно обратилось к телесным проявлениям божеской любви: «Глянешь на владычицу, как пред ее чистотою бездушные древета преклонились, **сердце тает и трепещет**; глянешь на ангела... радость!; Глядишь на все это, а самого за **сердце словно кто щипать станет**, так прекрасно!» (Н.С. Лесков, «Запечатленный ангел», 1873) [1].

Анализ ранжирования художественной речью типов любви позволяет заключить, что при неизменности «скалярной модели» принципы распределения рангов менялись. Так, в первой трети XIX в. сказывается воздействие идеологемы «За веру, царя и Отечество», в соответствии с которой выстраиваются виды любви: «... Чистая, пламенная **любовь к Богу и государю**, искренняя, детская **приверженность к отечеству**, слепое, безусловное повиновение к властям и мгновенная готовность к смерти» (И.Н. Скобелев, «Рассказы русского инвалида», 1838–1844). Разновидность этой триады с усилением *божеской любви* в ущерб *любви к государю* встречаем у Н.В. Гоголя: «А не полюбивши **России**, не любить вам своих **братьев**, а не полюбивши своих братьев, не возгореться вам любовью к богу, а не возгоревшись любовью к **богу**, не спасетесь вам» («Выбранные места из переписки с друзьями», 1843–1847). Однако во второй половине XIX в. основания для ранжирования кардинально меняются под воздействием резко возросшего личностного начала. Земная любовь к людям выстраивается в соответствии с пространственной моделью «ближний — дальний круг», т.е. семья, народ, все человечество: «Из любви к **Богу**, которая есть любовь во всей ее полноте, **проистекает гармонический закон любви к людям**, которая заключает в себе последовательно: **семейство, родину и человечество**» (А. Осипович (Новодворский), «Роман», 1881). В XX в. «скалярная модель» перестроилась в соответствии с классификационным принципом биологии от высших разумных существ к низшим, от живых объектов к неживым: «...Любовь к ближнему, детям, животным, природе и родине» (В.Н. Войнович, «Замысел», 1999).

Рост личностного начала во второй половине XIX в. привел к тому, что внимание с первой части евангельской заповеди, в которой проповедуются *любовь к Богу* и *любовь к ближнему*, сместилось на вторую, где сопоставляются христианская и эгоцентрическая любовь: ...*Возлюби ближнего твоего, как самого себя* (Мтф 22: 39. Библия. Синодальный перевод [электронный ресурс] // URL: <http://days.pravoslavie.ru/Bible/Index.html>, (дата обращения: 23.12.2010 г.). Из отождествления этих видов любви родилась теория «разумного эгоизма»: «Говорят иные (я слышал и читал это), что высочайшая любовь к ближнему есть в то же время и величайший эгоизм» (Ф.М. Достоевский, «Записки из мертвого дома», 1862). Однако с эгоизмом входило в противоречие понимание любви к ближнему как самоотречения, так что у позднего Достоевского от этой мысли не остается и следа: «Если же дойти до полного **самоотвержения** в люб-

ви к ближнему, тогда уж несомненно уверуете» («Братья Карамазовы», 1880). В начале XX в. не без влияния нищезнания эгоцентрическая и христианская любовь ненадолго поменялись местами на классификационной лестнице: «И тогда-то не телячья жалость к ближнему, а божественная любовь к самому себе соединяет мои усилия с усилиями других, равных мне по духу людей» (А.И. Курприн, «Поединок», 1905). Однако эта модель оказалась нежизнеспособной из-за отсутствия у нее лингвокультурной опоры. Лишь постмодернистская игра с реминисценциями позволила вернуться к ней в начале XXI в.: «...Моя истинность или моя божественная любовь к себе в данном случае начинается с любви к каждому из вас» (Ю.П. Азаров, «Подозреваемый», 2002).

Но наиболее важным сегментом типологической модели концепта «любовь», на который было нацелено художественное познание во второй половине XIX в., является тот, что связан с соотношением христианской и «естественной» любви, под которой понимается любовь к противоположному полу и близким. Л.Н. Толстой, будучи внимательным к жизни, признает, что идеал, т.е. слияние этих двух форм, возможен только в детстве или в результате прозрения в исключительных обстоятельствах: «Повторяя молитвы, которые в первый раз лепетали детские уста мои за любимой матерью, любовь к ней и любовь к богу как-то странно сливались в одно чувство» («Юность», 1857); «Когда он очнулся, Наташа, та самая живая Наташа, которую изо всех людей в мире ему более всего хотелось любить той новой, чистой божеской любовью, которая была теперь открыта ему, стояла перед ним на коленях» («Война и мир», 1867–69). Он вынужден также признать, что даже в душе крепких в вере людей любовь к Богу и любовь к родным борются за доминирующую роль: «Но потом, увидав отца и особенно маленького Коко, <...> чувствовала, что она грешница: любила отца и племянника больше, чем Бога» («Война и мир», 1867–69). Л.Н. Толстому приходится искать светское обоснование тому, почему божеская любовь возвышается над естественной: «Любя человеческой любовью, можно от любви перейти к ненависти; но божеская любовь не может измениться» («Война и мир», 1867–69).

Вместе с тем писатель ощущает, что в его собственном сознании происходят мало заметные изменения в ранжировании форм любви, которые затрагивают периферию концепта — интертекстуальный шлейф. Рожденное средневековыми богословскими текстами, нагруженное христианскими коннотациями устойчивое выражение *любовь любви* Л.Н. Толстой трактует как проявление естественных желаний человека: «Второе чувство было *любовь любви*. Мне хотелось, чтобы все меня знали и любили» («Юность», 1857). Пагубность трансформации «скалярной модели» в этом направлении писатель отразил через образ Анны Карениной: «Мне жить с ним теперь будет мученье, именно потому, что <...> я люблю свою прошедшую любовь к нему...» («Анна Каренина», 1878).

В начале XX в. «любовная любовь», как ее называет М. Цветаева, сильно повышается в ранге и практически сравнивается с божественной любовью<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> К концу XIX в. словосочетание *божеская любовь* вытесняется тождественным ему по смыслу сочетанием *божественная любовь*.

Это особенно ярко проявляется в грамматических преобразованиях выражения *любовь любви* в *любовь к любви* и *любить любовь*, в результате которых оно стало обозначать главным образом получение удовольствия от состояния влюбленности или страсти: «...Все и всегда были влюблены: если не в самом деле, то хоть уверяли себя, будто влюблены; малейшую искорку чего-то похожего на любовь раздували из всех сил. Недаром воспевались даже такие вещи, как “любовь к любви”» (В. Ходасевич, «Некрополь», 1939) [1]; «В любви есть, мой друг, ЛЮБИМЫЕ и ЛЮБЯЩИЕ. И еще третье, редчайшее: ЛЮБОВНИКИ. Он был любовником любви» (М. Цветаева, письмо А.В. Бахраху, 10.01.1924) [8]. К концу XX в. оппозиция *христианская любовь* / *естественная любовь* была практически снята, см.: «Еще раз рассказать об этой самой *естественной*, самой *гражданской* и, можно сказать, *самой христианской любви* — *жены к мужу*...» (Э. Радзинский, «Наши Декамерон», 1980–1990).

Важную роль в дискредитации высшей формы любви в начале XX вв. играет осмысление *божественной любви* как абстракции и противопоставление ее естественному чувству: «Были представители городской интеллигенции, побуждаемые <...> чувством справедливости, *любовью к ближнему*, и другими мотивами столь же *идеалистической природы*» (Ф. Сологуб, «Королева Ортруда», 1909); «...Но ведь эта любовь к людям, — кстати, *выдуманная* нами, *противная природе нашей*, которая жаждет не любви к ближнему, а борьбы с ним» (А.М. Горький, «Жизнь Клима Самгина», 1925).

Не в пользу понятия *христианская любовь* в 30-е гг. XX в. было и указание на отсутствие предмета у этой формы любви: «Сном или, скорее, воспоминанием о каком-то чудесном сне была тогда его *беспредметная, бесплотная любовь*» (И.А. Бунин, «Жизнь Арсеньева», 1927–33). Переосмысление в начале XXI в. этой формы с акцентуацией ее искусственности и несоответствия ее объекта референту породило окказиональное словосочетание *любовь к симулякру*: «...Такой Японии, которую придумали себе русские, вообще никогда не существовало, <...> это — типичная *любовь к симулякру*, но ведь влюбленные тоже любят не реального человека, а придуманный ими образ» (В. Ерофеев, «Бог X», 2005) [4].

Несмотря на бурное развитие когнитивной лингвистики в последние двадцать лет, до сих пор ощущается отсутствие внимания к диахроническим изменениям способов концептуализации, а между тем по ним можно судить о направлении развития национальной мысли. Важно эти изменения описать, обобщить и на этих основаниях сделать вывод о закономерностях развития сознания.

### Литература

1. Библиотека Максима Мошкова: Русская классика [электронный ресурс] / Е.Г. Есаулов. – М.: Равновесие, 2007. – 1 CD-ROM.

2. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х тт. / В.И. Даль. – Т. 2. – М.: Русский язык, 2000. – 779 с.
3. *Дмитриева Е.Г.* Изменения смысловой структуры глаголов эмоций в древнерусском языке / Е.Г. Дмитриева // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2. Языкознание. – 2010. – № 1 (11). – С. 14–19.
4. *Ерофеев В.В.* Бог X / В.В. Ерофеев. – М.: Зебра Е, 2005. – 350 с.
5. *Лакофф Дж.* Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении / Дж. Лакофф; пер. с англ. И.Б. Шатуновского. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 792 с.
6. *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М.: А ТЕМП, 2004. – 944 с.
7. *Платон.* Диалоги / Платон. – СПб: Азбука-классика, 2007. – 448 с.
8. *Цветаева М.И.* Собрание сочинений: в 7-ми тт. / М.И. Цветаева. – Т. 6. – М.: Эллис Лак, 1995. – 545 с.

***O.V. Evtushenko***

### **The Influence of the Christian Culture on the Categorization of «Love»**

The author analyses the diachronic changes of the contextual meanings and connotations of the word *loving (full of love)* and the word-combinations *divine love, Christian love, love for people, love of love*. The author describes the changes in the compatibility and the nearest contextual environment of these nominations. She reveals the factors which led to the change of the ranks of «love» subcategories at the beginning of the XX century.

*Key words:* culture-oriented linguistics; linguistic picture of the world; concept; categorization; diachronic changes.

### **References**

1. Библиотека Максима Мoshkova: Russkaya klassika [e'lektronny'j resurs] / E.G. Esaulov. – М.: Ravnovesie, 2007. – 1 CD-ROM.
2. *Dal' V.I.* Tolkovy'j slovar' zhivogo velikoruskogo yazy'ka: v 4-x tt. / V.I. Dal'. – Т. 2. – М.: Russkij yazy'k, 2000. – 779 s.
3. *Dmitrieva E.G.* Izmeneniya smy'slovoj struktury' glagolov e'mocij v drevnerusskom yazy'ke / E.G. Dmitrieva // Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2. Yazy'koznanie. – 2010. – № 1 (11). – S. 14–19.
4. *Erofeev V.V.* Bog X / V.V. Erofeev. – М.: Zebra E, 2005. – 350 s.
5. *Lakoff Dzh.* Zhenshhiny', ogon' i opasny'e veshhi: Chto kategorii yazy'ka govoryat nam o my'shlenii / Dzh. Lakoff; per. s angl. I.B. Shatunovskogo. – М.: Yazy'ki slavyanskoj kul'tury, 2004. – 792 s.
6. *Ozhegov S.I.* Tolkovy'j slovar' russkogo yazy'ka / S.I. Ozhegov, N.Yu. Shvedova. – 4-e izd., dop. – М.: А ТЕМП, 2004. – 944 s.
7. *Platon.* Dialogi / Platon. – SPb: Azbuka-klassika, 2007. – 448 s.
8. *Czvetava M.I.* Sbranie sochinenij: v 7-mi tt. / M.I. Czvetava. – Т. 6. – М.: Ellis Lak, 1995. – 545 s.

М.Б. Лоскутникова

## Категории художественной формы и литературного стиля в исследованиях русской школы научного формализма

В статье дан обзор представлений русской школы научного формализма о категориях художественной формы и литературного стиля. Художественная форма понималась научными формалистами как конструктивно-семантический факт, а стиль — как системная сущность литературы.

*Ключевые слова:* научный формализм; художественная форма; литературный стиль.

Русская школа научного формализма внесла ощутимый вклад в развитие филологической науки. И хотя в полемике с вульгарным социологизмом этой школой были не только совершены открытия, но и допущены просчеты (признанные самими учеными-формалистами), к разработкам данного научного направления можно адресовать мысль Л.Я. Гинзбург, высказанную ею об одном из наиболее ярких представителей школы — Ю.Н. Тынянове: «Идеям его была присуща не бесспорность, не неотменяемость (такого не бывает), но *применимость*, очень долговечная и прочная» [3: с. 148]. Такая устойчивая применимость свойственна разработанной формалистами концепции литературного стиля. Анализ этих разработок в контексте понимания научными формалистами художественной формы является целью данной статьи.

Идея обусловленности красоты (прекрасного) формой исторически связана с немецкой классической философией и восходит ко второй половине XVIII века. Основы научного формализма были заложены в объективно-идеалистической философии И. Канта, в частности в его теории незаинтересованной красоты. Немецкий философ разделял приятное и пригодное и утверждал, что нельзя назвать прекрасным то, что приятно лишь в силу своей пригодности. Напротив, прекрасное — то, что воздействует на человека так, как будто специально создано для удовольствия. Связывая красоту с действием законов симметрии, философ видел «чистый вид» прекрасного в природе в спиральных морских раковинах, а «чистый вид» красоты в искусстве — в орнамен-

тах, узорах, арабесках. В результате оказывалось, что красота есть «целесообразность без цели», а человек получает «незаинтересованное» удовольствие от созерцания одной лишь формы. Сформулировав эти идеи в работе «Критика способности суждения» (1790), Кант повторил их позже, в пособии к лекциям «Логика» (1800), в котором прекрасное понимается как «нечто *подлинное, самостоятельное*, сущность которого состоит в *одной форме*» [6: с. 344]. Кант подчеркивал, что в «стремлении соединить в наших знаниях эстетическое совершенство с логическим» необходимо «главным образом <...> заботиться о *формальном* эстетическом совершенстве — о согласовании знания с законами созерцания, ибо именно в этом состоит подлинная красота, лучше всего соединимая с логическим совершенством» [6: с. 345].

Развитие научного формализма в литературоведении осуществлялось в теснейшей взаимосвязи с лингвистикой, под влиянием трудов И.А. Бодуэна де Куртенэ и Ф. де Соссюра, на фоне модернистских исканий в искусстве. Особенности формального метода в 1910-х годах обнаруживаются в искусствоведческих работах О. Вальцеля и Г. Вельфлина, в 1920-е годы — в «морфологии романа» В. Дибелиуса, позже в «семантическом анализе» А.А. Ричардса, в «новой критике» (Англия и США), отстранявшей художника от общественно-исторических процессов, в 1940–1960-е годы — в исследованиях немецкого ученого В. Кайзера. Большое влияние на американскую школу «новой критики» и на немецких исследователей оказал швейцарский историк и теоретик литературы Э. Штайгер; согласно его «теории интерпретации», следует изучать неповторимость стиля отдельного автора.

В русской литературоведческой науке научный формализм связан с ОПОЯЗом — Обществом по изучению поэтического языка, сложившимся в 1914–1918 годах и выпускавшим «Сборники по теории поэтического языка» (вып. 1–6, 1916–1923), а также отчасти с Московским лингвистическим кружком. Научные формалисты абсолютизировали поэтическую (в широком смысле — художественную) форму и ее значение в искусстве и объясняли все факты искусства ее имманентным развитием. Критике были подвергнуты идеи и теории предшествующих научных направлений. В первую очередь критика была направлена на учение А.А. Потебни, из которого формализм во многом и вырос. Более того, предлагалось изменение понятийно-терминологического аппарата. Так, в дневниках Б.М. Эйхенбаума (запись от 9 июля 1922 года) излагалась беседа с Ю.Н. Тыняновым: «Сегодня говорили о термине “композиция”. Термин изжитой. Он предлагает — “динамика”, чтобы избежать статического элемента» [9: с. 509].

Пересматривая понятийно-терминологический аппарат, научные формалисты стремились укоренить в терминологическом значении новые слова. На языке В.Б. Шкловского в его программной статье «Искусство как прием» (1916) произведение словесного искусства — это «вещь», которая создается с помощью совокупности «приемов», в связи с чем приветствовался «затрудненный, так сказать, спотыкающийся ритм» [10: с. 63, 64, 62]. Целью искусства была названа необходимость «дать ощущение вещи как видение», при этом новизна видения и его не-



привычность были противопоставлены «узнаванию» [10: с. 63, 64]. Смысл образа, в отличие от его определения А.А. Потебней, В.Б. Шкловский видел в том, что целевой установкой художника при создании образа «является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета», т.е. создание «в́идения» его, а не «узнавания» [10: с. 68]. Это «в́идение» мира и человека в нем В.Б. Шкловский охарактеризовал как «прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы», поскольку именно так можно осуществить «вывод вещи из автоматизма восприятия», т.е. увеличить «трудность и долготу восприятия» образа [10: с. 64, 63]. При этом подчеркивалось, что «воспринимаемый процесс в искусстве самоценен и должен быть продлен» и «остранение есть почти везде, где есть образ» [10: с. 63, 68].

Русские научные формалисты стремились прорваться к специфике художественной литературы, отсюда самоопределения «морфологи», «спецификаторы», которые в 1922–1924 годах ввел Б.М. Эйхенбаум. Безусловно, в работах русских формалистов было много категоричного и схематичного, что признали впоследствии сами ученые. Так, в предисловии к немецкому изданию (1969) своей книги «Байрон и Пушкин» (1919–1923) В.М. Жирмунский писал о «жестких догмах» формализма [4: с. 9]. Высоко оценивая многие достижения научных формалистов, Ю.М. Лотман еще более сурово подчеркивал: «Методология формальной школы отличается глубокой непоследовательностью и внутренними противоречиями» [7: с. 205].

Однако вклад представителей научно-формальной школы в литературоведение намного превосходит крайности их суждений. Действительно, школа обратилась к изучению многих вопросов, ранее не разрабатываемых наукой или лишь обозначенных ею. В годы вхождения в ОПОЯЗ или примыкания к нему определились сферы научных интересов тех, кто в дальнейшем составит гордость филологической науки: Ю.Н. Тынянов начал изучать семантику художественного слова, Б.В. Томашевский — метр и ритм, Б.М. Эйхенбаум — проблемы архитектоники литературного произведения, Р.О. Якобсон — различные аспекты индивидуального стиля художника, В.Б. Шкловский — вопросы сюжетосложения, В.М. Жирмунский занимался теорией стиха, В.Я. Пропп был погружен в работу по системному описанию волшебной сказки и др.

Вопросы литературного стиля в среде опоязовцев и примыкавших к ним исследователей были в числе наиболее дискутируемых. По свидетельству историка ОПОЯЗа В. Эрлиха, формалисты выработали два определения стиля — «максимальное» и «минимальное» [13: с. 232]. В «максимальном» значении стиль понимался как явление «интенсивное», как организующий эстетический принцип, который создает единство целого, — это основание в дальнейшем будет заложено в общенаучное литературоведческое понимание стиля. Стиль в «минимальном» значении понимался как явление «экстенсивное», как стилистический анализ, ограничивающийся речевыми приемами.

Парадокс состоит в том, что, в декларациях, абсолютизируя форму как таковую, опоязовцы по сути разрабатывали вопросы содержательной формы. На-

пример, Б.М. Эйхенбаум занимался вопросами синтаксиса и формирующейся им поэтической интонации. Так, в названии своей статьи «Как сделана “Шинель” Гоголя» (1919) он актуализировал мысль о «технологических» процессах создания произведения. По существу же в работе развивается объективно-научное представление о единстве художественной формы и художественного содержания произведения. Б. Эйхенбаум утверждал, что стиль является выражением содержательного «личного тона автора» (т. е. пафоса), что за требованиями «композиционного слоя» и стилистики стоит «дух самого художника» [12: с. 306, 311]. На уровне конкретного анализа ученый развивал мысль о проблеме комического в творчестве Н.В. Гоголя и о «стиле гротеска» в повести «Шинель» [12: с. 322].

Ю.Н. Тынянов в целом ряде литературоведческих областей совершил значимый для науки прорыв, что и через четверть столетия после его смерти позволило В.Б. Шкловскому в книге «Тетива. О несходстве сходного» (1970) подчеркнуть: «В анализе стиха, как мне кажется, он никем не обогнан» [11: с. 624]. Как теоретик литературы, Ю.Н. Тынянов обращался к разноплановым проблемам художественного содержания и стиля как формообразующего явления. Так, в статье «Блок» (1921) в научный обиход было введено понятие «лирический герой»; в работе «Достоевский и Гоголь» (1921) ее автор обратился к теории пародии; в диалогии «Литературный факт» (1924) и «О литературной эволюции» (1927) показано, как в результате нарушения нормы рождается новый литературный признак.

На протяжении всего своего недолгого научного пути Ю.Н. Тынянов исследовал содержательные аспекты художественного слова, диалектическое системное взаимодействие всех уровней произведения. Ученый актуализировал понятие доминанты. В статье «Ода как ораторский жанр» (1922) Тынянов писал: «Произведение представляется системой соотнесенных между собою факторов. Соотнесенность каждого фактора с другими есть его *функция* по отношению ко всей системе. Совершенно ясно, что каждая литературная система образуется не мирным взаимодействием всех факторов, но главенством, выдвинутостью одного (или группы), функционально подчиняющего и окрашивающего остальные. Такой фактор носит уже привившееся в русской научной литературе название доминанты (Христиансен. Б. Эйхенбаум)» [9: с. 227]. В качестве историка литературы Тынянов осуществлял изыскания доминанты в работах, объединенных в книгу «Архаисты и новаторы» (1929; основные положения этой работы были изложены Тыняновым уже в 1922–1924 годах).

В течение всей своей жизни В.В. Виноградов занимался проблемами стиля и стилистических форм речи. В начале пути им были созданы книги «Этюды о стиле Гоголя» (1926), «Эволюция русского натурализма (Гоголь и Достоевский)» (1929), теоретическая статья «К построению теории поэтического языка» (1927). Уже в 1920-е годы Виноградов был убежден, что «изучение индивидуально-поэтического стиля может направиться по трем путям» [2: с. 231]. «Художественный мир», а также «системная сущность стиля избранного творца» могут быть изучены 1) как «система эстетической организации языкового материала», воспринятая современниками художника; 2) как «феноменологическое»

описание: если изучаются «формы восприятия известного художественного стиля сменяющимися литературными поколениями», то необходимо исследовать «объективные факты взаимоотношений литературных, их реставрируя»; 3) как «личное», «заинтересованное», «пронизанное вкусами и влечениями» дело самого исследователя [2: с. 231–232]. В конце пути ученого эти суждения станут фундаментом для обоснования литературной стилистики и концепции авторства [1]. В.В. Виноградов подчеркнет, что «стиль и автор в истории литературы тождественны», при этом «проблема авторства наполняется разным содержанием — применительно к художественной практике разных эпох» [1: с. 31, 39].

В.М. Жирмунский с конца 1910-х годов занимался вопросами интерпретации произведения «под углом зрения его жанровой природы и стиля», а также изучал «систему средств, выражающих художественное содержание» [4: с. 9]. Рассматривая на материале жанра поэмы романтический статус произведений Дж.Г. Байрона и А.С. Пушкина, В.М. Жирмунский обнаружил «индивидуальные противоположности стиля» двух художников [4: с. 199]. Если «байронические поэмы» Пушкина отличают такие черты, «преобладание предметного, живописного задания над эмоционально-лирическим; четкость, раздельность, последовательность в осуществлении этого задания; в связи с этим — точность, экономность и сознательность в выборе и соединении слов», то «патетическая риторика Байрона, его эмоционально-лирический стиль, затемняющий конкретные очертания предметов и логически-вещественное содержание слова-понятия ради эмоциональной экспрессивности поэтического целого, не находит себе соответствия в индивидуальных особенностях пушкинского стиля» [4: с. 199].

Одним из наиболее интересных научным формалистам художников-современников была А.А. Ахматова. Так, В.М. Жирмунский написал о ней работу «Преодолевшие символизм» (1916), Б.М. Эйхенбаум — «Анна Ахматова. Опыт анализа» (1923), В.В. Виноградов — «О поэзии Анны Ахматовой: Стилистические наброски» (1925). Спустя годы наработанное, в частности, В.М. Жирмунским (стиль отдельных книг поэта, «стилизаторские темы», стилевые переклички с А.С. Пушкиным, А.А. Блоком и И.Ф. Анненским, особенности стилистики и др. [5: с. 52–63, 69, 70–81 и др.]) найдет свое отражение в монографической статье ученого «Творчество Анны Ахматовой».

Научные формалисты глубоко и последовательно изучали оппозицию «поэтическое – прозаическое». В работе «О композиции “Евгения Онегина”» (1921–1922, полностью опубликовано в 1974 году) Ю.Н. Тынянов подчеркивал: «Деформация звука ролью значения — конструктивный принцип прозы; деформация значения ролью звучания — конструктивный принцип поэзии. Частичные перемены соотношения этих двух элементов — движущий фактор и прозы и поэзии. <...> Благодаря этому проза и поэзия — замкнутые семантические категории; прозаический смысл всегда отличен от поэтического; с этим согласуется тот факт, что и синтаксис, и самая лексика поэзии и прозы существенно различны» [9: с. 55].

Фактом отечественной филологии 1910–1920-х годов является противостояние научного формализма и социологического направления, принявшего формы

вульгарного социологизма. Направления-соперники в ходе полемики претендовали на монополизацию научной истины; при этом совершали одну и ту же погрешность против объективности самих посылок в изучении явлений — разрывали единство формы и содержания. Poleмические отношения, в данной ситуации, не способствовали развитию науки. Противостояние часто приводило к развитию ошибочных установок и версий. Однако в этом методологическом противостоянии следует отметить, с одной стороны, разницу позиций отдельных ученых и, с другой, разницу между декларациями конкретного направления и сутью изысканий ученых, принадлежащих к этому направлению.

Социологическое направление в литературоведении, возникшее в 1910-е годы, восходит к работам И. Тэна и установкам культурно-исторической школы по обнаружению социальной составляющей в личности художника, а также к работам одного из крупнейших представителей психологического направления в литературоведении Д.Н. Овсяннико-Куликовского. Социально-исторический детерминизм как критерий творчества писателя и поэта является достоянием материалистической теории. В работе «Социологический метод в литературоведении» (1925) П.Н. Сакулин среди подходов к анализу произведения выделил не только «имманентный» и «каузальный» (или социально-генетический) пути его изучения, но и «конструктивный». Одновременно в работе «Теория литературных стилей» (1927) он обратился к проблемам художественной формы произведения, исходя из представлений о стиле как о высшем типологическом обобщении в области литературной формы.

Другой разработчик социологического метода, В.Ф. Переверзев, декларативно ставил во главу угла «всеопределяющую силу» — «влияние социальной среды» [8: с. 43]. Однако в своих монографиях «Творчество Достоевского» (1912) и «Творчество Гоголя» (1914) он достаточно последовательно рассматривал стиль писателей. В.Ф. Переверзев изучал стиль как в узком, так и в широком смысле слова: он рассматривал стиль, с одной стороны, как речевые пласты произведения, а с другой — как «душу автора» [8: с. 177], которая проявляется в жанровой природе произведений, в их композиционной организации, в определении роли и функций пейзажных и портретных характеристик и др. В.Ф. Переверзев сокрушался, что «чисто филологическое изучение наших крупных художников слова, то есть научное исследование их стиля, несмотря на громадную важность его для характеристики и строго научной классификации произведений, до сих пор остается в забросе» [8: с. 65].

Несомненно, освоение стилевых принципов и практики различных эпох и отдельных художников широким фронтом осуществляли именно научные формалисты. Однако если отбросить устоявшуюся схему взаимоотношений двух направлений, разрывавших единство формы и содержания, то в конечном счете обнаружится, что к исследованию специфики искусства прорывались не только «спецификаторы». По сути, ученые уходят от полемических крайностей своих научных школ — от идеи имманентного развития литературы, от «спецификаторского» сведения мира художника к экспериментам в области формы и др., с одной

стороны, и от вульгаризированной ограниченности изучения художественного феномена только в свете социологии искусства, обособленной даже от таких содержательных аспектов, как философия и психология искусства, с другой.

Таким образом, рассмотрение достижений русской школы научного формализма, в том числе в области художественной формы и категории литературного стиля, необходимо осуществлять с учетом полемической направленности этих работ в их отношении к фактам других методологий. Труды научных формалистов стали не только отправной точкой для структуралистских исследований, но и объективно-научным достоянием литературоведения. «Максимальное» определение опоязовцами стиля как системной сущности произведения станет основой современного научного понимания этой категории.

### *Литература*

1. *Виноградов В.В.* Проблема авторства и теория стилей / В.В. Виноградов. – М.: ГИХЛ, 1961. – 613 с.
2. *Виноградов В.В.* Этюды о стиле Гоголя / В.В. Виноградов // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: Избранные труды / Отв. ред. М.П. Алексеев, А.П. Чудаков. – М.: Наука, 1976. – С. 230–366.
3. *Гинзбург Л.* Тынянов-ученый / Л.Я. Гинзбург // Воспоминания о Ю. Тынянове: Портреты и встречи / Сост. В.А. Каверин. – М.: Советский писатель, 1983. – С. 147–172.
4. *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин / В.М. Жирмунский; отв. ред. М.П. Алексеев, Ю.Д. Левин. – Л.: Наука, 1978. – 422 с.
5. *Жирмунский В.М.* Творчество Анны Ахматовой / В.М. Жирмунский; подготовка изд. Н.А. Жирмунской; отв. ред. Е.Г. Эткинд. – Л.: Наука, 1973. – 183 с.
6. *Кант И.* Логика / И. Кант // Кант И. Трактаты и письма / Отв. ред. и автор вступ. ст. А.В. Гулыга. – М.: Наука, 1980. – С. 319–444.
7. *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике / Ю.М. Лотман // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / Сост. и изд. А.Д. Кошелев. – М.: Гнозис, 1994. – С. 17–246. – (Серия «Язык. Семиотика. Культура»).
8. *Переверзев В.Ф.* Творчество Гоголя / В.Ф. Переверзев // Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования / Сост. В.В. Переверзев; вступ. ст. М.Я. Полякова. – М.: Советский писатель, 1982. – С. 40–186.
9. *Тынянов Ю.Н.* О композиции «Евгения Онегина». Ода как ораторский жанр. Литературный факт / Ю.Н. Тынянов // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Отв. ред. В.А. Каверин и А.С. Мясников; подготовка изд. Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. – М.: Наука, 1977. – С. 52–77, 227–270.
10. *Шкловский В.* Искусство как прием / В.Б. Шкловский // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 59–72.
11. *Шкловский В.Б.* Тетива. О несходстве сходного / В.Б. Шкловский // Шкловский В.Б. Собр. соч.: в 3-х тт. – Т. III. – М.: Художественная литература, 1974. – С. 465–786.
12. *Эйхенбаум Б.М.* Как сделана «Шинель» Гоголя / Б.М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б.М. О прозе. – Л.: Художественная литература, 1969. – С. 306–326.
13. *Эрлих В.* Русский формализм: История и теория / В. Эрлих; пер. с англ. А.В. Глебовской; науч. ред. В.Н. Сажин. – СПб.: Академический проект, 1996. – 351 с. – (Серия «Современная западная русистика»).

*M.B. Loskutnikova*

**Categories of the Art Form and Literary Style in the Research Works  
of the Russian School of Scientific Formalism**

In the article a review of the ideas of the Russian school of scientific formalism about categories of art form and literary style is given. Russian formalists understood the art form as a constructive-semantic fact, and style – as a systemic essence of literature.

*Key words:* the Russian school of formalism; art form; literary style.

*References*

1. *Vinogradov V.V. Problema avtorstva i teoriya stilej / V.V. Vinogradov. – M.: GIXL, 1961. – 613 s.*
2. *Vinogradov V.V. E'tyudy' o stile Gogolya / V.V. Vinogradov // Vinogradov V.V. Poe'tika russkoj literatury': Izbranny'e trudy' / Otv. red. M.P. Alekseev, A.P. Chudakov. – M.: Nauka, 1976. – S. 230 – 366.*
3. *Ginzburg L. Ty'nyanov-ucheny'j / L.Ya. Ginzburg // Vospominaniya o Yu. Tynyanove: Portrety' i vstrechi / Sost. V.A. Kaverin. – M.: Sovetskij pisatel', 1983. – S. 147–172.*
4. *Zhirmunskij V.M. Bajron i Pushkin / V.M. Zhirmunskij; otv. red. M.P. Alekseev, Yu.D. Levin. – L.: Nauka, 1978. – 422 s.*
5. *Zhirmunskij V.M. Tvorchestvo Anny' Ahmatovoj / V.M. Zhirmunskij / Podgotovka izd. N.A. Zhirmunskoj, otv. red. E.G. E'tkind. – L.: Nauka, 1973. – 183 s.*
6. *Kant I. Logika / I. Kant // Kant I. Traktaty' i pis'ma / Otv. red. i avtor vstup. st. A.V. Guly'ga. – M.: Nauka, 1980. – S. 319 – 444.*
7. *Lotman Yu.M. Lekcii po struktural'noj poetike / Yu.M. Lotman // Yu.M. Lotman i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola / Sost. i izd. A.D. Koshelev. – M.: Gnozis, 1994. – S. 17–246. – (Seriya «Yazy'k. Semiotika. Kul'tura»).*
8. *Pereverzev V.F. Tvorchestvo Gogolya / V.F. Pereverzev // Pereverzev V.F. Gogol'. Dostoevskij. Issledovaniya / Sost. V.V. Pereverzev; vstup. st. M.Ya. Polyakova. – M.: Sovetskij pisatel', 1982. – S. 40–186.*
9. *Ty'nyanov Yu.N. O kompozicii «Evgeniya Onegina». Oda kak oratorskij zhanr. Literaturnyj fakt / Yu.N. Ty'nyanov // Ty'nyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury'. Kino / Otv. red. V.A. Kaverin i A.S. Myasnikov; podgotovka izd. E.A. Toddesa, A.P. Chudakova, M.O. Chudakovoj. – M.: Nauka, 1977. – S. 52–77, 227–270.*
10. *Shklovskij V. Iskusstvo kak priem / V.B. Shklovskij // Shklovskij V.B. Gamburgskij schet. – M.: Sovetskij pisatel', 1990. – S. 59–72.*
11. *Shklovskij V.B. Tetiva. O nesxodstve sxodnogo / V.B. Shklovskij // Shklovskij V.B. Sobr. soch.: v 3-x tt. – T. III. – M.: Xudozhestvennaya literatura, 1974. – S. 465–786.*
12. *E'jxenbaum B.M. Kak sdelana «Shinel'» Gogolya / B.M. E'jxenbaum // E'jxenbaum B.M. O proze. – L.: Xudozhestvennaya literatura, 1969. – S. 306–326.*
13. *E'rlix V. Russkij formalizm: Istoriya i teoriya / V. Erlix; per. s angl. A.V. Glebovskoj; nauch. red. V.N. Sazhin. – SPb.: Akademicheskij proe'kt, 1996. – 351 s. – (Seriya «Sovremennaya zapadnaya rusistika»).*

**В.А. Коханова**

## **Архетипический сюжет «сделка с дьяволом» в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»**

В статье описывается специфика воплощения М.А. Булгаковым в романе «Мастер и Маргарита» широко распространенного в мировой литературе архетипического сюжета «сделка с дьяволом». Выделены инвариантная и вариативная части сюжета, которые приобретают необычную интерпретацию у писателя, изобразившего реальность в эсхатологическом ракурсе.

