

**ПРОБЛЕМА
ЖАНРА И СТИЛЯ
В ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ**

Сборник научных трудов

ISBN 978-5-4217-0129-3



9 785421 701293

Курганский
государственный
университет



редакционно-издательский
центр

43-38-36

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
КУРГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ПРОБЛЕМА ЖАНРА И СТИЛЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И
ФОЛЬКЛОРЕ**

Сборник научных трудов

Курган 2011

УДК 82.0

П 78

Проблема жанра и стиля в литературе и фольклоре: Сборник научных трудов.- Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2011. –194 с.

Печатается по решению научного совета Курганского государственного университета.

Сборник научных трудов посвящен актуальным проблемам жанра и стиля в современном литературоведении и фольклористике. Авторами статей являются преподаватели и аспиранты КГУ и вузов других регионов.

Сборник представляет интерес для научных работников, преподавателей вузов, аспирантов, студентов и учителей, занимающихся исследованиями фольклора и литературной практикой.

Редакционная коллегия:

Рычкова Е.В. (отв.ред.), Жукова И.М., Савоськина Е.В.

ISBN 978-5-4217-0129-3

©Курганский
государственный
университет, 2011
©Авторы, 2011

ПАРАДОКСАЛЬНОЕ ПЕРЕВЕРТЫВАНИЕ КАК СПОСОБ ОБРАЩЕНИЯ С КЛАССИЧЕСКИМ МАТЕРИАЛОМ В РОМАНЕ-МИФЕ А. ПЛАТОНОВА «ЧЕВЕНГУР»

Роман А.Платонова «Чевенгур», созданный в 1926–1929 годах и отразивший черты неореалистического идейно-стилевого течения, многими исследователями рассматривается как смешение разных жанров. При этом едва ли не доминирующим в произведении является мифологическое начало. Так, В.Ю. Вьюгин считает, что А.Платонов ориентируется на те же мифологемы, что и символисты [1, 65]. По мнению Е.Р. Меньшиковой, мир романа «Чевенгур» составлен «из кубиков устойчивых мифологем» [2, 129]. Т.Т. Давыдова относит произведение А.Платонова к романам – мифам [3, 185-230].

Автор известной монографии «Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция» говорит о том, что универсалистские «авторские мифы» (термин З.Г. Минц) о мире писатели-неореалисты создают, «оригинально комбинируя и переосмысливая мифологемы традиционных мифологий и «вечные» образы мировой культуры [3, 30]. Отмечая, что «наиболее обобщенные образы и сюжеты литературы нового времени были возведены традицией в ранг мифопоэтических символов», Т.Т. Давыдова делится наблюдением, что А. Платонов использует мифопоэтические символы Мефистофеля, Гамлета и Дон Кихота [3, 144].

Вводя в мифологический подтекст «Чевенгура» образ Дон Кихота и элементы связанного с героем Сервантеса вечного сюжета, автор неореалистического романа-мифа в художественной ткани своего произведения осуществляет их творческую трансформацию.

Рецепция истории о ламанчском рыцаре в «Чевенгуре» происходит в связи с осмыслением А. Платоновым феномена революционного рыцарства, драматической судьбы воинов гвардии Октября. Писатель-философ раскрывает донкихотство рыцарей идеи социального переустройства, поверивших в мечту о «золотом веке». Вечный сюжет Сервантеса оказался востребованным в рассмотрении таких глубоких проблем, как проблема роли интеллигенции в преобразовании жизни, соотношения общечеловеческой и классовой морали, абстрактного и конкретного гуманизма, значения науки, культуры и искусства в развитии общества, духовного совершенствования личности.

Ассоциации с Дон Кихотом вызывает, прежде всего, платоновский Степан Копёнкин. На типологическое сходство «командира полевых большевиков» с ламанчским рыцарем указывали Н.Арсентьева [4, 283, 290, 292],

Т.Давыдова [3, 216], С.Пискунова и В. Пискунов [5, 23], С. Семенова [6, 224], И.Сухих [7, 230], В. Чалмаев [8, 314] и другие исследователи. На наш взгляд, главные донкихотские черты пародируются, доводятся до гиперболических размеров и в образах других революционных рыцарей в «Чевенгуре»: Максима Пашинцева, Саши Дванова, Александра Чепурного. Если Степан Копёнкин становится олицетворением идеи «гуманизма оружия», максималистского неприятия всего, что не соответствует революционному идеалу, то Максим Пашинцев являет собой приверженность идеалам минувшей эпохи, в образе создателя ревзаповедника пародийно заостряется «мотив реставрации прошлого, черты психологии так называемого «эскапизма» [4, 289-290]. В Саше Дванове главными становятся отвлеченность мышления, наивная мечтательность героя. Александр Чепурный – председатель Чевенгурского ревкома, наделен донкихотским нетерпением, страстным желанием немедленно пересоздать мир духовным усилием.

В сюжетных линиях платоновских героев отдельные детали, положения, сцены, эпизоды мифологизированной истории о ламанчском рыцаре последовательно карнавализуются. Художественный материал Сервантеса в мифопоэтической структуре неореалистического романа подвергается парадоксальному перевертыванию.

Автор «Чевенгура» противопоставляет известной высоте Дон Кихота небольшой рост своих «утопических» героев. Рыцари революции, по А. Платонову, только «маленькие» люди, дерзнувшие пересоздать мир в его основах. Автор скептически относится к попытке достижения идеала общественной гармонии в условиях общей дегуманизации жизни, неразвитости экономики, малограмотности и низкого уровня культуры основной массы населения. А. Платонов отмечает, что Копёнкин «малого роста» [9, 109], Пашинцев «был мал ростом и не особо страшен» [9, 151], Чепурный «маленького роста» [9, 186], автор прямо называет предревкома «маленьким человеком» [9, 197]. В противоположность ламанчскому идальго, обладающему высоким интеллектом и глубокими знаниями, рыцари революции в «Чевенгуре» предстают ограниченными, не развитыми духовно людьми. А.Платонов показывает осознание Копёнкиным собственного невежества, понимание героем, что он «как дубьект» [9, 213]. Термины нового времени становятся «терниями» для «бедного умом» человека. Существенное отличие Копёнкина от Дон Кихота, «книжного человека», погруженного в чтение рыцарских романов, знающего литературу, состоит в приветствии всеобщей неграмотности, в отношении к образованности как к причине общественного неравенства и угнетения масс. Автор лишает высокообразованного, научного мышления и Максима Пашинцева. А.Платонов раскрывает скептическое отношение героя

к современной интеллигенции: «Сначала Дванов ему (Пашинцеву – Т.А.) не вполне понравится: сидит и молчит, наверное, все программы, уставы и тезисы наизусть знает – таких умных Пашинцев не любил» [9, 156]. В романе «Чевенгур» отмечается и «узкий бедный ум» Саши Дванова, несмотря на то, что этот «утопический» герой является «большевистским интеллигентом – редким типом» [9, 106]. Странно и наивно утверждение Дванова, что в пустом и страшном городе действительно построен коммунизм. Высокая эрудиция поклонника Дульсины, сведущего и в науках, и в военном деле, и в искусстве, оборачивается полным невежеством рыцаря революции Чепурного. А. Платонов раскрывает негативное отношение к науке председателя Чевенгурского ревкома, обладающего «низким умом» из-за опасения, что она «всей буржуазии даст обратный поворот» и вообще «чем кончится – неизвестно» [9, 216]. В отличие от героя Сервантеса, проводящего дни и ночи за книгами, «Чепурный ничего не читал» [9, 207].

Высокоразвитое сознание Дон Кихота позволяет ему мыслить конструктивно, творчески. Многим платоновским рыцарям чужд умственный труд, они знают только физическую работу. Автор «Чевенгура» изображает Копёнкина пахущим землю, Пашинцева – рубящим шелугу, шлифующим с двумя «прочими» камни, Чепурного – добывающим огонь с помощью деревянного насоса, рубящим кустарник. А. Платонов показывает Дванова помогающим Гепнеру чинить крышу Якова Титыча, пытающимся вместе с Пиюсей соорудить оросительную плотину.

Одной из главных характеристик приверженцев идеи «гуманизма оружия» в неореалистическом романе-мифе является их язык. Несходство речевой манеры Дон Кихота Ламанчского и рыцарей «Чевенгура» особенно ярко выявляет примитивность мышления платоновских героев, отсутствие у них культурного опыта. Изящество слога, изысканность выражений Дон Кихота оборачиваются грубостью и бедностью лексики, «трогательной беспомощностью» фраз рыцарей революции. Обращение Копёнкина к крестьянам из Ханских Двориков, в котором причудливо сочетаются научные термины, канцеляризм и просторечия, – травестирование речи героя Сервантеса о «золотом веке», произносимой перед козопасами. Во фразах платоновского рыцаря отражено умственное усилие необразованного человека, осваивающего явления и процессы переходного времени. Можно согласиться с В. Васильевым, объясняющим возникновение «речевых неправильностей» в высказываниях героев «Чевенгура»: «Работа народного сознания и нравственного чувства по переоценке ценностей в эпоху ломки традиционного жизненного уклада и мирозерцания и стала главным предметом прозы А. Платонова. В произведениях художника язык многовекового опыта народа, дух,

строй и логика этого языка впервые встретились с языком научного социализма, духом, строем и логикой политики; и названная встреча обусловила косноязычие и внутренний драматизм платоновской фразы, исполненной «страшного усилия души» народа постигнуть гармонию нового мира» [10, 173].

Отличие действий и поступков рыцарей революции от поведения Дон Кихота определяется несходством их внутренних установок. Героем Сервантеса, вдохновлённым верой в высокий идеал, в его конечное торжество, движет, прежде всего, сострадание к угнетенным и обездоленным. Командир «отряда полевых большевиков» Копёнкин находится во власти слепого фанатизма, в нем живет готовность планомерно уничтожать массы людей во имя утопической идеи. В «Чевенгуре» звучит реплика Копёнкина, выявляющая нацеленность героя на жестокую и непримиримую борьбу даже со слабыми и беззащитными: «Врагов Розы (Роза Люксембург в романе-мифе А. Платонова является символом веры Степана Копёнкина – Т.А.), бедняков и женщин я буду косить, как бурьян!» [9, 111] В сознании командира полевых большевиков рыцарям революции противостоит не фантастическая рать великанов и волшебников, а половина населения земного шара: «Все люди для него (Копёнкина – Т.А) имели лишь два лица: свои и чужие. Свои имели глаза голубые, а чужие - чаще всего черные и карие, офицерские и бандитские; дальше Копёнкин не вглядывался» [9, 120]. Акцентируя в трагикомическом образе командира полевых большевиков бессмысленную жестокость, А. Платонов раскрывает страшную деформацию души человека в революции: герой превращается из «доброго мужика» в циничного палача: «Обыкновенно он (Копёнкин – Т.А) убивал не так, как жил, а равнодушно, но насмерть, словно в нем действовала сила расчета и хозяйства. Копёнкин видел в белогвардейцах и бандитах не очень важных врагов, недостойных его личной ярости, и убивал с тем будничным тщательным усердием, с каким баба полет просо. Он воевал точно, но поспешно, на ходу и на коне, бессознательно храня свои чувства для дальнейшей надежды и движения» [9, 146].

Агрессивность характерна и для Пашинцева – «лютого человека», «без одного непримиримого глаза», которого «определенно бояться» все окружающие [9, 149, 152, 153]. Оружие стало неотъемлемым атрибутом героя. Автор отмечает, что «навсегда потерянное время (1918-1919 годы – Т.А.) вызвало в нем (в Пашинцеве – Т.А.) яростные воспоминания: среди рассказа он молотил по столу кулаком и угрожал всему окружению своего подвала» [9, 152].

Безумным фанатиком предстает в романе Чепурный, для которого характерна полная некомпетентность в теории создания нового общества. От Дон Кихота Ламанчского Чепурный отличается крайним радикализмом, ав-

тор показывает готовность рыцаря революции уничтожить завоевания цивилизации во имя победы коммунизма. Слепой фанатизм героя выражают крайние формы речевого абсурда: «...там висит наш символ, и там сказано неизвестно кем, но все равно написано, и мы так желаем: лучше будет разрушить весь благоустроенный мир, но зато приобрести в голом порядке друг друга, а посему, пролетарии всех стран, соединяйтесь скорее всего!» [9, 281]. Под руководством Чепурного организуется «второе пришествие» - массовый расстрел буржуазии города. Это не вдохновенный героический поединок Дон Кихота с призраками – с благословения Чепурного вершится преступление, жестокое планомерное убийство безоружных людей.

В вооруженных «подвигах» революционных рыцарей А. Платонов отразил трагическое заблуждение века, слепую веру в возможность установления социальной гармонии насильственными методами. Раскрыв драматизм переходной эпохи, требовавшей отречения от общечеловеческих гуманистических идеалов, автор «Чевенгура» показал, что военные навыки новых героев времени находятся в противоречии с их нравственной сущностью, с изначальными стремлениями к миру, добру, любви. Отвергая насилие как метод разрешения социальных противоречий, А. Платонов выступает в защиту естественной эволюции общества, основополагающими факторами которой являются труд, техническое мастерство и научное знание, культурная и просветительская работа среди населения.

Развивая сюжетные линии Степана Копёнкина, Максима Пашинцева, Александра Дванова и Александра Чепурного, автор «Чевенгура» показывает вместо стремления героя-одиночки воскресить счастливое прошлое коллективную попытку ввести прекрасное будущее в настоящее. Изображая «второй вид донкихотства» (Г. Гейне), А. Платонов посредством сервантесовских реминисценций раскрывает бесплодность идеи преобразования мира силой идеализма – голого энтузиазма и страстной преданности «великому делу». Действия революционных рыцарей, по мысли писателя, исторически обречены.