*Ключевые слова:* архетипический сюжет; вариативная часть сюжета; инвариантная часть сюжета.

**И**стоки архетипического сюжета «сделка с дьяволом», бытующего как аксиоматический в обыденном сознании и активно транслируемого на протяжении веков в различные формы искусства, восходят к фольклору. У многих славянских народов распространено представление, что душу можно продать или заложить («продал черту душу»; «положить за кого-то душу») [6]. Обычно речь идет о стоворе с нечистой силой или дьяволом в обмен на какую-то ценность или сверхъестественное свойство. Решение о сделке находится в ведении самого человека, зависит от его воли. Но после сделки человек лишается наиболее значимых — жизненных и собственно человеческих свойств и качеств.

В европейской культуре сюжет восходит к народной «Истории о докторе Фаустусе»<sup>1</sup> и варьируется в бесконечном количестве литературных произведений: от трагедии К. Марло до романов Томаса Манна, Германа Гессе, Оскара Уальда. В отечественной литературе этот архетипический сюжет также использован в довольно широком круге художественных произведений: от «Пиковой дамы» А.С. Пушкина и «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя до романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». В данной статье рассматривается, как М.А. Булгаков интерпретирует в своем последнем романе столь широко известный архетипический сюжет.

В качестве методологической базы анализа мы опираемся на позиции авторов коллективной монографии «Иная ментальность» [4], где сделка с дьяволом описывается как архетипический концепт, в основе которого можно выделить аксиоматические положения, а также неизменяемую и изменяемую

<sup>1</sup> Иногда называют и более ранние варианты сюжета, но народная книга о докторе Фаусте носит наиболее ярко выраженный архетипический характер.

части. Однако, полемизируя с авторами, выдвинем мысль о том, что сделка с дьяволом — это архетипический сюжет, а не концепт, поскольку содержит все признаки сюжета (последовательная цепь событий, взаимоотношения персонажей, выраженные через действия) [1]. Кроме того, неизменяемую часть сюжета назовем *инвариантной частью*, а изменяемую — *вариативной*.

Аксиоматическими для данного сюжета, по мнению авторов, в религиозном и обыденном сознании многих людей являются следующие положения:

- существует дьявол как воплощение верховного зла, который искушает людей и стремится завладеть их душами;
- при этом с ним можно заключить сделку — продать душу за что-либо страстно желаемое;
- душа бессмертна, отделяема и беззащитна [4].

*Инвариантная* часть данного сюжета, как правило, состоит из трех компонентов:

1. клятва отдать душу (самое ценное) за что-либо страстно желаемое;
2. следующее за клятвой исполнение желаний;
3. неизбежная потеря души (самого ценного), и ужас от этой потери.

*Вариативная* часть сюжета может содержать изменяемое количество компонентов:

- обличья дьявола (он бесконечно многолик);
- обстоятельства сделки (самые разнообразные);
- предметы желания (нечто трудно достижимое и недостижимое, например, внезапное богатство, вечная молодость или постоянная удача).

Традиционность, узнаваемость сюжета дают возможность Булгакову свободно обращаться с его элементами. Он своеобразно обыгрывает с поправкой на окружающую атеистическую реальность первых десятилетий XX века все компоненты сюжета, начиная от замысла и заканчивая результатом сделки. Рассмотрим последовательно булгаковскую интерпретацию архетипического сюжета в романе «Мастер и Маргарита».

Прежде всего, подчеркнем, что сюжет «сделка с дьяволом» выполняет в романе М.А. Булгакова сюжетобразующую функцию. На эмпирическом уровне произведения он тесно связан с фактом пребывания Воланда и его свиты в Москве, присутствует как в первой, так и во второй частях романа, однако в различном художественном воплощении.

В первой части романа сделку с дьяволом как архетипический сюжет можно идентифицировать в следующих эпизодах: предъявление контракта Степе Лиходееву, заключение договора с Никанором Ивановичем Босым, а также в сцене сеанса черной магии в варьете, когда зрителям объявляют об открытии дамского магазина. При этом на факт использования именно этого сюжета указывают лишь его отдельные элементы, главным и непременным из которых является присутствие письменного или устного контракта, договора, поскольку архетипический сюжет в булгаковском романе отражает реалии жизни в советской Москве.



Действительно, письменный контракт или договор является необходимым атрибутом сделки в первой части романа «Мастер и Маргарита», так как любые действия, запланированные события, которые должны произойти, в советской Москве обязательно сопровождаются оформлением документов. Вселение и выселение из квартиры, разрешение на выступление — любое действие граждан жестко контролируется чиновниками из специальных учреждений и документально оформляется.

Создать видимость документального оформления — для Воланда и его свиты легкая задача, не вызывающая затруднения. Имитация контрактов, договоров, подтвержденных подписями и печатями, пародийно высмеивается М.А. Булгаковым в эпизодах составления и предъявления контрактов Воланда со Степой Лиходеевым и Никанором Ивановичем Босым.

Так, в седьмой главе первой части романа Воланд предъявляет Степе контракт, якобы заключенный с ним накануне.

*«Вчера днем он приехал из-за границы в Москву, немедленно явился к Степе и предложил свои гастроли в Варьете. Степа позвонил в московскую областную зрелищную комиссию и вопрос этот согласовал (Степа побледнел и заморгал глазами), подписал с профессором Воландом контракт на семь выступлений (Степа открыл рот), условился, что Воланд придет к нему для уточнения деталей в десять часов утра сегодня... Вот Воланд и пришел!»* [2: с. 80]<sup>1</sup>.

Для Никанора Ивановича Босого, напротив, самым страшным обстоятельством становится исчезновение только что заключенного договора.

*«Он кинулся к комоду, с грохотом вытащил ящик, а из него портфель, бесвязно при этом выкрикивая:*

*— Вот контракт... переводчик-гад подбросил... Коровьев... в пенсне!*

*Он открыл портфель, глянул в него, сунул в него руку, посинел лицом и уронил портфель в борщ. В портфеле ничего не было: ни Степиного письма, ни контракта, ни иностранцева паспорта, ни денег, ни контрамарки. Словом, ничего, кроме складного метра»* [5: с. 101].

В первой части романа инвариантная часть сюжета предстает перед читателями как бы в обратном порядке. Перед нами герои, которые уже получили незаслуженное исполнение желаний в результате заключенной (предположительно) некогда в прошлом сделки. В настоящем они весьма благополучные люди, занимающие должности начальников, безбедно живущие в московских квартирах. Например, Степан Богданович Лиходеев получил должность директора варьете, хотя Азazelло о его способности директорствовать высказывается следующим образом:

*«— Я... вообще не понимаю, как он попал в директора, он такой же директор, как я архиерей!»* [2: с. 101].

Никанор Иванович Босой — *«председатель жилищного товарищества дома N 302-бис по Садовой улице в Москве, где проживал покойный Берлиоз»* [2: с. 93].

<sup>1</sup> В квадратных скобках указаны том и страницы. Выделения в цитатах мои — В.К.

На глазах читателя как бы разворачивается последний этап инвариантной части сюжета, который в традиционном варианте представляет собой неизбежную потерю души и ужас героя от этой потери. Однако в булгаковском романе души проданы давно (невольно возникает в памяти аналогия с поэмой Н.В. Гоголя «Мертвые души»), и осознать ее потерю герои вряд ли способны, поэтому они теряют то самое желанное, ради чего и была заключена сделка: оба лишаются должностей, обеспечивающих их безбедное существование, московских квартир, материальных благ и спокойствия.

Прежде чем приступить к расплате Воланд и его свита почти для всех героев озвучивают их прегрешения.

Перед отправкой в Ялту Степы Лиходеева Коровьев перечисляет его деяния: «...вообще они в последнее время жутко свинячат. Пьянствуют, вступают в связи с женщинами, используя свое положение, ни черта не делают, да и делать ничего не могут, потому что ничего не смыслят в том, что им поручено. Начальству втирают очки!». Бегемот добавляет: «Машину зря гоняет казенную!» [2: с. 83].

Никанора Ивановича Босого вынуждают признать воровство и взяточничество на допросе: «Брал, но брал нашими советскими! Прописывал за деньги, не спорю, бывало. Хорош и наш секретарь Пролежнев, тоже хорош! Прямо скажем, все воры в домоуправлении» [2: с. 156].

Своеобразной сделкой с дьяволом можно считать также и сцену сеанса черной магии в двенадцатой главе. Фактически Булгаков дважды дает описание подобных ситуаций в варьете: когда на зрителей падает дождь из червонцев, организованный по просьбе москвичей Фаготом, и когда дается объявление об открытии дамского магазина.

«Фагот, сладко ухмыляясь, объявил, что фирма **совершенно бесплатно производит обмен старых дамских платьев и обуви на парижские модели и парижскую же обувь. То же самое он добавил относительно сумочек, духов и прочего**» [2: с. 124].

Сами действия и предложения Коровьева-Фагота, с одной стороны, выглядят неправдоподобными, с другой — слишком соблазнительными для измученных послереволюционными нуждами и неустроенным бытом москвичей. Искушение усиливает почтеннейшее поведение свиты Воланда:

«Фагот извивался, кот кланялся, девица открывала стеклянные витрины.

— Прошу! — орал Фагот, — без всякого стеснения и церемоний!

Публика волновалась, но идти на сцену пока никто не решался».

Первая реакция граждан — сомнение и страх. Однако искушение слишком велико, и после успеха первой решившейся женщины поток желающих безмерно возрастает.

«И вот тут прорвало начисто, и со всех сторон на сцену пошли женщины. Опоздавшие женщины рвались на сцену, со сцены текли счастливицы в бальных платьях, в тижасах с драконами, в строгих визитных костюмах, в шляпочках, надвинутых на одну бровь» [2: с. 126].

Примерно также ведут себя зрители и в ситуации с денежным дождем: сначала — недоверие, затем — жажда ухватить побольше «бесплатного счастья», вплоть до драки.

*«Сперва веселье, а потом изумление охватило весь театр. Всюду гудело слово «червонцы, червонцы», слышались восклицанья «ах, ах!» и веселый смех. Кое-кто уже ползал в проходе, шаря под креслами. Многие стояли на сиденьях, ловя вертлявые, капризные бумажки.*

*В бельэтаже послышался голос: “Ты чего хватаешь? Это моя! Ко мне летела!” И другой голос: “Да ты не толкайся, я тебя сам так толкану!” И вдруг послышалась плюха» [2: с. 121–122].*

Ужас от потери души, который должны пережить герои, заключившие сделку с дьяволом в инвариантной части сюжета вновь интерпретируется Булгаковым как ужас от потери материальных благ: парижские наряды исчезают, деньги превращаются в бумажки.

Сюжет второй части романа еще в большей мере, чем в первой, строится на основе архетипического мотива «сделка с дьяволом». Поскольку, по свидетельству С.А. Ермолинского [3], Булгаков считал «Мастера и Маргариту» своим «Фаустом» (на что недвусмысленно указывает также эпиграф романа), неудивительно, что в одной из ранних редакций главный персонаж назывался поэтом и Фаустом, а сюжетная основа вторила теме доктора, заключившего договор с дьяволом. Однако еще до появления Воланда в Москве герой окончательного варианта романа, в отличие от Фауста с его дерзновенными мечтами, уже отказался и от своего имени, и от своего творения. Способной на сделку с дьяволом оказывается героиня романа, благодаря которой и разворачивается последовательная цепь событий второй части.

В главе 19 Маргарита, провожая глазами похоронную процессию, мысленно произносит сакраментальную фразу, после которой появляется Азazelло:

*«Ах, право, дьяволу бы заложила душу, чтобы только узнать, жив он или нет!» [2: с. 216–217]*

Обстоятельства сделки для Маргариты долгое время остаются весьма неопределенными и осуществляются в несколько этапов через посредников Воланда. Первым свое предложение озвучивает Азazelло:

*«— Я приглашаю вас к иностранцу совершенно безопасному. И ни одна душа не будет знать об этом посещении. Вот уж за это я вам ручаюсь.*

*— А зачем я ему понадобилась? — вкрадчиво спросила Маргарита.*

*— Вы об этом узнаете позже [2: с. 220].*

Неопределенность не отпугивает Маргариту. Напротив, смутное обещание исполнения сокровенного желания наполняет ее готовностью к любым действиям.

*«— И какой мне интерес идти к нему?*

*Азazelло склонился к ней и шепнул многозначительно:*

*— Ну, интерес-то очень большой... Вы воспользуетесь случаем...*

— Что? — воскликнула Маргарита, и глаза ее округлились, — если я вас правильно понимаю, вы намекаете на то, что я там могу узнать о нем?

*Азazelло молча кивнул головой.*

— Еду! — с силой воскликнула Маргарита и ухватила Азazelло за руку, — еду, куда угодно!» [2: с. 221]

Вторым в роли посредника выступает Коровьев. Его предложение носит уже более конкретный характер:

— Ежегодно мессир дает один бал. Он называется весенним балом полнолуния, или балом ста королей. ...Так вот-с: мессир холост, как вы, конечно, сами понимаете. Но нужна хозяйка, — Коровьев развел руками, — согласитесь сами, без хозяйки...

— Короче! — вскричал Коровьев, — совсем коротко: вы не откажетесь принять на себя эту обязанность?

— Не откажусь, — твердо ответила Маргарита [2: с. 244].

И лишь после этого двойного согласия Маргариты (неизвестно на что и неизвестно кому) происходит ее встреча с Воландом.

К встрече Маргариту тщательно готовят: она преобразается внешне, превращаясь в ведьму, наделенную способностью быть невидимой и летать, обретает бесстрашие, искупавшись в неизвестной реке и приняв участие в шабаше. «После всех волшебств и чудес сегодняшнего вечера, она уже догадывалась, к кому именно в гости ее везут, но это не пугало ее» [2: с. 240].

Меняется и тайное желание Маргариты, ради которого она соглашается на сделку: вместо страстной потребности узнать хоть что-то о судьбе мастера приходит «надежда на то, что там ей удастся добиться возвращения своего счастья» [2: с. 240].

В отличие от традиционного инварианта сюжета, исполнения желания героини не наступает очень долго. Прежде всего, требуется отработка: нужно выдержать великий бал у сатаны в роли его хозяйки и королевы. Маргарита проходит через мучительные страдания. И хотя ей приходится тяжело, поддерживает ее надежда. Только после «оплаты» героиней дьявольского контракта исполняется ее заветное желание.

Отмеченная трансформация сюжета о сделке с дьяволом в обеих частях романа определяется помещением названного мотива в особые пространственно-временные условия, связанные с представлением автора о современности как об эсхатологической эпохе. Эсхатологическая эпоха, в которую живут и действуют герои булгаковского романа, меняет все привычные представления об основах бытия.

Авторская мысль с помощью эпизодов первой части романа опровергает уверенность советских граждан в значимости бумажных контрактов и договоров, подчеркивает их призрачность и иллюзорность, однако утверждает непреложность исполнения обязательств, данных когда-либо Высшим силам.

Особенность описанных Булгаковым сделок заключается в том, что если в традиционном договоре Дьявол получает душу героя после его смерти, тогда как при жизни последний пользуется «купленными» благами, то у Булгакова

уже при жизни, в самый момент повествования, человек оказывается в плену у Дьявола. Меняется и характер самого договора. В традиционной схеме сделки с Дьяволом — разовый акт, проявляющийся в скреплении договора кровью, что моментально делает его необратимым. У Булгакова же важно скорее само отношение к договору: принятие однажды написанной и подписанной бумаги как окончательной, полностью определяющей жизнь. Именно степень добровольности в следовании условиям договора со стороны «продавца» определяет шансы его души на возможное спасение.

Таким образом, в эсхатологической реальности художественного мира романа «Мастер и Маргарита» архетипический сюжет «сделка с дьяволом» развернут диаметрально противоположно по сравнению с традиционным вариантом. Перевернулся мир, наступил апокалипсис, и в нем превратились в свою противоположность все представления и наименования. Человек, вступивший в сделку с дьяволом в атеистической Москве, спасает душу, теряя физическое существование на земле, поскольку обращение к высшим силам в этих условиях, по мнению М.А. Булгакова, более спасительно, чем ограничение своего сознания верой в материализм.

В романе «Мастер и Маргарита» подверглись существенным изменениям основные аксиоматические положения исследуемого сюжета, которые сложились в религиозном сознании в иной исторической реальности. Переосмыслены отдельные элементы инвариантной части сюжета, своеобразно обыграны вариативные части, некоторые элементы отсутствуют.

Переосмыслен в романе и сам образ дьявола. Он предстает не как воплощение сверхъестественного верховного зла, а в качестве силы, карающей грешников. С ним можно заключить сделку, обретая в обмен на выполнение обещания нечто страстно желаемое. При этом у Булгакова существенное значение имеет сам характер желания. Если страстное желание носит сугубо земной, материальный характер, неизбежна не только потеря души, но и обретенного (ранее) желаемого блага. Именно это происходит с героями-москвичами на глазах читателей (Семплеяров, Лиходеев, Босой, Варенуха).

Но если нечто страстно желаемое находится не в материальной плоскости (любовь, счастье, творчество, покой), исполнение желания сопряжено с потерей физического тела и переходом в другую реальность. По мысли автора, в эсхатологической реальности Москвы подобного рода желания не могут быть исполнены при жизни героев в физическом теле, но осуществляются на ином уровне бытия, в ином — нефизическом пространстве и в ином измерении — в вечности.

### *Литература*

1. Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю.Б. Борев. — М.: АСТ, 2003. — 440 с.

2. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 тт. / М.А. Булгаков. – Т. 5. – М.: Художественная литература, 1990. – 734 с.
3. Ермолинский С.А. О времени, о Булгакове и о себе / С.А. Ермолинский. – М.: Аграф, 2002. – 448 с.
4. Иная ментальность / В.И. Карасик, О.Г. Прохвачева, Я.В. Зубкова, Э.В. Грабарова. – М.: Гнозис, 2005. – 352 с.
5. Карасик В.И. Языковые ключи: монография / В.И. Карасик. – Волгоград: Парадигма, 2007. – 520 с. – (С. 163–178).
6. Плотникова А.А. Душа / А.А. Плотникова // Славянская мифология. – М.: Просвещение, 1995. – С. 173.

**V.A. Kokhanova**

**The Archetypal Plot «A Contract with the Devil»  
in M.A. Bulgakov's Novel «*Master and Margarita*»**

In the article the specific features of realizing a well-spread archetypal plot of a «contract with the Devil» by M.A. Bulgakov in his novel «*Master and Margarita*» are considered. The variable and the invariable parts of the plot are outlined in the article. It is stated that they receive an unusual interpretation in the novel, the author viewing reality from eschatological point of view.

*Key words:* archetypal plot; the variable part of the plot; the invariable part of the plot.

**References**

1. Боров Ю.В. Эстетика. Теория литературы': Энциклопедический словарь терминов. – М.: АСТ. – 440 с.
2. Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5-ти тт. – Т. 5. – М.: Художественная литература, 1990. – 734 с.
3. Ермолинский С.А. О времени, о Булгакове и о себе. – М.: Аграф, 2002. – 448 с.
4. Иная ментальность / В.И. Карасик; О.Г. Прохвачева, Я.В. Зубкова, Э.В. Грабарова. – М.: Гнозис, 2005. – 352 с.
5. Карасик В.И. Языковые ключи: монография / В.И. Карасик. – Волгоград: Парадигма, 2007. – 520 с. – (С. 163–178).
6. Плотникова А.А. Душа / А.А. Плотникова // Славянская мифология. – М.: Просвещение, 1995. – С. 173.

**И.И. Матвеева**

## **Критика политических мифов в повести Андрея Платонова «Город Градов»**

Автор статьи объясняет появление критического направления в творчестве А.П. Платонова крушением его идеальных представлений о пролетарском государстве и особом месте в нем рабочего человека.

*Ключевые слова:* Андрей Платонов; сатира; идеология и политика в литературе; «Город Градов»; проективная литература.

**А**ндрей Платонов — писатель, рождённый революцией, но одновременно и обожжённый ею. Трагические обстоятельства, ошибки, излишняя горячность привели его в середине 1920-х годов к разочарованию в практике строительства социализма, о чем красноречиво свидетельствует сатирический цикл, созданный в этот период («Город Градов», «Антисексус», «Надлежащие мероприятия», «Государственный житель», «Усомнившийся Макар», «Шарманка» и т. д.).

Политическую направленность таких произведений, как «Усомнившийся Макар», «Впрок», «Котлован», отмечали многие исследователи [2, 5, 14, 16]. Между тем уже первая крупная сатирическая вещь Платонова «Город Градов», несмотря на то, что ее принято считать антибюрократическим произведением [1, 3, 7, 15, 16], буквально насыщена политическими аллюзиями. Она наглядно демонстрирует крушение надежд автора на демократические преобразования в стране. Цель настоящей статьи — представить повесть «Город Градов» переломной вещью в творчестве Платонова, отобразившей изменение мировоззрения ее автора.

Выходец из рабочей среды, А. Платонов испытал в ранний период творчества сильнейшее влияние пролеткультовских идей [5: с. 24–46]. Его стихи, рассказы и публицистика начала 1920-х гг. демонстрировали стремление начинающего литератора преобразовать мир, наполнить жизнь творчеством. В этот революционно-романтический период в сознании Платонова популярные философские теории и народнопоэтические представления об идеальном государстве переплелись с такими мифами пролетарской революции, как «конец истории», рождение «нового человека», построение «нового мира», где все будет принадлежать народу и «каждая кухарка сможет управлять государством».

О том, насколько прочно вошли в сознание Платонова эти мифологемы, говорят его статьи 1920 года: «Обучение управлению», «Борьба мозгов», «Государ-

ство — это мы» и другие, в которых Платонов призывал читателей претворить лозунги революции в жизнь. Писатель предлагал изменить школьную программу и ввести обязательное обучение государственному управлению: *«Мы <...> должны добиться усовершенствования советской системы через введение в программу трудовой школы общеобязательного предмета обучения гражданскому управлению <...>, тогда мы всех людей поставим через несколько лет на один уровень знаний, необходимых для участия во власти <...>. Управление государством станет обязанностью каждого, общей повинностью»* [10: с. 113].

В приведенном высказывании Платонова отразился широко бытовавший в 1920-е годы миф о «кухарке, управляющей государством». Его рождение принято связывать с именем В.И. Ленина. После революции широкую известность получил плакат И.П. Макарычева «Каждая кухарка должна научиться управлять государством». Под хлестким лозунгом на плакате стояла подпись Ленина. В действительности, мысль вождя не была столь примитивна. В статье «Удержат ли большевики государственную власть» (1917) он писал: *«Мы не утописты. Мы знаем, что любой чернорабочий и любая кухарка не способны сейчас же вступить в управление государством. <...> Но <...> мы требуем, чтобы обучение делу государственного управления велось сознательными рабочими и солдатами и чтобы начато было оно немедленно, то есть к обучению этому немедленно начали привлекать всех трудящихся...»* [4: с. 315].

Сам Платонов в 1920-е годы жил так, будто осуществлял требование Ленина. Он стал выдающимся журналистом и поэтом Воронежа, создавал поэмы-предчувствия будущего («Вселенной», «Преображение», «Душа мира»), был ведущим инженером-мелиоратором, под руководством которого проводились грандиозные работы по электрификации и орошению Воронежской губернии. Как лучший работник он был выдвинут на высокую должность в Москву.

Однако в середине 1920-х гг. личная драма Платонова, связанная с его незаконным увольнением из ЦК профсоюзов и выселением из ведомственного жилья, совпала с крутым изменением политики государства. В стране на смену революционной демократии приходил тоталитаризм со слепой верой в сильного вождя. Смена парадигмы власти сопровождалась появлением новых лозунгов: «превосходство советского образа жизни над западным», «обострение классовой борьбы», «усиление сопротивления внутренних и внешних врагов» и т.д., которые Платонов в силу *«постоянства своих идеалов»* (выражение писателя — И.М.) не мог воспринять. Он чувствовал их ущербность, отсутствие под ними реальной почвы. Но и прежние идеалы, которые Платонов пытался претворить в жизнь, стали рушиться, уходить в прошлое, сменяясь скептицизмом и иронией.

Первым в его сознании пошатнулся миф о рабоче-крестьянском государстве, построенном для народа. К 1927 году Платонов настолько разуверился в нем, что всерьез задумался о политической сущности новой власти. На книге О. Шпенглера «Пессимизм», находящейся в библиотеке Платонова, были обнаружены за-



писи, сделанные писателем примерно в это время. Во вступлении профессора Г. Генкеля, где речь идет о прогнозах Шпенглера в отношении будущей культуры, Платонов подчеркнул то место, где сказано, что цели социализма, как и капитализма, носят «империалистический характер» [9: с. 135]. Выводы, которые сделал писатель после прочтения труда, и собственный негативный жизненный опыт пошатнули миф о «кухарке, управляющей государством».

Крамольные мысли обусловили появление в творчестве Платонова в середине 1920-х годов сатирического пафоса, заставили вторгнуться в область идеологии и политики. Показательно, что вплоть до тридцатых годов Платонов считал себя политическим писателем. В стенограмме творческого вечера во Всероссийском Союзе советских писателей 1 февраля 1932 года зафиксировано его признание: «...С самого начала своей литературной работы я ясно сознавал и всегда хотел быть именно политическим писателем, а не эстетическим. Именно в этом заключаются высший художественный такт и предельная норма искусства» [13: с. 297]. В словах Платонова нет лукавства. Он преследовал благородные цели — с помощью сатиры обратить внимание на недостатки общественно-политической системы страны, подсказать пути их устранения, хотя, скорее всего, не мог отдавать себе полного отчета в том, насколько серьезно задевал болевые точки государственной власти.

Обращение к ранним редакциям «Города Градова» позволяет высветить истинные (далеко не безобидные) писательские мысли и намерения, которые в черновых вариантах еще не спрятаны в подтекст. Не случайно редактор повести Г.З. Литвин-Молотов, прочитав первый вариант «Города Градова», справедливо отметил скептицизм автора в отношении советской государственности. На верхнем поле рукописи он написал: «Смеха, юмора — нет. Злобы, печали, скуки, уныния полон короб. Озлобленность и отрицание даже возможности хорошего, дельного в таких условиях!» (Платонов А.П. Город Градов // Архив А.П. Платонова. ИМЛИ РАН. Рукопись рассказа. Л. 1). Редактор уловил взрывоопасный характер вещи, которая в период смены модели власти («в таких условиях!») могла вызвать эффект разорвавшейся бомбы. Ценил талант Платонова, он постарался придать повести черты антибюрократического произведения, надеясь на то, что официальная кампания борьбы с бюрократизмом, которая проводилась в это время, поможет писателю избежать критики. Но Платонов имел иные цели, о которых сказано выше, поэтому совместная работа с редактором превратилась в борьбу за дорогие мысли [6], в результате чего Платонов был вынужден завуалировать политический смысл многих сцен и фраз.

Итак, миф о новом государстве, где все принадлежит народу, в повести впервые облекается в сатирическую форму. По мнению Платонова, на пути к воплощению идеи пролетарского государства стоит новое опасное образование, которое писатель определил так: «оригинальная формация буржуазно-аппаратной демократии» [8: с. 82]. Еще раньше, в 1921 году, в фельетоне «Душа человека — неприличное животное» Платонов назвал людей «с должностью» «официальными революционерами» и «мертвыми душами» [10: с. 164]. В «Городе Градове» писа-

тель не просто указал на зародившуюся партийно-хозяйственную номенклатуру, но вскрыл ее классовую сущность: показал опасное сращивание с коммунистической партией и бюрократическим аппаратом, выработку собственной идеологии, стремление к власти, пренебрежительное отношение к народу. Платонов в духе Н.В. Гоголя и М.Е. Салтыкова-Щедрина представил бюрократизм явлением, противоречащим самому духу революционных преобразований.

В противовес мифу о «кухарке, управляющей государством», Платонов нарисовал в повести картину всевластия бюрократии. Он показал, что народ в Советском государстве не играет ключевой роли. Им управляет чиновничий аппарат, использовавший завоевания революции в корыстных целях. Известную цитату из речи Шмакова на вечеринке *«Кто мы такие? Мы за-ме-сти-те-ли пролетариев! <...> Все стало подложным! Все не настоящее, а суррогат!»* [11: с. 150] дополняют черновые варианты повести, где эта мысль выражена более прозрачно: *«Мы за-мес-ти-те-ли пролетариев на государственных постах. Пролетарий только право имеет на государство, а правим-то мы»* (здесь и далее выделено мной — И.М) (Платонов А.П. Город Градов // Архив А.П. Платонова. ИМЛИ РАН. Сводная рукопись. Л. 26).

Мысли о классовой сущности бюрократизма и о подмене субъекта власти в черновых вариантах «Города Градова» проговариваются не единожды. Например, в философском труде чиновника Шмакова «Записки государственного человека» находим не включенные в поздние редакции строки: *«Но что такое истинная государственность? — Это, ясно и понятно, классовая сила, превращенная в аппарат и сбитая в нем до плотности железа. А что такое аппарат? — Это коллектив чиновников. Стало быть, советский чиновник есть исполнитель диктатуры пролетариата и заместитель пролетария на государственном посту»* (там же: л. 11). Исключенные по воле редактора строки отозвались через два года в образе громоздкого фальшивящего музыкального инструмента, ставшего в пьесе «Шарманка» метафорой устаревшего бюрократического аппарата.

Приведенные примеры свидетельствуют о критическом отношении Платонова к новой советской мифологеме «чиновники — слуги народа». В повести разоблачаются равнодушие бюрократов к нуждам простых людей, их отчуждение от народа, автоматизм действий. Не случайно в первом варианте «Градова» возникает сатирический сюжет распределения денег, отпущенных Москвой на ликвидацию последствий неурожая. В результате бесконечных согласований хлеб через 9 месяцев после неурожая получил мужик, вернувшийся с заработков и поэтому не имевший никакого имущества. Платонов зло высмеял способ принятия решений, бюрократическую волокиту и чиновничий беспредел: *«Наконец, Губисполком решил создать Губернскую Комиссию <sic> по борьбе с недородом, затем учредить уездные комиссии, а также волостные и сельские, потом поднять кампанию в печати и начать работу по выявлению и учету пострадавшего от недорода сельского населения. Ранее того денег не расходовать, дабы не допустить [политической]<sup>1</sup> ошибки. <...> Затем Губернской Комиссией*

<sup>1</sup> Здесь и далее скобках даны слова, вычеркнутые из машинописи редактором.

по борьбе с недородом была разработана “ведомость учета крестьянских хозяйств <...>”. Ведомость эту разослали в уездные комиссии, те в волостные, волостные — в сельские. Сельские комиссии должны эти ведомости составить, потом послать в волостные комиссии, волостные — после увязки и проработки — в уездные; уездные комиссии, помудрив, поелику возможно, посылают ведомости в губернскую комиссию. Эта комиссия, получив тучу бумаги и полистовав ее, докладывает Губисполкому свой проект оказания продовольственной помощи населению, в некоторой своей части пострадавшего от частичного недорода» (Платонов А.П. Рукопись повести «Город Градов» // РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 74, л. 3). Показательно, что в основной текст этот фрагмент не вошел, как не вошел и эпизод о мужике, получившем казенный хлеб в результате применения «классовой формумы».

Развивая мысль о классовой сущности бюрократизма, Платонов обозначил важную политическую реалию, не афишировавшуюся в советской печати. В противовес мифу о единстве партии и народа он показал спаянность партии с чиновничьим аппаратом. Интересно, что в первой редакции оба главных героя, Шмаков и Бормотов, коммунисты. Каждый из них считает себя большевиком, каждый умело использует партийную фразеологию. «Мы, **большевики**, лучше переварили в себе тысячелетний опыт Европы, чем сами европейцы...», — заявляет Шмаков в «Записках государственного человека». «Я первый, кто **[из большевиков]** сел за стол и взял казенную вставочку, не сказав ни одной речи!» — говорит на вечеринке Бормотов (Платонов А.П. Город Градов // Архив А.П. Платонова. ИМЛИ РАН. Рукопись рассказа. Л. 21).

По сути, Платонов обозначил истинную роль и классовую задачу бюрократии — проводника высших государственных и партийных решений в народ: «Бюрократия имеет заслуги перед революцией: она склеила расплзавшиеся части народа, пронизала их волей к порядку и приучила к однообразному пониманию обычных вещей» [11: с. 136].

Критика кастовости новой бюрократии видна в сцене вечеринки по поводу 25-летия службы Бормотова. Ирония автора состоит в том, что советская бюрократия, по сути, осталась прежней, дореволюционной, она лишь ловко приспособилась к новым социальным условиям. Пирушка больше похожа на конспиративное собрание: она происходит при наглухо закрытых дверях и окнах дома вдовы Жамовой. Мысль о сословной привилегированности бюрократии спрятана здесь в подтекст и высвечивается лишь в характерных «оговорках» героев этой «тайной вечера»: «Ваня! Закрой, дружок, форточку! Время еще раннее, всякий **народ мимо шляется...**»; «А, в-третьих, товарищ Обрубает, выносит ли дисциплинированный партиец **внутрипартийные разногласия на обсуждение широкой массы**, к тому же мелкобуржуазной, — попытаю я вас?» [11: с. 152].

В сцене вечеринки сатира Платонова становится особенно дерзкой. Так, приведенная реплика Бормотова является скрытым намеком на фракционную борьбу внутри Коммунистической партии в 1926–1927 годах. В «Правде» из номера в номер переходила рубрика «За единство — против дискуссии»

(«Правда», 1926, №№ 229, 230, 233, 235, 236 и т.д.). С ее помощью за «внутрипартийными разногласиями» внимательно следила вся страна. В результате массированной атаки на оппозицию в ноябре 1927 года из партии были исключены Л. Троцкий и А. Зиновьев, а позднее и Н. Бухарин.

Согласно законам жанра, Платонов обозначил хищнический характер бюрократии, стремление чиновников любым способом проникнуть в более высокие эшелоны власти. Так, мелкий служащий Обрубаев готов воспользоваться пьяной откровенностью Бормотова и Шмакова, для того чтобы написать донос в вышестоящие инстанции, доказав тем самым «преданность» партии. Главную его цель — улучшение материального положения — разоблачает автор, иронично сообщив читателю о раздиравших душу чиновника противоречиях: *«Пост его был видный — кандидат ВКП; но такое состояние Обрубаева службе его не помогло — он был и остался делопроизводителем с окладом в 28 рублей ежемесячно...»* [10: с. 151].

В очерках «Че-Че-О» (1928), написанных год спустя в соавторстве с Б. Пильняком, еще более определенно заявлены ключевые идеи «Города Градова». Один из героев очерков — сокращенный служащий, едуший на новое место работы, — произносит саморазоблачающую фразу: *«Люди моего сословия должны находиться в служебном состоянии»* [10: с. 242]. В очерках предельно обнажена авторская позиция по отношению к этому классу: *«Ведь вот сукины суслики! — сколько их по советской земле ездит, службу ищет, колбасу жрет!..»* [10: с. 242]. В этой жесткой оценке мастерового Фёдора Фёдоровича слышится неприязнь рабочих и самого Платонова к паразитирующей прослойке.

Однако в «Градове» народ еще по-пушкински безмолвствует. В этой связи привлекает внимание образ сапожника Захара. Печальный кустарь не высказывает отрицательного отношения к порядкам в стране, но обида за «отстраненность» слышится в его жалобе жене: *«Я в мире человек свержитатный! Не живу, а присутствую, и учета мне нет... На собрания я не хожу и ничего не член!»* [11: с. 157]. Монолог типичного платоновского героя иллюстрирует подчеркнутую аполитичность Захара, который давно смирился с тем, что в новой жизни от него ничего не зависит, что он живет на обочине революции. Так в небольшом сюжете о сапожнике Платонов показал реальное положение «хозяина страны», мнение которого в строительстве нового государства не учитывается.

И хотя народ в повести угнетен и бесправен, его отношение к «официальным революционерам» явно отрицательное. Особенно ярко это видно в эпизоде разговора путников в поезде. Только что раскованно смеявшиеся над хитроумной притчей старика о мордвине и русском, они замолкают и настороженно слушают рассуждения парня о вреде религии (намек на государственную антирелигиозную пропаганду). Обращает на себя внимание деталь — *«равнодушная и старческая улыбка»* «знающего парня», делающая его похожим на чиновника Шмакова. Ср.: *«Лицо его (Шмакова — И.М) было беззаботным, пожилым и равнодушным, как у актера в забвенной игре»* [11: с. 154]. В машинописи

к первому изданию в сборнике «Епифанские шлюзы» (1927) этот парень — комсомолец. Связь комсомола с властью хорошо понимают его попутчики: «А я у вас извинения попрошу, товарищ коммунист, — робко выговорил все тот же неизвестный человек, что на пшено цену знал, — ежели мы навоз, допустим, на загнетку положим, а печку затопим, чтоб тепло и свет шли, то, по-вашему, вырастет трава из навоза аль нет?» [11: с. 134]. В комическом вопросе попутчика скрыта издевка над стремлением коммунистов построить искусственную жизнь силовыми методами. В нём, как в зеркале, отражается недоверие народа к компетентности партийных руководителей, к рискованным экономическим и политическим экспериментам.

Таким образом, в повести «Город Градов» Платонов подверг сомнению политические мифы о «новом государстве, построенном для рабочих» и о «чиновниках — слугах народа». Однако в настоящей статье не хотелось бы представлять Платонова разоблачителем социализма. Его политическая сатира появилась в результате нарастающей тревоги по поводу дискредитации идеи пролетарского государства, которая на глазах превращалась в миф. Писатель попытался дать решение проблемы государственного бюрократизма в духе проективной литературы. В «Городе Градове» он предложил разрешение конфликта «сверху». В спор бюрократов, борющихся за власть, вмешалась Москва, ограничив имперские амбиции градовских чиновников. Спустя два года в рассказе «Усомнившийся Макар» Платонов предложит иной способ решения конфликта — «снизу», что говорит об углублении кризиса его мировоззрения в эти годы.

### Литература

1. Верин В.А. Сатирический дебют А. Платонова / В.А. Верин // Филологические науки. – 1979. – № 4. – С. 11–16.
2. Корниенко Н.В. Андрей Платонов: «Не отказываться от своего разума» / Н.В. Корниенко // Дружба народов. – 1989. – № 11. – С. 238–252.
3. Кройчик Л.Е. Особенности сатиры А. Платонова / Л.Е. Кройчик // Творчество Платонова: Статьи и сообщения. – Воронеж: ВГУ, 1970. – С. 117–129.
4. Ленин В.И. Удержат ли большевики государственную власть // Ленин В.И. Полное собрание сочинений: в 55-ти тт. / В.И. Ленин; Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. – 5-е изд. – Т. 34. – М.: Политиздат, 1962. – С. 287–330.
5. Малыгина Н.М. Андрей Платонов: Поэтика возвращения / Н.М. Малыгина. – М.: Теис, 2005. – 334 с.
6. Матвеева И.И. Становление Платонова-сатирика (опыт текстологического анализа повести «Город Градов») / И.И. Матвеева // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Научное издание ИРЛИ РАН. Кн. 4. – СПб.: Наука, 2008. – С. 264–280.
7. Менглинова Л.Б. Гротеск в повести А. Платонова «Город Градов» / Л.Б. Менглинова // Художественное творчество и литературный процесс. – Вып. 6. – Томск: ТГУ, 1984. – С. 71–88.

8. *Платонов А.П.* Записные книжки: Материалы к биографии / А.П. Платонов. – М.: Наследие, 2000. – 424 с.
9. *Платонов А.П.* Ноев ковчег (Каиново отродье): Комедия / Публ. М.А. Платоновой; подгот. текста и коммент. Н.В. Корниенко // Новый мир. – 1993. – № 9. – С. 97–140.
10. *Платонов А.П.* Чутье правды / А.П. Платонов. – М.: Советская Россия, 1990. – 464 с.
11. *Платонов А.П.* Эфирный тракт: Повести 1920-х – начала 1930-х годов / А.П. Платонов. – М.: Время, 2009. – 560 с.
12. *Посадская Л.А.* Гуманистический пафос сатирической прозы А. Платонова / Л.А. Посадская // Проблемы развития советской литературы. – Саратов: СГУ, 1985. – С. 70–81.
13. Стенограмма творческого вечера Андрея Платонова // Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. – М.: Современный писатель, 1994. – С. 293–317.
14. *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты Платонова / Е. Толстая-Сегал // Андрей Платонов. Мир творчества. – М.: Современный писатель, 1994. – С. 47–83.
15. *Фоменко Л.П.* Советские сатирики 1920-1930-х годов и творчество Салтыкова-Щедрина в историко-литературном контексте / Л.П. Фоменко. – Калинин: КГПИ, 1989. – С. 84–93.
16. *Шубин Л.А.* «Градовская школа философии» / Л.А. Шубин // Литературное обозрение. – 1989. – № 9. – С. 21–26.

*I.I. Matveeva*

### **The Critique of Political Mythology in Andrey Platonov's Novel «The City of Gradov»**

The author of the article explains the appearance of the critical direction in the creative work of Andrey Platonov by the breakdown of his ideal views about proletarian State and about special position of the working people in it.

*Key words:* Andrey Platonov; satire; ideology and politics in literature; «The City of Gradov»; projective literature.

### *References*

1. *Verin V.A.* Satiricheskij debyut A. Platonova / V.A. Verin // Filologicheskie nauki. – 1979. – № 4. – С. 11–16.
2. *Kornienko N.V.* Andrey Platonov: «Ne otkazyvat'sya ot svoego razuma» / N.V. Kornienko // Druzhba narodov. – 1989. – № 11. – С. 238–252.
3. *Krojchik L.E.* Osobennosti satiry A. Platonova / L.E. Krojchik // Tvorchestvo Platonova: Stat'i i soobsheniya. – Voronezh: VGU, 1970. – С. 117–129.
4. *Lenin V.I.* Uderzhat li bol'sheviki gosudarstvennyuyu vlast' // Lenin V.I. Polnoe sobranie sochinenij: v 55-ti tt. / V.I. Lenin; Institut marksizma-leninizma pri CK KPSS. – 5-e izd. – Т. 34. – М.: Politizdat, 1962. – С. 287–330.
5. *Maly'gina N.M.* Andrey Platonov: Poe'tika vozvrashheniya / N.M. Maly'gina. – М.: Teis, 2005. – 334 с.
6. *Matveeva I.I.* Stanovlenie Platonova-satirika (opyt tekstologicheskogo analiza povesti «Gorod Gradov») / I.I. Matveeva // Tvorchestvo Andrey Platonova: Issle-

dovaniya i materialy'. Nauchnoe izdanie IRLI RAN. Kn. 4. – SPb.: Nauka, 2008. – S. 264–280.

7. *Menglinova L.B.* Grotesk v povesti A. Platonova «Gorod Gradov» / L.B. Menglinova // *Xudozhestvennoe tvorchestvo i literaturny'j process.* – Vy'p. 6. – Tomsk: TGU, 1984. – S. 71–88;

8. *Platonov A.P.* Zapisny'e knizhki: Materialy' k biografii / A.P. Platonov. – M.: Nasledie, 2000. – 424 s.

9. *Platonov A.P.* Noev kovcheg (Kainovo otrod'e): Komediya / Publ. M.A. Platonovoj; podgot. teksta i komment. N.V. Kornienko // *Novy'j mir.* – 1993. – № 9. – S. 97–140.

10. *Platonov A.P.* Chut'yo pravdy' / A.P. Platonov. – M.: Sovetskaya Rossiya, 1990. – 464 s.

11. *Platonov A.P.* E'firny'j trakt: Povesti 1920-x – nachala 1930-x godov / A.P. Platonov. – M.: Vremya, 2009. – 560 s.

12. *Posadskaya L.A.* Gumanisticheskij pafos satiricheskoy prozy' A. Platonova / L.A. Posadskaya // *Problemy' razvitiya sovetskoj literatury'.* – Saratov: SGU, 1985. – S. 70–81.

13. Stenogramma tvorcheskogo vechera Andreya Platonova // Andrej Platonov. *Vospominaniya sovremennikov. Materialy' k biografii.* – M.: *Sovremenny'j pisatel'*, 1994. – S. 293–317.

14. *Tolstaya-Segal E.* Ideologicheskie konteksty' Platonova / E. Tolstaya-Segal // Andrej Platonov. *Mir tvorchestva.* – M.: *Sovremenny'j pisatel'*, 1994. – S. 47–83.

15. *Fomenko L.P.* Sovetskie satiriki 1920-30-x godov i tvorchestvo Salty'kova-Shhedrina v istoriko-literaturnom kontekste / L.P. Fomenko. – Kalinin: KGPI, 1989. – S. 84–93.

16. *Shubin L.A.* «Gradovskaya shkola filosofii» / L.A. Shubin // *Literaturnoe obozrenie.* – 1989. – № 9. – S. 21–26.

**Н.Б. Калашникова**

## **«Искусство риторики» Маттейса де Кастелейна как основа национальной политики**

Статья содержит анализ «Искусства риторики» Маттейса де Кастелейна как первого крупного теоретического трактата, заложившего основу национальной нидерландской поэтики, в котором автор также оценивает опыт античных теоретиков и предлагает определенные нормативные требования к сочинению и руководство для сочинителей. Определение значимости работы М. де Кастелейна осуществляется в рамках диахронического обзора.

*Ключевые слова:* риторика; поэтика; М. де Кастелейн; риторы (редерейкеры); поэт.

**В**опрос о формировании поэтики в национальной литературной традиции — проблема, связанная в первую очередь с историей литературной саморефлексии. В этом отношении анализ теоретического опыта прошлого становится исходной точкой исследования, поскольку, по определению А.Е. Махова, подобный опыт образует совокупность «идей, становление и развитие которых заманчиво представить как некий пролог к современной “научной” теории литературы» [1: с. 7]. В то же время нельзя не согласиться с уточнением ученого, по мнению которого, «не стоит забывать и о том, что новая литературоведческая теория формировалась в декларативном отталкивании от старой поэтики» [1: с. 7].

Именно поэтому эволюция теоретической мысли в нидерландской истории художественной словесности в полной мере начинается с «Искусства риторики» (*De const van rhetoriken*) Маттейса де Кастелейна (Matthijs de Castelein), написанного в 1548 году и опубликованного через пять лет после смерти автора, в 1555 г.

Фактор двух камер риторов Фландрии («Pax Vobis», «De Kersouwe»), де Кастелейн занял особое место в ряду авторов-редерейкеров не только в силу своей «учености и поэтического самосознания» [4: р. 9], но и благодаря созданному им первому в национальной истории труду, связанному с вопросами поэтики.

«Искусство риторики» представляло собой поэтическое произведение, состоящее из 239 теоретических строф: первые 28 содержат обширное поэтическое введение, 139 строф касаются техники сочинения, 65 строф строятся на цитировании классических авторов (Цицерона, Горация и Квинтилиана) и связи с известными уже работами по «искусству второй риторики». Античные риторы напрямую связываются автором с искусством владения слогом, служат законодателями стиля и вкуса для редерейкеров. Существенным отличием работы де Кастелейна



от всех предшествующих опытов стали объем поэтических иллюстраций, которые он предлагал к теоретическим построениям, а также разнообразие и обширный жанровый охват разбираемой поэзии. Так, нидерландскоязычный редерейкер предлагал свое сочинение для разных целей: и ради изучения теории, и ради приятного времяпрепровождения в чтении. Структура теоретической части произведения делится на несколько разделов, наиболее объемный из которых содержит общую философию элокуции и выглядит как узаконивание существования различных стилей. Дополнением к этому служат комментарии о правилах произношения. Принципы версификации у де Кастелейна совпадают с традиционным для «искусства второй риторики» делением поэзии на роды и жанры. Им, таким образом, в родо-жанровой системе сочинений выделяются следующие: комедия (обязательно имеющая счастливый финал), трагедия (раскрывающая нечто ужасное) и эпические формы. Показательна основа разграничений: автор исходит в первую очередь из сюжетных построений. Следует подчеркнуть также, что подобные размышления в отношении трагедии явно соотносимы с аристотелевской концепцией, однако усечены до воспроизведения «ужасного» без обязательного для античного философа элемента сострадания. Это уже не катарсическое искусство, но все же возможность сочинителя оперировать сильными эмоциями.

Еще более традиционной представляется и стратификация малых поэтических жанров, которые, по мнению де Кастелейна, имеют точно определенные уже образцы для подражания. Так, при сочинении баллад следует руководствоваться эпиграммами Марциала (строфа 97); рефрены следует строить по восьмой эклоге Вергилия (строфы 164–165), а длина строф ограничивается 20 строками (строфа 97); рондель автор рекомендует писать по одам Горация (строфа 163), употреблять трехчастный рефрен (строфа 162); и в этих соответствиях де Кастелейн усматривает сходство современных и классических поэтов.

Во введении автор подчеркивает, что смысл поэзии, который он и обозначает как «риторику», состоит в элокутивных принципах и может быть изложен классическими терминами Цицероновской поэтики, на деле же все меняется каждый день, и поэзия существует благодаря музыкальности и версификации (строфа 46). Идея создания книги принадлежит Аполлону, как пишет де Кастелейн, пославшему Меркурия к спящему автору, что дает последнему право обозначить риторику как «дар небес..., посланный во спасение» (строфа 20). Так обосновывается высокая значимость риторики как добродетели, скрепляющей поэзию (строфа 46). Узаконенный уже в национальной традиции подход к поэзии и искусству риторики как дару Святого Духа получает тем самым очередное подтверждение, а современные исследователи (к примеру, M. Spies [5]) усматривают в этом не развитие платоновской теории вдохновения, а влияние идей Эразма Роттердамского о двух возможных формах вдохновения. Поэтические иллюстрации к теории предлагают авторское видение двухфазного сотворения мира: элементарной природы и божественного воздействия, обеспечивавшего гармонию и согласие существования. В ре-

зультате поэт защищен и творит свободно, осознавая, что весь мир, природа и космос развиваются по воле Божьей (стр. 98–100).

Сама трактовка де Кастелейна стала отражением наиболее актуальных европейских, и в первую очередь французских тенденций, новаторским же решение стало по нескольким причинам: во-первых, сочинение — первое в своем роде полное изложение правил риторики на национальном языке, во-вторых, теория сопровождается иллюстративным текстом, необычным для подобных сочинений по объему и охвату поэтических образцов. Объединение теории и практики позволило де Кастелейну создать уникальное руководство для современных ему поэтов, что он сам прекрасно осознавал, говоря, что ничего не было им украдено, а он сам представлялся себе Геркулесом, играющим с собственным копьем (строфа 237). Правоту автора доказывают и 6 успешных переизданий произведения, последние два (1612 и 1616 гг.) — в Северных Нидерландах.

Безусловной заслугой де Кастелейна стал факт успешного совмещения изложенных им риторических принципов и приемов с опытом собственно фламандской традиции редерейкеров. Явно прогрессивно звучала в тексте и идея значимости изучения языка и литературы, преподнесенная автором как серьезная просветительская мера.

Что касается терминологии, то необходимо подчеркнуть, что автор «Искусства риторики» называет поэтов редерейкерами (не риторам), а также пользуется в их адрес обозначением «поэт» или «современный поэт» (*poëte, poëte moderne*). Этим он нарушает сложившуюся традицию определения как «поэтов» исключительно классических авторов, апеллируя к разросшейся уже лиге писателей-современников, да и повышая свой собственный статус. Полное название произведения гласит: *«Искусство риторики, для всех пользователей и любителей, причудливый экземпляр и поучительный образец не только различных типов и видов поэзии, но также и всего, что высокое искусство поэзии знает и охватывает. Сейчас впервые представлено в поэтической форме, написано добровольцем господином Маттейсом де Кастелейном, жрецом и великолепным современным поэтом»*. Именно так представил автор читателю свое первое систематическое учение об искусстве поэзии. Жреческий титул, сознательно введенный в заглавие, призван был придать весомости тексту. И это не единственный реверанс в свой адрес. Де Кастелейн позволяет Аполлону говорить о красноречии автора трактата, рисует себя увенчанным лавром поэтом, подчеркивая, что он автор большего количества стихов, чем любой из современников. Да и многочисленные комментарии «я считаю», «как я сказал», «теперь хочу я», «и это мое мнение» (строфы 140, 141, 145, 148, 158, 159) изящно превращают весь текст в похвалу достоинствам сочинителя и самое амбициозное произведение из всей литературы редерейкеров.

Публикация «Искусства риторики» связана с некоторыми новаторскими приемами, использованными издателем Яном Каувейлом (*Jan Cauweel*). Во-первых, книга выглядела неожиданно привлекательно из-за новых типографских шрифтов вместо привычного готического (*litera italica* использовался для тео-

ретических строф, *gomein* — для поэтических иллюстраций авторской теории). Ориентировочно до 1530 г. эти шрифты использовались исключительно для публикаций произведений на латыни, а затем и для французских, итальянских и испанских текстов. Значимость публикации, таким образом, выделялась графически. Во-вторых, предисловие издателя содержало критику политики редерейкеров в части отказа от публикации собственных сочинений. Камеры риториков рассматривали печатные издания как символы заносчивости публикуемых авторов и их суетного тщеславия. Борясь с этой ситуацией, Каувейл приводит в пример многочисленных авторов, пишущих на латыни и успешно публикующихся, французских поэтов, а затем переходит к национальным писателям, называя 7 из них (включая де Кастелейна), которые завоевывают вечную славу. Основным аргументом в поддержку книгоизданий Каувейл считает помещенный им в предисловии тезис о том, что публикация поэзии даст возможность стоящему автору, последователю Орфея, выделиться «среди уличных рифмоплетов».

В 1560-е гг. последователем де Кастелейна стал Эдуард де Дейне (*Eduard de Dene*), редерейкер из Брюгге, ставший автором «Риторического завещания» (*Testament rhetoricael*). В сочинении был сделан акцент на Цицероновской риторике, а анализ жанровых особенностей современного стихосложения был в значительной степени опущен. Практика же риторических принципов в конце столетия с особой силой стала ощущаться в творчестве многих камер риториков, особенно в южных провинциях, где в пьесы начали включать полемику по вопросам риторики. Так, находились сторонники Цицероновской риторики, а также и те, кто настаивал на различении риторики как ораторского искусства и поэзии, доказывая, что успех в любом случае зависит не от правил, а от природного таланта (ведь Цицерон никогда не был особенно успешен в поэзии, а Вергилий не слыл блестящим оратором). В 1562 г. появился и анонимный трактат, прославлявший великолепие нидерландской поэзии на антверпенском Парнасе, где плещут фонтаны де Кастелейна и блаженствуют Музы. В нем выражено убеждение, что скоро и в Нижних землях появятся свои Петрарка и Ариосто, Маро и Ронсар.

В 1565 г. в Генте Люкас де Хеере (*Lucas de Heere*) публикует свой поэтический сборник «Парк и фруктовый сад поэзии» (*De hof en boomgaard der poesien*), в котором собраны духовная и светская лирика по греческим, латинским и французским образцам. Сборник, признанный ярким образцом нидерландской ренессансной лирики, представлял мнение автора о необходимости развивать самобытность национальной поэтической традиции, писать на национальном языке, но оглядка на иноязычные образцы необходима была для того, чтобы облагородить «чрезмерно сырую, неготовую» [б: р. 47] к изящному изложению фламандскую традицию. В обращениях к читателю де Хеере подчеркивает, что выдерживает традиционный метр рефрена, отрабатывает установленные уже (после де Кастелейна) правила рифмования, но отказ от «старых» поэтов, тем не менее, представляется самообманом. В жанровом отношении сборник составлен также из од, эпиграмм,

эпитафий и сонетов. Однако в сравнении с лирикой редерейкеров стихи де Хеере становятся короче, роль рифмы уступает место более регулярной длине строки, а просчеты становятся более заметными из-за нарушений чередования ударных и безударных слогов. В 1570-е гг. де Хеере знакомится с одним из своих соотечественников, не оставшихся равнодушным к проблемам риторики, Яном ван дер Ноотом (Jan van der Noot), в результате исследователи предлагают распределение ролей в это время в нидерландскоязычной поэзии по французскому образцу: де Кастелейна сравнивают с французскими авторами риторических трактатов, де Хеере — с Маро, а ван дер Ноота принимают за национальных Ронсара и дю Белле.

Ситуация в Северных Нидерландах связана с разницей между использованием правил риторики и прокламацией того, что риторика составляет суть поэтического творчества. Так некоторые северные авторы объявили растущую самостоятельность литературы усилиями христианско-цицероновской риторики, дополненной гуманистическими идеями Агриколы, Эразма Роттердамского и др. Первым автором, отстаивавшим гуманистическую риторику в поэзии Нидерландов, был Дирк Волкертзон Коорнхерт (Dirk Volkertsoon Coornhert). В 1550 г., в предисловии к своей пьесе «Комедия о богаче» (*Comedy van de rijckeman*) Коорнхерт решительно заявляет о своем намерении рассказывать правду, а не «мифологию», как он называет сюжеты редерейкеров. В 1580 г. он выражает свой антагонизм еще решительнее, отказываясь теперь уже следовать правилам «искусства второй риторики» о рифме и ритме. Истинное искусство, по его мнению, состоит в умелом словопользовании, без излишков и чрезмерной орнаментальности.

После 1578 г., когда Амстердам стал официальным сторонником Принца Оранского в борьбе против испанцев, а также сделал окончательный выбор в пользу протестантизма, местная камера риториков взяла на себя ответственность за национальное просвещение и в течение нескольких лет выпустила три учебных пособия на нидерландском языке: грамматика (1584), диалектика (1585) и риторика (1587). Именно с этого времени филологическая наука в Нидерландах получила новый импульс в своем развитии, разграничив сферы научных интересов многих писателей и исследователей. Среди авторов стоит упомянуть Хендрика Лауренсзона Спихела (Hendric Laurenszoon Spiegel) и Румера Фиссера (Roemer Visscher), чьи усилия были направлены на разработку национальной грамматики и защиту риторики, на которой должно строиться истинное искусство поэзии.

Размах, который приобрело обсуждение риторических основ поэтического творчества, можно убедительно продемонстрировать тем фактом, что на рубеже XVII века Карел ван Мандер (Karel van Mander), этот нидерландский Вазари, составляя предисловие к своей «Книге о художниках» (*Schilder-boeck*), признал, что затратил немало усилий на постижение ритмической системы. Однако его поэтическое творчество доказывает, насколько внимательный и прилежный ученик мог преуспеть в стихосложении при тщательном изучении имеющихся уже работ по риторике.

Дальнейшее литературное развитие Нидерландов в XVII веке шло в русле формирования национальной самобытности. В этом отношении первые прозаические образцы, а также поэтическое творчество во многом связаны с деятельностью блестящей плеяды филологов: династии Фоссиев (Vossiussen), Даниела Хейнсия (Daniel Heinsius), а также Питера Корнелиса Хоофта (Pieter Corneliszoon Hoft) и Константейна Хёйгенса (Constantein Huygens). Так Герард Фос, или Фоссий, занимался изучением классического античного наследия, в частности трудов Аристотеля. Даниел Хейнсий стал выдающимся теоретиком национальной драматической традиции. Начав с освоения классической литературы, он еще в студенческие годы, обучаясь в Лейденском университете, привлек к себе внимание Марникса и Скалигера, довольно рано начал собственные поэтические опыты. Литературно-теоретическая деятельность Хейнсия связана с переводом на латынь «Поэтики» Аристотеля и публикацией в 1611 г. латинского трактата «О построении трагедии» (*De tragoediae constitutione*), принесшей ему европейскую известность. В этом труде ученик Скалигера утверждает нормы классицизма для драматических произведений. П.К. Хоофт в своем творчестве демонстрирует наследование традиции упомянутых выше Коорнхерта и Спихела, обращаясь в своей художественной практике к античному опыту и французской поэзии «Плеяды». Из теоретических обоснований стоит упомянуть его речь 1610 г. в Амстердаме в защиту достоинств поэзии, в которой Хоофт высказал наиболее актуальные, на его взгляд, идеи о задачах современной поэзии: дарить эстетическое наслаждение, выполнять дидактическую функцию и способствовать укреплению и распространению национального языка.

Камеры риториков к XVII в. все еще не утратили своей популярности. Именно в камерах риториков к этому времени была разработана поэтическая иерархия (разделение лирики на рассудительную, любовную и шуточную); созданы приоритеты, во многом сказавшиеся и на дальнейшей эволюции поэзии: доминирующим жанром редерейкеры по-прежнему признавали балладу с обязательным обращением к принцу камеры риториков в последней строфе и не менее обязательным рефреном. Поэтические состязания камер риториков в искусстве декламации и исполнении театрализованных постановок стали основой расцвета нидерландской поэзии «Золотого» XVII века, подарившего нации таких классиков, как П.К. Хофт, Г.А. Бредеро, а также поэтов мировой величины Я. Катса и Й. Ван ден Вондела, оказавших, в частности, значительное влияние на формирование поэзии Опица и Грифиуса. Еще одной задачей, которую решали камеры риториков, была популяризация родного языка в противовес засилию латыни. «Мёйденский кружок» (по названию замка в окрестностях Амстердама, где собирались риторы) приобрел широкую известность в 1620–1630-е гг. в связи с тем, что посетителей замка, кроме любви к изящной словесности, в значительной степени объединяла идея формирования самобытной национальной поэзии; самобытной не столько по образности и тематике, сколько, в первую очередь, поэзии на нидерландском языке как одной из ветвей распространявшейся национальной культуры.

Салоны камер риториков, гостеприимные дома превращаются в свидетелей и творцов формирования единой национальной культуры после строго иерархического сословного разделения культуры и литературы XVI в. на латинизированную светскую и народную, бюргерскую. Результатом настойчивых и последовательных коллективных усилий становится формирование и закрепление литературной языковой нормы, перевод Библии, выполненный в 1626–1637 гг. по поручению Генеральных штатов специальной комиссией переводчиков и ревизоров (редакторов). Наиболее сильные позиции латынь сохранила, естественно, в науке и в клерикальной среде.

Еще одним ярким представителем эпохи стал Константейн Хёйгенс, который был великолепно образован, был успешным дипломатом, обладал широкой эрудицией, встречался и переписывался с Декартом, Г. де Бальзаком, П. Корнелем (который посвятил ему «Дона Санчо Арагонского»).

Собственно литературные опыты Хёйгенс начал сызмальства, сразу же связав себя с поэзией. Так, экспериментировать с сочинением на латыни он пытался с 11 лет, с 16 лет писал и по-французски, а с 21 года сознательно, и вполне в духе времени, переориентировался на нидерландскоязычную поэзию, став еще одним ярким примером того, как сужается круг неолатинистов. Соблюдая сложившуюся в поэзии лирическую иерархию, сам автор определял природу поэзии как субстанцию, где *«разум встречается с рифмой и метром»*. Традиционная для Нидерландов, укоренившаяся уже «философия здравого смысла» дополняла список творческих критериев автора.

Хёйгенс отдавал предпочтение поэзии содержательно значимой, предпочтительно назидательной, а излишества формы превращал в занятия для досуга.

Примечательна и деятельность Хёйгенса как литературного критика. Он состоял в переписке со многими выдающимися учеными и философами своего времени, среди постоянных корреспондентов были Декарт, Фоссий, Хейнсий. Круг «литературоведческих» проблем, интересовавших Хёйгенса, был довольно широк: вопрос о допустимости и целесообразности использования образов античной мифологии в драмах на библейские сюжеты, дискуссии с поэтами-соотечественниками о просодике и аргументация в пользу строгой ритмики. Во время многочисленных поездок во Францию Хёйгенс дискутировал с Корнелем о функции поэзии и, в частности, о роли и функциональном использовании ударений во французском языке и французской поэзии. Его наследие стало очередным свидетельством авторского интереса к вопросам риторики и поэтики, а также подтверждением того, что сформировавшийся свод риторических уложений очевидным образом влиял на творчество даже самых выдающихся поэтов, а не только на работу начинающих сочинителей.

Поэзия Золотого века явно обнаруживает четыре основные ветви развития, связанные с творчеством крупнейших авторов эпохи: Питера Корнелиса Хофта (возвышенная аристократическая поэзия в духе европейской ренессансной традиции); Йоста ван ден Вондела (классициста, названного «голландским Мильтоном»), автора высокой поэзии и драматургии с античными образами, мифологиче-

скими сюжетами, а также героической поэзии во славу гражданских доблестей); Гербранда Адрианса Бредеро (признанного автора бюргерской лирики и песен в духе народной традиции, намеренно «снижавшего» стиль за счет использования обыденного разговорного языка [2: с. 82]) и Якоба Катса (автора многочисленных моралите, чья популярность была настолько велика, что его стихи соседствовали на книжных полках соотечественников с Библией).

Таким образом, теоретический запал предшествующего периода в XVII веке сменяется подъемом практической творческой активности, жанровыми экспериментами в драматургии и даже прозе, а также формированием целого блока эмблематической поэзии. Объем теоретических работ сокращается еще и под влиянием мощных европейских теоретических ветвей.

Обзор ситуации второй половины XVI – начала XVII веков убедительно демонстрирует не только спектр интересов сочинителей, но и основание для формирования одной из устойчивых интерпретаций термина «поэтика» как теории поэтического творчества (*theorie der dichtkunst*), которую до сих пор воспринимают в связи с античными концепциями творчества. Как подчеркивает один из крупных современных нидерландских литературоведов, ван ден Аккер, «хотя и не всегда именно с этой целью написанные, античные поэтики приобретают в XVI, а в Нидерландах особенно в XVII веке, нормативный и предписывающий характер: они начинают функционировать как “учебники поэтического искусства”, которые изначально направлены на посвящение поэта (и читателя) в законы и правила искусства стихосложения и на образование учения о нем» [3: р. 9].

### *Литература*

1. *Махов А.Е.* Европейская поэтика: темы и вариации / А.Е. Махов // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель / РАН; ИНИОН; Центр гуманитарных научно-информационных исследований; Отдел литературоведения. – М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. – 512 с.

2. *Ошис В.В.* История нидерландской литературы / В.В. Ошис. – М.: Высшая школа, 1983. – 163 с.

3. *Akker W.J. van den.* Inleiding / W.J. van den Akker // Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica. – Utrecht: Veen Uitgevers, – P. 7–47.

4. *Coigneau D.* Matthijs de Castelein: ‘excellent poete moderne’ / D. Coigneau // Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie Nederlandse Taal- en Letterkunde. – Leiden: Koninklijke Academie Nederlandse Taal- en Letterkunde, 1985. – P. 451–475.

5. *Spies M.* Developments in the sixteenth-century Dutch poetics. From “rhetoric” to “renaissance” / M. Spies // Renaissance – Rhetoric / Hrsg. von Heinrich F. Plett. – Berlin; New York: de Gruyter, 1993. – P. 72–91.

6. *Waterschoot W.* Lucas D’Heere en Den Hof en Boomgaard der Poesien / W. Waterschoot // Jaarboek De Fontaine 14–15. – 1964–1965. Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Rhetorica ‘De Fontaine’. Uitgegeven met de steun van de Universitaire Stichting van België. – Gent: Universitaire Stichting van België, 1965. – P. 47–120.

**N.B. Kalashnikova**

**«The Art of Rhetorics» by Matthijs de Castelein  
as a Basis of National Poetics**

The article contains the analysis of «*The Art of Rhetorics*» by Matthijs de Castelein as the first thorough theoretical writing, which formed the basis of the national poetics. In his treatise the author evaluates the important experience of antique thinkers and suggests definite norm-forming requirements to written works and guiding principles for writers. Statement of the importance of M. de Castelein is based on diachronical review.