Обращает на себя внимание новое в раскрытии отношений «фантастического человека» с окружающим миром. В произведении Сервантеса Дон Кихот, вдохновляемый идеалом «золотого века», творит свой роман-утопию, в действие которого вовлекаются, причудливо преображаясь, реальные люди и вещи. В романе-мифе А. Платонова рыцари революции, лишённые творческого дара, постоянно сталкиваются с пугающей условно-фантастической реальностью. Писатель-философ, акцентируя неготовность масс к радикальным переменам в социальном бытии, трудность освоения общественным сознанием новых понятий, показывает неожиданные варианты практического

осуществления идей Октября. А. Платонов прибегает к острашению, поэтике абсурда, изображая угощение кулаками бедноты в день «сельского молебна в честь избавления от царизма» в Ханских Двориках, компанию по переименованию населения «в целях самосовершенствования граждан», «революционный дележ скота без всякого изъятия» в этом же селении, «усложнение жизни» в коммуне «Дружба бедняка» [9, 128,129,133,142]. Пугающе нелепы «революционный заповедник товарища Пашинцева имени всемирного коммунизма» [9, 147], «второе пришествие», организованное для чевенгурской буржуазии Чепурным и Пиюсей, перемещение домов и садов в «коммунистическом» городе. Не творческим мышлением образованного интеллигента, а затемненным народным сознанием в «Чевенгуре» создается новая картина мира, фантастика которой отражает трагедию всеобщего заблуждения. Жителями «коммунистического» города «все налоги и повинности» возлагаются на солнце, которое объявляется единственным работником. У чевенгурцев возникает новое отношение к труду как к «пережитку жадности и эксплуатационно-животному сладострастию», к душе - как к «основной профессии», к женщине - как к «дыханью пережитка» [9, 217, 221, 270]. Участниками коммуны организуется «широкое братское семейство», упраздняется время, вследствие чего происходит остановка «среди лета, среди времени и всех волнующихся стихий» [9, 281, 296]. Называя «Чевенгур» «травестией трагедии, изменившей мир», Е.Р. Меньщикова справедливо замечает, что в «живом, предметном мире» платоновского романа–мифа, насыщенном конкретными деталями революционной анархии начала 20-х ...элементы «сверхъестественного» трансформируют реальность» [2, 118, 122, 123].

Парадоксальное перевертывание можно наблюдать и в платоновских цитатах внутреннего сюжета романа Сервантеса – истории постепенного крушения романтически-утопических иллюзий. Конфликт высокого идеала и советской действительности 1920-х годов породил скорбь о «несбывшемся торжестве революции», которая владеет рыцарями «Чевенгура». Сюжет внутренних исканий Степана Копёнкина становится трагической историей борьбы веры и безверия. А. Платонов разрабатывает как самостоятельное ответвление сюжета Сервантеса ситуацию поклонения рыцаря даме сердца.

Дон Кихот в «первом европейском романе» вдохновляем прекрасным образом Дульсинеи. Ее прототип - деревенская девушка Альдонса – полна жизни и здоровья. Дульсинея предстает воплощением идеалов любви и красоты, которые должны восторжествовать в мире.

Острым трагизмом дышит неожиданная, странная и смешная ситуация поклонения Копёнкина застывшему идеалу революции. Роза Люксембург - символ веры героя – мертва. Глазами Копёнкина мы видим либо ее могилу,

либо тело Розы в гробу. Образы бездыханной Розы, ее могилы в сознании платоновского рыцаря - знаки внутреннего кризиса, горького осознания недостижимости высокой мечты в условиях новой, пореволюционной действительности.

В произведении Сервантеса романтическая мечта уступает трезвому мировосприятию. Испанский писатель в финале своего романа показывает равнодушие ламанчского рыцаря к миру идеального и возвышенного. Сцена смерти «утопического» героя Степана Копёнкина в произведении А. Платонова демонстрирует «великую силу идеализма» (А. Луначарский), поднимающую рыцарей революции до героического самоотвержения. Смертельно раненным Копёнкиным владеет горькое чувство вины за судьбу поруганного идеала, герой уходит из жизни внутренне не успокоенным.

Отношение автора «Чевенгура» к русским потомкам Дон Кихота, изображенным в романе-мифе, верно определяет Н. Арсентьева: «Платонов не лишен чувства симпатии к своим «утопическим» героям - в них есть частица его самого, но он не может остаться в мире утопии...»[4, 299].

Таким образом, опираясь на литературные мифологемы, творчески переосмысляя материал классического произведения о высоком безумии «книжного человека», дерзнувшему изменить мир, А. Платонов создает роман-миф об одержимости русских рыцарей мечты о «золотом веке» и их трагической судьбе.

Список литературы

1. Вьюгин В.Ю. Между двух молчаний: об иносказании Платонова // Русская литература.- 2004.-№4.
2. Меньщикова Е.Р. Трагический парадокс юродства, или карнавальный гротеск Андрея Платонова//Вопросы философии.-2004.-№3.
3. Давыдова Т.Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция.- М:Флинта:Наука,2005.
4. Арсентьева Н.Н. Русско-испанские литературные связи: проблемы преемственности, топологии, рецепции: Дис....д-ра филол.наук. -Т.1., 1994.
5. Пискунов В., Пискунова С. Сокровенный Платонов. К выходу в свет романа «Чевенгур», повестей «Котлован» и «Ювенильное море» // Литературное обозрение.-1989.-№1.
6. Семенова С.Г. Мытарства идеала // Новый мир. – 1988.-№5.
7. Сухих И. Русские странники в поисках Китежа //Звезда.- 1999.-№8.
8. Чалмаев В.А. Андрей Платонов: К сокровенному человеку. -М.:Сов. писатель, 1989.
9. Платонов А.П. Чевенгур. - М.: Высш.школа, 1991.
10. Васильев В. Национальная трагедия: утопия и реальность. Роман Андрея Платонова «Чевенгур» в контексте его времени // Наш современник.- 1989.-№3.

СПОСОБЫ ОРГАНИЗАЦИИ И СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ КАТЕГОРИЙ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ВИЗАНТИЙСКОМ «ЖИТИИ АЛЕКСИЯ ЧЕЛОВЕКА БОЖИЯ»

Духовное содержание литературного текста реализуется в «особом времени и пространстве». Именно они, по определению З.Я. Тураевой, заключают в себе содержание литературоведческих категорий художественного времени и пространства [13, 87]. В данной работе, рассматривая художественное пространство и время в их неразрывной связи и единстве, для удобства анализа мы остановимся отдельно на выявлении их свойств, а также охарактеризуем способы их выражения и значение в художественном произведении. Отметим, что данные свойства полностью совпадают как для категории времени, так и для категории пространства.

В реализации плана выражения категории художественного времени и пространства участвуют как языковые, или лингвистические средства (лексические и грамматические), так и экстралингвистические, жанрово-художественные средства (образная система произведения, его композиция и др.).

Все средства выражения данных категорий делятся на эксплицитные и имплицитные. Эксплицитные – это такие средства, для которых локализация действия во времени является основной функцией. Они, в свою очередь, подразделяются на морфологические и неморфологические. К морфологическим средствам относится система видовременных глагольных форм, к неморфологическим – лексемы, то есть слова с временным значением (обстоятельства времени, временные наречия), словосочетания, временные придаточные предложения. Последние два средства являются синтаксическими.

Имплицитные средства временной локализации становятся таковыми только в окружающем контексте. Для них функция темпоральной локализации является как бы производной. Такие средства указывают на время совершения действия не прямо, а опосредованно (через определение места совершения действия, реалии и т.д.) [10].

Художественное время не есть историческое время, хотя историческое время прямо или опосредованно отражается в произведении искусства. Оно служит для создания колорита эпохи и, вовлекаясь в художественное произведение, приближается к художественному времени [12, 14].

Перейдем непосредственно к анализу текста Жития Алексия по русскому научному переводу С.В. Поляковой, который отличается точностью как в

фактологическом, так и в стилистико-грамматическом аспекте, что позволяет нам использовать его в качестве основы для анализа.

В Житии нет конкретных дат. Присутствующие в тексте временные указания отличаются обобщенностью: «Во времена те жил в городе Риме благочестивый муж...» [5, 156]; «В один из дней – это было воскресенье – до его отшествия к Господу, после святой литургии...» [5, 159]. Последовательное использование глаголов в прошедшем времени указывает, однако, на то, что события происходили давно: «Столь добрый муж постился всякий день до девятого часа» [5, 156]; «И она зачала во время то и родила сына» [5, 156].

Историческое время здесь отражено опосредованно, и можно найти лишь косвенные приметы для исторической локализации происходящего. Мы узнаём, что события происходили примерно на рубеже IV-V веков н.э., т.к. в тексте упоминаются имена священных римских императоров Аркадия (395-408) и Гонория (395-423), первый из которых правил в восточной части империи, второй – в западной [2, 293]: «...В присутствии священных римских императоров и архиепископа Маркиана от престола изошел невидимый глас...» [5, 159].

По классификации З.Я. Тураевой, к основным свойствам реального времени относятся одномерность, непрерывность, движение, необратимость, однонаправленность и упорядоченность. Художественное время понимается как время тех событий, из которых складывается сюжет, то есть как сюжетное время, и отличается от времени реального. Художественное время может быть одномерным и многомерным. Многомерность имеет место, если несколько действий развиваются параллельно в нескольких местах в различное время или если в произведении несколько индивидуальных временных систем, если перекрещиваются параллельные сюжетные линии [12, 15-25].

Обратимся к тексту Жития. Родители Алексия пытаются искать его: «И вот в Риме, когда Алексей уже покинул его, начались поиски его» [5, 157]. Посланные на поиски триста слуг, не узнав Алексия, подают ему милостыню, что вызывает у святого радость. Здесь же агиограф показывает, что происходит в это время в Риме, в доме родителей. Мать затворяется у себя в спальне, а отец «не прилепился къ жене своей», поскольку надеется на то, что Бог пощадит Алексия и он останется жив [4, 53-54].

Таким образом, можно сделать вывод, что художественное время в Житии характеризуется одномерностью, т.к. события происходят в разных местах, но в одно и то же время.

Художественное время понимается как единство прерывности и непрерывности. Время находит своё отражение в художественном произведении, во-первых, как нечто последовательное, непрерывное (континуум) и, во-

вторых, как многоплановый, прерывистый фон с ретроспективным показом событий, взглядами рассказчика в будущее (дисконтинуум). Разновидностями дисконтинуума являются проспекция и ретроспекция [1, 3].

В изучаемом нами тексте художественное время характеризуется непрерывностью, однонаправленностью и упорядоченностью, т.к. его композиция обусловлена строгими канонами. Жития-биос должны были описать хронологически всю жизнь человека. Однако необходимо было не просто создать образ святого, не просто рассказать о нем, передать сохранившиеся сведения почитателям и потомкам, но и представить его в качестве образца для подражания, а также восхвалить и прославить подвижника. Потому хронологический принцип сочетается в житийной композиции со своеобразным «принципом нравственным». Отбор фактического материала о жизни святого производился в строгом соответствии с требованиями разработанной житийной схемы, отразившей в себе основной набор тем и жизненных ситуаций, в которых наиболее ярко должны были проявляться черты конкретного подвижника, позволяющие рассматривать его личность через призму христианского морального идеала, как «подражателя Христу» [8, 134].

Художественное время в житийной (агиографической) литературе подчиняется закону целостности изображения. О событии рассказывается от его начала и до конца. Читателю нет необходимости догадываться о том, что происходило за пределами повествования. Если повествуется о жизни святого, то последовательно говорится о его рождении, о детстве, о начале его благочестивых подвигов, приводятся главнейшие события его жизни (с точки зрения внутреннего и внешнего смысла его существования), в конце рассказывается о смерти и посмертных чудесах. Следование закону целостности изображения в агиографической литературе приводит к тому, что художественное время не только имеет свой конец и начало, но и характеризуется известного рода замкнутостью на всем протяжении произведения.

Другое следствие строгого следования закону целостности изображения — однонаправленность художественного времени. Повествование никогда не возвращается назад и не забегают вперед. В житиях иногда говорится об ожидающей героя судьбе, но это не хронологическое нарушение, а попытка указать на вневременной смысл событий [7, 212].

Движение времени в произведении может также передаваться с помощью системы темпоральной лексики, воспроизводящей временные отношения эксплицитно.

В Житии Алексия движение времени можно проследить через упоминания символического числа 17: 17 лет Алексей пробыл в церкви Богородицы, 17 лет – в доме родителей; а также непосредственно через систему темпо-

ральной лексики: «Ибо от воскресения до воскресения причащался Святых Тайн...» [5, 157].

Цикличность, повторяемость, движение времени моделируется использованием наречий времени и образа действия (снова, опять, тотчас) и их неоднократным повторением в тексте: «Снова Пречистая Богородица является ему во сне...» [5, 158].

Наречие времени и образа действия *тотчас* показывает способность художественного времени ускоряться: «Все это было *тотчас* сделано, и все встали...» [5, 160]; «После этого *тотчас* стал стекаться народ, чтобы поклониться честным и святым останкам» [5, 161].

Придаточные обстоятельственные предложения времени с союзом *когда* довольно часто встречаются в тексте Жития, подробно описывая время совершения действия, придавая ему особую динамичность: «Когда же сын достиг надобного для учения возраста, ему преподали грамоту...» [5, 156]; «А когда наступил вечер, рабы стали мучить его...» [5, 158].

Средства выражения в тексте категории пространства, на наш взгляд, также можно разделить на эксплицитные и имплицитные. При этом к эксплицитным средствам следует отнести обстоятельства места, а к имплицитным – реалии, время совершения действия и т.п.

Как и категорию художественного времени, категорию художественного пространства также можно рассматривать как единство прерывности и непрерывности; оно также может передавать признаки «движения» и «статичности» и обладает таким свойством, как обратимость.

Но всё же есть одно важное отличие: художественное пространство в большей степени, чем время позволяет нам ощутить конкретность, то есть образность содержательно-фактуальной информации в произведении: «Индивидуумы конкретны в пространстве, а не во времени, что можно объяснить природой человеческого опыта, а именно, человек может находиться в одном и том же месте в разное время, но не может быть в разных местах в одно и то же время, следовательно, есть какая-то асимметрия времени и пространства» [3, 95].

Итак, мы видим, что основные качественные свойства художественного времени могут быть перенесены на художественное пространство, поскольку художественное время и пространство тесно взаимосвязаны.

Обладая собственным пространством в композиции сюжета, каждый персонаж получает дополнительную характеристику через приписанное ему автором пространство художественного действия [6, 75].

Пространственный континуум в художественных текстах значительно более точен, чем временной. Во многих житийных произведениях географические названия места действия и их описание находят вполне реальное от-

ражение. Так, в Житии Алексия упоминаются реально существовавшие и существующие ныне места: Рим, город Эдесса в Месопотамской Сирии, Киликия – область в юго-восточной части Малой Азии, столицей которой являлся город Тарс. Таким образом, можно сделать вывод, что житийная литература тяготеет к историчности в описании событий.

Однако географические привязки житий очень часто символичны. Как правило, отказываясь от обычной жизни, святые стремятся сменить при этом и пространство обитания, попадая в некие сакральные локусы – в монастырь, за Иордан (Мария Египетская), в Святую землю (Николай Сионский) и т.д. В данном случае, и это оговаривается в Житии, Алексей попадает в Эдессу, «идеже лежит образ иконы Господа нашего Иисуса Христа, иже дасть Авгарю в животе его», и обосновывается на паперти церкви Пресвятой Богородицы. Символически данный фрагмент может быть прочитан как обретение Алексием новых отца и матери – Христа и Богородицы.

Пространство может быть сжатым или замкнутым, а может иметь широкие географические рамки. В Житии обращает на себя внимание контраст пространств, в которых обитают герои: если Алексей странствует по миру, не имеет крыши над головой, но его место обитания освящено свыше и таким образом безгранично, то жизнь его родителей сужается до границ собственного дома, а у его матери и, как позднее становится известно, и у его жены – до одной комнаты, соединяющейся с миром лишь через «оконце» [4, 53-54].

Художественное пространство текста включает в себя всю систему его неоднородных пространственных отношений. Пространственные координаты героев имеют прямую зависимость от их «положения» во времени, а временные приметы, напротив, раскрываются в пространстве. Пространственный континуум может иметь несколько видов, может быть объёмно-статическим и объёмно-динамическим. Таким образом, художественное пространство, как и художественное время, может иметь признаки «движения» и «статичности». Объёмно-статический континуум, как правило, связан с описанием обстановки, в которую попадают герои.

Житие св. Алексия обладает объёмно-динамическим пространственным континуумом: святой большую часть жизни проводит в странствиях и скитаниях. Тайно покинув Рим, Алексей направляется в Эдессу Месопотамскую поклониться нерукотворному образу Иисуса Христа и начинает свой многолетний подвиг добровольной нищеты: раздав все, что имел, в рубище, вместе с нищими кормится он подаянием и молится на паперти церкви Св. Богородицы. Святость его раскрывает пономарь. Через 17 лет, став всеми почитаемым, Алексей пытается бежать от людского поклонения, но после долгих скитаний волею судеб вновь оказывается в Риме, в доме своих родителей.

«Действие жития движется не только от города к городу, при этом возвращаясь в Рим, но и от храма к храму (церковь св. Вонифатия – церковь Пресвятой Богородицы – церковь св. Петра – и опять возвращение в церковь св. Вонифатия)» [4, 55].

Средствами выражения пространственных отношений в художественном тексте служат языковые средства: синтаксические конструкции со значением местонахождения, бытийные предложения, предложно-падежные формы с локальным значением, глаголы движения, глаголы со значением обнаружения признака в пространстве, наречия места, топонимы и др.

В Житии Алексия в качестве средств выражения пространственного континуума используются слова разных частей речи с локальной семантикой, слова с периферийными семами локальности, предлоги пространственного значения. Основными средствами выражения ситуаций местонахождения являются предложно-падежные конструкции, выполняющие в предложениях функцию обстоятельства места в сочетании с глаголами различных семантических групп. Данные языковые единицы эксплицитно реализуют значение локативности. Предложно-падежные конструкции состоят из двух единиц: предлога и падежной формы имени существительного или местоимения. Предлоги являются важнейшим средством выражения локативности в русском языке, при этом каждый предлог характеризуется присущей только ему совокупностью значений.

Важнейшим средством выражения категории пространства в нашем тексте также являются конструкции предложно-падежных форм, состоящие из имени, включающего в свою семантику пространственную сему, и предлога: «Во времена те жил в городе Риме благочестивый муж по имени Евфимиан, синклитик» [5, 156]; «И, облекшись в нищенское рубище, сел, прося подаяния в притворе храма...» [5, 157]; «...Придя к пристани, увидел корабль, готовящийся плыть на восток» [5, 157].

В отношении последнего примера отметим, что образ корабля семантически амбивалентен. Как одна из фундаментальных мифологем архаического сознания он воплощает средство перемещения из мира живых в мир мертвых. Так, в Египте и других культурах считалось, что души умерших переправлялись в загробный мир на судах [11, 159]. В христианстве корабль становится символом человеческой жизни и одновременно символом церкви, спасения, ведущим верующего под знаком Креста сквозь бурные воды жизни [9, 268].

Предложно-падежными формами с предлогом *в* выражается локативное значение «внутри»: «В четверг вечером все собрались в храме святого первоверховного апостола Петра...» [5, 159]; «Когда императоры, архиепископ и

весь синклит вступили в дом его, в полном молчании начались поиски в покоех Евфимиана» [5, 159].

Пространственные категории реализуются и с помощью наречий (там, тут, здесь), которые также выполняют функцию актуализации локального значения «внутри»: «Потому несшие ложе с трудом дошли до храма святого Вонифатия. Там они поставили ложе на семь дней...» [5, 161].

Глагольная лексика статической или динамической семантики определяет пространственное положение или перемещение. Конструкции с предикатами движения отражают перемещение персонажей в пространстве: «И, выйдя из брачного покоя, удалился в свою спальню» [5, 157]; «...Ночью покинул дом и, придя к пристани, увидел корабль...» [5, 157]; «Когда Алексей понял, что святость его открылась всем, он бежал из города Эдессы...» [5, 158].

Вербальными формами, выражающими статический аспект семантики положения в пространстве, характеризуется такой пространственный признак, как закрытость: «Равно и мать его скорбела и молилась, лежа на вретисце...» [5, 158]; «И Алексей оставался на месте, отведенном ему» [5, 158].

В то же время языковые формы, содержащие в своей семантической структуре сему движения, определяют пространство как «открытое»: «И, войдя в город, Алексей продал все, что у него было...» [5, 157]; «И молва о жизни человека Божия Алексея прошла по всей той земле» [5, 158].

Таким образом, как показал произведенный нами анализ Жития Алексея человека Божия, в житийной литературе изначально широко использовались различные эксплицитные и имплицитные языковые средства для выражения категорий пространства и времени. При всем своем разнообразии, что характерно для изучаемого текста, отличающегося особым динамизмом сюжета и сложностью композиционной организации, они, однако, оказались строго подчиненными единому замыслу и основной канонической задаче произведения: через посредство жизненных перипетий героя показать реализацию его устремленности к Богу на пути в жизнь вечную.

Список литературы

1. Брускова Н.В. Категория ретроспекции и проспекции в художественном тексте (на материале немецкого языка): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1983.
2. Византийские легенды как литературное явление //Византийские легенды /Изд. подгот. С.В. Полякова. Репринт. с изд. 1972 г. – М.: Ладомир, 1994. – С. 245-301.
3. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981.
4. Гладкова О.В. И враги человеку – домашние его (о подвиге Алексея человека Божия) //О славяно-русской агиографии. Очерки. – М.: РФК – Имидж Лаб, 2008. – С. 51-57.
5. Житие и деяния человека божия Алексея //Византийские легенды: Изд. подгот. С.В. Полякова. Репринт. с изд. 1972 г. – М.: Ладомир, 1994. – С. 156-161.
6. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: Учебное пособие. – 2-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 1988.

7. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979.
8. Минеева С.В. Проблема комплексного анализа древнерусского агиографического текста. – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 1999.
9. Полная энциклопедия символов. – М.: Эксмо, 2003.
10. Тесленко И.М. Абсолютная темпоральная локализация действия в современном английском языке // Формальная и семантическая организация текста: Сб. науч. тр. – М., 1989.
11. Трессидер Дж. Словарь символов. – М., 1999.
12. Тураева З.Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. – М.: Высшая школа, 1979.
13. Тураева З.Я. Лингвистика текста. – М.: Просвещение, 1986.

И.М. Жукова

МИР ЖЕНСКОЙ ДУШИ В ОКТАВАХ Е. РОСТОПЧИНОЙ И О. ЧЮМИНОЙ

Изучение русской октавы в динамике ее исторического развития дает необходимый фактический материал, способный прояснить механизм накопления жанровых и идейно-тематических пристрастий одной из самых традиционных строфических форм.

По справедливому утверждению М.Л. Гаспарова, «связь между формой поэтического произведения и его содержанием носит не органический, а исторический характер и складывается постепенно путем напластования смысловых связей каждой стихотворной формы» [1,4].

Возрождение и развитие русской октавы началось в XIX веке. В русской поэзии 30-х годов зарождается два типа эпической октавы: октава А.С. Пушкина со строгим чередованием мужских и женских стихов, создающая юмористический повествовательный тон поэмы-анекдота «Домик в Коломне», и октава М. Ю. Лермонтова, представляющая собой сплошной поток мужских стихов, в жанре посвящения к исторической поэме «Последний сын вольности», продолжавшей традиции декабристской гражданской поэзии.

«Избрать строфу, - считал Б. Томашевский, - значит овладеть языком данной строфы. Язык строфы определяется ее исторической судьбой, то есть образцом, писанным в данной форме» [2,303].

Е. Ростопчина считала себя продолжательницей традиции тридцатых годов: «Я жила в короткости Пушкина, Крылова, Жуковского, Баратынского, Карамзина (...) Эти чистые славы любили, хвалили, благословляли меня на путь по следам их» [3,350].

В поэме «Цирк девятнадцатого века» Е. Ростопчина, сатирически рисуя жизнь света, использует повествовательные возможности октавы, в частности, пушкинскую модель с соблюдением правила альтернанса (АБАБАБВВ //

аБаБаБвв). Октавы с соблюдением правила альтернанса и определили ироническую интонацию поэмы:

И много их еще здесь перед вами,
Гладьяторов на битве роковой,-
Хотя в наш век не с тиграми и львами
Им суждено вступить в кровавый бой!
Нет, в них самих – с их горем, с их страстями-
Свершается борьба их!.. Нет! – С судьбой
На жизнь и смерть должны они сражаться
И свету, умирая, улыбаться...

[3,108]

Заключительное двустишие с новой рифмой создает «эффект обманутого ожидания» и рельефно передает отношение автора к жизни света - цирка девятнадцатого века.

В основе сюжета поэмы «Цирк девятнадцатого века» лежит история о бедной девушке – невесте богача, ставшей жертвой интриги знатной княжны. Сюжет был заимствован Е. Ростопчиной из повести Евгении Тур «Ошибка» (1849), а эпиграф: «Идущие на смерть тебя приветствуют...» - из сочинения римского историка Публия Корнелия Тацита. Обращение римских гладиаторов в поэме Ростопчиной переносится в большой свет, в аристократическое общество, в салоны:

Страдай, терпи, терзайся, умирай!
Но умирай с достоинством, с улыбкой!
И не бледней, и духа не теряй, -
Свет не простит бессильному ошибки,
Он слабым враг!.. Будь тверд!.. Не оплошай
В борьбе с самим собой, в смертельной сшибке...
И как боец среди цирка, так и ты
Будь горд среди толпы и суеты.

[3,104]

Лирическая героиня поэмы, мечтательная и восторженная, задумчивая и доверчивая, оскорбляется притворством, расчетливостью, коварством холодного света.

В «Цирке девятнадцатого века» проявилась одна из важнейших композиционных особенностей прозы и поэзии Е. Ростопчиной: психологическое развитие и авторские отступления явно доминируют над сюжетным движением поэмы.

Е. Ростопчина, осознавшая себя выразительницей женской души, открыла новые возможности для женской поэзии и обогатила эпическую окта-

ву «поэтическими откровениями женственной души», размышлениями о женской душе.

Лирическая доминанта сближает поэму О. Чюминой «Осенние листья (Поэма 18 века)» (1895) с «Цирком девятнадцатого века». Осень, осенние листья приобретают символическое значение: любовь, счастье – это лишь жизненный миг, подобный солнечному лучу, «чарующему своею поздней лаской», осенние цветы:

Они сидят с покорной и печальной
Улыбкою, застывшей на устах.
Но солнца луч – их ласкою прощальной
Даривший здесь – он скрылся в облаках
И в вянущих среди картин цветах,
И в тишине природы погребальной,
В листьях дерев, поблекших и сухих –
Им чудится эмблема жизни их.