*Key words:* rhetorics; poetics; M. de Castelein; rederijkers; poet.

**References**

1. *Maxov A.E.* Evropejskaya poe'tika: temy' i variacii / A.E. Maxov // Evropejskaya poe'tika ot antichnosti do epoxi Prosveshheniya: E'nciklopedicheskij putevoditel' / RAN; INION; Centr gumanitarny'x nauchno-informatsionny'x issledovanij; Otdel literaturovedeniya. – M.: Izd-vo Kulaginoj – Intrada, 2010. – 512 c.
2. *Oshis V.V.* Istoriya niderlandskoj literatury' / V.V. Oshis. – M.: Vysshaya shkola, 1983. – 163 c.
3. *Akker W.J. van den.* Inleiding / W.J. van den Akker // Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica. – Utrecht: Veen Uitgevers, 1985. – P. 7–47.
4. *Coigneau D.* Matthijs de Castelein: 'excellent poete moderne' / D. Coigneau // Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie Nederlandse Taal- en Letterkunde. – Leiden: Koninklijke Academie Nederlandse Taal- en Letterkunde, 1985. – P. 451–475.
5. *Spies M.* Developments in the sixteenth-century Dutch poetics. From "rhetoric" to "renaissance" / M. Spies // Renaissance – Rhetoric / Hrsg. von Heinrich F. Plett. – Berlin; New York: de Gruyter, 1993. – P. 72–91.
6. *Waterschoot W.* Lucas D'Heere en Den Hof en Boomgaard der Poesien / W. Waterschoot // Jaarboek De Fontaine 14–15. – 1964–1965. Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Retorica 'De Fontaine'. Uitgegeven met de steun van de Universitaire Stichting van België. – Gent: Universitaire Stichting van België, 1965. – P. 47–120.



Т.Г. Чеснокова

## Функции рамочной структуры и типы персонажей в комедии Р.Б. Шеридана «Критик»

В статье рассматриваются функции рамочной — «репетиционной» структуры в контексте жанровой природы пьесы «Критик», ставшей последним крупным достижением Р.Б. Шеридана в области комической драматургии. Своеобразие драматургической «рамки» «Критика» выявляется в сопоставлении с наиболее значимыми образцами пьес-«репетиций», созданных в эпоху Реставрации и в XVIII веке. Прослеживаются связи комедии Шеридана с «репетициями» Дж. В. Бэкингема и Г. Филдинга. Особое внимание уделяется анализу типов персонажей, играющих центральные роли в художественном пространстве «обрамления».

*Ключевые слова:* «репетиция»; жанр; структура; тип; пародия; бурлеск.

**Н**аписанная почти за 40 лет до смерти Шеридана, «Школа злословия» осталась главным произведением драматурга — и не в последнюю очередь благодаря тонкому «равновесному» сочетанию в ней традиционности и творческой оригинальности, комедийного канона и свободы от канонических правил. Это равновесие было найдено в пределах общепринятых жанровых форм современной Шеридану комедии и свидетельствовало о высоком уровне эстетического самосознания автора — в частности, о его умении видеть используемую традицию как бы со стороны. Способность к литературной рефлексии нашла яркое подтверждение в следующей пьесе драматурга — «Критик, или Репетиция одной трагедии» (*Critic, or A Tragedy Rehearsed, 1779*), написанной в популярном жанре театрального бурлеска. В своем роде «Критик» стал таким же итогом формального развития английской трагедии от Дж. Драйдена до Р. Камберленда, каким явилась «Школа злословия» по отношению к комедии того же периода. Но если итог развития комедии был подведен в адекватной ей жанровой форме, то «итог» эволюции трагедийного жанра под пером Шеридана получил пародийно-комическое воплощение. Последнее объяснялось не только преобладанием таланта комедиографа в творческом диапазоне Шеридана, но также неодинаковой степенью соответствия моделей обоих жанров актуальным для драматурга эстетическим задачам.

Подобно «Школе злословия», «Репетиция одной трагедии» в своей окончательной редакции опиралась на длительный этап подготовки: работе над текстом предшествовало несколько предварительных замыслов и набросков. Шеридан и ранее проявлял интерес к литературному бурлеску (его элементы встречаем

в «Дуэнье»), а около 1770 года был увлечен переделкой и редактированием пьесы своего школьного приятеля Н.Б. Холхеда «Юпитер», написанной именно в этом жанре. Работа над «Юпитером» в итоге не была доведена до конца, но от совместного с Холхедом произведения отпочковалась самостоятельная пьеса «Иксион» (ок. 1777), имевшая, как и будущий «Критик», репетиционную структуру. Ее персонажи (автор Симили, критик О'Кул и театральный менеджер Монополи) явились прямыми предшественниками Пуфа, Дэнгла и сэра Фретфула Плагиари — героев «репетиционного» обрамления в «Критике».

Облечение театральной пародии и бурлеска в форму «репетиции» указывает на тесную связь со сложившейся в XVII–XVIII веках традицией, в рамках которой особенно ярко выделялись «Репетиция» Дж. Вилльерса Бэкингема (родоначальница всех последующих «репетиций») и пародийно-сатирические пьесы молодого Г. Филдинга (включая «драматическую сатиру» «Пасквин»).

В пьесе 1779 года Шеридан, однако, существенно расширяет драматургические возможности «репетиции», хотя и опирается при этом на формальные модели, известные со времен Бэкингема и Филдинга. В жанровом отношении «Критик» выходит также за рамки пародийной трагедии. Первый акт пьесы (сцены в доме критика-любителя Дэнгла) насыщен мотивами комедии нравов, построенной на материале не только литературной, но также семейной и отчасти светской жизни. Структура 3-актной шеридановской «репетиции» напоминает в этом смысле структуру филдинговского «Авторского фарса» (1730–1733), включавшую, помимо представления кукольной пьесы Лаклесса (в третьем действии), еще два «рамочных» акта, заполненных картинками бытовых неурядиц молодого драматурга и сценами газетно-театрального закулисья (см.: [6]). В «Критике» Шеридана меняется соотношение городских и собственно театральных сцен, но не принцип их связи. За пределами «репетиции» остается только первый акт, знакомящий зрителя с характерами и деятельностью двух критиков (Снира и Дэнгла) и двух драматургов (сэра Фретфула и Пуфа), а также с семейным бытом четы Дэнгл.

Комические разногласия Дэнгла и его супруги (служащие отголоском перебранок «враждующей» четы Тизл) опираются также на сатирическую традицию «гуморов» (от Джонсона до филдинговского «Политика из кофейни» и «Добродушного человека» О. Голдсмита), однако переворачивают привычную схему. Не муж, а жена здесь живет газетными новостями, бредя угрозой иностранного вторжения в Англию. Муж, напротив, всей душой отдается традиционно «дамскому» увлечению: драматическим театром и итальянской оперой. В Дэнгле порой узнавали шаржированный автопортрет Шеридана-менеджера (Дж. Лофтис)<sup>1</sup>. Если это и так, то речь идет не столько о комической самопрезентации автора как частного лица, сколько об изображении

<sup>1</sup> По мнению исследователя, в сцене с итальянскими певцами драматург дает нам комическую зарисовку собственных мытарств в качестве совладельца Королевского театра, располагавшегося в здании Лондонской оперы (I.II) [4: р. 104]. Здесь и далее римские цифры в круглых скобках обозначают акт и сцену.

профессионального типа, к которому драматург имел довольно близкое отношение. В характере Дэнгла Шеридан, помимо прочего, игриво соединяет «автобиографические» черты с приметами человека, не только весьма отличного от автора, но и во многом стоящего на противоположном полюсе социальных и нравственных ценностей. Этим Дэнгл удивительно напоминает филдинговского Пилладжа, явившегося одновременно карикатурной тенью автора и ироническим портретом премьер-министра Роберта Уолпола — политического противника и личного врага Филдинга. Сатирическая составляющая образа Дэнгла, возможно, менее «персонифицирована»<sup>1</sup>, чем скрытая сатира на Уолпола в фарсе об «освистанной Эвридике»<sup>2</sup>, но ее мишенью служит вполне определенный типизированный характер. Если «подлинный» Шеридан — это драматург-профессионал, порою желающий казаться только «пишущим джентльменом»<sup>3</sup>, то его герой — джентльмен, изо всех сил пытающийся создать что-то вроде профессионального занятия (или «призвания») на почве светского увлечения («хобби»). Образ Дэнгла примыкает тем самым еще и к галерее завсегдатаев салона клеветы, превращающих сплетню (обычное развлечение праздных людей) в разновидность профессионального навыка или «искусства». Дэнгл и Пилладж близки еще в одном отношении: оба упиваются сознанием своего (реального или мнимого) «веса» в театральном мире. Оба в этом мире — «министры», «вельможи», со своими утренними приемами и завтраками, проводимыми в окружении толпы в «десять, двадцать человек» — ни одного из которых «сановный» хозяин прежде не видел и, по признанию Дэнгла, не желал бы «увидеть у себя в доме» («Критик», I, I, пер. М. Богословской и С. Боброва<sup>4</sup>) — «*Why, sometimes of a morning, I have a dozen people call me at breakfast time, whose faces I never saw before, nor ever desire to see again*» [5: p. 500]. У почестей, с показным равнодушием принимаемых Дэнглом и Пилладжем, тем не менее, разная подоплека. Пилладж — драматург-менеджер, обязанный своим влиянием должности, что и становится основанием для иронической параллели между «театральным министром» и реальным главой английского правительства. Дэнгл — напротив, критик-любитель, чья бурная деятельность остается разновидностью светского безделья. «Общество», «свет», с его летучим и произвольным «мнением», остается при этом привычной средой и необходимым условием существования не только воображаемого влияния Дэнгла, но и значительно более про-

<sup>1</sup> Впрочем, историки литературы называют порой имя некоего Возна — критика-любителя — в качестве возможного прототипа образа Дэнгла. Одновременно в числе литературных предшественников этого персонажа можно назвать и сатирический образ светского критика-невежды, появляющийся в предисловии к «Ковент-Гарденской трагедии» Филдинга (1732) [2].

<sup>2</sup> Этот интереснейший театральный бурлеск Филдинга, как и «Ковент-гарденская трагедия», до сих пор не переведен на русский язык. Читатель может познакомиться с ними в собрании сочинений Г. Филдинга на языке автора: [2, 3].

<sup>3</sup> И даже «пишущим политиком».

<sup>4</sup> Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, все цитаты на русском языке приводятся в указанном переводе (см.: [7]).

фессиональной деятельности другого персонажа «Критика» — Пуфа: мастера фальшивой рекламы и режиссера дутых репутаций (своеобразного «пиарщика» конца XVIII века).

Пуф — обобщенная и типизированная разновидность профессионального мошенника, и в этом отношении он близок Снейку из «Школы злословия». Однако его деятельность приобретает поистине невиданный размах, о котором не мог даже мечтать жалкий наемник леди Снiruэлл. Пуф создает репутации, продвигает по службе, пишет трагедии-однодневки, склоняя на их сторону присяжных критиков, не забывает о собственной материальной выгоде — и все это силой одного только «пуфа»: словесно оформленной «видимости», которая, будучи построена по образу и подобию привычных стереотипов общественного мнения, легко захватывает это мнение в плен<sup>1</sup>. Дэнгл живет иллюзией своего «королевского» положения в театре, Пуф — настоящий король всевозможных иллюзий. Это сближение светского досуга, выдаваемого за серьезное занятие (Дэнгл-критик), с профессиональным мошенничеством, приобретающим респектабельную форму служения Мельпомене (Пуф-драматург), по-своему закономерно. В основе того и другого (профессионального досуга и профессионального «пуфа») — ложная видимость, играющая немалую роль во всех сферах жизни, ведь *«количество людей, способных утруждать себя собственными суждениями очень невелико»* (I.II). «Пуф» (как искусство подобной видимости) многолик и вездесущ: *«Он служит и торговле, и любовным делам, и критике, и политике, поощряет таланты, насаждает благотворительность, превозносит героев, отстаивает интересы воротил, прославляет ораторов, наставляет министров»* (там же)<sup>2</sup>. Короче, ему принадлежит роль универсального двигателя прогресса. Профессиональный «пуф» оказывается, таким образом, комической параллелью к практическому рассудку деловых людей, а светский «пуф» — превращенной формой «бесцельной» игры ума джентльменов из общества. «Восхождение» Пуфа в его стремительно развивающейся карьере от сочинительства подложных писем влиятельным лицам к профессии драматурга находит в свою очередь ироническое оправдание в том, что драматургия в его глазах остается таким же искусством внушения иллюзии, как и обычный эпистолярный или газетный «пуф».

Характер Пуфа настолько полно аккумулирует в себе все «ложные» механизмы, действующие в сфере общественного мнения, что уже к концу первого акта роль центральной фигуры репетиционного обрамления переходит от легкомысленного критика-джентльмена Дэнгла именно к нему. Посредником в этом

<sup>1</sup> Слово «пуф» (англ. puff), таким образом, используется в пьесе не только в качестве говорящей фамилии, но и в своем нарицательном значении — «незаслуженной похвалы», громкой рекламы и даже — метафорически: в значении «вздувания цен» (на аукционной продаже).

<sup>2</sup> Цитируемый перевод здесь не во всем точен. Правильнее: «Это искусство... в равной степени благоприятствует и торговле, и любовным делам, и критике, и политике; награда гения! летопись милосердия! торжество героизма! самозащита подрядчиков! слава ораторов! — и официальный бюллетень министров!» (пер. мой — Т.Ч.) — ср.: *«An art... befriending equally trade, gallantry, criticism, and politics: the applause of genius! the register of charity! the triumph of heroism! the self defence of contractors! the fame of orators! — and the gazette of ministers!»* [2: p. 517].

переходе выступает, однако, еще один персонаж — профессиональный (в полном смысле слова) драматург сэра Фретфул Плагиари, который ненадолго выступает на авансцену, чтобы, притянув к себе град насмешек со стороны двух критиков (журнального и светского), уступить затем место драматургу-«любителю» Пуфу. Характер сэра Фретфула — это не только карикатурный портрет недоброжелательно относившегося к Шеридану драматурга Р. Камберленда, но и литературный потомок Драйдена-Бейза (в «Репетиции» Бэкингема, 1671)<sup>1</sup> [1], филдинговских Марплеев и Граунд-Айви [6] вкупе с другими пародийными персонажами английских «репетиций» конца XVII–XVIII века. Если в образе Дэнгла сатира подкрепляется элементами комедии нравов, а в характере Пуфа тяготеет к гротескно-фарсовому комизму, то незадачливая фигура сэра Фретфула наглядно демонстрирует успешное взаимодействие сатиры с пародией и карикатурой. Сцена с Фретфулом Плагиари («капризным плагиатором»), отделенная от триумфального появления Пуфа короткой интермедией с итальянскими певцами, позволяет Шеридану запечатлеть в пародийной форме узнаваемые черты психологического облика литератора-профессионала. Последний настолько же твердолобо принимает штампы своей профессии за истину, а собственный «профессиональный кретинизм» — за ум и талант, насколько бесцеремонно обращается с названными штампами (и с собственной репутацией) надуватель широкого профиля — Пуф. Сэр Фретфул самолюбив и бездарен, желчен и раздражителен и готов до потери пульса отстаивать каждую нелепость в своих «бессмертных» творениях. Напротив, Пуф почти лишен авторского самолюбия, оптимистичен, деятелен и к штампам драматургии относится не как к профессиональной святыне, но как к «орудию производства» и механизму преуспевания. Возможно, этим определяется разное отношение к Пуфу и сэру Плагиари двух критиков — Дэнгла и Снира. Самолюбивый сэр Плагиари становится мишенью самых жестоких насмешек со стороны зубоскала Снира, который выкладывает несчастному драматургу собственное нелестное мнение о его талантах под видом цитирования газетной рецензии. Иной характер носят остроты Снира в адрес написанной Пуфом трагедии: они звучат скорее как шутка ради шутки, чем как намеренная травля новоявленного автора. Характер Пуфа — умного циника и откровенного ловкача не нуждается в насмешках со стороны для того, чтобы быть «разоблаченным». Пуф сам раскрывает механизмы своих драматических «трюков», очень похожих на мелкие мошенничества, и не делает из них ни святыни, ни тайны. Его комментарии — это готовая сатира на его же искусство (искусство «пуфа»): сатира, почти не требующая дополнений.

В отличие от Снира (профессионального насмешника, варьирующего «градус» своих острот в зависимости от их предмета), Дэнгл во всех случаях сохраняет изящно-легкомысленную позу светского джентльмена, выступающего в роли

<sup>1</sup> С Бейзом сэра Плагиари объединяет, во-первых, непомерное тщеславие, а во-вторых, беззастенчивое плагиаторство, возведенное в «творческий принцип». Бейз, в частности, хвастается изобретенным им «правилом трансверсификации» (*the rule of transversion*) (I.I), состоящем в том, что чужую прозу он переделывает в стихи, а стихи переводит в прозу (цит. по: [1]).

критика-любителя. Подобно «добродушной» миссис Кэндор в «Школе злословия», он не прочь помучить своего обидчивого друга-драматурга (сэра Фретфула), не без удовольствия наблюдая, как Смир терзает свою жертву. Но при этом он не забудет (как и названная дама) каждый раз, соглашаясь с колкостями Смира, прибавлять к ним «благопристойную» оговорку («*Хоть он и друг мне*» (I.I) — «*tho' he's my friend*» [2: р. 503]). Не обладая ни остроумием, ни особой самостоятельностью суждений, но желая производить впечатление знатока, Дэнгл готов соглашаться со всяким мнением, высказываемым в его присутствии (за исключением только мнения собственной жены — но это уже закон «семейной» комедии нравов). Он сетует, как и положено светскому человеку, на чрезмерную «стыдливость» современной сцены, исправляющей «даже» Конгрива и Ванбру (чем, несмотря на свое уважение к упомянутым авторам, занимался и Шеридан), но в то же время не решается что-либо возразить на звучащую из уст Смира то ли серьезную, то ли шуточную эскападу в защиту нравоучительной комедии. В «портрете» этого жанра легко узнаются черты «смешанных» видов драматургии XVIII века — буржуазной драмы и сентиментальной комедии, готовых откликнуться «на страшные пороки, на гнусные преступления человечества» («*the greater vices and blacker crimes of humanity*»), исправляя их «одной только силой юмора» («*by the mere force of humour*») и превращая сцену в «своего рода исправительную камеру при уголовной тюрьме» (I.I) — «*make the Stage a court of ease to the Old Bailey*» [2: р. 502]. И хотя легкомысленному Дэнглу перспектива подобного превращения, вероятно, не кажется столь уж привлекательной, все же найти сколько-нибудь разумное возражение против новой «истинно чувствительной» («*the true sentimental*») комедии он не в силах [2: р. 501]. Позже он так же легко дает убедить себя в драматическом совершенстве и художественной «правоте» самых нелепых курьезов трагедии Пуфа — исключительно благодаря циничному нахальству комментирующего ее автора.

Таким образом, картину литературной жизни и театральной политики в шеридановском «Критике» определяет довольно эксцентричная группа персонажей: легкомысленный щеголь, самовольно затесавшийся в цех критиков (Дэнгл); напыщенный драматург-профессионал с признаками мании величия (сэр Фретфул Плагиари); бульварный писака, мошенник и «продавец воздуха» от литературы (Пуф). Группу дополняет журналист-зубоскал (Смир), который, поддразнивая всех и вся, «помогает» остальным персонажам последовательнее и ярче обнаружить свои смешные (или достойные осуждения) стороны. Задача первого действия пьесы — представить в пародийно-комическом свете те лица, от которых зависит характер современной драмы. Действия второе и третье показывают «лицо» самой этой драмы, успех которой обеспечен совместными усилиями Пуфа, Дэнгла и других. Все перечисленные персонажи (за исключением сэра Фретфула) вновь соберутся поэтому на репетиции трагедии Пуфа «Испанская Армада», наблюдая и комментируя процесс постановки. Все, что будет разыграно далее в развернутой «сцене на сцене», образует одновременно собрание театральных курьезов и каталог драматургических штампов, «отстоявшихся» в наи-

менее «креативном» для XVIII века (но именно поэтому наиболее актуальном для пародии) жанре трагедии.

В целом комедийное обрамление театральной пародии в «Критике» существенным образом расширяет жанровый диапазон пьесы, включающей элементы сатиры, бурлеска<sup>1</sup>, пародии и комедии нравов. В этом отношении Шеридан опирается на достижения Г. Филдинга, проявлявшего в своих драматургических «рамках» большую изобретательность, варьируя их от едва намеченного комментария к основному действию до развернутых сцен литературной и театральной жизни. Вводя в свою пьесу устойчивые типы персонажей театрального обрамления (раздражительный автор, насмешливый критик), Шеридан помещает рядом с ними ряд новых фигур, характерных для фарса, сатиры, памфлета или комедии, но едва ли встречавшихся ранее в качестве лиц «репетиционного» обрамления. Это светский жуир с ужимками театрала, его модная жена — «политик» в юбке и непревзойденный «охмуритель» публики Пуф, в котором внезапно проснулся талант к чувствительной драме. Разыгрывая перед нами забавную комедию театрального закулисья, эти персонажи служат связующим звеном между хрупким миром сцены и миром «света», простирающимся далеко за пределы театральной рампы.

### Литература

1. *Buckingham G.V. The Rehearsal / G.V. Buckingham // Buckingham G.V. The Rehearsal. Sheridan R.B. The Critic, or a Tragedy Rehearsed. A Dramatic Piece in three acts. — N.Y.: Great Neck, 1960. — P. 5–144.*

2. *Fielding H. The Covent Garden Tragedy / H. Fielding // Fielding H. The Complete Works of Henry Fielding, Esq.: In 16 vols. — N.Y.: Croscup & Sterling Co., 1902. — Vol. 10 (Plays and Poems, vol. 3). — P. 101–134.*

3. *Fielding H. Eurydice Hissed; or, A Word to the Wise / H. Fielding // Fielding H. The Complete Works of Henry Fielding, Esq.: In 16 vols. — Vol. 11. — Plays and Poems: In 5 vols. Vol. 4. — N.Y.: Croscup & Sterling Co., 1902. — P. 295–308.*

4. *Loftis J. Sheridan and the Drama of Georgian England / J. Loftis. — Oxford: Basil Blackwell, 1976. — XI, 174 p.*

5. *Sheridan R.B. Critic, or A Tragedy Rehearsed: A Dramatic Piece in three acts / R.B. Sheridan // Sheridan R.B. The Dramatic Works of Richard Brinsley Sheridan: In 2 vols. / Ed. by Cecil Price. — Oxford: At the Clarendon Press, 1973. — Vol. 2. — P. 463–550.*

6. *Филдинг Г. Авторский фарс с кукольным представлением под названием «Столичные потехи» / Г. Филдинг; пер. Р. Померанцевой; стихи в пер. Д. Самойлова // Филдинг Г. Фарсы. — М.: Искусство, 1980. — С. 37–107.*

7. *Шеридан Р. Б. Критик, или Репетиция одной трагедии: комедия в трех действиях / Р. Б. Шеридан; пер. М. Богословской и С. Боброва // Шеридан Р. Б. Драматические произведения. — М.: Искусство, 1956. — С. 353–410.*

<sup>1</sup> Мотивы бурлеска преобладают в сценах второго и третьего акта, в которых зрители и персонажи обрамления получают доступ к любопытному зрелищу «репетиции одной трагедии». Однако подробный анализ этих сцен, с учетом заключенного в них пародийного итога развития английской трагедии XVII–XVIII веков, несомненно, заслуживает отдельного разговора.

*T.G. Chesnokova*

### **The Functions of the Frame-Structure and Types of Characters in the «*Critic*» by R.B. Sheridan**

In the article the functions of the so-called frame, or rehearsal structure as a part of R.B. Sheridan's last and remarkable achievement in the field of comic drama — his *Critic* — are considered. The specific features of the *Critic's* frame structure are brought to light in comparison with the most eminent specimens of «rehearsal» pieces created during the Restoration and in the XVIII century. Connections between the *Critic* and the rehearsal pieces by G.V. Buckingham and H. Fielding are exposed in some detail. A special attention is given to the analysis of character types playing the most important part in the frame of the *Critic*.

*Key words:* rehearsal; genre; structure; type; parody; burlesque.

#### *References*

1. *Buckingham G.V.* The Rehearsal / G.V. Buckingham // Buckingham G.V. The Rehearsal. Sheridan R.B. The Critic, or a Tragedy Rehearsed. A Dramatic Piece in three acts. – N.Y.: Great Neck, 1960. – P. 5–144.
2. *Fielding H.* The Covent Garden Tragedy / H. Fielding // Fielding H. The Complete Works of Henry Fielding, Esq.: In 16 vols. – N.Y.: Croscup & Sterling Co., 1902. – Vol. 10 (Plays and Poems, vol. 3). – P. 101–134.
3. *Fielding H.* Eurydice Hissed; or, A Word to the Wise / H. Fielding // Fielding H. The Complete Works of Henry Fielding, Esq.: In 16 vols. – Vol. 11. – Plays and Poems: In 5 vols. Vol. 4. – N.Y.: Croscup & Sterling Co., 1902. – P. 295–308.
4. *Loftis J.* Sheridan and the Drama of Georgian England / J. Loftis. – Oxford: Basil Blackwell, 1976. – XI, 174 p.
5. *Sheridan R.B.* Critic, or A Tragedy Rehearsed: A Dramatic Piece in three acts / R.B. Sheridan // Sheridan R.B. The Dramatic Works of Richard Brinsley Sheridan: In 2 vols. / Ed. by Cecil Price. – Oxford: At the Clarendon Press, 1973. – Vol. 2. – P. 463–550.
6. *Filding G.* Avtorskij fars s kukol'ny'm predstavleniem pod nazvaniem «Stolichny'e potexi» / G. Filding; per. R. Pomerancevoj; stixi v per. D. Samojlova // Filding G. Farsy?. – M.: Iskusstvo, 1980. – S. 37–107.
7. *Sheridan R.B.* Kritik, ili Repeticiya odnoj tragedii: komediya v trex dejstviyax / R.B. Sheridan; per. M. Bogoslovskoj i S. Bobrova // Sheridan R.B. Dramaticheskie proizvedeniya. – M.: Iskusstvo, 1956. – S. 353–410.





## МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

**О.В. Шестернина**

### **Вклад Э.В. Померанцевой в методику преподавания фольклора в высшей школе**

Цель статьи — выявить значение работ Эрны Васильевны Померанцевой — крупнейшего фольклориста XX века, создателя «школы Померанцевой», для современного преподавания и науки. В статье рассматриваются наиболее важные учебно-методические труды исследовательницы, в которых Эрна Васильевна впервые обратила внимание на такое явление, как фольклор советского периода. Специальный раздел своей хрестоматии по фольклористике она посвятила «свидетельствам русской письменности и литературы о фольклоре».

*Ключевые слова:* Э.В. Померанцева; собирательская «школа Померанцевой»; хрестоматия по истории фольклористики; фольклор советского периода.

**В** XX веке относительно молодая наука фольклористика развивалась в нашей стране бурными темпами. Наука и образование в университетах и педагогических вузах шли рука об руку. Открывались и получали научное осмысление новые явления в фольклоре, что в свою очередь находило отражение в учебных изданиях и образовательном процессе высшей школы. Стремительно набирала обороты полевая собирательская работа, которая в форме учебной фольклорной практики до сих пор является неотъемлемой частью подготовки студентов-филологов.

Как ученица крупного исследователя устного народного творчества Ю.М. Соколова Э.В. Померанцева впитала позитивные тенденции фольклористики своего времени. Понятие «школа братьев Соколовых» было на слуху в филологических кругах 1920–1930-х годов, подтверждая ключевую роль этих ученых в своей отрасли знания. В тот период и в последующие годы выросла целая плеяда исследователей, считавших себя учениками одного или другого из братьев Соколовых. Учениками Ю.М. Соколова считали себя, в частности Н.И. Кравцов, С.И. Минц, А.М. Новикова и — Э.В. Померанцева — «неизменный помощник и коллега Ю.М. Соколова в последние годы его жизни» [2: с. 195]. Личность Эрны Васильевны Померанцевой заслуживает, с нашей точки зрения, особого внимания.

Эрна Васильевна Померанцева (Гофман), крупнейший фольклорист XX века, доктор исторических наук, член Союза писателей СССР, автор более 200 печатных работ, сочетала «талант вдумчивого исследователя и неутомимого собирателя народной поэзии, преподавателя высшей школы и популязатора русского фольклора» [5: с. 218].

В 1922 году окончив МГУ им. М.В. Ломоносова, Эрна Васильевна 10 лет работала учительницей в средней школе. Именно в это время началось ее увлечение фольклором, состоялась первая экспедиция со школьниками в д. Орешково в Подмоскowie (теперь один из районов Москвы). В 1936 г. по приглашению Ю.М. Соколова она начинает работу в Московском институте философии, литературы и истории, а затем на филологическом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова. С конца 1930-х годов до 1960 г. читает студентам основной курс фольклора и ежегодно руководит полевой фольклорной практикой.

С начала 1960-х годов до самой смерти Эрна Васильевна работала в Институте этнографии АН СССР. В течение почти полувека она ежегодно участвовала и часто руководила фольклорными экспедициями в Башкирию, Карелию, Кубань, Прибалтику, Архангельскую, Вологодскую, Воронежскую, Горьковскую области и многие другие регионы. Одной из первых начала Эрна Васильевна в 1930-е гг. записывать рабочий фольклор на заводах и фабриках Москвы и Урала, позже — собирать устное творчество периода Великой Отечественной войны.

Являясь продолжательницей традиций А.Ф. Гильфердинга, Д.Н. Садовникова, Н.Е. Ончукова, Б.М. и Ю.М. Соколовых, Э.В. Померанцева сама воспитала плеяду талантливых фольклористов-собираателей, среди которых — имена В.П. Аникина, В.С. Гусева, С.Г. Лазутина, Н.И. Савушкиной, Ю.И. Смирнова, В.Г. Смолицкого и многих других. Есть все основания говорить о собирательской «школе Померанцевой». От своих учеников она требовала научного подхода к собирательской работе, что предполагало использование разных методов и методик в зависимости от поставленных задач. Задачи же поиска фольклорного материала, по мнению Эрны Васильевны, могли быть самыми разнообразными. В книге «О русском фольклоре» она, в частности, выделила шесть наиболее важных собирательских задач: 1) выяснить состояние фольклорной традиции в той или иной местности; 2) найти выдающихся исполнителей фольклора; 3) разыскать пережитки архаического фольклора; 4) записать произведения советской тематики; 5) собрать рассказы о том или ином историческом лице; 6) записать произведения разных жанров (см.: [9: с. 86]).

Изучив труды А.Ф. Гильфердинга, В.Н. Татищева, П.Н. Рыбникова, братьев Соколовых и других, исследовательница впервые выделила общие принципы собирания фольклора. Ее рекомендации, обращенные не только к студентам, но и ко всем любителям фольклора, нашли отражение в статье «Собирайте фольклор!». Автор статьи акцентирует внимание на целенаправленности собирания, определяющей методику подготовительной работы. Э.В. Померанцева, в частности, требовала, чтобы участники экспедиции заранее изучали все доступные им

материалы о местности, знали ее историю, состав населения, быт, особенности говора. Собираателям также необходимо было учитывать, велись ли в этих местах раньше записи фольклора или нет, и если велись, то кем, где и когда они были сделаны, от кого и что именно было записано. Исследовательница также настаивала на изучении не только печатных материалов, но и музейных и архивных документов.

К самим записям Померанцева предъявляла требование абсолютной точности, не допускающей никаких пропусков, тем более «редакторского вмешательства» собирателей — изменений и дополнений. Эрна Васильевна учила, что, кроме самих текстов, целесообразно фиксировать жесты, мимику исполнителя, отмечать реакцию слушателей, их реплики и т.д. Для этого надо стремиться записывать фольклор в обстановке, наиболее приближенной к естественным условиям. Как опытный собиратель народного творчества, Э.В. Померанцева уделяла повышенное внимание паспортизации текстов.

В работе профессионального собирателя Эрна Васильевна важным моментом считала умение наладить контакт с исполнителем, настроить его так, чтобы он запел, начал рассказывать сказки и т.д. «Я убедилась, — писала она, — что профессия фольклориста несет с собой великое счастье — возможность заглянуть в творческую лабораторию певца и сказочника, познакомиться со многими интересными людьми. Каждая поездка, помимо научных результатов, давала яркие впечатления от встреч с талантливыми “носителями” фольклора, обогащала знакомством с жизнью народа» [9: с. 6–7]. Контактность, полагала она, — одно из основных качеств, необходимых собирателю.

Есть все основания утверждать, что принципами, выделенными Эрной Васильевной, до сих пор руководствуются как студенты МГУ им. М.В. Ломоносова, так и студенты МГПУ, выезжающие на фольклорную практику под руководством доцента, кандидата филологических наук И.Н. Райковой — ученицы Нины Ивановны Савушкиной, явившейся яркой представительницей «школы Померанцевой».

Вузовский преподаватель, лектор с огромным опытом, Э.В. Померанцева была одним из авторов коллективных учебников и программ для вузов по курсу отечественной устной поэзии. Для учебного пособия «Русское народное поэтическое творчество», вышедшего под редакцией П.Г. Богатырева дважды (в 1954 и 1956 гг.), она написала главы «Советская фольклористика», «Семейно-обрядовая поэзия» и «Сказки».

На протяжении многих лет Эрна Васильевна работала рука об руку с другим крупным фольклористом XX века — Софьей Исааковной Минц<sup>1</sup>. Вместе они составили хрестоматии по русскому устному народному творчеству и русской

<sup>1</sup> С.И. Минц (1899–1964) в 1922 г. окончила филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, с 1924 г. занималась собиранием и изучением фольклора. Особый интерес С.И. Минц проявляла к современному на тот период времени народному творчеству, в частности к фольклору Великой Отечественной войны. С 1944 г. заведовала сектором фольклора Государственного Литературного музея.