[4,52]

Элегические мотивы и психологический параллелизм определяют тональность перевода поэмы Лонгфелло «Приговор» (1893):

Была пора, когда, гнездо свивая,
Поют в лесах малиновка и дрозд,
Когда собой дубравы оглашая,
Несется песнь весенняя из гнезд,
Когда светлей бывает тьма ночная
И ярче блеск золотооких звезд,
Когда весна развертывает смело,
Как ряд знамен, листочки розы белой...

[4, 123]

В переводах и оригинальных произведениях О. Чюмина использует обе традиции (Пушкина и Жуковского): так, в «Осенних листьях» применялась модель с сохранением альтернанса (АБАБАбвв // аБаБаБВВ), а в переводе поэмы «Приговор» - модель без сохранения альтернанса (АБАБАбВВ), максимально соответствующая элегическому медитативному тону повествования.

В «Октавах» (1889) О. Чюминой звучит традиционная тема творчества, поэтической судьбы. Романтические образы ночи, таинственно журчащего ключа, полужаснувшей чаши, обилие эпитетов (причудливый, таинственно ма-нящий, блестящий лунный луч) создают загадочную картину поэтической мечты, идеала, которые так же недоступны поэту, как лунный луч – мотыльку:

Ты, жаждущий душою идеала –
Таков порой и твой удел, поэт!

Тебя его сиянье ослепляло
Манил к себе его отрадный свет,-
Надежд и сил растрчено немало...
А для тебя не стал он ближе, нет!
Ты шел вперед, мечтою окрыляем,-
Но и теперь он все ж недосыгаем!

[4, 69]

В монологе «Вальс» (1895) музыкальная тема связана с философски размышлениями поэтессы о Времени и Вечности. С темой вальса связана также тема вечной жажды любви. Вальс – лишь миг, который позволяет героине вновь пережить «восторг любви наивно молодой»:

Смолкает вальс... конец очарованью...
Где милый лик? Где милые слова?
Зачем нельзя сказать воспоминанью:
- Умри и ты, когда любовь мертва?
Скорей туда – к восторгу, к ликованью!
Недаром я царица празднества.
Я жажду блеска, лести, поклоненья,-
Я все отдам за миг один – забвенья!

[4, 61]

«Строфа по-особому организует развертывание лирического переживания и является частью авторского замысла» [5, 48]. Е. Ростопчина и О. Чюмина активно использовали повествовательные возможности октавы для создания портрета человека, не утратившего интерес к вопросам бытия, думающего о причинах человеческих страданий, мечтающего о любви и высшей справедливости.

Характерными чертами эпической октавы Е. Ростопчиной и О. Чюминой становятся психологизм, автобиографичность, стилистическая и интонационная неоднородность. Они активно использовали запас содержательных ассоциаций октавы, сложившийся в русской и европейской традиции, обогащая семантический ореол строфы новыми темами.

Список литературы

1. Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. – М., 1984. - С. 4.
2. Томашевский Б. Строфика А. С. Пушкина // Пушкин: Работы разных лет. – М., 1990. – С. 303.
3. Ростопчина Е. Стихотворения. Проза. Письма. – М., 1986.
4. Чюмина О. Стихотворения и поэмы. – М., 1958.
5. Вишневский К. Введение в строфику // Проблемы теории стиха. – Л., 1984. – С.48

ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В. ПЕЛЕВИНА

Языковая игра в произведениях В. Пелевина является композиционным приемом. Она пробуждает творческое мышление, лингвистическое чутье читателя, выполняет экспрессивную функцию. Целью языковой игры является выражение отношения писателя к тому, о чем он говорит. В языке В. Пелевина сближаются литературный язык и сленг. Языковая игра помогает писателю избежать стандартных способов выражения, разрушить стереотип читательского восприятия. Опираясь на классификацию Т.А. Гридиной, можно выделить несколько способов создания языковой игры В. Пелевина.

1. Наиболее типичный для В. Пелевина способ создания языковой игры - ассоциативное наложение. В определенном контексте одна языковая единица воспринимается на фоне другой, что создает интерпретационную неоднозначность восприятия слова. У В. Пелевина часто обыгрывается многозначность или омонимия лексических единиц. Одновременно актуализируются разные значения одной и той же языковой формы. Например, в первой части высказывания слово употребляется в переносном значении. Во второй части высказывания говорящий опирается на ассоциации, связанные с прямым значением слова: **«- Бросьте, ребята. У меня аппетит к жизни давно пропал. - Значит, чтобы он появился, надо немного от нее откусить и пожевать»** («Generation «П»). В этом контексте происходит сближение прямого значения слова «аппетит» - «желание есть» - с его переносным разговорным значением «потребность, желание». Это помогает автору создать образ оптимистичного и реалистичного, но несколько циничного героя.

В. Пелевин может обыгрываться значение слова и созданный автором омоним. В контексте **«Когда-то Сергей Морковкин был одной из самых ярких личностей на курсе и сильно косил под Маяковского - носил желтый свитер и писал эпатажные стихи: «Мой стих, членораздельный, как топор»** («Generation «П») авторский омоним «членораздельный» в значении «разделенный на члены» основан на прилагательном в значении «отчетливо членящийся на части (о речи)», что создает ассоциативный игровой контекст восприятия лексемы. Это позволяет автору выразить иронию по поводу образа «брутального» поэта, творчество которого призвано «вырубать» под корень, клеймить недостатки современного ему общества.

Игра с омонимичными формами происходит при сопоставлении общеупотребительного и жаргонного омонимов. Омоним в узуальном значении

употребляется в первой части высказывания, а во второй части автор, опираясь на ассоциации, связанные с этим словом, использует жаргонный омоним. Например, в выражении **«За день до того, как менты придут, клопы бегут с корабля»** («Жизнь насекомых») узуальное значение слова «корабль» - «морское судно» сопоставляется с жаргонным омонимом в значении «спичечный коробок с наркотиком». Здесь языковая игра ориентирована на создание комического эффекта, яркость которому придает и то, что подмена значений омонимов происходит в устойчивом выражении.

В контексте могут обыгрываться жаргонные омонимы. Например, в диалоге **« - Ну ты нагрузил, в натуре, - сказал Шурик. - Крышу срывает. - А пусть поедет, пусть, - нежно сказал Володин. - Зачем тебе эта крыша нужна? - Не, так нельзя, - сказал Шурик. - Если у меня крыша поедет, ты тогда тоже без крыши останешься. - Это как? - спросил Володин. - А ты вспомни, кто у тебя крыша. Это мы с Коляном и есть (»Чапаев и Пустота») используют жаргонные омонимы «крыша»¹ - «голова» и «крыша»² - «защита от рэкета за определенную плату».**

В. Пелевин может сопоставлять синонимы, различающиеся стилем употребления или оттенками в значении. Например, **«Все у него в комнате было по-прежнему: на скатерти - пятно от селедки; громоздился маленький бутылочный кремль у двери шкафа, и изо всех сил старалась казаться обнаженной голая баба у «Запорожца» на календаре»** («День бульдозериста»). Здесь синонимы «обнаженный» и «голый» имеют одно значение - «лишенный покровов, нагой», но отличаются стилистическими и синтагматическими свойствами. Столкновение таких синонимов создает комический эффект.

Сопоставление прямого значения слова и значения фразеологизма происходит тогда, когда в первой части высказывания слово употребляется в составе фразеологизма, а во второй части говорящий опирается на ассоциации, связанные с прямым значением слова. Например, в контексте: **« - То, что ты собираешься сделать - это прямая дорога на дно жизни, - сказала Марина. - А мы, по-твоему, где живем? На потолке, что ли?»** («Жизнь насекомых») значение фразеологизма «на дне жизни» - «в деклассированной среде, среди подонков общества» является почвой для языковой игры, которая создается путем подбора слова с противоположным значением «потолок» к компоненту фразеологизма «дно жизни». Это помогает передать раздражение, нежелание прислушаться одного из героев.

В текстах В. Пелевина встречается сопоставление значений омоформ. Значение лексемы, употребленной в первой части высказывания, сопоставля-

ется с созвучным словом. Например, **«В это время все вокруг стоят с тряпками в руках, а Гаев их медленно оглядывает и говорит: «Буду в банке». И тут ему сзади на голову надевают аквариум, и он роняет бамбуковый меч»** («Жизнь насекомых»). Эффект языковой игры возникает в результате совпадения разных по звучанию и значению слов «банк» - «финансовое предприятие, производящее операции с вкладами, кредитами, платежами» и «банка» - «цилиндрический сосуд» в грамматической форме ед.ч., П.п. Ситуация в глазах читателей выглядит абсурдно и, вместе с тем, это не лишает ее комичности.

2. Вторым по продуктивности способом создания языковой игры является ассоциативное отождествление. Писатель моделирует такой контекст восприятия, в котором между двумя подобными по фонетическому составу словами, имеющими разные морфологические корни, устанавливаются отношения парадоксальной взаимозамены. Это меняет оценку обозначаемого. Например, в контексте: **«Эти агентства множились неудержимо - как гробы после вождя»** («Generation «П») ситуативная идентификация и подмена слов **гробы/грибы** и **дождя/вождя** в составе фразеологического оборота (расти) как грибы после дождя - «расти, появляться в изобилии и очень быстро» обуславливает оценочную переориентацию фразеологизма с положительной на отрицательную, что позволяет автору выразить свое отношение к проблеме тоталитаризма.

Языковая игра может возникать за счет ситуативно обусловленной подмены имени собственного. Например, **« - Пора идти, - сказала Ольга, отдергивая висящее в дверном проеме одеяло, - опоздаем. - А на что вы идете? - спросил Андрей. - «Бронепоезд 116 - 511», - ответила Ольга. - Не пугайся, там авангардное прочтение. - Чье прочтение? «Театра на верхней полке», - сказала Ольга»** («Желтая стрела»). Название «Театр на Верхней Таганке» заменено именем «Театр на верхней полке». Языковая игра помогает понять двойной смысл текста, в котором говорится о поезде, символизирующем мир - единственное реальное пространство, в котором существуют персонажи.

Языковая игра может создаваться в результате омофонического отождествления слов, имеющих различные морфологические корни: **« - Выпьем? - спросил Гриша. Андрей кивнул. - За наш бизнес, - поднимая рюмку, сказал Иван. - Точно, - сказал Гриша и подмигнул Андрею. - Что это такое - «business», догадываешься? - Догадываюсь примерно, - сказал Андрей, чокаясь. - По звучанию. «Бить» и «без нас»** («Желтая стрела»). На основе омофонического отождествления английского слова «business» и русских «без

нас», «бить» создается контекст парадоксального типа. Таким образом автор раскрывает свое понимание бизнеса, существование которого, по его мнению, невозможно в нашей стране, а если и возможно, то лишь незаконно.

Принцип игровой идентификации реализуется в отождествлении имени собственного с соответствующими ассоциациями: **«Когда-то Сергей Морковкин был одной из самых ярких личностей на курсе и сильно косил под Маяковского - носил желтый свитер и писал эпатирующие стихи: «О, Лица Крика! О, Мата Хари!»**(«Generation «П»). Имя собственное «Мата Хари» заменяется эквивалентом «Лица Крика» на основе ассоциаций со словами «харя» и «мат». Эквиваленты отличаются стилистической окраской компонентов: «харя» (прост.) – «лицо» (нейтр.) и оттенками в значении «мат» (кричать благим матом) - «отчаянно и изо всех сил», «крик» - «резкий, громкий, сильный звук».

3. Имитация как способ создания языковой игры заключается в намеренной речевой ошибке; в пародировании какого-либо явления, в том числе стиля и манеры речи; в окказиональной реализации языковой схемы, в имитации структурных и семантических особенностей конкретного слова.

В. Пелевин использует подражание национальному колориту речи, подчеркивание характерных для того или иного языка фонетических и лексических особенностей. Например, в контексте: **«Проснулся Сердюк от тошноты и серого утреннего света... Ему пришла в голову мысль, что в холодильнике оставалось пиво - несколько раз в жизни такое действительно случалось. Но когда до холодильника оставалось всего несколько метров, на стене зазвонил телефон. Сердюк снял трубку и попытался сказать «алло», но даже попытка заговорить была связана с такими страданиями, что вместо этого он простонал в нее что-то вроде «ох-е-е-е». - Ох-е-е-е, - бодро повторила трубка. - Господин Сердюк? - Да, - сказал Сердюк»** («Чапаев и Пустота») языковая игра ориентирована на комическое пародирование.

В языке персонажей могут воспроизводиться характерные, узнаваемые особенности речи конкретного лица, определенного стиля речевого общения, особенностей произношения слов. Имитация принимает утрированный характер, получая функцию скрытой цитаты или шаблона с заданной экспрессией. Например, в контексте **« - Да ведь у вас традиция соревнования глубже укоренилась, вон вымпелов-то сколько насобирали, ударники майские, в Рот-Фронт вам слабое звено и надстройку в базис! - Лучше бы о материальных стимулах думали, пять признаков твоей матери, чем чужие вымпела считать, в горн вам десять галстуков и количеством в**

качество, - дробной скороговоркой ответил Валерка, - тогда и хватились бы встречным планом, чтобы вам каждому по труду через совет дружины и гипсового Павлика! - Чтоб ты заткнулся, мать твою в город-сад под телегу. - Ну так и отмиришь от меня в три мая через Людвиг Фейербаха и Клару Цеткин» («День бульдозериста») у Пелевина пародируются идеологические и языковые соцреалистические штампы, создается образ карнаваль-ной реальности, граничащей с анекдотом. Герой рассказа Валерка превращает клишированные советские лозунги в элементы бранной речи.