фольклористике. Эти хрестоматии — огромный вклад авторов в методику преподавания фольклора в вузе. Хрестоматия «Русское народное поэтическое творчество» также выходила дважды — в 1959 и 1963 годах. Она делится на три раздела. Первый раздел, по замыслу составителей, должен был дать необходимый иллюстративный и фактический материал для освещения исторического развития фольклора. Вторая и наиболее обширная часть посвящена отдельным жанрам «дореволюционного» фольклора. Третий раздел включал произведения народно-поэтического творчества советской эпохи. В такой структуре есть логика: составители расположили материал лишь по двум хронологическим рубрикам в силу специфики произведений фольклора, одновременно отражающих разные эпохи. Это была первая хрестоматия, в которой авторы выделили фольклор советской эпохи как своеобразную самостоятельную область культуры того времени, как творчество массовое и анонимное.

В 1965 г., снова вместе с С.И. Минц, Эрна Васильевна составляет хрестоматию для вузов «Русская фольклористика», что явилось первым опытом хрестоматии по историографии науки о фольклоре. Новшеством стало включение раздела «Свидетельства русской письменности и литературы о фольклоре» [6: с. 569]. Составители обращают внимание не только на исторические предпосылки создания народного творчества в X–XV вв., но и на использование фольклорных мотивов и текстов в древнерусской литературе, на условия бытования фольклора, включая проблему преследования фольклорных сочинений и их исполнителей церковными и светскими властями. Таким образом, авторы, впервые включив в хрестоматию по фольклористике раздел, посвященный связям литературы и фольклора, представили упоминания (и, если можно так сказать, первые записи) разных жанров фольклора в памятниках древнерусской письменности.

В традициях советского времени развитие науки составители делят на два периода: до- и послереволюционный (советский). Обширный раздел хрестоматии включает статьи русских ученых, начиная с середины XIX века, когда фольклористика сложилась как самостоятельная наука, и кончая первыми десятилетиями века двадцатого. В разделе помещены, в частности, статьи и выдержки из крупных трудов А.Н. Афанасьева и Ф.И. Буслаева, дающие представления о методе и характере исследований русской мифологической школы и школы заимствований. Исключительный интерес для фольклористики представляют ныне незаслуженно забытые работы Г.В. Плеханова, посвященные вопросам первобытного искусства.

Кроме собственно исследовательских работ в раздел включены и статьи некоторых собирателей (П.Н. Рыбникова, Н.Е. Ончукова, братьев Б.М. и Ю.М. Соколовых). Полевая работа, по справедливой мысли авторов хрестоматии, является неотъемлемым звеном науки, поэтому ее опыт должен быть учтен в историографическом пособии [7: с. 8].

В раздел хрестоматии, посвященный фольклористике советского периода и открывающийся докладом А.М. Горького на Первом Всесоюзном съезде писателей, включены работы и выдержки из работ ведущих ученых XX века:

М.К. Азадовского, «К вопросу о международных сказочных сюжетах» В.М. Жирмунского, «Поэтика художественного времени» Д.С. Лихачева, «Морфология сказки» В.Я. Проппа и др. Составители стремились к тому, чтобы представить статьи, посвященные основным фольклорным жанрам (сказка, песня и др.), а также основным проблемам изучения устного народного творчества (фольклор и современность, художественный метод фольклора, международные сказочные сюжеты и др.).

Поскольку книга рассчитана прежде всего на студентов, авторы хрестоматии дают некоторые рекомендации по ее использованию учащимися филологических факультетов вузов. Так, чтение хрестоматийного материала должно было сопровождаться параллельным чтением исследовательской и учебной литературы, посвященной истории русской науки о фольклоре [7: с. 9]. Иными словами, прочитав статью А.Н. Афанасьева или Ф.И. Буслаева, студент должен прочитать главу из учебника, где характеризуется творческий путь этих ученых. Хрестоматия, по мысли составителей, может служить пособием не только при изучении истории русской фольклористики, но и при изучении той или иной проблемы или отдельного жанра. В пособии раскрывались и дискуссионные трактовки ряда проблем, таких, как вопрос об индивидуальном и коллективном началах в фольклоре, о взаимосвязях фольклора и литературы и др.

Рецензенты хрестоматии отмечали, что она «составлена с глубоким знанием материала, уважением к виднейшим деятелям русской фольклористики дореволюционного и советского периодов» [11: с. 165]; в ней «отобраны работы, наиболее характерные для того или иного ученого или научного направления. Взятые вместе, они дают верное и довольно полное представление об историческом развитии фольклористической науки» [4: с. 229].

Что касается вузовских программ учебной дисциплины, то в 1954 г. вышла «Программа по русскому народному творчеству» (для филологических факультетов государственных университетов), соавтором которой (наряду с В.А. Аникиным и В.И. Чичеровым) была Э.В. Померанцева. Четырехчастная структура программы отражала общую структуру курса.

Часть «А» — «Введение» — представляла начальные сведения о фольклоре, давала его общую характеристику с учетом «обязательности исторического подхода при изучении и преподавании народного творчества» [1: с. 3]. В части «Б» говорилось об основных этапах развития русской науки о народном творчестве. Авторы выделяли здесь восемь основных этапов, начиная с изучения фольклора в XI–XVII вв. и заканчивая борьбой «за внедрение марксистско-ленинской теории в советскую науку о народном творчестве» [1: с. 7].

Самый объемный раздел программы (часть «В») получил название «Русское народное творчество». Именно в нем, в соответствии с замыслом авторов, давалось наиболее полное представление о самом фольклоре: начиная с вопроса о происхождении народно-поэтического творчества до анализа фольклорных жанров, которые рассматривались авторами-составителями не изолированно, а в тесной взаимосвязи друг с другом и с историей. Тем

самым студентам, анализируя тот или иной жанр, должны были обратиться к жанровой системе фольклора в изучаемый период времени, задаться вопросом: почему эти жанры возникли и развивались именно в эту эпоху.

Разрабатывая научную периодизацию развития фольклора, авторы программы отдали дань общепринятым социологическим установкам советской науки. Так, ими были выделены четыре эпохи формирования устного народного творчества: 1) народное творчество эпохи феодализма; 2) народное творчество периода разложения феодально-крепостнического строя и развития капиталистических отношений в России; 3) русское народное творчество эпохи капитализма и первой русской революции; 4) народно-поэтическое творчество советской эпохи.

В соответствии с вышеприведенными установками, в программе впервые, как позднее и в хрестоматии «Русское народное поэтическое творчество», выделялся советский период развития фольклора.

Последняя часть «Г» была посвящена литературе и народному творчеству, их взаимовлиянию и взаимосвязи, в ней затрагивались также вопросы фольклоризма отдельных писателей. Подобная постановка проблемы отражала научные интересы и достижения Э.В. Померанцевой — автора работ, посвященных задаче определения места жанра сказки в литературе, исследованию фольклорных начал в творчестве таких писателей, как А. Блок, И. Бунин, К. Паустовский (статьи «Александр Блок и фольклор», 1958; «Фольклор в прозе Бунина», 1973; «Фольклор в творческом видении Константина Паустовского», 1974).

Э.В. Померанцева, замечательный педагог и ученый, вела активную общественную деятельность, проявившуюся в чтении докладов на всесоюзных конференциях, публикации в периодической печати научно-популярных статей, издании обработок народной поэзии для детей и т. д. [3], [8].

В поздние годы жизни Э.В. Померанцева собиралась написать учебное пособие «Русская устная проза». Смерть, последовавшая в 1980 г., не дала ей закончить работу. В 1985 г. этот замысел осуществил один из ее учеников — В.Г. Смолицкий. В учебном пособии «Русская устная проза» [10] составитель использовал в сокращении все наиболее важные труды Э.В. Померанцевой по сказке и сказочной прозе. Так, например, в главах «Устная сказочная проза», «Рассказы о мифических существах и их жанровые особенности», «Рассказы о лешем», «Рассказы о домовом», «Образ черта в русской устной прозе», «Мифологические персонажи в современных записях устной прозы» — использованы разделы из книги «Мифологические персонажи в русском фольклоре» (1978). Составитель основывается и на таких работах Эрны Васильевны, как «Русская народная сказка» (1963), «Судьбы русской сказки» (1965), обращается к статьям «К вопросу о национальном и интернациональном начале в народных сказках» (1963), «Историческая общность поверий и быличек о полуднице» (1978). В целом, выражаясь словами Д.С. Лихачева, книга Эрны Васильевны Померанцевой «учит не только тому, что такое устная проза, и не только тому, как изучать фольклор, но и тому, каким должен быть исследователь фольклора» [10: с. 4].

Как справедливо замечает В.Г. Смолицкий, Э.В. Померанцева, будучи замечательным педагогом, умела самые сложные научные вопросы излагать ясным языком [10: с. 270], и потому знакомство новых поколений студентов и аспирантов с ее наследием может оказать большое влияние на формирование их научного мировоззрения. Именно Э.В. Померанцева впервые сформулировала принципы собирания фольклора, одной из первых стала выделять фольклор советского периода, подчеркнув его культурно-художественное своеобразие. И, что не менее важно, исследовательница нашла прямой путь от научной теории к педагогической практике, отразив основные выводы своих научных работ в учебно-методических трудах, представляющих большую практическую ценность и по сей день.

### *Литература*

1. *Аникин В.П.* Программа по русскому народному творчеству (для филологических факультетов государственных университетов) / В.П. Аникин, Э.В. Померанцева, В.И. Чичеров. – М.: МГУ, 1954. – 21 с.
2. *Бахтина В.А.* Фольклористическая школа братьев Соколовых (Достоинство и превратности научного знания) / В.А. Бахтина. – М.: Наследие, 2000. – 334 с.
3. *Детям на потеху: Русские народные песни, загадки, пословицы* / Сост. Э.В. Померанцева. – М.: Детская литература, 1983. – 63 с.
4. *Лазутин С.Г.* «Нужное пособие» / С.Г. Лазутин // Вопросы литературы. – 1966. – № 4. – С. 229–231.
5. *Мельц М.Я.* Эрна Васильевна Померанцева [некролог] / М.Я. Мельц // Русский фольклор: Поэтика русского фольклора. – Л.: Наука, 1981. – Т. 21. – С. 218–223.
6. *Милиц С.И.* Русское народное поэтическое творчество: хрестоматия / С.И. Милиц, Э.В. Померанцева. – М.: Учпедгиз, 1963. – 576 с.
7. *Милиц С.И.* Русская фольклористика: хрестоматия для вузов / С.И. Милиц, Э.В. Померанцева. – М.: Высшая школа, 1965. – 470 с.
8. *Померанцева Э.В.* Значение анкетного метода при изучении фольклора / Э.В. Померанцева // Всесоюзная научная сессия, посвященная итогам полевых археологических и этнографических исследований. 1970. – Тбилиси: Мецниереба, 1971. – С. 113–114.
9. *Померанцева Э.В.* О русском фольклоре / Э.В. Померанцева. – М.: Наука, 1977. – 120 с.
10. *Померанцева Э.В.* Русская устная проза / Э.В. Померанцева; сост. В.Г. Смолицкий. – М.: Просвещение, 1985. – 272 с.
11. *Сидорова Ю.* Русская фольклористика: хрестоматия для вузов / Ю. Сидорова, С.И. Милиц, Э.В. Померанцева // Советская этнография. – 1966. – № 2. – С. 165–166.

### *O.V. Shesternina*

#### **E.V. Pomerantseva's Contribution to the Methods of Teaching Folklore at Higher School**

The aim of the article is to prove the importance of the works by Erna Vasilyevna Pomerantseva — the outstanding folklorist of the XX century, the head of the so-called «Pomerantseva school» — for modern teaching and studying folklore. The most eminent

educational-methodical works of the researcher are considered in the article. In these books Erna Vasilyevna for the first time singled out the folklore of the Soviet period and included into her reading-book on the history of Russian folklore studies a section about «Testimonies of folklore in the Russian literature and early written texts».

*Key words:* E.V. Pomerantseva; «Pomerantseva school» of collecting folklore; reading-book on the history of the Russian folklore studies; folklore of the Soviet period.

### References

1. *Anikin V.P.* Programma po russkomu narodnomu tvorchestvu (dlya filologicheskix fakul'tetov universitetov) / V.P. Anikin, E'.V. Pomeranceva, V.I. Chicherov. – M: MGU, 1954. – 21 s.
2. *Baxtina V.A.* Folkloristicheskaya shkola brat'ev Sokolovy'x (Dostoinstvo i prevratnosti nauchnogo znaniya) / V.A. Baxtina. – M: Nasledie, 2000. – 334 s.
3. Detyam na potexu: russkie narodny'e pesni, zagadki, posloviczy' / Sost. E'.V. Pomeranceva. – M: Detskaya literatura, 1983. – 63 s.
4. *Lazutin S.G.* «Nuzhnoe posobie» / S.G. Lazutin // Voprosy' literatury'. – 1966. – № 4. – S. 229–231.
5. *Mel'cz M.Ya.* Erna Vasil'evna Pomeranceva: [Nekrolog] / M.Ya. Mel'cz // Russkij fol'klor: Poe'tika russkogo fol'klora. – L.: Nauka, 1981. – T. 21. – S. 218–223.
6. *Mincz S.I.* Russkoe narodnoe poe'ticheskoe tvorchestvo: xrestomatiya / S.I. Mincz, E'.V. Pomeranceva. – M: Uchpedgiz, 1963. – 576 s.
7. *Mincz S.I.* Russkaya fol'kloristika: xrestomatiya dlya vuzov / S.I. Mincz, E'.V. Pomeranceva. – M.: Vy'sshaya shkola, 1965. – 470 s.
8. *Pomeranceva E'.V.* Znachenie anketnogo metoda pri izuchenii fol'klora / E.V. Pomeranceva // Vsesoyuznaya nauchnaya sessiya, posvyashhyonnaya itogam polevy'x arheologicheskix i e'tnograficheskix issledovanij. 1970. – Tbilisi: Metsnereba, 1971. – S. 113–114.
9. *Pomeranceva E'.V.* O russkom fol'klоре / E'.V. Pomeranceva. – M.: Nauka, 1977. – 120 s.
10. *Pomeranceva E'.V.* Russkaya ustnaya proza / E'.V. Pomeranceva; sost. V.G. Smoliczkij. – M.: Prosveshhenie, 1985. – 272 s.
11. *Sidorova Yu.* S.I. Mincz, E'.V. Pomeranceva. Russkaya fol'kloristika: xrestomatiya dlya vuzov / Yu. Sidorova // Sovetskaya e'tnografiya. – 1966. – № 2. – S. 165–166.



**Б.А. Гиленсон**

## **О некоторых современных проблемах научной и педагогической деятельности литературоведа**

В статье рассматривается один из аспектов методики и методологии вузовского преподавания и изучения литературы. Автор анализирует особенности труда литературоведа на современном этапе, проблемы, задачи и сложности, с ним связанные. Затрагиваются вопросы подготовки аспирантов по литературоведческому профилю. Статья является продолжением работ Б.А. Гиленсона, посвященных этой проблематике.

*Ключевые слова:* литературоведение; научная деятельность; методология; методика; вузовское преподавание литературы.

**В** одном из спектаклей замечательный актер интеллектуального плана Сергей Юрский создал убедительный нетривиальный образ учёного. Не в пример стереотипу персонажа в очках, согбенного за столом посреди беспорядочного вороха бумаги, его герой просто молча сидит на стремянке около книжной полки. На вопрос вошедшего, чем он занимается, герой Юрского отвечает: «Я работаю». Так актер нашел образное выражение того внешне невидимого, а порой малозначительного для окружающих состояния, которое отражает коренную особенность ученого, человека интеллектуального труда, — неустанную работу мысли. Именно она составляет внутренний стержень ученого-гуманитария, творящего не в лаборатории, не с помощью математических формул и экспериментов, а в общении с книгой, в наблюдениях и анализе жизненных явлений. В этой умственной деятельности есть своя увлекательная сторона, своя поэзия.

Гуманитарная наука, не сопряженная, на первый взгляд, с практической пользой, приоритетной в условиях рыночных отношений, на самом деле, важна и необходима. Она, особенно филология, литературоведение, существенными своими аспектами не только сопряжена с различными областями искусства, но интегрирована в культуру. А без культуры не может быть духовно здорового общества, а следовательно, сильной экономики, прочного, процветающего государства. К тому же гуманитарные науки развиваются не изолированно, а взаимодействуют с техническими и естественными, используют математические методы и т.п. Все это аксиоматические истины, которые, правда, не всегда берутся в расчёт.

Тем не менее, приходится констатировать, что положение гуманитарной науки, в частности литературоведения оказывается незавидным в силу целого ряда

причин, прежде всего, господствующего принципа экономической выгоды и целесообразности. Тиражи научных изданий — малы; издать книгу исследовательского характера вне поддержки грантом, практически невозможно. Сократилось число книжных магазинов и библиотек. «Массовая» литература, низкопробный ширпотреб безжалостно теснит классику. Знаменитое издательство «Художественная литература», в коридорах которого можно было встретить Б. Пастернака и А. Ахматову, М. Шолохова и Л. Леонова, влечит незавидное существование. Распались или находятся в плачевном состоянии некоторые престижные издательства, бывшие нашим культурным достоянием. Катастрофически упали тиражи толстых журналов, которые исчезли из продажи, побежденные «гламурной» периодикой. А ведь, когда-то они были духовной пищей нашей интеллигенции (тоже заметно поредевшей)! Вспомним хотя бы «Новый мир» в эпоху А.Т. Твардовского. В тяжелейшем материальном положении оказалась такая замечательная, высоконаучная, не имеющая аналогов в мире серия, как «Литературные памятники» (она была создана в труднейшее послевоенное время в 1947 году и познакомила нас с шедеврами мировой литературы).

Дело, конечно, не только в низкой оплате труда ученых, в ничтожных гонорарах за научные труды. Упал престиж науки в обществе, в массовом сознании, резко снизилась роль учёных в общественной жизни; их сменили другие, нередко сомнительные кумиры, претендующие на роль «властителей дум». Не книга, а телеэкран стал формировать взгляды людей. Колоссальная утечка интеллектуального потенциала (уехали из страны более восьмисот тысяч молодых специалистов), а также 17 тысяч профессоров (безусловно, высокого класса!), принесла науке ущерб, который невозможно подсчитать. Немалое число молодых специалистов, особенно в крупных городах: инженеров, физиков, математиков — вместо работы по специальности устремились в сферу бизнеса, в основном торгово-спекулятивного, потенциальные педагоги осели в чиновных структурах и офисах. Но, не впадая в ностальгическую идеализацию прошлого, напомним, что так было далеко не всегда. Вспоминаю послесталинские годы и атмосферу в Московском университете, когда аспирантура была мечтой, а научная стезя считалась самой престижной. Во всяком случае, дети партийно-советской, военной элиты шли в науку, защищали достойные диссертации, писали книги, делались заметными учеными, в том числе в области филологии. Я их постоянно видел в библиотеках! Было немало негативного, но коррупция и моральная вседозволенность не стали нормой: так, о расценках на написание докторских диссертаций для «слуг народа» никто не слышал.

Конечно, положение филологической науки, особенно литературоведения, в условиях административного «зажима», политической конъюнктуры, отнюдь, не являлось благостным. Среди ученых гуманитариев, откровенно обслуживающих господствующую идеологию, было немало приспособленцев, чья деятельность дискредитировала науку, создавала о ней ложное представление.

Но надо помнить и о том, что дореволюционное литературоведение отличалось очень высоким уровнем, и его традиции не были полностью утрачены. Да и в десятилетия, предшествующие краху системы, творили выдающиеся литературоведы, такие как В.М. Жирмунский, М.П. Алексеев, А.Ф. Лосев, Д.С. Лихачёв, Ю.М. Лотман, С.С. Аверинцев, М.Л. Гаспаров и некоторые другие, фигуры мирового масштаба. Подобных им ученых мы не встречаем в наши дни. И это притом, что количество докторов заметно увеличилось. Однако при всем ужесточении ваковских требований, очевидно, что, помимо ученых степеней и званий, есть некие незримые показатели веса и значимости человека в научном мире, того масштаба, который определяется понятием «имя», «бренд».

И все же, наряду с очевидными потерями современное литературоведение обрело новые возможности, наверное, не полностью используемые и обусловленные столь неотторжимой от науки атмосферой свободы. Исчезли «запретные» темы, рухнул жесткий идеологический пресс, предвзятость в оценках, стал шире и разнообразнее используемый материал зарубежных коллег и многое другое, о чем уже неоднократно писалось. Правда, обретенная свобода обернулась и негативными сторонами: это, порой, «методологическая размытость», право на любые точки зрения, в том числе недостаточно научно обоснованные, и как реакция на упрощенные социологические подходы, ослабление внимания к идеологическим аспектам и исторической обусловленности явлений словесного искусства.

Литературовед, на наш взгляд, относится к особому типу ученых, а его деятельность во многом близка к труду писателя. История знает примеры, когда литературоведы (Ю. Тынянов, В. Вересаев, Р. Уоррен, Дж. Гарднер и др.) успешно выступали как мастера художественного слова, а последние, в свою очередь, были успешны на научном поприще (Г. Лонгфелло, Дж. Кардуччи, В.Я. Брюсов). Во всяком случае, литературоведу не следует ограничиваться анализом текста как замкнутого и самодостаточного явления, исследованием его структуры, всех словесных нюансов, но видеть жизненные реалии, которые этот текст отражает, хотя и весьма сложным способом. Сказанное относится и к документальным, пограничным жанрам, в которых обычно трудятся литературоведы: жанру мемуаристики и художественной биографии (вспомним В. Шкловского, К. Чуковского, К. Паустовского и др.).

Серьезному литературоведу противопоказано быть узким специалистом, «кабинетным» персонажем, изолированным от жизни, примеры которых встречаются в литературе: таковы многие персонажи А. Франса, в частности, профессор Бержере из «Современной истории», всю жизнь занимавшийся исследованием мореходной лексики у Вергилия. В идеале литературовед должен быть образован в области истории, философии, лингвистики, искусствознания. А главное — не быть отгороженным от жизненной практики, от волнующих общество проблем. Все это предполагает не только обширные научные знания, но и жизненный опыт и определенную нравственную позицию, которые не могут не отозваться в трудах научно-учебного характера. Не-

случайно наши выдающиеся литературоведы были людьми с интересными увлекательными биографиями и нередко непростыми судьбами.

Остановлюсь теперь на некоторых трудностях, и немалых, с которыми ученый сталкивается при подготовке аспирантов в современных условиях. Не секрет, что в аспирантуру должны идти люди, не просто хорошо подготовленные, но и понимающие проблемы, которые их ожидают. В педвузах, будем откровенны, не всегда высок престиж научной работы, роль курсовых и дипломных работ уже не столь серьезна; последние из-за отсутствия времени, порой пишутся в спешке, и все же защищаются. Ситуация с «демографической ямой» ведёт к тому, что планка требований заметно снижается, над преподавателями тяготеет необходимость выживания.

Поступив в аспирантуру без необходимого конкурса и конкуренции, молодой ученый, конечно, не может существовать на стипендию, а вынужден искать приработки или устраиваться на штатную работу, часто далёкую от его специальности. У него просто не остается времени для посещения библиотеки, серьёзной работы с текстами и критическими источниками. Если он и успевает в «щадящих» условиях сдать кандидатский минимум, то самый текст диссертации в необходимом объеме написать не удаётся. Поэтому трехлетний срок очной аспирантуры и пятилетний заочной становится все менее продуктивным. Надо учитывать, что сама работа «на стороне» выводит аспиранта из необходимой атмосферы его научной специализации. Подобная ситуация ставит руководителей, как бы заинтересованно они не относились к делу, в весьма затруднительные обстоятельства. Руководителям приходится выполнять не свойственные им задачи: подгонять, уговаривать, вдохновлять. Негативно влияет и то, что аспиранты не видят конкретных перспектив применения своих знаний, поскольку вакансии в вузах сейчас крайне редки. Невысока и прибавка к зарплате за кандидатскую степень. Между тем, сегодня, особенно в условиях столицы, работа в офисах, в сфере обслуживания, в бизнес-структурах представляется более предпочтительной и прибыльной.

И все же, как бы ни были весомы эти негативные факторы, необходимо иметь в виду и те крайне значимые преимущества, хотя и не всегда наглядно ощутимые, которые дает научная работа, интеллектуальный труд. Это в первую очередь, его моральный, нравственный аспект.

Многое в окружающем обществе, будь то СМИ, реклама, ТВ, ориентируют нас не столько на умение работать, сколько на искусство зарабатывать. Если в основе человеческого бытия лежит, как писал еще Стендаль, стремление к счастью, то его воплощением объявляется материальное преуспевание, приобретение вещей и комфорт. Но есть и иная задача, отвечающая истинному предназначению нашего земного бытия: это совершенствование, саморазвитие, творческая деятельность, обогащение личности, созидание блага не только для себя самого, но и для других. Это сфера духовно-нравственная, и к ней, пусть в скромной степени, относится и активность в научной сфере. Вопрос

этот принципиальный и, наверное, вечный: кто счастливее: тот, кто покуражился в куршавелях, или тот, кто помог больному, отдал средства на благотворительность и разработку новых лекарств. Что важнее: купить иномарку или издать книгу, дело жизни, за ничтожный гонорар или за собственный счет. Материальные приобретения выйдут из употребления. А достойная книга может жить долго, а вместе с ней и частица того, кто вложил в нее свой талант.

Что же дает диссертация молодому ученому? Прежде всего, формирует работоспособность. Упорство и волю. Помогает создать тот внутренний стержень, из которого вырастают самодисциплина, привычка всегда смотреть на часы, ценить время, планировать свою деятельность. Это также аналитические способности, проявляющиеся не только в отношении художественных текстов, но и в жизненной сфере. А это означает умение объективно оценивать факты и обстоятельства на научном, а не обывательском уровне.

Укажу еще на один момент. Как соотносятся талант исследователя и нравственность? Мы далеки от признания их прямой, абсолютной взаимозависимости. Известно пушкинское: гений и злодейство — две вещи несовместные. Конечно, в научной сфере, как и в других, проявляются и зависть, и карьеризм. Всегда можно привести подобные примеры. Но ведь именно из среды ученых вышли Кюри и Сахаров, Эйнштейн и Лайнус Полинг, и многие другие, кто в мировом масштабе олицетворяли понятия чести и совести. Ведь поиски истины, аналитический склад ума, в целом несовместимы с предрассудками, ксенофобией. Талант — это, наверное, умение объективно оценивать жизненные ситуации, окружающих и самого себя. А это значит отдавать должное таланту других, поддерживать способную молодежь и помогать ей найти свою дорогу.

Успех ученика — это также и радость руководителя. Может быть, не меньшая. Поэтому в процессе учебы между аспирантом и руководителем складываются не только научные, но и чисто человеческие отношения. Именно они определяют дух и характер тех, кто может быть объединен в понятие «научная школа». Бывший аспирант, ставший кандидатом, доцентом, профессором, может прибавлять к своим регалиям — «я был учеником такого-то», и гордо носить это звание, ибо учитель отдает ученику лучшие научные и человеческие качества, которыми обладает.

Труд литературоведа — индивидуален. Но успех невозможен вне признания, вне общения с единомышленниками, а порой и вне чувства коллектива. Важно ощущение единства профессионального сообщества, так ярко переживаемое, в частности, на научных конференциях с их творческой атмосферой.

Вспоминается эпизод: весна 1991 года, конференция в Коломенском пединституте, приуроченная к 70-летию профессора Г.В. Краснова (я имел счастье дружески общаться с ним, едва ли не полвека), видного специалиста по русской литературе, толстоведа и пушкиниста, воспитавшего целую плеяду учеников. В Коломне он возглавлял кафедру, на которой трудилось до шести докторов наук, широко известных в стране, работал совет по защите дис-

сертаций. Юбилей отличался особой теплотой, был лишен всякой помпезности. Съехалось много известных людей, учеников и друзей Г.В. Краснова из Москвы и Ленинграда, Череповца и Саратова, Донецка и Орехово-Зуева. Были доклады, банкет, а главное, незабываемое общение, потому что люди, пришедшие к Г.В. Краснову, обладали, как мне кажется, какими-то общими нравственными качествами, позволявшими им сразу понимать друг друга, находить общий язык. Не потому ли, что все они занимались общим делом — исследованием словесного искусства? И вспоминалось пушкинское: «Друзья мои, прекрасен наш союз!».

Событие это, ярко врезавшееся в память, не нуждается в комментариях. В нем — объяснение того, в чем одна из самых привлекательных сторон деятельности тех, кто сделал своей профессией преподавание и изучение литературы.

*B.A. Gilenson*

#### **Some Problems of the Research Work and Teaching Methods in Modern Literary Criticism**

In the article an important aspect of methods and methodology of teaching and studying literature at higher school is considered. The author analyses the peculiar features of literary critic's professional work in modern situation as well as some problems, tasks and complications attached to it. The question of training post graduates studying literary criticism is also touched in the article which presents itself an integral part of the author's work devoted to this problem.

*Key words:* literary criticism; scientific research; methodology; methods; teaching literature at higher school.

**А.А. Петров**

## **Аллюзия в рекламе**

В статье современная реклама рассматривается не столько как сочинение новых текстов, сколько как интерпретация старых. Показано, как язык СМИ формирует новую систему ценностей, ориентируясь на модель западного образа культуры и деформируя национальную ментальность.

*Ключевые слова:* язык СМИ; реклама; аллюзия; ценностные ориентиры; национальное самосознание.

Эпоха постмодернизма повернула творческие поиски создателей слова в необычное русло. Сочинительство уступило место авторской интерпретации. Среди самых распространенных риторических приемов, используемых в рекламе, на второе место после метафоры выдвинулась аллюзия<sup>1</sup> — современное веяние, которое коснулось буквально всех областей языка. Тенденция создавать новые смыслы путем цитатной игры ярче всего отражается в журналистских и рекламных текстах. Именно язык СМИ в настоящее время формирует новую систему ценностей.

На сегодня рекламное сообщение — это многомерное пространство, где текст не является исходным. Такое языковое явление предвосхитили структуралисты еще в середине XX века. Ролан Барт писал о новых произведениях, в которых взаимодействуют «различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [2: с. 388]. Неудивительно, что у многих современных рекламистов основу творчества составляют игра с культурными смыслами готовых фраз, пародии на них.

Так, производитель бытовой техники «Бош» в рекламной кампании использует слоган «Осенний ценопад». Это аллюзия к устойчивому выражению «осенний листопад» — знак того, что цены на товар у этой организации осенью традиционно снижаются. Интерпретация создает среди реципиентов особую «покупательскую» атмосферу. Этот риторический прием создает под-

---

<sup>1</sup> Аллюзия происходит от латинского слова — «намеки», «шутка». Такой риторический ассоциативный прием отсылает к историческим или культурным фактам и текстам.

текст и выполняет текстообразующую функцию — становится смысловым центром рекламного ролика (ср.: «Особенность национального антифриза» — аллюзия к художественному фильму «Особенности национальной охоты»; «Революция окрашивания волос. “Шварцкопф”» — ассоциация с переворотом, новым движением, свержением старого; аллюзия к одноименному фильму в рекламе журнала «Гламур»: «Большая перемена. Новая прическа. Новый макияж»).

В некоторых случаях ассоциативные ряды наслаиваются друг на друга. Например, в ролике сока «Любимый сад» использован слоган «Жить хорошо — а с любимым жить еще лучше». Первый смысловой ряд: под словом «любимый» понимается «близкий сердцу человек». Второй ряд — отсылка к фильму «Кавказская пленница» («Жить, как говорится, хорошо. А хорошо жить еще лучше!»). Или рекламный слоган в ролике кроссовок магазина «Спортмастер»: «НАСТУПАЙ!». Здесь сопрягаются два смысла. Первый — прямой: «становиться ногой на какой-либо предмет, придавить что-либо». Второй — переносный, относящийся к психологической функции товара: «проявлять активные действия, двигаться вперед».

В рекламе очень часто встречаются случаи, когда образное значение группы слов сменяется прямым контекстом. Например, «Что за сыр-бор?» — реклама магазина, в ходе которой два сыра борются за любовь оливки. Или в печатной рекламе — большими буквами: «ВЕЛИКОЕ ОТКРЫТИЕ» и маленькими «самого большого в Европе Торгово-развлекательного центра “Золотой Вавилон”». Выражение «великое открытие» употребляется не в том контексте, который мы привыкли понимать (события мировой значимости, составляющие историю человечества — порох, самолет и т.п.), а в значении величины магазина.

Следует отметить, что в этом примере просматривается тот же принцип построения фразы, который обычно используют журналисты в названии статей или в анонсах передач. Сначала следует интригующая фраза, затем ее расшифровка. Пример такой рекламы: 1-ая фраза: «КРЕПКИЙ СОН — ДОСТУПНЫЙ ВСЕМ!» 2-я фраза-расшифровка: «НИЗКИЕ ЦЕНЫ НА МАТРАЦЫ ИКЕА».

Многозначная фраза позволяет использовать название товара в двух разных референтных функциях. Этот прием рассчитан на смеховой отклик или на реакцию неожиданной отгадки смысла, закодированного в рекламном ролике. Цель аллюзии в рекламе — вызвать эмоции, повлиять на настроение и тем самым остаться в памяти телезрителя. Например: «У нас у всех одна “ФАМИЛИЯ”» — реклама магазина одежды «Фамилия».

Кроме того, для создания многозначности рекламодатели используют такой риторический прием, как умолчание, где смысл сказанного домысливается слушающим: «...200 грамм одним махом» — рассказывает отец о том, как пьет сок «Моя семья» маленький ребенок. «Ага, весь в отца» — комментирует старшая дочь. Ассоциация — с двумястами граммами водки.



На сегодня особенно популярно интерпретировать смысл образцов устного народного творчества — пословиц, поговорок, сказок. Например, «“Биг Бон” приходит во время еды» — реклама лапши быстрого приготовления (явная аллюзия на поговорку «Аппетит приходит во время еды»). «Путь к сердцу мужчины лежит через... любовь» — супы Роллтон (опора на субтекст поговорки «Путь к сердцу мужчины лежит через его желудок»). «“Отривин ментол”. И ваш насморк как ветром сдуло». «“Крем Nivea”». Морщины тают на глазах».

Современные рекламодатели не упускают возможности найти новые смыслы, например, в крылатых фразах и известных цитатах: «Один на весь и весь на одного» — реклама «Французского крепивля» (расчет на воспоминание фразы из кинофильма «Д Артаньян и три мушкетера»: «Один за всех и все за одного»); в популярных песнях из кинофильмов: «Клеим мы обои / В каждом-каждом доме...» — так рекламисты клея «Момент» переосмыслили на свой лад юмористическую песню (в исполнении Фарады и Абдулова в кинофильме «Граф Калиостро») «Уно-уно-уно-ун моменто». Понятно, что «переделанная» песня — не собственно авторское создание, а обработка старого и придание ему нового звучания и смысла.

Таким образом, рекламный текст — как цепь, состоит из нескольких незримых звеньев, которые (по расчетам создателей рекламы) известны большинству телезрителей. Аллюзия рассчитана на хорошую память и широкий культурно-ассоциативный фон адресата. Правда, их чрезмерное употребление создает трудности для восприятия. Отсюда закон рекламного бизнеса: оперировать малым количеством субтекстов в расчете на большую аудиторию.

Сегодня каждая удачная языковая находка подвергается столь быстрой «раскрутке», что немедленно тускнеет и превращается в штамп. Поэтому в текстах происходит постоянное обновление запаса новых элементов. Часто в погоне за новыми элементами слово отрывается от своих корней и выпадает из ячейки в традиционной, веками формировавшейся этнической системе семантики, что опасно деформирует национальную ментальность, образность и даже восприятие мира.

Рекламисты подвергают интерпретации важнейшие национальные стереотипы, прежде всего, топосы культуры. Так, топос самооценки из стремления к самоумалению и скромности как идеала (такое поведение доминировало во всем поведении носителей русской культуры — в речевом, социальном и психологическом плане) — трансформировался в модель «Я в центре». «Я» в центре языкового сознания русских — это попытка скалькировать модель западного образа культуры. Такой идеал создает прежде всего реклама. Например, косметика: «“L’Oreal”». Ведь я этого достойна; «“Мегафон”». Будущее зависит от тебя». «“VIKO-клуб”». Туристическая компания. Египет? Я это заслужила». «“GARNIER”». Заботься о себе».

Интерпретируя текущую действительность, реклама невольно повышает ценность интерпретативов и «формируют их ценностные характеристики в сознании адресата» [1: с. 113]. А значит, на современных создателях рекламного слогана ложится большая ответственность. Их тексты должны обновлять культуру, но не разрушать ее.

### *Литература*

1. *Анненкова И.В.* Язык современных СМИ как система интерпретации в контексте русской культуры (попытка риторического осмысления) / И.В. Анненкова // Язык современной публицистики: сб. ст. / Сост. Г.Я. Солганик. – 2-е изд., испр. – М.: Флинта; Наука, 2007. – С. 99–115.
2. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

*A.A. Petrov*

### **Allusion in Advertizing**

In the article modern advertizing is considered not so much as the composition of new texts, but rather as an interpretation of the old ones. It is shown, how the language of the mass-media forms a new system of values, being guided by the model of the Western image of culture and dangerously deforming national mentality.

*Key words:* language of the mass-media; advertizing; allusion; axiological guidelines; national consciousness.

### *References*

1. *Annenkova I.V.* Yazy'k sovremenny'x SMI kak sistema interpretacii v kontekste russkoj kul'tury' (popu'tka ritoricheskogo osmy'sleniya) / I.V. Annenkova // Yazy'k sovremennoj publicistiki: sb. st. / Sost. G.Ya. Solganik. – 2-e izd., ispr. – M.: Flinta; Nauka, 2007. – S. 99–115.
2. *Bart R.* Izbranny'e raboty'. Semiotika. Poe'tika / R. Bart. – M.: Progress, 1989. – 616 s.

Б.С. Юнусова

## Функции окказионализмов в сборнике рассказов Эдуарда Кочергина «Ангелова кукла»

В статье рассмотрены основные художественные функции окказионализмов в прозе Э. Кочергина на материале рассказов «Ангелова кукла». Под художественными функциями понимается совокупность приёмов, избранных автором для реализации художественного замысла. В числе выполняемых ими задач — передача различных оттенков авторского отношения к изображаемому объекту: придание отрицательно-эмоциональной окраски, ирония, выражение сочувствия и т. п.

*Ключевые слова:* окказионализм; экспрессия; художественные функции; эмоционально-оценочная лексика; деривационное изменение структуры слова.

**В** художественном произведении именно слово становится носителем поэтического смысла, поскольку способно вызывать негативную и позитивную читательскую реакцию. Поиск нужного слова для реализации художественной мысли — это наиважнейшая задача в процессе писательского творчества. Средством художественного изображения может служить любое обыкновенное слово, в том числе и новообразования, среди которых выделяются как собственно неологизмы, так и окказионализмы. Последние являются единичными фактами речи и предназначены для того, чтобы придать яркость и образность произведению. Экспрессивность окказионального слова, безусловно, выше, чем у слова канонического.

В данной статье рассмотрены основные (с нашей точки зрения) художественные функции окказионализмов в прозе Э. Кочергина на материале рассказов «Ангелова кукла». Под художественными функциями понимается совокупность приёмов, избранных автором для реализации художественного замысла.

Содержание сборника позволяет высказать предположение о следующих функциях окказионализмов: создание ярких художественных образов (*энкаведешная обиталовка, волкодлак, иголыш, бесстыда*), индивидуализация речевых характеристик персонажей (*пантели (от «понимаете ли») пантелил, славление*), передача авторского отношения к изображаемому объекту, а именно придание отрицательно-эмоциональной окраски, ироничности, выражение сочувствия (*помоганка, помоганец, руки, отнеженные в воде, священница, сидельцы-детприёмовцы*).

Стилистика рассказов формируется под влиянием различных факторов: мировоззрение автора, его обращение к вечным ценностям общечеловеческо-

го бытия (истина, ложь, справедливость) и др. Это помогает читателю увидеть и почувствовать особенность послевоенной эпохи, являющейся предметом изображения автора.

Обращение Э. Кочергина к созданию окказиональных слов определяется необходимостью создать более широкую палитру коннотативных смыслов.

Окказиональные слова придают речи оригинальность, индивидуальность, неповторимость, и автор, создавая их, передает читателю, в первую очередь, свое отношение к объекту. В сборнике представлен большой пласт **эмоционально-оценочной лексики**. Мы встречаем окказионализмы, имеющие отрицательную эмоциональную окраску, что позволяет говорить о преобладании в мировоззрении автора и его персонажей критического отношения к действительности, доходящего до самоиронии и сарказма. Причиной такого отношения, вероятно, является несоответствие реального положения дел концептуальной картине мира писателя — некоему идеальному образу, к которому стремится каждый человек.

Самой яркой отличительной особенностью творчества Э. Кочергина является **ирония**. Она используется не только как стилистическая фигура, способная воздействовать на читательское сознание и выразить авторское отношение к изображаемому объекту; ирония у Кочергина — это способ мировосприятия, мировидения, это оружие, защищающее людей от жестокой реальности. Например, неустроенность жизни на окраинах послевоенного Ленинграда, неудовлетворенность персонажей своим положением и окружающим миром заставляет автора создавать слова, несущие иронический оттенок. Желание показать особенности мироощущения героев закономерно приводит автора к порождению новой формы, новой окказиональной лексической единицы. Мы видим это при образовании таких лексических единиц, как *последний пенсеносец Советского Союза (о Берии)*, *чиноначальные генералицы (вместо генеральши)*, *звездастая страна (о СССР)*, *паханствует (о Сталине)*, *энкаведешная обиталовка*, *Эсээрия, огербованный диван*, *кыр-пыровец (красный пролетарий)*, *беломорканалородие*, *политковёрный (о Хрущёве как о клоуне)*, *переулочная родина* и др.

Рассказывая о простых людях, оттесненных на обочину жизни в 1940–1960-е годы и оказавшихся на ее дне, Кочергин старается показать, что и в такой среде встречаются достойные и талантливые личности. Этому способствует и лексика, которую использует автор. Причем он берет не только готовые эмоционально окрашенные слова, но и создает свои. Изображая пьяниц, воров, продажных женщин, Кочергин подчеркивает то, что в трагедии этих героев виноваты не они сами, а та система, которая их окружает. Поэтому в рассказах окказионализмы выражают не только критическое отношение к действительности, но и сочувствие автора героям. Так, Кочергин не называет мелкого воришку *урка*, а создает для него особое слово — *подворыш*, то есть *тот, кто подворовывает* (префикс ПОД- смягчает пейоративную окраску слова). Для калек, инвалидов автор также придумывает свои слова: *окороченный* (о человеке, потерявшем руки и

ноги), *плохаря* (о человеке, чье лицо — харя — изуродовано). Даже продажные женщины не вызывают у читателя отвращения, поскольку автор дает свои номинации, используя нестандартные способы словообразования, например,

– *парколенинские* девки (промышляющие в парке имени Ленина) — эллипсис словосочетания, в результате которого возникает слово, образованное сложносuffиксальным способом;

– *бесстыды* — универбация словосочетания с материально выраженной и (в данном случае) нулевой суффиксацией;

– *пивные опивки* — использование неодушевленного существительного в качестве одушевленного.

И все они: и *приларёчные алкоголицы*, и *старопоношенная тучковская мадама*, по мнению автора, жертвы времени — вернувшись с войны, они не нашли себе места в мирной жизни. Но, несмотря на то, что они могут *злоупотребиться* (выпить лишнего), им свойственны высокие человеческие чувства. Мы видим *заволнованную* Анюту Непорочную, которая своим ремеслом кормит двух пригретых ею беспризорниц. А в главе «Капитан» в эпизоде похорон мы уже видим *героиц*, грудь которых украшена орденами.

В своем словотворчестве Кочергин при деривационном изменении структуры слова (новом сочетании старых морфем) придает ему совершенно новое значение; например,

– *трубадуристый* (умеющий красиво говорить) — у суффикса -ИСТ возникло новое значение; ср.: *водянистый, скалистый, лесистый*;

– *руки, отнеженные в воде* — у приставки ОТ- возникло новое значение; ср.: *изнеженный и отмороженный*;

– *сруиный* человек (умелый человек) — ср.: *рукастый*;

– *обниколаились* (разбогатели при Николае Втором) — ср.: *обанкротились*;

– *глупостные* вопросы (глупые); *ликописец* (художник-портретист) — изменение мотивирующей основы; ср.: *глупые, иконописец*;

– *охудил, ярить* людишек — глаголы становятся переходными.

Как видно из анализа текста, окказиональные образования помогают не только «расцветить» художественные образы, но прежде всего выражают самобытность стиля Кочергина, являются неотъемлемой составляющей текста, позволяя индивидуализировать образы и делать текст экспрессивным. Насыщенность относительно небольшого пространства текста окказионализмами (на 32 маленьких рассказа приходится 70 окказиональных слов) — наиболее яркая особенность стиля Кочергина.

### Литература

1. *Бабенко Н.Г.* Окказиональное в художественном тексте. Структурно-семантический анализ: учеб. пособие / Н.Г. Бабенко. – Калининград: КГУ, 1997. – 84 с.

2. *Горнфельд А.Г.* Новые словечки и старые слова / А.Г. Горнфельд // Муки слова. – М.; Л: Колос, 1927. – 65 с.

3. Земская Е.А. Как делаются слова / Е.А. Земская. – М.: АН СССР, 1963. – 93 с.
4. Ильясова С.В. Авторские новообразования в структуре текста (на материале отыменных глагольных новообразований последних десятилетий XX в.) / С.В. Ильясова // Филология. – Краснодар, РГГУ, 1995. – № 8. – С. 2–3.
5. Кочергин Э.С. Ангелова кукла: Рассказы рисовального человека / Э.С. Кочергин. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. – 384 с.
6. Николина Н.А. «Скорнение» в современной речи / Н.А. Николина // Язык как творчество: сб. ст. к 70-летию В.П. Григорьева. – М.: ИРЯ РАН, 1996. – 313 с.

***B.S. Yunusova***

**The Functions of Occasional Words in Edward Kochergin's  
Collection of Stories «*The Angel's Doll*» («*Angelova kukla*»)**

In the article the basic functions of occasional words created by E. Kochergin are considered on the material of his collection of short stories «*Angelova kukla*» («*The Angel's Doll*»), the artistic functions of occasional words being understood as a set of devices chosen by the author for the realization of his artistic vision. Among many tasks fulfilled by E. Kochergin's occasional word we single out the function of expressing the author's attitude towards the presented phenomenon which may be negative, ironic or compassionate etc.

*Key words:* occasional words; expressive means; artistic function; emotive vocabulary; derivational changes in the structure of the word.

***References***

1. Babenko N.G. Okkazional'noe v xudozhestvennom tekste. Strukturno-semanticheskij analiz: ucheb. posobie / N.G. Babenko. – Kaliningrad: KGU, 1997. – 84 s.
2. Gornfel'd A.G. Novy'e slovechki i stary'e slova / A.G. Gornfel'd // Muki slova. – М.; L: Kolos, 1927. – 65 s.
3. Zemskaya E.A. Kak delayutsya slova / E.A. Zemskaya. – М.: АН СССР, 1963. – 93 с.
4. Il'yasova S.V. Avtorskie novoobrazovaniya v strukture teksta (na materiale oty'menny'x glagol'ny'x novoobrazovaniy poslednix desyatiletij XX v.) / S.V. Il'yasova // Filologiya. – Krasnodar, RGGU, 1995. – № 8. – С. 2–3.
5. Kochergin E.S. Angelova kukla: Rasskazy' risoval'nogo cheloveka / E.S. Kochergin. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. – 384 с.
6. Nikolina N.A. «Skornenie» v sovremennoj rechi / N.A. Nikolina // Yazy'k kak tvorchestvo: sb. st. k 70-letiyu V.P. Grigor'eva. – М.: ИРЯ РАН, 1996. – 313 с.

Т.Г. Дубинина

## «Онегинская» традиция в драматургии И.С. Тургенева (на примере комедии «Месяц в деревне»)

В статье на примере комедии «Месяц в деревне» рассматривается вопрос о влиянии романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» на драматургическое творчество И.С. Тургенева.

*Ключевые слова:* И.С. Тургенев; А.С. Пушкин; «Евгений Онегин»; традиция.

**В**опросом о преемственной связи драматургических опытов И.С. Тургенева с пушкинским творчеством занимались такие видные исследователи как Л.М. Лотман [5], А.Б. Муратов [6], Г.П. Бердников [2], Л.П. Гроссман [3] и др.

И.А. Беляева [1], анализируя жанровую систему тургеневской драматургии, указывает на доминирование в ней так называемых маленьких комедий, состоящих из одного, максимум двух-трех актов [1: с. 62]. Это жанр во многом синтетический, восходящий к водевилю, анекдоту. Зачастую событийная канва комедии знакома читателю — художник для своих пьес выбирает известные литературные сюжеты. Однако отличительной особенностью таких произведений является отсутствие привычного для читателя или зрителя финала, его ожидания оказываются обманутыми, как, например, в комедии «Неосторожность». Такой прием, когда сюжет пьесы оказывался знакомым читателю, но разрешался нетрадиционно, составляет особенность тургеневской драматургии, которая благодаря знакомой интриге могла уделить повышенное внимание внутренним мотивам поступков героев, их эмоциям, то есть психологической стороне.

Все это во многом созвучно драматургическим традициям А.С. Пушкина. В своих «маленьких трагедиях» он опирался на схожие принципы — за основу брался известный литературный или исторический сюжет, а концовка оказывалась совершенно неожиданной для читателя. Сам И.С. Тургенев, объясняя европейскому читателю особенности пушкинских «маленьких трагедий», в предисловии к их французскому переводу, отмечает, что они предполагают знакомство читателя (зрителя) с литературным первоисточником и различными его интерпретациями. Так, пушкинского «Каменного гостя», сравнивая его с «Дон Жуаном», И.С. Тургенев называет «могучей драмой», тем самым подчеркивая ее масштаб, выходящий за пределы камерности [10: с. 84–87]. То же самое можно сказать и о «маленьких комедиях» Тургенева. Благодаря особому психологизму, о котором говорилось выше, они преодолевают жан-

ровые границы водевиля, анекдота и становятся своеобразными предвестниками «новой драмы» конца XIX века.

Необходимо отметить, что именно у Пушкина малая драматургическая форма впервые утратила чисто комедийную направленность, став серьезным жанром, способным сочетать в себе и трагическое, и комическое.

Особняком в творчестве Тургенева стоит его комедия «Месяц в деревне». Во-первых, по объему это самая большая пьеса, в ней пять актов, что не характерно для тургеневской драматургии. Во-вторых, сам Тургенев отмечал, что сюжет пьесы более подходит для новеллы, чем для комедии. Ученые подчеркивали почти романский размах этого произведения, множество сюжетных линий. Думается, это суждение имеет под собой веские основания. В 1840–1850-х гг. Тургенев активно осваивает пушкинское наследие. Например, в его прозе («Андрей Колосов», «Бретер», «Три портрета», «Два приятеля») пушкинские мотивы звучат постоянно, то же можно сказать и о стихотворных новеллах. Интересно, что из всех произведений Пушкина в художественном мире раннего Тургенева наиболее полно и основательно присутствует «Евгений Онегин».

Это относится и к комедии «Месяц в деревне». Прежде всего, данное предположение касается одной из главных героинь пьесы — Натальи Петровны. Именно она в тексте комедии сама сравнивает себя с пушкинской Татьяной: «*Ведь я, как Татьяна, тоже могу сказать: “К чему лукавить?”*» [9: с. 58], — признаваясь таким образом Ракитину в своей любви. Обращает на себя внимание семейное положение Натальи Петровны. Она замужем за богатым помещиком Аркадием Ислаевым, и внешне брак их счастлив. Если со стороны Натальи Петровны и нет любви, то безусловное уважение присутствует. Изначально ее отличает чувство долга, ведь любовь Ракитина, друга семьи, продолжается более четырех лет, но не вызывает адюльтера, не случайно героиня говорит Ракитину: «*Мы с вами имеем право не только Аркадию, но всем прямо в глаза глядеть...*» [9: с. 58]. В то же время она признается, что это нереализованное взаимное чувство иногда мучит ее: «*мне иногда и тяжело бывает, и неловко, я злюсь, я готова, как дитя, выместить свою досаду на другом, особенно на вас...*» [9: с. 58]. Однако Наталья Петровна остается верна супругу.

Думается, имеет право на существование предположение, что Тургенев как будто «дописывает» роман Пушкина, рассказывая нам о дальнейшей судьбе героев. По крайней мере, ситуация кажется узнаваемой: семья, где богатый муж не любим своей женой, друг мужа, который любит жену и знает о ее расположении к нему, но при этом адюльтер отсутствует, а влюбленные отказываются от отношений из чувства долга и чести.

Кроме того, косвенно сближает Наталью Петровну и Татьяну их положение в окружающем обществе: обе поставлены на пьедестал, к ним обращены все взоры. Как только Татьяна появляется, она сразу обращает на себя всеобщее внимание:

*К ней дамы подвигались ближе;  
Старушки улыбались ей;*



*Мужчины кланялися ниже,  
Ловили взор ее очей;  
Девуцы проходили тише  
Пред ней по зале... [8: с. 148–149]*

В пьесе же Тургенева почти все действующие лица за разъяснениями, советами, решением дел обращаются именно к Наталье Петровне. Она, как и пушкинская героиня, — центр общества, причем само общество не имеет доступа к душевным тайнам героини, к ее сомнениям и переживаниям.

Отношения Натальи Петровны и Беляева складываются намного сложнее. Поняв, что она влюблена в молодого учителя своего сына, героиня то пытается бороться со своим чувством, то решается дать ему волю — ходит с Беляевым на прогулки, пытается проводить время с ним наедине. Она находится в лихорадочном состоянии: сначала решает уволить Беляева, потом удерживает его, надеясь на взаимность. В ней отчаянно борются чувство долга и чести и страсть к воспитателю ее сына. В один из моментов наивысшего накала этой внутренней борьбы, оставшись наедине с собой, она говорит: «*Аркадий! Да, я уйду в его объятия, я буду умолять его простить меня, защитит, спасти меня... Боже мой, не дай мне презирать самое себя!*» [9: с. 105], что свидетельствует о том, что семейная честь для героини — одна из больших ценностей.

Однако во время этой отчаянной внутренней борьбы Наталья Петровна ведет и «борьбу» внешнюю — она интригует, пытаясь узнать, какие чувства Беляев питает к Вере (воспитанница Натальи Петровны — *Т.Д.*), рассказывает ему о влюбленности молодой девушки, нисколько не задумываясь о ее чувствах, чести и репутации. Она становится холодной и жестокой с Ракитиным, в конце пьесы фактически прикрывается его чувствами перед мужем, который не должен понять истинной подоплеки событий. Вопрос, возможно ли такое поведение для Татьяны, сам по себе кажется нелепым. Татьяна, наделенная духовным благородством, никогда не позволит себе манипулировать чувствами влюбленного Онегина. Весь драматизм положения героини пушкинского романа читатель осознает отнюдь не благодаря ее высказываниям и уж тем паче интригам. Ей абсолютно чужда та жестокость, которая просыпается в Наталье Петровне, когда та начинает видеть в Вере соперницу. Конечно, потом тургеневской героине будет противно себя самой, и она с ужасом осознает свои поступки и станет казнить себя за них, но эти поступки, тем не менее, были ею совершены. Для Татьяны такое невозможно в принципе.

Близка к пушкинской Татьяне в пьесе Тургенева и Вера. Она, как и героиня романа, начитанна, скромна, живет своей внутренней жизнью, скрытой от глаз домочадцев. По сути, о том, что происходит в ее душе, никто не знает, она никому не доверяет своих тайн. Не зря Наталья Петровна еще в начале пьесы говорит, что ее воспитанница — «совершенное дитя» [9: с. 56]. А между тем Вера уже влюблена в Беляева, но этого никто не замечает.

Характерная для Татьяны черта, также присущая Вере, — правдивость. Ей чужды ложь и притворство, что в полной мере открывается в одном из раз-

говоров с Натальей Петровной, когда Вера признается своей опекунше в чувствах к учителю. Более того, Вере, в силу ее нравственной чистоты, даже не приходит в голову мысль, что Наталья Петровна может открыть ее чувства Беляеву, используя ее откровенность.

Вере, как и Татьяне, присуща особая гордость — увидев, что Наталья Петровна влюблена в Беляева и пользуется взаимностью, Вера предпочитает выйти замуж за Большинцова — недалекого, нескладного человека, который много старше ее.

Однако необходимо отметить и разницу между замужеством Татьяны («*Меня с слезами заклинаний молила мать...*» [8: с. 163]), которая отчасти жертвует собой ради спокойствия матери, и Веры, которая благодаря браку с Большинцовым покидает дом Натальи Петровны и становится независимой от нее, обретая статус самостоятельной замужней женщины, а не воспитанницы.

Кроме того, Вера в своей правдивости может быть и достаточно жестока: узнав, что благодаря Наталье Петровне ее чувства больше не секрет для Беляева, она также выдает молодому учителю и чувства своей опекунши. Самой Наталье Петровне она говорит: «*Я сама не понимаю, откуда у меня берется смелость так говорить с вами... Может быть, я говорю так оттого, что я ни на что более не надеюсь, оттого что вам угодно было растоптать меня... И вам это удалось... совершенно. Но слушайте: я не намерена лукавить с вами, как вы со мной... знайте: я ему (указывая на Беляева) все сказала*» [9: с. 130]. Пушкинская Татьяна на такое едва ли была способна.

Можно предположить, что Тургенев, «дописывая» судьбу Татьяны после замужества (Наталья Петровна) и создавая свою современную Татьяну (Веру), пытается понять, объяснить для себя «идеальность» литературной Татьяны и нежизненность такой идеальности. К слову, подобным вопросом он был озадачен и в своих стихотворных новеллах [1: с. 20–30]. Именно поэтому писатель так подробно исследует психологическое состояние героинь на протяжении всей пьесы, их сомнения и переживания, так пристально следит за развитием характеров Натальи Петровны и Веры, так точен в описании жестов, интонаций. Тургенев не только подчеркивает всю сложность, многогранность современных представительниц типа пушкинской героини, но и пытается проникнуть в их внутренний мир, тот мир, который большей частью оказался скрыт от глаз читателя в романе Пушкина. В связи с этим можно задать вопрос: верит ли писатель в существование такого идеала в принципе? Думается, что нет, иначе тургеневская «Татьяна» — Наталья Петровна — не стала бы интриговать против Веры, завидовать ей, не смогла бы сменить свою привязанность к Ракитину на влюбленность в Беляева. Вера же не стала бы мстить своей опекунше, не была бы с ней так откровенно жестока при Беляеве, может, не вышла бы замуж за Большинцова.

В связи с сопоставлением Татьяны пушкинской и тургеневских вариантов этого типа интересным представляется проанализировать и тему усадьбы в обоих произведениях, тем более что многие значительные события в романе и все действие пьесы происходят именно здесь.

В.А. Доманский [4], исследуя усадебные романы Тургенева, выводит следующую закономерность развития событий: 1) описание замкнутого пространства усадьбы, само по себе бесконфликтное, когда обитатели дома словно вписаны в его интерьер; 2) явление героя, происходящее обычно в гостиной, что позволяет автору погрузить читателя в привычный быт хозяев, который этот герой нарушает; 3) сближение и объяснение героя и героини, которое происходит в пространстве сада, парка и т.д.

В этой связи представляется правомерным провести параллель с пушкинским романом: автор рисует нам спокойную размеренную жизнь Татьяны до появления в ней Онегина, знакомство героев происходит в гостиной, а отповедь Онегина — в саду.

В тургеневской пьесе происходит нечто подобное — сначала описывается мирный семейный круг, затем в этой же гостиной мы знакомимся с Верой, чуть позже с Беляевым, а решительное объяснение между Натальей Петровной, Верой и Беляевым происходит в саду.

Таким образом, Тургенев словно «географически» следует за Пушкиным при описании любовных отношений героев пьесы.

Кроме того, в обоих произведениях самое драматическое событие происходит вне дома, многие обитатели которого (семья Татьяны в романе, Ислаев, Анна Семеновна в пьесе) остаются в неведении по поводу происходящих в усадьбе событий. Атмосфера гостиной с ее размеренным течением времени не меняется, эмоции, чувства, переживания героев оттеняются пейзажами, которые обретают самостоятельный метафизический смысл.

О близости Ракитина и Онегина говорить трудно. Единственное, что необходимо отметить, к Ракитину полностью применимы слова из письма Онегина к Татьяне: «Для вас / Таишь повсюду наудачу» [8: с. 156]. Ракитин действительно настойчиво ищет свиданий с Натальей Петровной, ревнуя ее к Беляеву. Однако В.А. Недзвецкий справедливо отмечает: «Ракитинская любовь... лишена и должной полнокровности, естественности, отваги...» [7: с. 50] — и противопоставляет цельного Беляева «разорванности» Ракитина. И хотя Ракитин обладает прямоотой и честностью, прежде всего перед самим собой, и некоторым душевным благородством, что присуще и Онегину, но говорить о сомасштабности этих героев не представляется возможным. Тургеневский Ракитин, безусловно, мельче, незначительней Онегина. Он — бледная копия пушкинского героя.

Как уже отмечалось, «Евгений Онегин» — произведение, имевшее огромное влияние на раннее тургеневское творчество. Молодой писатель полемизирует со своим предшественником, словно помещая героев романа в современные ему условия, что отразилось как в стихотворных новеллах («Параша», «Помещик», «Андрей»), так и в прозаических произведениях, где Тургенев дописывает не только линию Онегин — Татьяна, но и исследует, перерабатывает образ Ленского. Неизменно тургеневские герои становятся травестирированными вариантами Ленского, Онегина и Татьяны. Писатель не верит в саму возможность существования ярких, полноценных и цельных личностей.

Итак, комедия «Месяц в деревне» продолжает «онегинскую» тему в творчестве писателя, осваивая и перерабатывая ее уже в драматургии.

### *Литература*

1. *Беляева И.А.* Система жанров в творчестве И.С. Тургенева / И.А. Беляева. – М.: МГПУ, 2005. – 249 с.
2. *Бердников Г.П.* Драматургия Тургенева / Г.П. Бердников // Над страницами русской классики. – М.: Современник, 1985. – С. 122–187.
3. *Гроссман Л.П.* Театр Тургенева / Л.П. Гроссман. – М.: Современные проблемы, 1928. – 256 с.
4. *Доманский В.А.* Сюжет и метасюжет усадебных романов И.С. Тургенева / В.А. Доманский // Спасский вестник. – 2007. – № 14. – С. 20–31.
5. *Лотман Л.М.* Драматургия И.С. Тургенева / Л.М. Лотман // Сочинения: в 12-ти тт.: Сцены и комедии, 1843–1852 / И.С. Тургенев; послесл. Л.М. Лотман; ред. В.Н. Баскаков. – Т. 2. – М.: Наука, 1979. – С. 529–560.
6. *Муратов А.Б.* Романтическая драма Тургенева «Неосторожность» / А.Б. Муратов // И.С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества / Collectif; отв. ред. Н.Н. Мостовская, Н.С. Никитина. – Л.: Наука, 1990. – С. 25–31.
7. *Недзвецкий В.А.* И.С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя: курс лекций / В.А. Недзвецкий. – М.: МГУ; Стерлитамак: Стерлитамакская государственная педагогическая академия, 2008. – 230 с.
8. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 10-ти тт. / А.С. Пушкин. – Т. 5 – Л.: Наука, 1978. – 527 с.
9. *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: в 28-ти тт.; Сочинения: в 15-ти тт. / И.С. Тургенев. – Т. 3. – М.; Л.: Академия Наук СССР, 1962. – 470 с.
10. *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: в 28-ти тт.; Сочинения: в 15-ти тт. / И.С. Тургенев. – Т. 15. – М.; Л.: Академия Наук СССР, 1968. – 496 с.

**T.G. Dubinina**

#### **«Onegin»'s Tradition in I.S. Turgenev's Dramatic Works (On the Material of the Comedy «A Month in the Country»)**

The article deals with the question of «Eugene Onegin»'s influence on Turgenev's dramatic works (focusing on the comic play «A Month in the Country»).

*Key words:* Turgenev; Pushkin; «Eugene Onegin»; tradition.

### *References*

1. *Belyaeva I.A.* Sistema zhanrov v tvorchestve I.S. Turgeneva / I.A. Belyaeva. – М.: МГПУ, 2005. – 249 s.
2. *Berdnikov G.P.* Dramaturgiya Turgeneva / G.P. Berdnikov // Nad straniczami rus-skoj klassiki. – М.: Sovremennik, 1985. – S. 122–187.
3. *Grossman L.P.* Teatr Turgeneva / L.P. Grossman. – М.: Sovrem. Problemy', 1928. – 256 s.

4. *Domanskij V.A.* Syuzhet i metasyuzhet usadebny'x romanov I.S. Turgeneva / V.A. Domanskij // Spasskij vestnik. – 2007. – № 14. – S. 20–31.
5. *Lotman L.M.* Dramaturgiya I.S. Turgeneva / L.M. Lotman // Sochineniya: v 12-ti tt.: Sceny' i komedii, 1843–1852 / I.S. Turgenev; poslesl. L.M. Lotman; red. V.N. Baskakov. – T. 2. – M.: Nayka, 1979. – S. 529–560.
6. *Muratov A.B.* Romanticheskaya drama Turgeneva «Neostorozhnost'» / A.B. Muratov // I.S. Turgenev. Voprosy' biografii i tvorchestva / Collectif; otv. red. N.N. Mostovskaya, N.S. Nikitina. – L.: Nauka, 1990. – S. 25–31.
7. *Nedzveczkij V.A.* I.S. Turgenev: logika tvorchestva i mentalitet geroya: kurs lekcij / V.A. Nedzveczkij. – M.: MGU; Sterlitamak: Sterlitamaksкая gosudarstvennaya pedagogicheskaya akademiya, 2008. – 230 s.
8. *Pushkin A.S.* Polnoe sobranie sochinenij: v 10-ti tt. / A.S. Pushkin. – T. 5 – L.: Nayka; Leningr. otd-nie, 1978. – 527 s.
9. *Turgenev I.S.* Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 28-ti tt.; Sochineniya: v 15-ti tt. / I.S. Turgenev. – T. 3. – M.; L.: Akademiya Nayk SSSR, 1962. – 470 s.
10. *Turgenev I.S.* Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 28-ti tt.; Sochineniya: v 15-ti tt. / I.S. Turgenev. – T. 15. – M.; L.: Akademiya Nayk SSSR, 1968. – 496 s.

**С.В. Ломакин**

## **От манеры рисовальщика к приемам режиссера: из наблюдений над повествовательной техникой У.М. Теккерея**

В статье представлен новый взгляд на особенности повествовательной техники У. Теккерея, ранее описанные М.П. Алексеевым в работе «Теккерей-рисовальщик». Уникальная манера английского реалиста показывать читателю больше, чем рассказывать, рассмотрена в контексте теорий М. Ромма о классической литературе XIX века как предвестнике монтажных приемов в кинематографе.

*Ключевые слова:* критический реализм; повествовательная техника; монтаж.

**В** отличие от своего современника Чарльза Диккенса, Уильям Теккерей стал писателем далеко не сразу. В юности он учился живописи в Веймаре и Париже, о литературе даже не помышляя, и лишь несколько лет спустя взялся за перо, движимый устремлениями не только духовного, но и финансового характера. Несмотря на это, и позже желание Теккерея рисовать зачастую преобладало над желанием сочинять. «Всю свою жизнь он предпочитал перу карандаш рисовальщика <...> сам процесс писания он часто находил однообразным, а композиционные усилия — утомительными», — пишет биограф Теккерея, Льюис Мелвилл [10: р. 176]. Внутренний конфликт художника и писателя, прослеживающийся на протяжении всего творческого пути, был обстоятельно изучен в работе М.П. Алексеева «Теккерей-рисовальщик». «Статичность романов Теккерея, вялое развитие повествования в них, отступления и описания, чисто живописные приемы характеристики действующих лиц, дробление текста на отдельные куски — портреты и жанровые сцены, инстинктивные поиски зрительного воздействия на читателя, вплоть до пользования типографскими эффектами, наконец, частое подчинение слова зрительному образу — все это, несомненно, восходит у Теккерея к его искусству рисовальщика», — утверждал исследователь [1: с. 426]. Мастерство писателя в передаче изображения через текст отмечалось не только Алексеевым и не только в контексте того, что Теккерей в свое время променял карандаш на перо. Он «больше показывает, чем рассказывает, или же рассказывает так же хорошо, как и показывает», — отмечает Б. Харди [9: р. 17]. Но статичность сцены характерна для живописи, а не литературы, где сюжет обладает динамическим характером. Между тем, действия в романах Теккерея, как правило, очень мало. По степени перегруженности текста авторски-

ми комментариями и разного рода отступлениями Теккерей уверенно первенствует даже среди своих современников, чьи романы все больше и больше тяготели к психологическому насыщению, нежели к острым сюжетным поворотам. По мнению Д. Дайчеза, современный читатель вполне может пропустить «главы, в которых его раздражает навязчивое морализаторство Теккерей, при этом не утратив смысла произведения» [8: с. 1061]. Ролан Барт предложил подобный метод для всей классической литературы XIX века. «Отнюдь не все подряд в их произведениях мы читаем с одинаковым вниманием, — пишет Барт о Золя, Бальзаке, Диккенсе и Толстом. — Ненасытное желание узнать “что будет дальше” заставляет нас опускать целые куски, перепрыгивая через те из них, которые кажутся “скучными”, чтобы поскорее добраться до наиболее захватывающих мест» [2: с. 462].