Имитироваться могут не только стиль и манеры речи, но и звуки окружающей действительности. Например, в тексте **«Конечно, красивее, задушевнее колеса стучат в России - «там-там».** Так и кажется, что их стук указывает в какую-то светлую заревную даль - там она, там, ненаглядная ... - Мама, - спросила девочка, - а что там? - Где, там? - спросила мама. - Там, - сказала девочка и ткнула кулаком в окно. - Там-там, - с ясной улыбкой сказала мать. - А кто там живет? - Там животные, - ответила мать. - А еще кто там? - Еще там боги и духи, - сказала мама, - но их там никто не видел. - А люди там не живут? - сказала девочка. - Нет, - ответила мама, - люди там не живут. Люди там ездят в поезде. - А где лучше, в поезде или там? - Не знаю, там я не была. - Я хочу туд-а-а, - пропела девочка, - там-там-там...» («Желтая стрела») благодаря языковой игре внешне бытовой диалог приобретает метафизическое значение. Текст приобретает необычный, эзотерический смысл. Оказиональная звукоподражательная мотивация узуального слова «там» выявляет ассоциативные стереотипы звукообразов, связанных с представлениями о звуке стучащих колес поезда, вносит философское размышление об иных мирах, недоступных человеку, пути к которым закрыты.

4. Ассоциативная выводимость как способ создания языковой игры заключается в авторской мотивированности слова, в результате чего значение слова получает другую интерпретацию.

В. Пелевин применяет ложные мотиваторы, якобы объясняющие внутреннюю форму слова и его понимание говорящим. Например, в контексте **«- Постмодернизм я не люблю. Искусство советских вахтеров. - Почему? - А им на посту делать было нечего. Вот они постмодернизм и придумали. Ты в слово вслушайся»** («Жизнь насекомых») мотивирующей лексемой к слову «постмодернизм» является существительное «пост» - «место постоянного дежурства, наблюдения, а также само такое наблюдение». Намеренно ложная мотивация в данном случае носит оценочно-ситуативный характер. В выражении **«Аттила - человек с Итиля. По-нашему - волжанин»** («Generation «П») псевдомотиватором к имени собственному «Аттила»

является другое имя собственное «Итиль» (древнее название Волги), созвучное с ним. Подобное ложное пояснение внутренней формы существительного «Аттила» выражает положительную оценку: волжане - люди могучие духом и телом, сродни мифическим героям. В контексте **«Истоки вещизма: как ныне собирается Вещий Олег - то есть за вещами в Царьград. Первый барахольщик (еще и бандит - наехал на хазаров). Дамы и Господа! На том стояла и стоит земля Русская»** («Generation «П») внутренняя форма имени собственного «Вещий Олег» поясняется созвучной лексемой «вещизм» - «повышенный интерес к вещам, к обладанию ими в ущерб духовным ценностям». Ложная мотивация вызывает экспрессивно-оценочный эффект, создает ситуативную интерпретацию значения прилагательного «Вещий».

В. Пелевин при создании нового слова использует структурные аналогии, опирается на уже существующие синтаксические и словообразовательные модели. Например, в контексте **«Арнольд повернул голову к Наташе и впился в нее глазами. - Понятно, - сказал он, нагнувшись. - А вот чтобы пойти, к примеру, на ткацкую фабрику, крутильщицей или валяльщицей? А вы предпочли волочильщицей? Да!»** («Жизнь насекомых») обыгрывается структура словообразовательной модели с суффиксом – щиц- (валяльщица, крутильщица), обозначающим людей по профессии. «Волочильщица» (от «волочиться») образуется по аналогии с вышперечисленными словами и имеет в тексте значение «женщина легкого поведения», передавая отрицательное отношение одного из героев (Арнольда) к подобным женщинам. В выражении **«Чего может бояться летучая мышь? - подумал он. - Наверное, летучего кота»** («Жизнь насекомых») сочетание «летучий кот» строится по аналогии с сочетанием «летучая мышь». Структурная аналогия актуализирует ассоциации, связанные с домашней мышью и домашним котом как вечными «врагами».

5. Ассоциативная провокация заключается в несоотнесенности речевого прогноза употребления слова и реализации этого прогноза, что вызывает эффект неожиданности при восприятии лексемы. В. Пелевин применяет парадоксальную подмену компонентов фразеологизмов, устойчивых выражений, известных поэтических строк. В поэтической строке А.С. Пушкина «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой...» осуществляется окказиональная игровая подмена части высказывания: **«Слух обо мне пройдет, как вонь от трупа»** («Мардонги»). Образованию подобного сравнения способствует семантика глагола «пройдет» (перен.) – «распространится (о запахе, слухах)». В выражении **«- Мы ведь и забыли, как она пахнет, мать - сыра кожа»** («Жизнь насекомых») ситуативная окказиональная подмена одного из компонентов фразеологизма мать - сыра земля (для комаров земля - кожа) ус-

тойчивые номинации обыгрываются с целью показать, что «общество» насекомых сходно с человеческим обществом, а различные виды насекомых повторяют различные типы людей. В результате подмены лексического компонента известного слогана «Новое поколение выбирает “Пепси”» в контексте **«Марии навстречу выплывали таблички с надписью «Обмен валюты», изрезанные перочинными ножами, скамейки и огромное количество пустых банок, свидетельствовавших о том, что новое поколение в своей основной массе выбирает все-таки пиво»** («Чапаев и Пустота») происходит нарушение номинативного прогноза. Возникает эффект неожиданности при восприятии лексемы. Таким образом автор характеризует современное поколение, которое, в сущности, сходно со всеми предыдущими.

Часто у В. Пелевина можно встретить синтаксические конструкции с использованием вопросительных слов и сочетаний местоимения-существительного с предлогом, создающие семантический парадокс восприятия. Например, в контексте **«-Хорошо, - сказал Чапаев, хитро прищурившись, - насчет «кто» мы потом поговорим. А сейчас, друг милый, давай о «где» разберемся. Скажи-ка мне, где эта монада живет? - В моем сознании. - А сознание твое где? - Вот здесь, - сказал я, постучав себя по голове. - А голова твоя где? - На плечах. - А плечи где? - В комнате? - А где комната? - В доме. - А дом где? - В России. - А Россия где? - В беде, Василий Иванович»** («Чапаев и Пустота») это помогает автору перевести серьезные рассуждения героев на более земные темы, «вплавить» в ткань диалогов о вечном элементы шутки.

Эффект неожиданности вызывает нарушение речевого прогноза лексической наполняемости синтаксических структур: **« - Я не вижу того, что я нашел? - сказал Митя. - Потому что ты нашел то, что видит»** («Жизнь насекомых»). Ответ на вопрос, поставленный в первом предложении, предполагает разъяснение причин, почему нельзя увидеть то, что найдено. Однако ответ нарушает данный речевой прогноз.

Яркий комический эффект достигается нарушением мотивационного прогноза восприятия слов с прозрачной внутренней формой или имеющих добавочное переносное значение. В первой части высказывания слово или устойчивый оборот речи употребляется в прямом значении. Во второй части высказывания говорящий опирается на ассоциации, связанные с переносным значением слова. Например, в контексте: **«Колян вытянул руку вперед и внимательно на нее посмотрел. - Во, - сказал он. - Опять синий стал. Почему я все время от грибов синим становлюсь? - Портишься быстро, - сказал Шурик...»** («Чапаев и Пустота») нарушение прогноза восприятия выражения

«становиться синим» - «приобрести окраску синего цвета» происходит из-за актуализации ассоциаций говорящего: «синий» - «труп» - «портиться».

Языковая игра может выражать идеологические и политические воззрения персонажей. В тексте «- **Костыль, - спросил он, - ты ведь не мертвец? - Я-то? Да как сказать... - Ты что, не понимаешь, зачем мы здесь собрались? - Нет, - сказал Колян. - Мы тебя в мертвецы принимаем, - сказал Костыль. Коля не то что-то пробормотал, не то всхлипнул, вскочил с кровати и пулей выскочил в коридор... Через несколько секунд дверь распахнулась...- Так, кто тут главный мертвец? Толстенко, ты? - На пороге стояла Антонина Владимировна, а рядом с ней зареванный Коля... Главный мертвец, - с достоинством ответил Толстый, - в Москве на Красной площади лежит» («Синий фонарь») нарушение прогноза восприятия выражения «главный мертвец» (в данном случае главарь «псевдо-мертвецов») происходит из-за актуализации ассоциаций говорящего: «главный» - «мертвец» - «Ленин» - «Кремль».**

б. Ассоциативная интеграция - самый непродуктивный для В. Пелевина способ создания языковой игры. Языковые единицы контаминируются, объединяются в одну, создавая возможность обыгрывания нюансов содержания сформированной единицы. В произведениях В. Пелевина можно найти фразеологическую контаминацию: «- **Мы прибыли из далекой земли СССР. Наш Сын Хлеба много слышал о ваших талантах и справедливости. И вот приглашают вас к себе. Скатертью хлеб да соль»** («Чапаев и Пустота»). Смысловая контаминация фразеологизмов «скатертью дорога» и «хлеб да соль» происходит на основе их ассоциативного сближения по семе «пожелание чего-либо» и ассоциативного противопоставления по семам «пожелание счастливого пути» и «пожелание приятного аппетита». Сформированный фразеологизм «скатертью хлеб да соль» приобретает значение, совмещающее в себе значения двух фразеологизмов: «приходите, рады будем принять».

Латинское выражение «Род приходит, род уходит, а Земля пребывает вовеки» говорит о ничтожности человека, противопоставляя ему величие Земли. Русская поговорка «Своя рубашка ближе к телу» подчеркивает приоритет личного интереса человека». Контаминированное выражение «**Род приходит, род уходит, а своя рубашка ближе к телу»** («Generation «П») репрезентирует значение ничтожности рода человеческого перед интересами отдельно взятого человека, его эгоистическими стремлениями.

В рамках одного контекста два подобных по фонетическому составу слова, имеющие разные морфологические корни, могут объединяться в неоднозначную единицу: «**В прошлое время люди часто спорили, существует**

ли локомотив, который тянет нас за собой в будущее. Бывало, что они делили прошлое на свое и чужое. Но все осталось за спиной: жизнь едет вперед, а они исчезли. Мы едем под стук колес, выходим пост скриптус двери» («Желтая стрела»). Латинское выражение post Skriptum - «после письма» и русское сочетание предлога и имени «под скрип» контаминируются для того, чтобы сравнить жизнь с поездом: она однообразна как «вечный стук колес». Умереть - выйти из поезда, «под скрип» двери, лишь тогда начнется настоящая жизнь, жизнь «пост скриптус», жизнь после этой жизни.

Описанные способы создания языковой игры не исчерпывают весь спектр ее проявлений в произведениях В. Пелевина. Писатель свободно манипулирует языковой формой и значением словесного знака, он создает свою реальность не только на уровне сюжетно-композиционной субъектной организации текста, но и на языковом уровне путем подбора определенных языковых средств.

Список литературы:

1. Антонов А. Внутрь («внутренний язык») в творчестве В. Пелевина // Грани.- 1995.- №175.- С.127-136.
2. Басинский П. Писатель нашего времени: три портрета // Нева.- 2002. -№2.- С.188-203.
3. Генис А. Поле чудес. В. Пелевин // Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования. - М., 1999. - 84с.
4. Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. - Екатеринбург: Ургу, 1996. - 214с.
5. Евлогин К. Проклятие писателя «П» // Ежедневная русская газета Латвии. - 1999. - №107.- С.5-8.
6. Земская Е.А. Языковая игра// Рус. разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. - М., 1983. - 518с.
7. Маркова Т.Н. «Особый язык» прозы В. Пелевина // Русская речь. - 2005.- №1. - С.46-51.
8. Немзер А. Время Пелевина // Новый мир. - 1999.- №7. - С.20-27.
9. Пронина Е. Фрактальная логика В. Пелевина //Вопросы литературы - 2003.- №4. - С.3-4.
10. Шаргунов С. Удава проглотили кролики или кое-что о новом Пелевине // Вопросы литературы. - 2004.- №5. С.43-51.

Е.Н. Истомина, С.С. Кувалина

СРАВНЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

А. А. ПРОХАНОВА

А. А. Проханов посвящает своё творчество изображению событий, отображающих многие факты новой истории.

Роман «Чеченский блюз» (1998 г.) рассказывает о событиях новогодней ночи 1995 года, когда российские войска штурмовали президентский дворец в Грозном; показывает трагедию 131-й отдельной мотострелковой бригады.

Роман «Холм» повествует «о мистериальном холмотворении, о соединении разорванных русских времён, новом собирании утраченных Русью земель» [7].

Одним из самых распространённых приёмов выразительности является сравнение – троп, категория стилистики и поэтики, образное словесное выражение, в котором изображаемое явление уподобляется другому по какому-либо общему для них признаку с целью выявить в объекте сравнения новые важные свойства [8, 257].

Как художественный приём, сравнение – это сопоставления двух явлений, предметов, людей и их черт и т.д. – по признаку, наиболее выражающему замысел, позицию, мироощущение автора [6, 315].

В результате сопоставления лиц, характеров, событий с другими объектами сравнения изображаемое как бы конкретизируется, становится более очевидным и выразительным.

Сравнение включает в себя три составные части:

- субъект сравнения (то, что сравнивается);
- объект сравнения (то, с чем сравнивается);
- признак (модуль) сравнения (общее у сравниваемых реалий).