Теккерей не любил мелодраматические эффекты, нагнетание пафоса и гротеска — то, к чему тяготел Диккенс. «Я обычно пренебрегаю всевозможными фокусами и сюрпризами, составляющими арсенал романиста», — признается он в «Ньюкомах»<sup>1</sup>. Давая понять, что настоящая жизнь без прикрас может быть обделена захватывающими сюжетами, Теккерей берет другим — мощнейшей повествовательной манерой. Зачастую она представляет собой чередование «нарисованных» Теккереем сцен, выражаясь языком кино, — «планов». По сути, под чередованием этих планов и сцен подразумевается не что иное, как монтаж. Это понятие в полной мере раскрылось лишь с появлением кинематографа, но вспомним — к чему обращались пионеры советской теории кино: С. Эйзенштейн и М. Ромм — приводя примеры лучшего монтажа? «Литература тоже широко пользуется монтажными элементами, и в хорошей литературе всегда можно найти те же закономерности монтажа, которые мы обнаруживаем в кинематографе», — писал Ромм. — Пушкин и Толстой необыкновенно точные художники, в частности, в отношении монтажа» [3: с. 24]. В своих лекциях М. Ромм разбирает монтажные склейки в «Пиковой даме» и «Войне и мире», а Эйзенштейн анализирует «Полтаву», утверждая, что почти в каждой строке поэмы присутствует новый план. Идеальным примером монтажа он также считает «Одиссею» и «Илиаду» Гомера.

Что же может предложить нам в этом отношении Теккерей?

Уже в «Ярмарке тщеславия» можно заметить характерную для повествовательной техники Теккерей манеру: он четко знает, что показывать и что не показывать, и самое главное, в какой последовательности это делать. Структура романа — это определенные планы, как в кино, склеенные в нужном ему порядке. Пристрастие Теккерей к «кадрированию» происходящего отмечалось и М.П. Алексеевым. В конце каждого выпуска романа Теккерей «приспособлял все движение повествования к заранее обдуманной и, может быть, уже за некоторое время до того графически (иллюстративно) оформленной концовке» [1: с. 444]. Например, финал главы 32: «В Брюсселе уже не слышно было пальбы — пре-

<sup>1</sup> Здесь и далее роман «Ньюкомы» цитируется по изданию: [5].

следование продолжалось на много миль дальше. Мрак опустился на поле сражения и на город; Эмилия молилась за Джорджа, а он лежал ничком, мертвый, с простреленным сердцем»<sup>1</sup>. За счет столь резких «склеек» Теккерей добивается стопроцентного эффекта неожиданности. Не успеваем мы прочувствовать царящую после сражения вокруг Брюсселя атмосферу, как в следующее мгновение из романа бесследно исчезает один из главных его героев.

Одно из свидетельств того, что Теккерей заранее обрисовывал себе сцены, перед тем как приниматься за их описание — их постепенное раскрытие перед читателем. Начало главы XVIII, мистер и миссис Седли сидят у камина. «— Она несчастлива, — говорила мать, — Джордж Осборн невнимателен к ней. Меня начинает раздражать поведение этих господ. <...> Что же ты молчишь, Джон? <...> Почему ты не отвечаешь? Боже мой, Джон, что случилось?». Все это время Теккерей ни разу не прерывается на что-то другое, кроме слов миссис Седли — максимум, что мы можем видеть, так это ее саму. Только затем мы переключаемся на мистера Седли, который признается супруге, что они разорены. В LXV главе Доббин и Джозеф Седли приходят в комнату к Эмилии; Джоз рассказывает сестре о таинственной незнакомке, которая хочет видеть Эмилию. А чем же занимается в это время Доббин? «— ...И мне хотелось бы, чтобы ты с нею повидалась. — С нею! — воскликнула Эмилия. — А кто это? **Майор Доббин**, не ломайте, пожалуйста, мои ножницы» (здесь и далее выделено мной — С.Л.). В этот момент Теккерей переключает наше внимание на Доббина, который «крутил их [ножницы — С.Л.], держа за цепочку», и тут же вступил в разговор Джоза и Эмилии.

Не менее любопытный ракурс получается, когда Теккерей «снимает» сцену, вовсе отказываясь от крупных планов, ограничиваясь беглым описанием действующих лиц — это, как правило, оказываются хорошо знакомые читателю герои. В «Ярмарке тщеславия» он прибегает к этому приему дважды. В главе XXII описываются торги, в которых, среди прочего, участвует «долговязый бледный джентльмен в военном мундире» и «офицер, под руку с молодой дамкой». Лишь к концу торгов одной единственной фразой Теккерей раскрывает нам всех и сразу: «— Слушай, Родон, ведь это капитан Доббин!». Еще раньше, в главе XIV, Бекки предстает перед нами как «новая компаньонка» миссис Кроули, а Теккерей (точнее, Кукольник) подыгрывает сам себе — «Кто же была эта молодая женщина, хотелось бы мне знать?».

Наиболее показательным с точки зрения «монтажности» повествования представляется нам роман «Ньюкомы» в котором техника Теккерей вышла на новый уровень. А причина того — смена рассказчика. Повествование ведется уже не от лица всевидящего Кукольника или просто беспристрастного свидетеля, как в «Пенденнисе». В «Ньюкомах» это уже хорошо знакомый нам в предыдущем романе персонаж, состоящий в близком знакомстве с семьей главного героя. Вообще говоря, отношение к этому роману особенное.

<sup>1</sup> Здесь и далее все цитаты из романа «Ярмарка тщеславия» приводятся по изданию: [4].



Н.Г. Чернышевский, в целом оценивший его негативно, все же заметил, что вместе с «бедностью содержания» в романе присутствует и «великолепная форма», как «роскошная рама — с пустым пейзажем, в нее выставленным» [7: с. 212]. Обвинить его в предвзятости нельзя — Чернышевский был известным поклонником творчества писателя, и на самом деле, для Теккерера это чуть ли не в порядке вещей. Граф Толстой, все лето 1856 года внимательно читавший Теккерера, утверждал, что тот «мало что мог сказать, но писал с большим искусством» [6: с. 200].

Как и во всех романах Теккерера о современности, в «Ньюкомах» события главным образом разворачиваются на светских вечеринках, где всегда есть, на что (и на кого) посмотреть. Именно на таком мероприятии мы оказываемся в VIII главе «Ньюкомов» — «маленькой вечеринке» в доме Миссис Анны Ньюком. Несмотря на заранее заявленные малые масштабы вечеринки, запутать читателя в веренице лиц, проходящей через него по ходу рассказа, несложно. И еще — каким же образом передвигаться от одной интересной сцены к другой? Теккерей решает этот вопрос самым простым способом. Допустим, что по ходу рассказа перед нами строится некий «кадр», в котором присутствует ряд персонажей, уже обозначенных в тексте, плюс «кто-то еще», нам пока незнакомый. Вот миссис Ньюком встречает гостей, один за другим перед нами появляются новые образы. Рядом с ней стоит полковник Ньюком — они увиделись мгновениями раньше. «— *Добрый вечер, мистер Ханимен... Eh, bonsoir, Monsieur... Вы так поздно, мистер Прессли. Барнс? Возможно ли? Вы оказали мне честь проделать путь от Мэйфэра до Мэрилебона? А я думала, светские молодые люди никогда не заходят дальше Оксфорд-стрит. Это ваш племянник, полковник Ньюком*». Кого мы можем увидеть за этот короткий отрезок времени? К миссис Ньюком пришел священник Ханимен (персонаж достаточно важный, и он еще сыграет роль в этой главе), некий француз и некий мистер Прессли (первое и последнее появление в книге), и, наконец — Барнс Ньюком. С этого момента он вступает в кадр к миссис Ньюком и полковнику, и начинается новая сцена. После этого полковник какое-то время проводит вне кадра, а затем знакомится с Ханименом, и просит его рассказать ему о гостях, пришедших на вечеринку. Священник охотно берется за рассказ, перед нами проходит еще с десяток лиц. Мы ясно видим, как Ханимен поочередно указывает Ньюкому на того или иного гостя («*вон та дама в красном тюрбане...*», «*а видите того полного джентльмена?*»), и тут в этот кадр вклинивается третий герой. «*Вон он спит там в углу, этот мистер Агу, возле американской писательницы мисс Рэддж, которая, наверно, толкует ему о различии между двумя формами правления. Я вот тут пытаюсь, дражайшая миссис Ньюком, кратко охарактеризовать моему зятю кое-кого из бесчисленных знаменитостей, собравшихся нынче в вашем салоне*». С этого момента в кадре появляется миссис Ньюком, беседа продолжается с ее участием; хозяйка дает свою оценку гостям вечеринки.

Отказавшись от «всевидающих» рассказчиков, Теккерей, казалось бы, заключил себя в довольно узкие рамки, но это делает повествование еще более волнующим. В середине второго тома, когда конфликт полковника Ньюкома и его племянника Барнса достигает кульминации, Теккерей уверенно склеивает две сцены. «(1) — *Сейчас вскрою письмо и напишу об этом в постскриптуме*, — сказал Барнс. (2) — *Проклятый лжец!* — восклицал полковник, пересказывая мне потом этот эпизод. — *И почему никто не вышвырнет его из окна!*». Наличие единого связующего звена, рассказчика в лице Артура Пенденниса, позволяет сводить эпизоды как угодно, но так, чтобы не был утрачен смысл.

В главе XII, где мы знакомимся с Фредом Бейхемом, присутствие Пенденниса незримо на протяжении нескольких страниц, пока он не выдает себя сам. По замыслу Теккерей Пенденнис находился в комнате изначально, однако мы узнаем об этом не сразу. «*По тому, как мальчик надувал щеки и старался говорить басовитым, громким голосом, я сразу понял, что он изображает ни кого иного, как Фреда Бейхема. — Значит, вот где обитает “Красный корсар”!* — вскричал мистер Пенденнис. — *Наконец-то сыскался!*». Два предложения — как два плана; на одном мы впервые можем наблюдать вид «из глаз» Пенденниса («я сразу понял»), наблюдающего за кривляниями Клайва Ньюкома; на другом — удивление Пенденниса со стороны. После этого наш рассказчик становится полноценным участником сцены.

Именно в «Ньюкомах» неожиданно появляются герои его прежних романов — а их накопилось достаточно, и они, по замыслу автора, настолько нам полюбились и запомнились, что сделались добрыми знакомыми. В XIII главе мы с удивлением узнаем, что полковник Ньюком знаком с майором Доббином из «Ярмарки Тщеславия»: «*Джентльмена, беседовавшего с Клайвом у окошка, он, очевидно, немного знал и довольно дружелюбно бросил ему: “Здорово, Доббин!”*». Практически забыв о майоре Пенденнисе, игравшем одну из первых скрипок в «Истории Пенденниса», мы встречаем его и в этом романе: «— *И что это вдруг пришло им в голову ни с того ни с сего пригласить меня на обед в августе?* — сказал я, обернувшись к одному светскому старичку, коему случилось быть в той же комнате. — *Два года не знали, а тут вспомнили. — Ах, голубчик, — отвечивал мой знакомец (то был, разумеется, мой добрый старый дядюшка, майор Пенденнис), — я слишком давно вращаюсь в свете, чтобы задаваться подобными вопросами*». Роль этих персонажей в романе невелика, но, так или иначе, встреча с ними приятна. К таким встречам имел слабость и Бальзак в «Человеческой комедии», но, как верно отмечал Дружинин, «не всегда появление его героев встречалось нами с такой радостью <...>, как у Теккерей» [6: с. 92].

Изначально сделав выбор в пользу максимально объективной прозы, Теккерей, безусловно, лишился армии почитателей того же «ньюгетского», «трескучего» (по выражению Чернышевского) романа, но сделал весомый вклад в развитие романа реалистического. Опыт работы журналиста и рисовальщика наложил решительный отпечаток на его писательскую манеру, позволив воссоздавать на-

глядные картины английской жизни без помощи (по крайней мере, явной) карандаша, кистей или красок. Не желающий видеть в своих произведениях героев, он заменяет их обычными людьми, а всякого рода страсти, которые могут показаться надуманными, — незамысловатыми, но более похожими на правду реалиями. Жизненные поиски несостоявшихся писателей и художников, предприимчивые родители, старающиеся «подороже» пристроить своих детей, лицемерие и снобизм в его худшем проявлении — это неторопливое и немного занудное для нашего времени «кино» о викторианских нравах сейчас могут спасти только отличные «съемки», и в них Теккерей не знал себе равных.

### *Литература*

1. *Алексеев М.П.* Из истории английской литературы. Этюды. Очерки. Исследования / М.П. Алексеев. — Л.: Наука, 1991. — 460 с.
2. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
3. *Ромм М.* Вопросы киномонтажа / М. Ромм. — М.: ВГИК, 1969. — 270 с.
4. *Теккерей У.М.* Собр. соч.: в 12-ти тт. / У.М. Теккерей; под общ. ред. А. Аникста, М. Лорие и М. Урнова. — М.: Художественная литература, 1974–1980. — Т. 4: Ярмарка тщеславия: Роман / Пер. М. Дьяконова; под ред. Р. Гальпериной и М. Лорие. — 1976. — 832 с.
5. *Теккерей У.М.* Собр. соч.: в 12-ти тт. / У.М. Теккерей; под общ. ред. А. Аникста, М. Лорие и М. Урнова. — М.: Художественная литература, 1974–1980. — Т. 8: Ньюкомы: Жизнеописание одной весьма почтенной семьи, составленное Артуром Пенденнисом, эсквайром. Кн. 1 / Пер. Р. Померанцевой; ред. пер. И. Бернштейн. — 1978. — 494 с.; Т. 9: Ньюкомы. Кн. 2. — 1978. — 479 с.
6. У.М. Теккерей: Творчество. Воспоминания. Библиографические разыскания / Сост. Е.Ю. Гениева. — М.: Книжная палата, 1989. — 487 с.
7. *Чернышевский Н.Г.* Собр. соч.: в 5-ти тт. / Н.Г. Чернышевский. — Т. 3. — М.: Художественная литература, 1974. — 512 с.
8. *Daiches D.* Critical History of English Literature / D. Daiches. — Vol. 2. — London: Allied Publishers, 1960. — 1061 p.
9. *Hardy B.* The Exposure of Luxury: Radical Themes in Thackeray / B. Hardy. — Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1972. — 330 p.
10. *Melville L.* The Life of W.M. Thackeray / L. Mellville. — London: H.S. Stone and company, 1890. — 481 p.

**S. V. Lomakin**

#### **From the Manner of a Drawer to the Technique of a Cinema Director: Observing Thackeray's Narrative Technique**

This article contains the new way of viewing the peculiarities of William M. Thackeray's narrative technique, which were previously examined by M.P. Alexeev in his work «Thackeray the drawer». The unique manner of the English realist writer which consists more of showing rather than describing is now considered from the point of view of M. Romm's

theory of the classical literature of the XIX century as a forerunner of the montage devices in the cinema.

*Key words:* Thackeray; narrative technique; montage; cinema.

### *References*

1. *Alekseev M.P.* Iz istorii anglijskoj literatury'. E'tyudy'. Ocherki. Issledovaniya / M.P. Alekseev. – L.: Nauka, 1991. – 460 s.
2. *Bart R.* Izbranny'e raboty': Semiotika. Poe'tika / R. Bart. – M.: Progress, 1989. – 616 s.
3. *Romm M.* Voprosy' kinomontazha / M. Romm. – M.: VGIK, 1969. – 270 s.
4. *Tekkerej U.M.* Sobr. soch.: v 12-ti tt. / U.M. Tekkerej; pod obshh. red. A. Aniksta, M. Lorie i M. Urnova. – M.: Xudozhestvennaya literatura, 1974–1980. – T. 4: Yarmarka tshheslaviya: Roman / Per. M. D'yakonova; pod red. R. Gal'perinoj i M. Lorie. – 1976. – 832 s.
5. *Tekkerej U.M.* Sobr. soch.: v 12-ti tt. / U.M. Tekkerej; pod obshh. red. A. Aniksta, M. Lorie i M. Urnova. – M.: Xudozhestvennaya literatura, 1974–1980. – T. 8: N'yukomy': Zhizneopisanie odnoj ves'ma pochtennoj sem'i, sostavlennoe Arturom Pendennisom, eskvajrom. Kn. 1 / Per. R. Pomerancevoj; red. per. I. Bernshtein. – 1978. – 494 s.; T. 9: N'yukomy'. Kn. 2. – 1978. – 479 s.
6. U.M. Tekkerej: Tvorchestvo. Vospominaniya. Bibliograficheskie razy'skaniya / Sost.: E.Yu. Genieva. – M.: Knizhnaya palata, 1989. – 487 s.
7. *Cherny'shevskij N.G.* Sobr. soch.: v 5-ti tt. / N.G. Cherny'shevskij. – T. 3. – M.: Xudozhestvennaya literatura, 1974. – 512 s.
8. *Daiches D.* Critical History of English Literature / D. Daiches. – Vol. 2. – London: Allied Publishers, 1960. – 1061 p.
9. *Hardy B.* The Exposure of Luxury: Radical Themes in Thackeray / B. Hardy. – Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1972. – 330 p.
10. *Melville L.* The Life of W.M. Thackeray / L. Mellville. – London: H.S. Stone and company, 1890. – 481 p.

В.И. Демин

## «Нежеланные пассажиры» Т. Финдли как вариант библейского мифа

В статье анализируется роман канадского писателя Тимоти Финдли «Нежеланные пассажиры» в соотнесении с библейским источником и поэмой Джона Мильтона «Потерянный рай».

*Ключевые слова:* постмодернизм; переписывание; *réécriture*; Финдли; Библия; Милтон.

Тимоти Финдли (1930–2002) — один из самых известных и именитых канадских писателей. На русский язык переведены три его романа: «Пилигрим» (*Pilgrim*, 1999), «Ложь» (*The Telling of Lies*, 1986) и «Если копнуть поглубже» (*Spadework*, 2001). В рамках данной статьи я рассмотрю не столь известный в русскоязычной среде текст — роман «*Not wanted on the voyage*» (1984), основной сюжет которого строится вокруг семейства Ноя, строительства ковчега и последних дней человечества.

Человечество на краю гибели — сюжет для литературы достаточно привычный, востребованный в силу заложенной в нем возможности обращаться не только к разнообразным характерам, типам человеческого поведения, но и в силу возможности обыгрывать первоисточник, спорить с ним. Тимоти Финдли использовал такую возможность в романе с присущими ему юмором, иронией и фантазией. Ведущие канадские издания после выхода книги небезосновательно сравнивали автора с Гарсиа Маркесом, Мервином Пиком и Салманом Рушди («Сандей Экспресс», Монреаль), сам роман — с «Путем паломника» Джона Бэньяна, «Потерянным раем» Мильтона и «1984» Оруэлла («Кэнадиан Форум»), а Нортроп Фрай окрестил «Нежеланных пассажиров» чем-то средним между пьесой Торнтон Уайлдера «На волосок от гибели» и романом-сказкой «Корабельный холм» Ричарда Адамса. И, вероятно, каждое сравнение заслуживает права на существование: за кажущейся поначалу легкостью, юмором (который порой становится все более жестоким), за множеством аллюзий и реминисценций скрываются важнейшие вопросы бытия. Критик Дороти Нильсен склонна рассматривать сочинение Финдли как пример «экофеминистского» текста — и для этого есть свои основания: действительно, в романе неоднократно встречаются рассуждения на тему спасения окружающей среды и места женщины в современном (героям произведения) обществе [3]. Выход романа в свет породил оживленные дискуссии в кругах

литературоведов и культурологов<sup>1</sup>. Финдли ставит перед читателем онтологические и морально-этические вопросы. Что есть Бог? Что есть человек? Насколько далеко человек готов зайти, стоит ему поставить себя на место «уставшего» Бога? Что есть религия — слепое поклонение, фанатизм, фундаментализм, следование устоям или нечто иное? И главный вопрос, возникающий в финале романа, достаточно неожиданным, — а заслуживает ли человек того нового мира, к которому стремится?

Дагмар Краузе в работе «Романы Тимоти Финдли — между этикой и постмодернизмом» обращает внимание, в частности, на полижанровый характер «*Not wanted on the voyage*»: фантастические элементы чередуются с реалистическими, притча — с насмешливым эпосом, аллегорическое начало — с апокалиптическим. «Более того, незамедлительно обнаруживается сходство между “*Not wanted on the voyage*” и средневековыми мистериями», — отмечает Краузе [2: р. 90].

Обращение к «каноническим» историям — практика для литературы достаточно частая. Натали Пьеге-Гро во «Введении в историю интертекстуальности» в качестве одной из категорий интертекстуальности выделяет *réécriture*, «перезапись» — «любое воспроизведение предшествующего произведения, каково бы оно ни было, другим текстом, который — в явной или неявной форме — ему подражает, его видоизменяет и с ним соотносится» [5: с. 227]. «Нежеланные пассажиры» Финдли являются одним из ярких примеров *réécriture*.

Сам Тимоти Финдли в одном из своих интервью так объяснил обращение к библейскому тексту:

«[В романе] я не просто переписываю “историю”, я переписываю главы с шестую по девятую Книги Творения, — которые сами по себе являются, по моему мнению, величайшей попыткой переписать историю, предпринятой когда-либо. Под “величайшей” я подразумеваю не похвальную, потрясающую или восхитительную — под “величайшей” я подразумеваю самую растленную и растлевающую попытку [переписать историю]. Мужчины, женщины, дети, животные — **да весь мир** — подвергались унижительным оскорблениям, клеймлению стыдом, жестоким смертям бесчисленное количество веков, — вот итог этого “освященного” послания, послания, доказывающего величайшее мошенничество, эффе́ктивнейшую схему махинации, ослепительного одурачивания, вели-

<sup>1</sup> В частности, роман был исследован в таких работах, как «Timothy Findley and the aesthetic of fascism» (A.G. Bailey, A.E. Bailey), «Timothy Findley’s novels between ethics and postmodernism» (Dagmar Krause), «The Empire writes back: Theory and Practice in post-colonial literature» (B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin). Эшкрофт, Гриффитс и Тиффин в главе «Крайняя степень непохожести и гибридность...» («Теория и практика постколониального романа»), исследуя роман Финдли, прежде всего обращаются к концепту «другости» («Othering»), выдвинутому впервые индийским литературным критиком, теоретиком и, как она сама себя именует, «практиком марксизма-феминизма-деконструкционизма», Гаятри Спивак (1942 г.). Эта «другость» во многих постколониальных текстах достигается за счет «переписывания» канонических историй. Переписывая миф о великом потопе, Финдли, по мнению авторов книги, доказывает, что «расцвет любой культуры не просто совпадает с гибелью иных форм и возможностей, но включает в себя активное подавление и/или уничтожением форм “другости”».

чайшего жульничества во всей литературе. <...> Я не тыкал пальцем в Господа. Я лишь показывал на тех, кто его именем пытается обеспечить себе право владеть над миром» [2: р. 110].

Своему роману Финдли предпосылает эпиграф из стихотворения канадской поэтессы Филлис Уэбб (Phyllis Webb, 1927) «*Leaning*»:

*А ты, ты все еще здесь,  
Бьешься в этом ковчеге, севшем на мель,  
Слепой и вглядывающийся в темноту* [1].

Эпиграф, несомненно, выбран не случайно: он не только отсылает к библейскому ковчегу, но и — в более общем смысле — является напоминанием о всемирной общности «человеков», запертых на утлой посудине и пытающихся разглядеть землю. Ковчег выступает здесь (и в эпиграфе, и в романе) как универсальный символ человеческого бытия, своеобразный микрокосм, в котором в гипертрофированной, утрированный форме существуют различные человеческие типажи.

Роман состоит из четырех «книг» и пролога; каждой части предпослан эпиграф из книги Бытия — прием не только провокативный, но и вполне укладывающийся в постмодернистскую тенденцию обращения к свидетельствам миноритарных групп, которые не пишут историю, но за которых история пишется. Библия как канон, как Книга книг подвергается здесь не только переосмыслению, обыгрыванию — мужской, предписывающий, авторитарный текст (голос) подлежит развенчанию, высмеиванию.

«И вошел Ной и сыновья его, и жена его, и жены сынов его с ним в ковчег от вод потопа» (Быт. 7:7) — таков эпиграф, предпосылаемый Финдли к прологу своего романа. Сам же роман начинается так: «Все знают, что всё было совсем не так» [1: р. 3]. Роман, начинающийся с отрицания — с отрицания как книги Бытия, так и «официальной» версии истории — позиция, очевидно, принципиальная. Человечество на краю гибели — сюжет, весьма популярный в XX веке, с его техноцентризмом, социальными, природными и историческими катаклизмами. Финдли живописует все ужасы гибели цивилизации, основываясь на «первичном источнике»: это не только повествование о том, что было (на самом деле), но и своеобразное предостережение: так будет. Библейская лаконичность заменяется многогранным, противоречивым и не всегда согласующимся с первоисточником повествованием. Финдли постепенно обрисовывает круг основных действующих лиц, вводя читателя в курс дела. Доктор Ной Нойес с семьей ожидают прибытия посланца. Точнее, вестей ожидает Ной, параллельно готовящийся произвести жертвоприношение, чему отчаянно противится его жена, алкоголичка миссис Нойес: ей претит тот факт, что муж хочет принести в жертву живое существо руками их сына Хама:

Авторитарный Ной с его поклонением ритуалам, законам и традициям (то есть исключительно внешней манифестации веры), слепой верой в чудо и гнев Божий, со своими «фундаменталистскими чистками» [1: р. 178],

Ной — Адмирал Всех Океанов [1: р. 240], третирующий не только свою жену, но и своих сыновей, животный мир — образ, мало похожий на привычный для читателя. Ной — творец, но творец-неудачник: он испробовал алхимию, магию, волшебный театр и в конце концов перешел к опытам над живыми существами, к примеру, над любимой кошкой своей жены Моттыль.

Моттыль — отнюдь не последний персонаж в романе. Полуслепая, одолевая таинственными голосами, предостерегающими ее от неверных поступков, постоянно беременная кошка окраски калико, чьих котят Ной использует в качестве материала для своих опытов и экспериментов, — именно с ее помощью мы узнаем не только о существовании Единорога и Леди (эту средневековую легенду Финдли также вплетает в повествование), говорящих лемууров Бип и Ринджер, о существовании фейри, драконов и прочих сказочных персонажей, о появлении ангела, коим окажется Люси — будущая жена Хама, и на чью долю выпадает, пожалуй, львиная доля испытаний среди всех остальных героев повествования.

Здесь немаловажно отметить, кому именно предоставляет автор право голоса в романе. Один из основных приемов — не собственно прямая речь, принадлежащая именно «нежеланным пассажирам»: жене Ноя (отнюдь не бессловесной и покорной), Хаму, Люси, Моттыль и другим представителям животного мира.

Как и в Библии, в романе Финдли у Ноя три сына.

Старший сын Ноя — Сим, Бык — опора и помощник отца, послушный исполнитель приказов даже не Бога, но своего отца, воспринимающий мир исключительно сквозь призму физиологических потребностей.

Младший сын Ноя, Яфет, равно как и Сим, в трактовке Финдли, является сыном послушным, но послушание это идет отнюдь не от богобоязненности, страха отцовского наказания. Яфет, в детстве добросердечный мальчик, испытывающий жалость ко всему живому, приводивший в дом проповедников, становится сущим наказанием, стоит лишь ему обрести власть на ковчеге и облачиться в амуницию по примеру Архангела Михаила. Финдли подробно описывает психологические причины становления тирана: все дело в том, что — это неудачник с амбициями.

Если Сим и Яфет в некотором роде являются копиями отца, то средний сын — Хам, исследователь и ученый — совершенно не похож на братьев и Ноя. Переживший в детстве лихорадку, едва не погубившую его, Хам с трепетом относится ко всему сущему, не допуская даже мысли об убийстве живого существа.

Помещая своих героев в фантастический мир, где соседствуют Ноев Холм и Город, где воздаются гимны Ваалу, где всем, кроме избранных, воспрещено входить в сад с яблоками, где с обычными, привычными нам видами животных, сосуществуют фантастические (единороги, фейри, драконы), Финдли вместе с тем психологически точно прописывает характеры героев, наделяя каждого из них не только собственной историей, но и мыслями, чувствами, мнениями.



Финдли не только переписывает, но и дописывает канон. В частности, это касается безымянной жены Ноя, история которой отсутствует в «первоисточнике». Миссис Нойес восстает против мужа, против его мнимого авторитета, слепого поклонения эдиктам и предписаниям, восстает во имя спасения всего живого. Спасая слабоумную сестру Эмму от наводнения, миссис Нойес тем самым условно искупает собственный грех — грех убийства своего слабоумного ребенка.

Финдли переписывает историю семьи Ноя: чете Нойесов после смерти их десяти детей (шестеро умерло от чумы, еще четверо — от различного рода несчастных случаев, лихорадки, животных) пришлось заново строить семью; у них родились Сим и Хам. Яфет появился на свет восемнадцатым — вместе с братом-близнецом Адамом, которого Ной решил убить, чтобы избавиться от позора.

Все указанные герои, в той или иной степени, ждут сначала прибытия посланца, вестника, и — Господа Бога, Яве (Yaweh), неврастеника, становящегося неуправляемым, стоит исчезнуть двум его кошкам, страдающего от насмешек, покушений на убийство. Финдли предельно очеловечивает этот образ, предельно снижает его, рисуя Бога Всемогущего измученным и решившим отойти от дел. Именно в честь его прибытия Ной устраивает вечеринку, на которой семейство узнает, что Великий Эксперимент, которым являлось человечество, близится к своему завершению. Яве озабочен растрепанностью, жестокостью, неверием человечества, погрязшего во грехе и покушающегося на самого Яве Всемогущего. Выходом для него становится продемонстрированный на вечеринке фокус с монеткой и бутылкой, наполненной водой: монетка «исчезает». Фокусу, столь поразившему Яве, вскоре предстоит стать жестокой реальностью — «прозрачные потоки» воды смывают все живое, а сам Яве самоустранится — таким образом, Финдли буквально реализует ницшевскую метафору о «смерти бога».

Ной — своеобразная копия Бога в миниатюре, экспериментатор-неудачник, деспот, не выносящий ни критики, ни насмешек в свой адрес, рассматривающий весь окружающий его мир как поле для экспериментов, от которых, при отсутствии удовлетворительных результатов, можно попросту отречься. Несмотря на явный притчевый, метафорический характер романа, Финдли неоднозначно рисует картину того, как в моменты отсутствия моральных авторитетов, краха истории устанавливается новая, жесткая власть, подавляющая инакомыслие, «инакобытие» — и как с этой властью борются обычные люди, например, миссис Нойес, восставшая против мужа.

Мотив восстания в романе — один из центральных. Это восстание против устаревших авторитетов, законов, правил, закоснелости и Эдиктов. Бунтует жена Ноя, отказывающаяся подниматься на ковчег без своей кошки и без слабоумной Лотты. Бунтует Хам против произвола отца. Люси, Хам и миссис Нойес бунтуют против вновь установленных порядков, согласно которым их место — на нижней палубе, в хлеву, в то время как Ной с двумя другими сыновьями пользуется плодами их трудов. Финдли именует бунтовщиков «революционерами», выступающими за «свержение новых порядков» [1: pp. 302, 310, 324]. Но, пожалуй, наиболее явно мотив бунта, несогласия выражен в истории жены Хама, Люси — персонажа яркого и неоднозначного (в частности, об этом персонаже см. [2: p. 104]).

В трактовке Финдли, Люцифер, склонный к перевоплощению, перед концом света воплотился в образе бледнолицей черноволосой чужестранки Люси, сохранив, впрочем, ангельские черты. Чужестранка Люси, с раскосыми глазами, нечто пограничное между ангелом и человеком, между мужчиной и женщиной, безусловно, возмущает своего противника Михаила Архангела, склонного делить мир на белое и черное, хорошее и плохое, свет и тень, добро и зло, — и в первую очередь именно этой «другостью».

В образе Люси букве закона противопоставлен дух непослушания, воля к знанию; статике, иконографичности, позе — динамика, движение, изменчивость; оружию — безоружность. Через Люси Финдли, совершенно очевидно, переосмысляет не только Библию, но и отсылает читателя к поэме Мильтона «Потерянный рай». Оставив за скобками историю восстания Люцифера против Бога, Финдли перефразирует этот эпизод, по-новому расставляя акценты, в результате чего от мятежного, ревнивого Люцифера остается женственная, склонная к состраданию, способная оживлять умерщвленных и по-своему страдающая от несправедливостей мира Люси.

В частности, Финдли сплавляет воедино и переиначивает два эпизода мильтоновской поэмы: эпизод с псами из книги второй и эпизод с появлением Сатаны в Эдемском саду из книги четвертой. Моттыль, кошка миссис Нойес, исследует окрестности в поисках пропавшего пса Эммы, жены Яфета. Пса она находит — по специфическому звуку смерти, который нельзя спутать ни с чем, а вместе с ним — и Люси, которая предстает перед ней в виде баклана, морского ворона (cormorant).

*«Не успела Моттыль ступить и нескольких шагов в подлеске, как услышала громкий шшшшшшшорох крыльев за спиной — на дерево уселась какая-то огромная птица. <...> Это был морской ворон»* [1: р. 57].

Ср. у Мильтона: *«Теперь на Древо жизни, что росло / Посередине Рая, выше всех / Деревьев, он взлетел и принял вид / Морского ворона...»* [4: с. 113].

Усевшись на дерево, Люси боится спускаться на землю, хотя и осознает, что пес мертв, а потому бояться нечего. Причина, если обратиться к тексту Мильтона, проста: собаки напоминают ей о *«псах, плодах преступного соития»*, чей *«невыносимый лай терзает слух»* [4: с. 74, 70].