Сравнительные конструкции подразделяются на два вида: полные и редуцированные. В полных конструкциях присутствуют все три компонента сравнения (объект, субъект и модуль сравнения).

Сквозь музыку, хохот, звяканье посуды, шарканье ног, сквозь горячий, густой, как варенье, воздух Бернер услышал телефонный звонок [1, 90].

Сравнение содержит в себе все три структурных компонента: субъект сравнения – *воздух*, объект сравнения – *варенье* и признак сравнения – *горячий, густой*. В речи А. Проханова доминируют полные сравнения.

В редуцированных сравнительных конструкциях присутствуют только субъект и объект сравнения, а третий компонент (модуль сравнения) опущен.

Крались проселками, тропами, как затравленные пугливые звери [1, 63].

Сравнение в примере передаёт состояние героев, спасающихся от выстрелов и взрывов.

Ценность сравнения как акта художественного познания состоит в том, что сближение разных предметов помогает раскрыть в объекте сравнения ряд дополнительных признаков, что значительно обогащает художественное впечатление.

Сравнение в художественном произведении может выполнять изобразительную функцию:

Оттуда, где они гибли, взлетела, как сорванная ветром шляпа, башня «бээмпэ» [1, 73].

Это редуцированное сравнение, в котором опущен признак сравнения. Автор понимает, что используемая в качестве объекта сравнения *шляпа* повлечёт за собой в воображении читателей яркий ассоциативный образ взорвавшейся *бээмпэ* выразительную функцию:

...реактивный удар, прынувший вглубь квартиры, удаляющийся, жёлтый, как мохнатый шмель, полет гранаты... [1, 296].

Здесь мы наблюдаем полное сравнение. Субъект сравнения – *полет гранаты*, объект – *шмель* и признак – *жёлтый*. Предметы войны писатель связывает с живыми существами, с миром природы. Такое сравнение очень эмоционально и живописно.

Также сравнение может совмещать в себе обе функции [8, 125].

Вокруг белые, глазированные, словно натертые ветром, расстилались поля [1, 328].

Сравнение выполняет изобразительную функцию, участвуя в пейзажной зарисовке зимних полей, и выразительную – непосредственно передаёт отношение автора к описываемому, его восхищение природной красотой. Это полное сравнение, имеет как субъект сравнения – *поля* и объект – *натертые ветром*, так и признак – *белые, глазированные*.

Сравнительные отношения, устанавливаемые между реалиями внеязыковой действительности, отражены в компаративных моделях (лексически заполненная операция сравнения). Классификацию оснований сравнений по структурным типам предлагает Л. Н. Мурзин:

– по средствам сравнения (союзы, союзные слова, творительный падеж и степени сравнения);

– по лексико-семантической представленности компаратива (субъекта сравнения) и

– по лексико-семантической представленности компаративата (объекта сравнения) [10, 83-90].

Субъект сравнения и объект сравнения распределяются по самым разным лексико-тематическим группам существительных: 1) названия лиц; 2) названия представителей фауны; 3) названия реалий мира флоры; 4) название предметов и веществ и пр.

Как субъекты сравнения в сравнительной конструкции в романах А.А. Проханова выступают различные реалии. Их можно распределить по нескольким лексико-тематическим группам.

1. Сравнения, характеризующие боевые действия, предметы, связанные с войной в романе «Чеченский блюз»:

– Видишь ли, эта война, как булыжник, брошенный в наше политическое болото, – сказал Бернер. – Сразу возникнут волны и всплески, общество разделится «за» и «против» [1, 116].

Взрывы катались по городу, подрывали его с разных сторон, словно великан переступал через крыши толстенными ногами, ломал, крушил, выдирал с корнем [1, 289].

Кинул ему в ладонь тяжёлый, как жёлудь, патрон с аккуратными черными цифрами [1, 35].

На площади, в двух местах, среди черных руин, едва заметно светилось. Словно всходили две зимние тусклые луны, затуманенные ветром и снегом (о горящих танках) [1, 246].

2. Сравнения, указывающие на сходство человека с животными:

а) по внешним признакам:

– О, это было бы чудо! – тихо качала головой княгиня, прикрывая глаза жёлтыми, как у совы, веками [1, 79].

Его жена-старушка, похожая на белую мышь, что-то мелко жевала, двигала маленьким носиком, дёргала румяными старушечьими щёчками, подслеповато разглядывала на тарелке остатки еды [1, 83].

С обеих сторон её поддерживали две девочки в ярких пальтишках, резвые и гибкие, как козочки [1, 229].

... (Бернер) стоял в позе культуриста, похожий на кузнечика или богомола [1, 187].

– У него жена похожа на морскую свинку [1, 83].

В одном из интервью А. Проханов на вопрос о своём хобби сказал так: «Хобби было до середины 80-х – ружейная охота. Это было любимое моё занятие, но потом я случайно подстрелил журавля. С тех пор охочусь на бабочек» [3, 7]. Большое число сравнений человека с животными, насекомыми, птицами выдаёт в писателе заядлого охотника-любителя. Детали сходства людей с животными незаметны обычному человеку, но прохановский опытный охотничий глаз примечает это. Сравнение с животными, обладающими ярко выраженными признаками и качествами, знакомыми каждому – это удачный художественный приём, колоритно выписывающий портретные характеристики:

Предстал перед ним, обносившийся, заросший, как лесной зверёк, с синими глазками [2, 101].

б) по внутренним качествам:

Контрактник заверещал пронзительно, тонко, как подстреленный заяц [1, 67].

Его жена, не понимая смысла разговора, громко, по-лошадиному фыркнула [1, 87].

Она отшатнулась как испуганный зверёк [2, 29].

Голошенко погрузился в глубину кресла, похожий на уютную домашнюю кошечку [1, 255].

Генерал был виноват, но был виноват и министр. Долгоносый, с маленьким лбом, тесно посаженными птичьими глазами, он был похож: на упрямого дятла [1, 165].

Министр сравнивается с упрямым дятлом. Субъект сравнения – министр, объект – дятел, признак – упрямый. В данном случае сравнение выполняет выразительную функцию, обращая внимание читателя на осуждающее отношение автора к происходящему. Писатель передаёт своё негодование по поводу невежества и глупости генералов и министров. По их вине незащищённые колонны вошли в город и подверглись полному уничтожению. Люди пострадали из-за эгоистичных амбиций министра.

3. Сравнения, характеризующие соматизмы (слова, называющие части тела человека):

Щеки его становились пунцовыми, как раскалённая стенка печки [1, 22].

Сверху на Бернера из-под липкой чёлки напряжённо, как электрические фонарики, смотрели немигающие голубые глаза [1, 189].

Поклонилась, подставила под благословение руки, корявые, как выдолбленное из дерева корытие [1, 330].

По стенам были развешаны святые, апостолы и пророки, <...> святой Николай, белобородый, лобастый, прижимал к груди священную книгу, крестил Бернера длинными, похожими на цветочные лепестки перстами [1, 249].

4. Сравнения, называющие стихии природы, явления действительности:

Сквозь музыку, хохот, звяканье посуды, шарканье ног, сквозь горячий, густой, как варенье, воздух Бернер услышал телефонный звонок [1, 90].

Над вершинами черного леса пахнул ночной ветер. Словно кто-то невидимый перевернул страницу огромной книги [1, 263].

На псковской земле это царство оставило свои отпечатки, словно по болотам и ягодникам пробежала большая тревожная птица [2, 98].

5. Сравнения, описывающие эмоции людей:

Испытал к генералу моментальную, как порез бритвы, ненависть [1, 103].

В романе «Чеченский блюз» самой сильной эмоцией, связанной с войной, является ненависть. Описанию этого чувства автор уделяет большее внимание. Три раза в качестве субъекта сравнения выступала ненависть. Мо-

жем сделать вывод о том, что это яростное, гневное чувство наиболее уместно в романе о войне.

Он наливался глухим бражным гневом, который, как сок, подымался по костям и суставам, словно по древесным волокнам. Набухал в голове, и она, будто крона с тяжёлой сырой листвой, гудела и колыхалась [1, 196].

Структура сравнения в данном примере максимально усложнена. Каждый компонент сравнения осложнён подробным толкованием. Субъект сравнения – *бражный гнев*, объект сравнения – *древесный сок*, усложнён и признак, по которому происходит сравнение. Границы простого предложения не вмещают сравнения. Оно уместается только в рамках сложноподчинённого предложения. Сравнительное придаточное даёт образную характеристику главному предложению. Все сравнение строится на градации, постепенном усилении и нарастании гнева.

Ненавидел Бернера глубинной упрятанной ненавистью, которая вдруг после огня и снега, после водки и виски обнажилась, как ископаемый мамонт в горе после оползня [1, 197].

Конструкция сравнения в примере представляет собой сложносочинённое предложение. В сравнении для большей выразительности автор использует повтор лексем (тавтологию): *ненавидел ненавистью*. Компоненты сравнения «утяжелены» несколькими признаками. Субъект сравнения – *ненависть*, объект – *ископаемый мамонт*, признак – *вдруг обнажилась, как мамонт в горе после оползня*. Это колоритное сравнение не оставит равнодушным ни одного читателя.

Слушал гул запущенного им веселья, напоминавшего работу ткацкой машины со множеством разноцветных шёлковых нитей [1, 88].

Субъект сравнения – *веселье*, объект – *ткацкая машина*. Признак сравнения отсутствует, ведь ассоциативный ряд достаточно ёмкий, и читатель без труда может представить себе радостный пёстрый шум и гам.

6. Сравнения, указывающие на абстрактные понятия:

Он умолк, изумляясь своей смелости. На мгновение вокруг него образовалась пустота, как вокруг упавшего в воду камня [1, 22].

Мир, в котором они оба жили, был распадающимся миром, похожим на огромного, выброшенного на берег кита [1, 116].

7. Сравнения, характеризующие населённые пункты:

Но село казалось ракушкой, захлопнувшей свои створки в минуту опасности [1, 41].

...город казался видением, готовым исчезнуть в этот последний день завершённого года [1, 8].

8. Сравнения, описывающие роту, бригаду главного героя:

Колонна то растягивалась, разрывалась, голова её уходила вперёд, то потом, пульсируя по-змеиному, она снова сжималась, ползла, огибая холмы [1, 42].

Зооморфное сравнение раскрывает своеобразный взгляд автора на мир войны, где всё ему кажется одушевлённым.

Бригада была как большая деревня, в которой вместо домов и посадок поротно построились транспортеры и танки [1, 10].

9. Сравнения, относящиеся к главному месту действия романа «Чеченский блюз» – площади:

...и скоро площадь, похожая на ночной луг, покрытый горящими копнами, обезлюдела [1, 129].

...и площадь за окном тлела, как скомканное одеяло [1, 153].

Площадь была похожа на огромную сковородку, озарённую красными углями [1, 98].

Площадь была похожа на круглую цирковую арену [1, 159].

В данном сравнении обыгрывается такое выражение как «театр военных действий». В Новогоднюю ночь 1995 года площадь Грозного на время превратилась в арену боевых действий. Люди здесь были и участниками, и зрителями.

10. Сравнения, касающиеся человека и его жизни:

Он действовал указкой, словно готовился разбить «пирамиду», рассыпать шары по зелёному сукну бильярда. И один из этих шаров – его, Кудрявцева, рота, его, Кудрявцева, жизнь [1, 17].

В сравнении речь идёт о распоряжении генерала перед началом боя. На карте он указкой обозначает маршрут наступления, план действий. Действия генерала в данном случае в сознании героя воспринимается как игра кием в бильярд, где кий – это указка генерала, а шары (объект сравнения) – рота героя, его жизнь (субъект сравнения).

Сам (Бернер) был уловлен в мировую незримую сеть, как крохотная блестящая мушка [1, 190].

Субъект сравнения – банкир Бернер, объект сравнения – мушка. Признак, на основании которого происходит сравнение – мизерность и зависимость от обстоятельств.

В качестве объектов сравнения, употреблённых в художественной речи А.А. Проханова, выступают слова, объединённые в следующие лексико-тематические группы:

1. Названия животных:

...под ним были изображены мужчина и женщина, держащие в поднятых руках искусственный спутник, похожий на ежа [1, 46].

Его тугой, с бульдожьим задом «мерседес» покинул усадьбу... [1, 264].

Сравнение образовано с помощью притяжательного прилагательного, которое передаёт отношение автора к происходящему (автор явно недолюбливает среду предпринимателей и банкиров, и в роскошных машинах, принадлежащих этим людям, видит враждебность). Прилагательное *бульдожий* носит яркую отрицательную коннотацию.

Перевернулся в воздухе, упал по-кошачьи на четыре конечности [1, 69].

Они рванули по Москве на двух машинах. На передней, обтекаемой и стремительной, как хищная рыба, – Бернер с Ахметом. На второй, тяжелой и мордастой, как бульдог, – охрана [1, 308].

Сравнения полные, содержат все три необходимых компонента: субъект, объект и признак. Сравнение реализуется в трёх самостоятельных предложениях, два из них имеют параллельный тип связи. Построены данные сравнения по одинаковой модели: в первом предложении дан общий для обоих сравнений субъект сравнения – *машины*, во втором – сравнительный союз КАК + субъект первого сравнения – *хищная рыба*, в третьем – сравнительный союз КАК + субъект второго сравнения – *бульдог*. В тексте романа сравнение выполняет изобразительно-выразительную функцию.

2. Названия растений:

Его нежно пламенеющее лицо, стиснутое грязным танковым шлемом, алено на ветру, как бутон шиповника [1, 40].

...трубы с заострёнными, похожими на корнеплоды гранатами в центр площади [1, 71].

...вверх подлетел похожий на огромную цветную капусту клуб огня... [1, 74].

Губы, окружённые множеством морщинок, напоминали пластинчатую изнанку гриба [1, 78].

...белые, как пух одуванчика, волосы... [1, 80].

Большое количество сравнений, содержащих в своём составе названия представителей флоры и фауны, объясняется желанием автора показать контраст. Контраст, который не замечают люди, взявшие в руки оружие. Наличие жителей естественного мира в составе сравнений не может не обратить на себя внимание. А если внимание удержано, то и эффект от этого втрое больше. Жизнь важнее всего, а счастливую жизнь дарит человеку лишь гармония с миром растений и животных.

3. Из анализа сравнений с участием лексемы *женщина* в качестве субъекта сравнения выявляется отношение писателя к женскому полу:

Одна из дверей растворилась, и на пороге в бледном свете, похожая на видение, появилась женщина [1, 199].

Женщина едва касалась порога и словно колыхалась, волновалась, как облако, созданная из тумана, зыбкого света, воздушных потоков [1, 200].

(женщины) Двигались и при этом плавно вращались, словно чаинки в чашке [1, 229].

Женщина, как для автора, так и для героев, является живительным соком, спасительным средством на войне, поэтому в качестве объектов сравнений использованы слова положительной коннотации, «нежной, воздушной» семантики: *видение, облако, чаинки.*

...из него, переливаясь, слепя, выпорхнула волшебная пернатая женщина, жар-птица, опушённая павлиньими перьями, с бриллиантовым хохолком. Голая по пояс негритянка, с круглыми бёдрами... (танцовщица) [1, 111].

Гости, ослеплённые, поражённые, взирали на танец женщины-птицы [1, 111].

Ему казалось, что в ветвях притаилась, выслеживает его женщина-снайпер, похожая на фантастическую птицу, с крыльями, хвостом, девичьей головой [1, 266].

В приведённых выше примерах женщина выступает в роли мифического, сказочного существа *женщина-птица, жар-птица*. Волшебство, окружающее женщину, притягивает и зачаровывает.

Интересно отношение одного из героев романа к Москве:

Москва, омытая молодыми энергиями, осыпанная новогодним серебром, казалась ему прелестной женщиной с жемчужной улыбкой, румяными устами, темными, расчесанными на пробор волосами [1, 181].

Традиционное для русской классической литературы сравнение родного любимого города с женщиной. Сравнительная конструкция привлекается для логического сопоставления двух сравниваемых явлений *Москва – женщина*. Целью сравнения является не зарисовка образа, а оценка Москвы под углом соответствия её привлекательной женщине.

Сравнения реализуются через компаративные конструкции (лексико-синтаксические единицы): сравнительную конструкцию, присоединяемую с помощью союзов *как, точно, словно, будто, как будто* и др., предложно-падежные сочетания с предлогами *в виде, наподобие*, конструкции с предикативными словами *похож, напоминает*, творительный сравнения, родительный сравнения и др. [4, 308].

Творительный сравнения, произошедший от творительного превращения, по замечанию М.Ф. Палевской, может образовываться только от имён существительных с определённым лексическим значением: названий животных, птиц, насекомых, некоторых неодушевлённых предметов [13, 24-25].

Творительный сравнения выступает в ряду форм, выражающих сходство в чём-то различных предметов. Сам творительный сравнения является носителем объекта сравнения. Субъектом сравнения при творительном сравнения в равной степени активно могут выступать как одушевлённые, так и неодушевлённый реалии. Модуль (признак) сравнения либо заключён в глаголе, либо имплицитно (в контексте) выражается в предполагаемом сходстве субъекта и объекта сравнения, когда глагол фактически называет не сам признак сравнения, а ту область, где его следует искать [8, 96].

Гибкая стальная колонна развернула башенные пулемёты и пушки на две стороны, «ёлочкой»... [1, 18].

Женщины появились небольшим табунком, все в чёрном [1, 229].

Творительный сравнения делится на две группы:

– приименный (просубстантивный):

...Будто на площадь, окружая ее кольцом, рвануло тёмное плотное толпище [1, 66].

Вода была компьютером, содержащим всю полноту земной жизни [2, 107];

– приглагольный:

За толстыми прозрачными стенами огромная панорама Москвы кудрявилась розовым утренним паром, мохнатыми трубами, бесщётными слюдными крышами, золотыми церквами, тусклыми мостами [1, 298].

После обеда время стало двигаться болезненными рывками [1, 313].

Село темнело горбатыми избами, курилось дымами, топорщилось тёмсом оград [1, 328].

Машина темнела чёрным горбом [2, 208].

Главным и самым многочисленным видом сравнения в романе является сравнение с союзом *как*:

...огромный, с полукруглыми окнами дворец, видный далеко с шоссе, как инопланетный, опустившийся в подмосковные леса корабль [1, 25].

Танки с опавшими пушками уродливо склезились, как мёртвые, забодавшие друг друга носороги [1, 105].

Тот действовал древком, как копьём [2, 26].

...ответил замминистра, блестя маленькими, как бусинки, плутуватыми глазками [1, 89].

Шахматист и Премьер были облеплены толпой, как пчелиные матки среди разросшегося гудящего роя [2, 19].

...синие, как фиалки, девичьи глаза [1, 257].

Замыкал группу все тот же юркий мальчик в красной, торчащей как петушиный гребешок шапке [1, 211].

Сравнение оформляется и как отдельное предложение, начинающееся словом *так* и по смыслу связанное с предыдущими [24, 448].

Кнопки телефона погасли. Малый прибор пропустил сквозь свои лабиринты пучок информации и замкнулся. Так улитка прячется в ракушку, оставляя снаружи чуткий рожок антенны [1, 92].

Такое сравнение замыкает развёрнутое художественное описание. В роли объекта сравнения выступает представитель фауны улитка. Признак сравнения – внешнее сходство антенны телефона и усиков улитки.

Подумал: его роль патриарха сводится к неподвижному пребыванию среди этого живого многообразия, не вмешиваясь в него, незримо одаривая своей молчаливой любовью. Так нагретые за день большие камни ещё долго в сумерках отдают накопленное тепло [2, 61-62].

Лексическими средствами выражения сравнительного значения являются слова с семантикой сравнения (*похож, казался, напоминает*):

Его жена, маленькая круглолицая башкирка, со щеками, похожими на спелые яблоки, весело лепетала... [1, 89].

...улыбнулась княгиня, показывая фарфоровые зубы, похожие на край тарелки [1, 78].

Но это несогласие было не грозным, а радостным. Они напоминали туристов, которые, намотавшись по Подмоскovie, расстаются в метро, взявшись за руки громко, привлекая других, скандируют нараспев: «До-сви-да-ни-я!..» [2, 12].

Передние ряды «лимоновцев» казались накалённым электродом, вокруг которого пульсировала прозрачная плазма. Выплёскивалась в сторону сомкнутых солдатских рядов. Два электрода сближались. Две воли, две страсти, две ненависти питали энергию короткого замыкания [2, 21].

Признак сравнения вследствие использования лексических средств может быть невыраженным [11, 92]:

Официант в белом, узком в талии сюртуке, в кружевной рубашке с бантом, похожий на тореадора... [1, 76].

Лексический компонент *похож* указывает не только на факт сравнения, но и одновременно на результат, признаки сравниваемого становятся неотъемлемой чертой субъекта сравнения.

Их отряд стоял поодаль, сплочённый, в одинаковых кожанках чёрно-синего цвета, похожих на глянцевитый хитин жуков [2, 12].

Крупный, породистый, в вольном полотняном облачении, с длинными, перехваченными в пучок волосами, пушистыми бородой и усами, он был похож на волхва, на языческого кудесника... [2, 57].

Еще одна черта стиля Проханова – сравнение-одиночное приложение:

Молоденький лейтенант-херувимчик гоготал вместе со всеми [1, 44].

Здесь сравнительное значение заключено в самом факте наименования предмета двумя словами.

Высокой продуктивностью в речи А. Проханова характеризуются словообразовательные модели сравнений-наречий, образованных от основ прилагательных суффиксально-префиксальным способом:

Лицо его выражало наслаждение, от которого он по-детски закрыл глаза [1, 51].

Сейчас контрактник набивал рот мясом, по-собачьи глотал непрожёванные куски... [1, 59].

Никита Станиславович Загребельский <...> по-орлиному радостно взирал на хрусталь [1, 80].

Рядом барахтались, по-медвежьи ревели от восторга оба военных [1, 197].

Основным синтаксическим показателем сравнительной конструкции, как известно, являются служебные слова, за которыми, по мнению С. Н. Иконникова, закреплена смыслообразующая и стилеобразующая функция [9, 64].

Женщина как заговорённая, почти не касаясь земли, прошла в открывшийся прогал [2, 27].

М. И. Черемисина разделяет союзы на две неравные группы: собственно сравнительные (*как, чем*) и модально-сравнительные (*точно, словно, будто, как будто, как бы, словно бы, словно как, как словно*). В романе «Чеченский блюз» достаточно большое место занимают сравнения с модально-сравнительными союзами. По мнению исследователя, модально-сравнительные союзы выражают модальность, которая состоит в том, что вводимое ими утверждение представляется как неистинное, а ситуация, описываемая этим высказыванием, как не имеющая места в действительности, несуществующая, вымышленная [15, 224].

Словно это лицо однажды вскипело и застыло, как кусок вулканической пемзы [1, 87].

На псковской земле это царство оставило свои отпечатки, словно по болотам и ягодникам пробежала большая тревожная птица [2, 98].

Оркестр <...> грянул какую-то бесшабашную бравурную музыку, словно высыпал из мешка кучу золотых монет [1, 94].

Розовая, пахнувшая ягодами пена шампуня плавала вокруг его плеч и груди, словно взбитые сливки [1, 249].

Юноша был из тех, что, подобно циркачам, перескакивал через солдатские каски, прорывая оцепление [2, 24].

Итак, изучение сравнений в художественной речи А. А. Проханова позволило выявить индивидуальные особенности их структуры, семантики, функционирования в тексте. На основе проделанного анализа сравнений можно сделать следующие выводы:

1. Сравнения у А. А. Проханова в большинстве своём не общеязыковые, привычные, а такие, в основу которых положены неожиданные сопоставления, что делает сравнения свежими и оригинальными, индивидуальными.

2. Объектом сравнения в большинстве случаев становятся реальные, конкретные понятия, так как сравнения у писателя являются прежде всего средством раскрытия состояний, мыслей автора и героев романа.

3. В сравнениях заметно стремление А. Проханова сочетать контрастные в смысловом и стилистическом отношении речевые средства (абстрактные понятия сравниваются с конкретными, человек сравнивается с животными и растениями, машины же уподобляются человеку).

4. В художественной речи этого автора сравнения часто распространены, что создаёт их объёмность и цельность. Отсутствие какого-либо элемента сравнения нередко приводит к его многозначности, возможности нескольких трактовок, позволяющих читателю соучаствовать в процессе создания художественного образа и его осмысления.

5. Сравнения нередко сопоставляются друг с другом, либо одно финальное сравнение подытоживает и обобщает несколько предшествовавших ему сравнений.

6. Сравнения у А. А. Проханова чаще всего осмысливаются на фоне широкого контекста, вследствие чего они усиливают воздействие всего текста на читателя.

7. В основе сравнений у писателя лежит не объективное сходство, а всегда субъективная, личностная оценка, поэтому они проникнуты мироощущением и миропониманием автора.

Список литературы

1. Проханов А.А. Чеченский блюз. – М.: Вагриус, 2008. – 336 с.
2. Проханов А.А. Холм. – М.: Вагриус, 2008. – 384 с.
3. Проханов А.А. Чеченский блюз: Романы. – М.: Центркнига, 1998. – С. 6.
4. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора // Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1979. – С. 168.
5. Голуб И.Б. Стилистика русского языка. – М.: Рольф; Айрис-пресс, 1997. – 448 с.
6. Довнор Д.И., Запольский А.И. Современная русская литература. – Минск: Книжный дом, 2003. – 445 с.
7. Дорогань О. Великое холмотворение // Завтра. – 2009. – 19 февраля.
8. Зарецкая Е.Н. Риторика. Теория и практика речевой коммуникации. – М.: Дело, 2002. – 180 с.

9. Иконников С.Н. Изучение темы «Сравнительный оборот» на факультативных занятиях // Русский язык в школе. – 1959. – № 1. – С. 55.
10. Мурзин Л.Н. Принцип деривации и деривационная грамматика // Очерки по лингвистической детерминации и дериватологии русского языка. – Барнаул, 1998. – С. 83-90.
11. Огольцев В.М. Устойчивые сравнения в системе русской фразеологии. – Л.: Наука, 1978. – 159 с.
12. Основина Г.А. Образность сравнений // Русская речь. – 1974. – № 1. – С. 9-14.
13. Палевская М.Ф. Языковая природа и функции эпитета в художественном тексте. – М., 2007. – 195 с.
14. Тимофеев Л.И., Венгров М.П. Краткий словарь литературоведческих терминов. – М., 1963. – 398 с.
15. Черемисина М.И. О границах сравнительной фразы (тождество фразы и варьирование её элементов) // Проблемы устойчивости и вариативности фразеологических единиц. – Тула: Коммунар, 1968. – С. 148-157.

Е.В. Захаров

ГАСТРОНОМИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА В ПРОЗЕ ДАНИИЛА ХАРМСА

«Конь: Ах как вкусно! Ах как сладко!» (1,68).