Однако наиболее очевидной параллелью с «Потерянным Раем» является рассказ Сатаны о мотивах, приведших его в Эдемский сад: любопытство, вызванное слухами о другом мире, населенном *«породою существ, которых он возлюбил с ангелами наравне»* [4: с. 45, 61].

Зачоченная на самых нижних этажах Ковчега, вместе с другими «бунтовщиками», Люси рассказывает свою историю, историю восстания против мира, где нет места полутонам. Борьба, революция, бунт Люси приобретают новое измерение: это уже не борьба зла со злом, света с тьмой, но борьба против деления мира на светлое и черное, на движение и статическое (а следовательно, «скудное», по версии Люси) совершенство, на избранных и всех остальных. Ной со своими

«этническими чистками», стремлением соблности чистоту (в том числе и крови, как показывает история с Лоттой) становится воплощением зла. А если миром правит безжалостный экспериментатор, следующий придуманным им самим указам, а бунт не удастся, есть один путь: отринуть мир существующий и стремиться в мир новый.

Помимо очевидных обращений к «Потерянному Раю» Финдли использует ключевые моменты библейской истории о потопе, по-своему переиначивая их, по-новому расставляя акценты. Его роман — не просто развернутый комментарий к библейскому тексту, но новая версия мифа о потопе, версия, лишённая просветленной перспективы библейского мифа. Это — один из вариантов, копия, которых может быть бесконечное множество; подобно тому, как Ной разыгрывает в спектакле семь дней творения, так и Финдли разыгрывает историю последних дней старого мира. Это отнюдь не ветхозаветный мир, а один из «неудачных» вариантов «растленного» мира.

Финдли переиначивает концовку мифа: Ворона, подруга Моттыль и миссис Нойес, гибнет в битве за свободу; а Голубка становится отнюдь не предвестием нового, долгожданного мира. Финал романа вполне однозначен: и в новообретенном мире, казалось бы, очищенном от скверны, пороков, растленности и греха, найдется место для убийств, неоправданной жестокости, бездумного следования правилам, для Ноя (и многих других Ноев) и их бесчеловечных, попирающих жизнь экспериментов; не найдется в этом мире места лишь тем, кто окажется «нежеланным пассажиром».

### *Литература*

1. *Findley T.* Not wanted on the voyage / T. Findley. – Toronto, Ontario: Penguin Books, 1984. – 352 p.
2. *Krause D.* Timothy Findley's novels between ethics and postmodernism / D. Krause. – Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2005. – 209 p.
3. *Nielsen D.* Timothy Findley's Not Wanted on the Voyage: an Exemplary Ecofeminist Text / D. Nielsen // Canadian Poetry. – 1998. – Vol. 42 (Spring/Summer). – P. 100–122.
4. *Мильтон Дж.* Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец / Дж. Мильтон. – М.: Художественная литература, 1976. – 576 с.
5. *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро. – М.: ЛКИ, 2008. – 240 с.

### ***V.I. Demin***

#### **T. Findley's Novel «Not Wanted on the Voyage» as a Variant of the Biblical Myth**

In the article the novel of a famous Canadian writer T. Findley «Not wanted on the voyage» is considered in comparison with the Biblical source and with John Milton's poem «Paradise Lost».

*Key words:* postmodernism; rewriting; réécriture; Findley; the Bible; Milton.

*References*

1. *Findley T.* Not wanted on the voyage / T. Findley. – Toronto, Ontario: Penguin Books, 1984. – 352 p.
2. *Krause D.* Timothy Findley's novels between ethics and postmodernism / D. Krause. – Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2005. – 209 p.
3. *Nielsen D.* Timothy Findley's Not Wanted on the Voyage: an Exemplary Ecofeminist Text / D. Nielsen // *Canadian Poetry*. – 1998. – Vol. 42 (Spring/Summer). – P. 100–122.
4. *Mil'ton Dzh.* Poteryanny'j raj. Stixotvoreniya. Samson-borecz / Dzh. Mil'ton. – M.: Xudozhestvennaya literatura, 1976. – 576 s.
5. *P'ege-Gro N.* Vvedenie v teoriyu intertekstual'nosti / N. P'ege-Gro. – M.: LKI, 2008. – 240 s.

### Девятые международные Андреевские чтения

В материале освещается работа IX международной конференции «Андреевские чтения», прошедшей в январе 2011 года. На конференции обсуждались вопросы, связанные с изучением литературы XX века.

*Ключевые слова:* научная конференция; Андреевские чтения; литература XX века.

**29** января текущего года в УРАО прошла очередная (девятая по счету) ежегодная международная научная конференция «*Андреевские чтения. Литература XX века: итоги и перспективы изучения*».

Общий тон дискуссий был задан еще на первом мероприятии, и каждая новая встреча становится продолжением разговора о наиболее актуальных направлениях исследования литературных проблем, о новейших наработках в области истории и теории литературы. Участие в конференции специалистов как по зарубежной, так и по русской литературе обеспечивает объемность взгляда на современность, дает возможность вести разговор в русле компаративного анализа. Представители различных вузов и академических институтов выступили с яркими и содержательными докладами. Профессор МГУ *Т.Ф. Теперик* предложила свои размышления на тему «Поэтика психологизма и “новый стиль”: “Фарсалия” Лукана»; к.ф.н. *Л.А. Симонова* (МГПУ) выступила с докладом о связи романтической традиции с задачами манифестации творчества в «Гении христианства» Ф.-Р. Де Шатобриана. Стеновые материалы по проблемам изучения французской литературы подготовила к.ф.н. *Я.С. Линкова*, осветившая «Своеобразие романтического театра А. де Мюссе». Из тех, кто готовили актуальные исследовательские материалы на основе текстов, сформировавших уже сложившуюся к XX веку традицию, стоит отметить работы *А. Моисеева* о родо-тематической переключке драматургии А.С. Грибоедова и Ж.-Б. Мольера, а также доклад *О.В. Разумовской* «Теодор, Эдмунд, Валанкур: «защитники добродетели» в ранних готических романах».

Наиболее многочисленные материалы были посвящены художественным текстам XX века. «Французский блок» оказался самым обширным, что объясняется в первую очередь тем, что сам Леонид Григорьевич Андреев был специалистом по новейшей французской литературе, и ныне его интересы поддерживают коллеги, ученики, соратники. Так, профессор РУДН *В.В. Шервашидзе* вела разговор об экфрасисе и философии музыки Паскаля Киньяра, а профессор МГУП *Э.Н. Шевякова* делилась своими наблюдениями о работах Туссена и поэтике симулякров. Современная французская драматургия была представлена докладом докторантки МГУ *С.Н. Дубровиной*, изложившей свое видение реализации эпического начала в драматургии Ж.-Л. Лагарса. Сартровские начала и жанровое функционирование философии экзистенциализма в современной Франции отслеживались докладчиками на различном материале: д.ф.н., профессор *Н.А. Литвиненко* (УРАО) рассказала о поэтике французского автобиографического романа, сопоставляя тексты Сартра и Бегбедера; а д.ф.н. *Е.Д. Гальцова* (ИМЛИ) позволила слушателям взглянуть на «Тошноту» Сартра через призму «Небесной сини» и «Внутреннего опыта» Ж. Батая. Среди аспирантов, влившихся в ряды исследователей французской словесности, были особо отмечены доклады *Т. Амиряна* и *В. Демина* «“Роман с Фуко”: Мишель Фуко и литература» и *А. Нинидзе* «Феноменология страха в романе Л.Ф. Селина “Путешествие на край ночи”»: экзистенциальная парадигма».

Актуальность идей и жанровых вариаций вылилась в широкую дискуссию, которую увенчал доклад д.ф.н., профессора *Н.Т. Пахсарьян* (МГУ) «Пасторальное отшельничество как выбор современного парижанина: роман Ж.-М. Шеврье “Далекая Аркадия”». Настаивая на том, что пасторальная традиция в XX веке становится вновь актуальной по многим причинам, докладчик подчеркнула и те трансформации пейзажных картин, которые вмещает в себя новый жанровый вариант, расширяя традиционно сложившиеся рамки. Подтверждая эту идею, д.ф.н., профессор *Т.В. Саськова* выступила с докладом о русской прозаической пасторали конца XX столетия. Таким образом, начатое Л.Г. Андреевым дело исследования наиболее свежих сочинений современных авторов продолжается усилиями специалистов, занимающихся анализом не только новейших тенденций, но и вписывающих литературные факты в общенациональную и общемировую традицию художественного слова.

Из докладов по отечественной словесности XX века следует выделить тонкий и глубоко эмоциональный доклад к.ф.н., доцента *Н.Н. Карлиной* (УРАО) «Двух голосов переключка»: В. Аксенов и Б. Ахмадулина», посвященный памяти ушедших художников. Проза Аксенова была также рассмотрена одним из выпускников УРАО *Д.И. Дегтярниковым*, выступившим с докладом «Герой детских повестей В. Аксенова “Мой дедушка — памятник”» и “Сундучок, в котором что-то стучит”».

Формирование европейской модернистской традиции и значимость Франции как культурно-интеллектуального поля были рассмотрены в докладе к.ф.н., до-

цента *О.Ю. Пановой* в докладе «Франция в культурном воображаемом американском модернизме (Ш. Андерсон, Г. Стайн, У. Карлос Уильямс, Э. Хемингуэй, У.Э.Б. Дюбуа)». Рассмотрение этой проблематики было дополнено материалами по датской литературе в докладе *Ю. Королинской* «Послевоенные дебаты о культуре в датском журнале “Херетика”» и продолжено в стендовом докладе к.ф.н., доцента *Н.Б. Калашиниковой* «Поэтика прозы Менно тер Браака: голос модерниста» на материале нидерландской литературы. Современные тенденции в немецкой литературе были также представлены как результат влияния «вечных образов», например, в стендовом докладе к.ф.н. *А.А. Степановой* «Образ фаустовского сознания в литературе XX века: от архетипа к идеологеме», в докладе *Е.В. Селезневой* «“Философия новой музыки” Т. Адорно и роман Т. Манна “Доктор Фаустус”». Творчеству Т. Манна посвятила свое стендовое выступление и аспирант МГПУ *М.Е. Гельт*, представившая свой взгляд на типологию образа наставника в произведениях Т. Манна и Г. Гессе. К.ф.н., профессор Ереванского университета *Е.В. Карабегова*, освещая в стендовых материалах романистику Даниэля Кельмана, остановила внимание на проблеме автора и образах писателя в современной прозе ФРГ.

Широта освещенных на конференции тем и охвата национальных традиций свидетельствуют о неспадающем интересе исследователей к работам западноевропейских и американских авторов, о прочности общелитературной традиции и симультанности многих процессов, происходящих в области художественной словесности. Предпочтения докладчиков и их профессиональные интересы обеспечили высокий научный уровень выступлений и свободной дискуссии, а также стали свидетельством того, что идея Л.Г. Андреева об исследовательской смелости тех, для кого литература стала делом жизни, находит подтверждение в появлении все новых и новых имен. Хочется также отметить, что постоянный круг участников конференции сформирован с самого начала из единомышленников — коллег и благодарных учеников, само же событие давно переросло рамки межвузовской конференции и представляет собой одно из интереснейших научных объединений специалистов по проблемам современности.

*Н.Б. Калашикова*

**The Ninth International Andreev's Readings**  
(publication *N.B. Kalashnikova*)

The subject of a survey is the Ninth International Conference *Andreev's Readings* which was held at the University of the Russian Academy of Education in January, 2011. The participants discussed the problems concerning studying the XX century literature.

*Key words:* conference; Andreev's Readings; literature of the XX century.

## ЮБИЛЕИ

### **К 60-летию доктора педагогических наук, профессора кафедры теории и истории русской литературы Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина Марии Петровны Жигаловой**

**10** февраля 2011 года исполнилось 60 лет доктору педагогических наук, действительному члену Академии педагогических и социальных наук Российской Федерации, профессору кафедры теории и истории русской литературы Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина, Заслуженному учителю Беларуси Жигаловой Марии Петровне.

Мария Петровна прошла большой профессиональный путь от учителя русского языка и литературы до профессора университета.

Сочетание таланта ученого и обширного учительского опыта позволило Марии Петровне осмыслить ситуацию преподавания русской литературы в российской и белорусской школах и воплотить свое видение сначала в кандидатской, а затем и в докторской диссертациях. Докторская диссертация Марии Петровны, защищенная ею в 2005 году в Российской академии образования, была посвящена проблемам анализа художественных произведений на уроках литературы в старших классах школ и гимназий Беларуси. Систематизация, классификация и научное описание видов анализа художественного текста в образовательных целях стало значимым вкладом в педагогическую науку России и Беларуси.

Велико значение деятельности Марии Петровны по распространению русского языка и русской литературы в европейских государствах и в странах ближнего зарубежья. Курс истории русской литературы, прочитанный ею в Институте Славистики университета имени Гумбольдта в Берлине, вызвал большой интерес немецких студентов к русской словесности и культуре.

Область научных интересов Марии Петровны охватывает проблемы диалога русской и белорусской культур, вопросы литературного образования



в средней и высшей школе, преподавания русской словесности как средства межкультурной коммуникации в университетах Запада и Востока.

Крепкие узы дружбы связывают Марию Петровну Жигалову с кафедрой прикладной лингвистики и образовательных технологий в филологии ГОУ ВПО города Москвы «Московский городской педагогический университет». Мария Петровна — активный участник многих университетских научных мероприятий: Виноградовских чтений, где она неоднократно вела секционные заседания, семинаров и круглых столов, посвященных проблемам межкультурной коммуникации в полиэтническом пространстве. Материалы, разработанные Марией Петровной, вошли в подготовленное преподавателями кафедры учебное пособие для студентов бакалавриата «Технологии и методики обучения литературе», которое будет опубликовано в издательстве «Флинта».

Мобильность, высокий профессионализм, отличающие Марию Петровну как ученого и преподавателя, позволяют ей оперативно отзываться на актуальные проблемы образования, поставленные жизнью, и находиться на гребне российской и белорусской педагогической науки.

От души поздравляем Марию Петровну с юбилеем и надеемся на дальнейшее плодотворное сотрудничество!

*Коллектив преподавателей  
кафедры прикладной лингвистики  
и образовательных технологий  
в филологии ГОУ ВПО МГПУ*

## Юбилей Альфии Исламовны Смирновой

**Т**о, что Альфия Исламовна Смирнова работает рядом с нами, — большая удача.

Еще будучи студенткой, а затем аспиранткой Башкирского государственного университета, А.И. Смирнова зарекомендовала себя талантливым исследователем. В дальнейшем ее научная карьера развивалась стремительно, поскольку соискательница ученых степеней брала одну высоту за другой: в 1983 году в Томском государственном университете защищена кандидатская диссертация, в 1995 году в Воронежском государственном университете — докторская. В 1997 году решением ВАК Альфии Исламовне присвоено ученое звание профессора по кафедре литературы и журналистики.

Большой период жизни и научного творчества А.И. Смирновой связан с Волгоградским государственным университетом. С 1980 года Альфия Исламовна прошла по всем ступеням вузовской иерархии — была ассистентом, старшим преподавателем, доцентом, стала профессором. Научную работу А.И. Смирнова умело и достойно сочетала с административной деятельностью: в 1997–2000 годах была деканом филологического факультета, в 2000–2004 годах — заведующей кафедрой литературы.

С сентября 2004 года А.И. Смирнова является профессором ГОУ ВПО МГПУ, вновь успешно совмещая научно-исследовательскую работу с научно-организационной. Так, с сентября 2005 по март 2008 года она — заместитель декана филологического факультета по научной работе, с 2006 по 2008 год — заведующая лабораторией НИИСО филологического факультета.

Альфия Исламовна — замечательный лектор. Она читает курсы истории русской литературы конца XIX – начала XX веков, истории русской литературы 1970–2000-х годов, спецкурсы для магистрантов «Русская натурфилософская проза второй половины XX века», «Литература русского зарубежья», «Поэтика как филологическая дисциплина», спецкурсы для аспирантов по истории и философии науки.

В сферу научных интересов Альфии Исламовны входит исследование поэтики русской литературы XX века, мифопоэтики, натурфилософской прозы. Ею опубликовано свыше 180 работ как в нашей стране, так и в Италии, Испании, Китае, Греции, Чехии, Польше, Болгарии и др. В числе наиболее значимых публикаций следует назвать монографию ««Не то, что мните вы,

природа...»: русская натурфилософская проза 1960–1980-х годов» (Волгоград, 1995), учебное пособие «Литература русского зарубежья (1920–1990)» (М.: Флинта; Наука, 2006) с грифом УМО и др. Подготовлена и сдана в печать хрестоматия «Литература русского зарубежья (1920–1940)», адресованная ту-рецким студентам, изучающим русский язык.

Под научным руководством А.И. Смирновой подготовлены и защищены 11 кандидатских и 1 докторская диссертация. В настоящее время она является членом диссертационных советов МГПУ, в РУДН и в Астраханском госуниверситете.

А.И. Смирнова активно участвует в работе Международных научных конференций в Москве, Санкт-Петербурге, Волгограде, Саратове и других городах России, а также за рубежом — в Италии, Испании, Финляндии, Китае, Греции, Болгарии, Польше, Чехии, Литве, Латвии, Казахстане и др.

Большое внимание А.И. Смирнова уделяет редакторской и издательской работе. В качестве председателя редакционного совета серии «Филология» (1998–2000), а затем серии «Литературоведение. Журналистика» (2001–2005) она возглавляла научно-теоретический журнал «Вестник Волгоградского госуниверситета». В настоящее время А.И. Смирнова является членом Международного консультационного совета в «Международном журнале российских исследований».

Профессор А.И. Смирнова награждена Почетными грамотами Министерства образования РФ (2000), Департамента образования города Москвы и Московского городского педагогического университета как лауреат конкурса научно-исследовательских работ среди научно-педагогических работников (2010). Ей вручены Серебряная медаль ВолГУ «За заслуги» (№ 036), знак Международной наградной палаты «Элита науки». Сведения об А.И. Смирновой и ее биография включены в престижное издание Международного биографического центра в Кембридже.

Отрадно отметить, что Альфия Исламовна реализовала себя не только в науке и преподавательской деятельности, но и в семье: она счастливая мать талантливой дочери и не менее счастливая бабушка трех внуков. В становлении личности Альфии Исламовны большую роль сыграл ее муж — известный ученый-филолог Виталий Борисович Смирнов. Ему — «мужу, другу, учителю» — Альфия Исламовна посвятила свою последнюю книгу «Русская натурфилософская проза второй половины XX века» (М.: Флинта: Наука, 2009).

Преподаватели, аспиранты и студенты Института гуманитарных наук ГОУ ВПО МГПУ поздравляют Альфию Исламовну с юбилейным днем рождения и обращаются к ней со словами уважительного признания трудов и заслуг, с благодарными чувствами за внимание и доброжелательность, с восхищением перед высоким воплощением звания университетского преподавателя.

**Рецензия на монографию:**

**Чекалов К. А. Формирование  
массовой литературы во Франции.**

**XVII – первая треть XVIII / К.А. Чекалов. –  
М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 247 с.**

**О**публикованная в 2008 году монография К.А. Чекалова, доктора филологических наук, заведующего Отделом классических литератур Запада и сравнительного литературоведения ИМЛИ РАН, обращается к истокам формирования массовой литературы во Франции. Причиной подобного ракурса служит отсутствие в отечественной науке диахронических исследований, прослеживающих историю возникновения и формирования массового чтения. В этом отношении французская литература представляет богатейший материал для анализа, поскольку в разные периоды становления национальной словесности можно констатировать крайне высокую степень развития именно массовой литературы.

Выбранный в качестве рабочего термин «паралитература» широко применяется во Франции уже с шестидесятых годов прошлого века и представляется наиболее удачным как стилистически нейтральное определение явления, вызывающего зачастую весьма негативную или неоднозначную оценку.

Предлагаемые хронологические рамки и широта затронутых в монографии проблем позволили автору выявить признаки зарождения паралитературы еще в XVII веке. Это могло бы показаться спорным, поскольку чаще всего возникновение массовой литературы связывают с появившимся в конце XVIII века жанром готического романа, когда завершился процесс трансформации «изящной словесности в новоевропейскую литературу». Однако процесс этот был довольно длительным и восходил к началу становления литературы Нового времени, что позволяет выявить уже в барочной прозе отдельные черты мелодрамы и других «масс-культурных жанров». Подобное предположение автора определило и структурные особенности рецензируемой монографии. Первая глава «У ис-

токов массовой литературы: роман барокко» посвящена анализу своеобразных черт этого жанра в названный период. Это время — период поиска писательских стратегий, связанных зачастую не только и не столько с эстетическими вкусами эпохи. Немаловажную роль здесь начинает играть и критерий доходности, усиливается интерес к коллекционированию книг; рост домашних библиотек становится символом высокого положения в социальной и культурной иерархии. Развитие периодической печати явно способствует расширению читательской аудитории, во многом за счет роста интереса к чтению у женщин.

Отсутствие четко определенных жанровых канонов романа в начале XVII века объясняет довольно широкий диапазон используемых внешних жанровых критериев. Согласно наблюдениям, сделанным К.А. Чекаловым, в этот период правомерно говорить о двух наиболее распространенных жанровых моделях — о рыцарском романе, связанном с традицией эпопеи, и о романе пасторальном. Определенная трансформация любовного дискурса (тривиализация неоплатонических представления о любви, любовная риторика) позволяет автору говорить о сентиментальном романе исследуемого периода. Его отличает от сентиментального романа последующей эпохи сильно формализованный любовный сюжет с обязательной счастливой развязкой.

Несмотря на труднодоступность источников в монографии подробно разбираются несколько произведений начала XVII века: «Любовные приключения Филандра и Маризеи» А. де Нервеза, «Любовные приключения Полифила и Меллонимфы» Ф. Дю Суэ, «Любовная история Филокасты» Ж. Корбьена, в которых выявляются отдельные тенденции массовой литературы. Однако большее внимание уделено первому европейскому «бестселлеру» в современном смысле этого слова с ярко выраженными «контурами паралитературной продукции» — роману Ж. де Баркляя «Аргенида». Очевидным игровым приемом считается в монографии использование писателем латинского языка. Переводы этого произведения на все европейские языки последовательно выходили, начиная с 1625 года. Большой интерес для отечественного читателя представляет приведенная в монографии история появления русскоязычной версии «Аргениды».

Абсолютно неизученной в отечественном литературоведении представляется тематика второй главы монографии — «Голубая библиотека». Это название невероятно популярной серии романов. Дата ее возникновения до сих пор точно не определена, однако ее связывают с появлением во Франции «литературы вразнос», своеобразного варианта книготорговли, которым занимались в основном коробейники. К.А. Чекалов выделяет в этой серии основные признаки популярной литературы, а именно: широкое распространение, обращение к непросвещенной аудитории, народный язык, ориентацию на коллективное мышление и т.д. «Голубую библиотеку» отличала принципиальная установка на анонимность, намеренное снижение авторского начала и жанрового разнообразия. Однако так было не всегда, и в разделе главы «Жанрово-тематический состав» прослеживается история серии от ранней стадии, когда печатались и бурлескные сочинения

П. Скаррона, и пасторальная трагикомедия Ж. Мере «Сильвия», до публикации переработок рыцарских романов и жест. Не обошла «Голубую библиотеку» и мода той поры на разные литературные жанры. Так, большой популярностью пользовались волшебные сказки. Соответственно, знаменитые сказки Ш. Перро — «Спящая красавица», «Красавица и чудовище», «Голубая Борода», «Кот в сапогах» и т.д. — были опубликованы именно здесь. Создателей серии волновала прежде всего назидательная и нравственная составляющая публикуемых текстов. Именно поэтому среди народных книг, увидевших свет в этом издании, не было «Народной книги о Фаусте». Особое внимание уделяется в главе разбору таких произведений, как «Жан Парижанин», «Роберт Дьявол», «Петр Прованский», французская версия «Фортуната», «Жан из Кале», «Четверо сыновей Аймона». Своеобразная тематика серии определила и специфику бродячих сюжетов и героев. В монографии глубоко изучен феномен таких популярных французских героев, снискавших себе славу французских Робин Гудов, как Картуш и Мандрен. Основательное погружение автора в контекст эпохи позволяет ему соотносить состояние литературы во Франции с ситуацией в соседних европейских странах, знакомить читателей с историей русских переводов большинства анализируемых текстов.

Предметного изучения в монографии потребовал жанр пикарески и его французские инварианты, самые популярные образцы которых появились в «Голубой библиотеке». К ним относится и вольный перевод романа Ф. Кеве-до «Дон Паблос» и «Жизнеописание Гийери».

В третьей главе исследуются особенности развития массовой литературы в конце XVII – первой трети XVIII века. Отличительной особенностью данного периода стало тиражирование сюжетных перипетий произведений классической высокой литературы: «Принцессы Клевской» госпожи де Лафайет, с ее тонким психологизмом, органичностью внутреннего и внешнего правдоподобия; «Истории Ипполита, графа де Дугласа» госпожи Д'Онуа, где явно наблюдаются черты авантюрного романа. Авторы популярных романов, по наблюдению К.А. Чекалова, прибегают к апробированной в больших романах нарративной стратегии. Примером тому служат анализируемые произведения Дю Плезира «Герцогиня Эстраменская», К. Бернара «Элеонор Иврейская», А. Беллинзани «История любовных приключений Клеанта и Белизы».

Монография представляет собой только первую часть большого научного исследования о генезисе массовой литературы. Представленный в ней материал представляет безусловный интерес для специалистов в области не только французской, но и других европейских литератур. Он дает всестороннее представление о литературной ситуации XVII – первой трети XVIII веков, содержит огромное количество важных для науки источников. Остается только надеется, что последующая монография увидит свет в ближайшее время.

*Я.С. Линкова*

**АВТОРЫ «ВЕСТНИКА МГПУ»,  
СЕРИЯ «ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ  
ОБРАЗОВАНИЕ» 2011, № 1 (6)**

**Беляева Мария Вячеславовна** — кандидат филологических наук, профессор кафедры немецкого языка и современных технологий обучения Института иностранных языков ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: [beljaeva-mv@mail.ru](mailto:beljaeva-mv@mail.ru)

**Гиленсон Борис Александрович** — доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной филологии ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: [kostikina-aa@yandex.ru](mailto:kostikina-aa@yandex.ru)

**Девятова Надежда Михайловна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: [deviatovan@mail.ru](mailto:deviatovan@mail.ru)

**Демин Виктор Игоревич** — аспирант кафедры литературы народов стран зарубежья Университета Российской академии образования

Для контактов: [deminvik@mail.ru](mailto:deminvik@mail.ru)

**Дубинина Татьяна Геннадьевна** — аспирант кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: [dubinina-tatyana@yandex.ru](mailto:dubinina-tatyana@yandex.ru)

**Евтушенко Ольга Валерьевна** — кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка и теории словесности Московского государственного лингвистического университета.

Для контактов: [ovae@list.ru](mailto:ovae@list.ru)

**Калашникова Наталья Борисовна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной филологии ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: [dimnatkalash@mail.ru](mailto:dimnatkalash@mail.ru)

**Коханова Валентина Александровна** — кандидат филологических наук, профессор кафедры прикладной лингвистики и образовательных технологий ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: [kohanovav@rambler.ru](mailto:kohanovav@rambler.ru)

**Линкова Яна Сергеевна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной филологии ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: yanali2@yandex.ru

**Лихачев Сергей Владимирович** — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: LihachovSV@rambler.ru

**Ломакин Станислав Владимирович** — аспирант кафедры зарубежной филологии ГОУ ВПО МГПУ

Для контактов: lomakin\_sv@mail.ru

**Лоскутникова Мария Борисовна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: loskutnikova@umail.ru

**Матвеева Ирина Ивановна** — доцент кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: matv1@yandex.ru

**Петров Александр Александрович** — аспирант кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: DenisovaE@mgpu.ru

**Чеснокова Татьяна Григорьевна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной филологии ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: tchesno@bk.ru

**Шестернина Ольга Валентиновна** — аспирант кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: ola.orgidea@mail.ru

**Юнусова Бахаргуль Сафаровна** — соискатель кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: bs05@mail.ru

**Ярыгина Елена Сергеевна** — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: DenisovaE@mgpu.ru



«MCPU Vestnik» Authors, 2011, № 1 (6)  
Philological Education

***Belyaeva Maria Vyacheslavovna*** — Candidate of Philological Sciences, Professor of the Department of the German Language and Modern Technologies in Education, Institute of Foreign languages, MCPU.

Contacts: beljaeva-mv@mail.ru

***Gilenson Boris Aleksandrovich*** — Doctor of Philology, Professor of the Department of Foreign Philology, MCPU.

Contacts: kostikina-aa@yandex.ru

***Devyatova Nadezhda Mikhailovna*** — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of the Russian Language and General Linguistics, MCPU.

Contacts: deviatovan@mail.ru

***Demin Viktor Igorevich*** — Postgraduate of the Department of the Literatures of Foreign Countries of the University of the Russian Academy of Education.

Contacts: deminvik@mail.ru

***Dubinina Tatyana Gennadievna*** — Postgraduate of the Department of Russian literature and Folklore, MCPU.

Contacts: dubinina-tatyana@yandex.ru

***Evtushenko Olga Valerievna*** — Candidate of Philological Sciences, Professor of the Department of the Russian Language and the Theory of Discourse of the Moscow State Linguistic University.

Contacts: ovae@list.ru

***Kalashnikova Natalya Borisovna*** — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Foreign Philology, MCPU.

Contacts: dimnatkalash@mail.ru

***Kokhanova Valentina Aleksandrovna*** — Candidate of Philological Sciences, Professor of the Department of Applied Linguistics and Educational Technologies in Philology, MCPU.

Contacts: kohanovav@rambler.ru

***Linkova Yana Sergeevna*** — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Foreign Philology, MCPU.

Contacts: yanali2@yandex.ru

**Likhachev Sergey Vladimirovich** — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of the Russian Language and General Linguistics, MСPU.

Contacts: LihachovSV@rambler.ru

**Lomakin Stanislav Vladimirovich** — Postgraduate of the Department of Foreign Philology, MСPU.

Contacts: lomakin\_sv@mail.ru

**Loskutnikova Maria Borisovna** — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Russian Literature and Folklore, MСPU.

Contacts: loskutnikova@umail.ru

**Matveeva Irina Ivanovna** — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Russian Literature and Folklore, MСPU.

Contacts: matv1@yandex.ru

**Petrov Aleksandr Aleksandrovich** — Postgraduate of the Department of the Russian Language and General Linguistics, MСPU.

Contacts: DenisovaE@mgpu.ru

**Chesnokova Tatyana Grigoryevna** — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Foreign Philology, MСPU.

Contacts: tchesno@bk.ru

**Shesternina Olga Valentinovna** — Postgraduate of the Department of Russian Literature and Folklore, MСPU.

Contacts: ola.orxidea@mail.ru

**Yunusova Bakhargul' Safarovna** — Applicant for the Degree of the Candidate of Philological Sciences of the Department of the Russian Language and General Linguistics, MСPU.

Contacts: bs05@mail.ru

**Yarygina Elena Sergeevna** — Doctor of Philology, Professor of the Department of the Russian Language and General Linguistics, MСPU.

Contacts: DenisovaE@mgpu.ru

## Требования к оформлению статей

### Уважаемые авторы!

Редакция просит вас при подготовке материалов, предназначенных для публикации в «Вестнике МГПУ», руководствоваться требованиями к оформлению научной литературы, рекомендованными Редакционно-издательским советом Университета.

1. Шрифт — Times New Roman, 14 кегль, междустрочный интервал — 1,5, поля — верхнее, нижнее и левое — по 20 мм, правое — 10 мм. Объем статьи, включая список литературы и постраничные сноски, не должен превышать 18–20 тыс. печатных знаков (0,4–0,5 п. л.). При использовании латинского или греческого алфавита, обозначения набираются: латинскими буквами — в светлом курсивном начертании, греческими буквами — в светлом прямом. Рисунки должны выполняться в графических редакторах. Графики, схемы, таблицы не могут быть сканированными.

2. Инициалы и фамилия автора набираются полужирным шрифтом в начале статьи слева; заголовок — посередине, полужирным шрифтом.

3. В начале статьи после названия помещается аннотация на русском языке (не более 500 печатных знаков) и ключевые слова (не более 5). Ключевые слова и словосочетания разделяются точкой с запятой.

4. Статья снабжается пристатейным списком использованной литературы, оформленным в соответствии с требованиями ГОСТ 7.1–2003 «Библиографическая запись» на русском и английском языках.

5. Ссылки на издания из пристатейного списка даются в тексте в квадратных скобках, например: [3: с. 57] или [6: т. 1, кн. 2, с. 89].

6. Ссылки на Интернет-ресурсы и архивные документы даются в тексте в круглых скобках или внизу страницы по образцам, приведенным в ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка».

7. В конце статьи после списка литературы на русском языке приводится фамилия автора, заглавие, аннотация статьи, ключевые слова (*Key words*) и список литературы (*References*) на английском языке.

8. Рукопись подается в редакцию журнала в установленные сроки на электронном и бумажном носителях.

9. К рукописи прилагаются сведения об авторе (ФИО, ученая степень, звание, должность, место работы, электронный адрес для контактов) на русском и английском языках.

В случае несоблюдения какого-либо из перечисленных требований автор по требованию главного или выпускающего редактора обязан внести необходимые изменения в рукопись в пределах срока, установленного для ее доработки.

Более подробно о требованиях к оформлению рукописи можно посмотреть на сайте [www.mgpi.ru](http://www.mgpi.ru) в разделе «Документы» издательского отдела Научно-информационного издательского центра.

**Вестник МГПУ**  
Журнал Московского городского педагогического университета  
*Серия «Филологическое образование»*  
№ 1 (6), 2011

**Главный редактор:**  
кандидат филологических наук, доцент *Т.Г. Чеснокова*

Свидетельство о регистрации средства массовой информации:  
ПИ № 77-5797 от 20 ноября 2000 г.

Главный редактор выпуска:  
кандидат исторических наук, старший научный сотрудник *Т.П. Веденева*  
Редактор:  
*Л.Ю. Ильина*  
Компьютерная верстка, макет:  
*О.Г. Арефьева*

Подписано в печать: 20.04.2011 г. Формат 70 × 108 1 / 16.  
Бумага офсетная.  
Объем: 9 усл. печ. л. Тираж 1 000 экз.

Адрес Научно-информационного издательского центра МГПУ:  
129226, Москва, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4.  
Телефон: 8-499-181-50-36. E-mail: [Vestnik@mgpu.ru](mailto:Vestnik@mgpu.ru)