В прозе ленинградского авангардного писателя Д. Хармса, чье творчество пришлось на 20-30-е годы, персонажи едят и пьют довольно часто. Однако они не пиршествуют, не сибаритствуют. Прием пищи в прозе Д. Хармса представлен как нелегкий, трагический труд. Пища вещного мира тотально не вкусна и, более того, вредна для здоровья персонажа: «Съев макароны, Александр Иванович говорит, что его тошнит, и ложится на диван. Иногда макароны выходят обратно» <1935-1936> [1, 300].

Персонаж рассказа «Один человек, не желая более питаться сушеным горошком» (1937) не решается приобрести подобные продукты: «По цене доступна была колбаса, красного цвета, с темно-серыми точками. Но колбаса эта пахла почему-то сыром, и даже сам приказчик сказал, что покупать ее не советует» [1, 168]. Доступная по цене, но сомнительного качества колбаса является символом устрашающего финансового, социального, интеллектуального и/или нравственного положения персонажей прозы Д. Хармса.

В тех случаях, когда пища не является малосъедобной, персонаж-«недочеловек» сам способен сделать ее таковой: Иван Иванович Сусанин, задумавшись, съел вместе с антрекотом кусок своей бороды [1, 331], а «Бобров шел по дороге и думал: почему, если в суп насыпать песку, то суп становится невкусным» <1930> [1, 39],

Иногда персонаж выбирает себе в пищу совершенно не пригодные вещи: « - Господа! – крикнул Шувев. – Я предлагаю вам выпить уксусу!» <1933-1935> [1, 130];

«Даваясь от отвращения, он съел всю кашу и выскреб ложкой и пальцами дно ведра» [1, 209];

или «И вот инвалид труда стал все чаще и чаще прикладываться к выгребным ямам» [1, 112].

Несмотря на широко представленные в прозе писателя акты поедания и питья, вкусовые ощущения являются наименее представленным элементом чувственной картины мира. Порой повествователь утрачивает представление о самой возможности вкусовых ощущений. Так, в рассказе «Одна муха ударила в лоб...» <1929-1930> в описании блюд отсутствуют их названия, а также любые детали, способные спровоцировать в сознании читателя вкусовую или сопутствующую ароматическую картину: «Гости ели жидкие и твердые блюда» [1, 43].

В рассказе «Старичок чесался обеими руками...» <1933-1934> отсутствует упоминание о кислом вкусе клюквы: «Хвилищевский ел клюкву, стараясь не морщиться. Он ждал, что все скажут: какая сила характера! Но никто не сказал ничего» [1, 110]. И хотя он общеизвестен, в данном случае ссылка на него необходима, так как она – звено логической цепи и необходима для пояснения мотивации поступка героя. Появляется некоторый информативный пробел, отсутствует подтверждение читательских представлений и знаний о вкусовой (и не только) картине мира. Соответственно, действия персонажа обесмысливаются.

Доминантой вкусовой картины мира прозы Д. Хармса является оппозиция сладкий/кислый. Отметим, что на поверку противопоставление кислого и сладкого вкуса в прозе Д. Хармса является фиктивным, так как оба ощущения - источники отрицательных эмоциональных переживаний персонажей. Так, в рассказе «Всестороннее исследование» (1937) герой проглатывает «исследовательскую пилюлю», от которой умирает, пережив ряд неприятных ощущений: «Ой! Фу! Какой сладкий отвратительный вкус!» [1, 173]. А в рассказе «Я решил растрепать одну компанию...» <1935-1936> кислый вкус пищи становится уничижительной характеристикой человека:

«Начну с Валентины Ефимовны.

Эта нехозяйственная особа приглашает нас к себе и, вместо еды, подает к столу какую то кислятину. Я люблю поест и знаю толк в еде. Меня кислятиной не проведешь!» [1, 295].

Положительные вкусовые ощущения (и эмоции) в произведениях Д. Хармса доступны только представителям непознаваемого («иноного») мира,

к каковым можно отнести упомянутого в эпитафии говорящего коня и обительницу Рая - Еву, персонажа «Грехопадение или познание добра и зла. Дидаскалия» (22 сентября 1934):

«**Ева:** Вот это дерево познания добра и зла. Адам запретил мне есть плоды с этого дерева. А интересно, какого они вкуса? <...> Ах, как вкусно!» [1, 94].

Таким образом, в художественном мире прозы Д. Хармса приятный вкус яблока познания доступен лишь обитателю рая (ноуменальной части мира), а попытка познать окружающий мир через вкус пищи приводит персонажей «недочеловеков» вещного мира к нелепому (суп с песком), а иногда и отвратительному («Маленький мальчик ел из плевательницы какую-то гадость» [1, 336]) экспериментаторству. «Сладость» исследования жизни оборачивается смертью и молчанием мира, а познаваемый мир оказывается принципиально непознаваемым.

Список литературы

1. Хармс Д. Собрание сочинений: В 3 т., Т. 2: Новая Анатомия; вст. ст., подг. текста и коммент. В. Н. Сажина. - СПб.: Азбука, 2000. – 416 с.

А. Г. Казанцев

ОППОЗИЦИЯ «СТОЛИЦА — ПРОВИНЦИЯ» В ЛИРИКЕ Б.Б. РЫЖЕГО

В процессе саморефлексии автор создает ряд оппозиций, характеризующихся устойчивостью и повторяемостью в разных стихотворениях. Одной из них является оппозиция «столица — провинция», не только свидетельствующая о разном отношении автора к Москве, Санкт-Петербургу и другим российским городам, но и отражающая особенности саморефлексии лирического героя. Для его самовосприятия характерна амбивалентность: герой, с одной стороны, осознает себя поэтом, утонченной натурой, начитанным человеком, а с другой, - воспринимает себя «хулиганом», представителем «шпаны», «крутым парнем». Такому самовосприятию соответствует и оппозиция «столица — провинция», создаваемая автором в стихотворениях: образ Петербурга, например, у него явно опозитизирован — петербургские фонтаны, статуи, памятники архитектуры ассоциируются с чем-то возвышенным, в то время как образ Екатеринбурга, города, где жил сам Б. Б. Рыжий, связан в представлении героя со «шпаной».

Величавость Петербурга отражена в стихотворении «Я скажу тебе тихо так, чтоб не услышали львы...» (1994) [2]:

Я скажу тебе тихо так, чтоб не услышали львы,
ибо знаю их норов, над обсидианом Невы.
Ибо шпиль-перописец выводит на небе “прощай”,
я скажу тебе нежно, мой ангел, шепну невзначай.
Все темней и темней и страшней и прохладней вокруг.
И туда, где теплей, — скоро статуи двинут на юг.
Потому и скажу, что мы вместе останемся здесь:
вся останешься ты, и твой спутник встревоженный — весь.

Лирический герой любит Петербург, восхищается его красотой. Чтобы передать чувства, которые у него вызывает этот город, герой использует метафоры: «над обсидианом Невы», «шпиль-перописец» — и олицетворение: «Я скажу тебе тихо так, чтоб не услышали львы, / ибо знаю их норов...» — здесь речь идет о скульптурах. Статуи львов лирический герой воспринимает как живые — и это уже свидетельствует о том, что ему Петербург нравится. Герой вместе со своей возлюбленной хочет остаться в этом городе:

Потому и скажу, что мы вместе останемся здесь:
вся останешься ты, и твой спутник встревоженный — весь.

А если бы ему было некомфортно в Петербурге, он бы этого не сказал.

Величественные статуи Санкт-Петербурга в восприятии героя создают романтическую атмосферу и наполняют данное стихотворение тонким лиризмом. Ведь это стихотворение очень личное и рассказывает о чувствах героя. А создаваемый при помощи статуй львов романтический колорит лишь помогает лирическому герою как можно точнее выразить свои чувства.

В восприятии лирического героя Петербург ассоциируется не только с фонтанами или памятниками архитектуры, но и с друзьями героя. Это является свидетельством его саморефлексии, поскольку в Петербурге жили друзья и знакомые самого Бориса Рыжего: А. Леонтьев, А. Пурин, А. Кирдянов (Алимкулов), А. С. Кушнер. Лирический герой с теплотой относится к своим петербургским друзьям, и эта теплота переходит в его мировосприятии и на образ самого Петербурга. Например, даже по названию стихотворения «Дружеское послание А. Кирдянову» (1998) [1, 219-220] (правда, ироничному) можно судить об отношении героя к его петербургским друзьям, а через них — и к городу:

С берегов стремительной Исети
К берегам медлительной Невы
Я вновь приеду на рассвете,
Хотя меня не ждете Вы.

Иронизируя, лирический герой употребляет старославянизм «брега», придающий его словам подчеркнутую торжественность. И если в синтагме «к брегам медлительной Невы» (являющейся реминисценцией на творчество А. С. Пушкина) компоненты «брега» и «медлительная Нева» сочетаются друг с другом гармонично, то в синтагме «с берегов стремительной Исети» герой явно иронизирует (Исеть — это река, на которой стоит город Екатеринбург).

Оппозиция «столица — провинция», возникающая в данном стихотворении, просто очевидна. Лирический герой открыто противопоставляет Екатеринбург Петербургу:

Как в Екатеринбурге скучно,
а в Петербурге, боже мой,
сам Александр Семеныч Кушнер
меня зовет к себе домой.

При этом провинция характеризуется отрицательно: «Как в Екатеринбурге скучно...», — в то время как столице (Петербургу) дается явно положительная характеристика: «а в Петербурге, боже мой, / сам Александр Семеныч Кушнер / меня зовет к себе домой». Имя петербургского А. С. Кушнера много значит для лирического героя. Он высоко ценит его как поэта, и свое уважительное отношение к нему лирический герой передает с помощью местоимения «сам»: «...сам Александр Семеныч Кушнер...». Интересно то, что образ А. С. Кушнера в восприятии героя прочно связан с образом Петербурга, за счет чего в общем-то и достигается противопоставление Петербурга Екатеринбургу, в котором лирическому герою «скучно».

Петербург в представлении героя не просто красивый город, само его название ассоциируется у лирического героя с его друзьями, живущими там:

Сам Алексей Арнольдич Пурин
ко мне является с дружкой —
и сразу номер мой прокурен
голландским лучшим табаком.
Сам Александр Леонтьев, Шура,
с которым с детства я знаком,
во имя Феба и Амура
меня сведет в публичный дом.

Уважение лирического героя к друзьям-поэтам подчеркивается местоимением «сам», как и в четверостишии, в котором говорится об А. С. Кушнере. Значит, лирический герой высоко их ценит. Но в то же время он считает этих людей своими друзьями, и отношения между ними не просто неформальные, а дружеские, поскольку они вместе находят способ весело провести время в «публичном доме», что нельзя назвать приличным. Об Александре

Леонтьеве лирический герой сам заявляет: «...с которым с детства я знаком...» — сообщая тем самым, что они старые друзья.

Таким образом, Петербург в представлении героя не просто красивый город с фонтанами и памятниками архитектуры, это еще и город, где живут его друзья. И это только усиливает любовь лирического героя к Санкт-Петербургу.

Однако, в отличие от образа Петербурга, величием и красотой которого лирический герой восхищается, образ Москвы предстает в его восприятии совершенно другим. Если герой любит Петербург, то к Москве он не испытывает таких чувств. Отчетливо проявляется отношение героя к Москве в стихотворении «На Арбате» (апрель 1996) [1, 21]:

Ах, Москва, кому нужны твои матрешки,
мне сыграет мальчик на гармошке.
Ну, давай, сынок, сопляк, лабай мне «мурку» —
стихотворцу, снобу, бабнику, придурку.
Рассмеюсь, червонец дам, а сотню спрячу,
ты и не поверишь, что я плачу.

Лирический герой относится с иронией и к самой Москве, и к ее жителям, и ко всему московскому вообще. Его ирония усиливается междометием «ах» и следующим за ним риторическим вопросом, который даже не оформляется в отдельное предложение, потому что герой сразу же отвлекается от иронизирования над матрешками, которые символизируют не только Москву, но и всю Россию, и переключает свои мысли на какого-то «мальчика», который ему «сыграет <...> на гармошке» и тем самым заработает долгожданный «червонец». Герой с преувеличенным пренебрежением показывает, насколько ему неинтересна Москва и все, что считается исконно русским, как будто боясь показаться патриотом, и намеренно быстро «переключается» с чего-то, как ему кажется, возвышенного и пафосного на нечто более «приземленное» и лишенное этого пафоса: на песню, которую ему «сыграет мальчик на гармошке». И в этом даже проявляется эпатаж лирического героя, тем более что с «мальчиком» он разговаривает нарочито пренебрежительным тоном:

Ну, давай, сынок, сопляк, лабай мне «мурку» —
стихотворцу, снобу, бабнику, придурку.

Эпатируя, герой называет «мальчика» унижительными словами: «сынок», «сопляк»; использует просторечный глагол «лабай», который в отличие от нейтрального по стилистической окраске глагола «играй» выражает пренебрежение и тоже может унижить человека. Однако это не эпатаж в чистом виде — он здесь смешивается с иронией, а главное, с самоиронией: лирический герой называет себя «снобом», «бабником», «придурком» (интересно, что все эти контекстуальные самообозначения он ставит в один ряд со сло-

вом «стихотворец», которое само по себе является книжным, но в данном контексте приобретает ироническую окраску). Следовательно, «достается» всем — не только Москве и москвичам, но и самому герою. А ироничное отношение героя к Москве, к Арбату (который традиционно ассоциируется с ней), ко всему, что по традиции вызывает ассоциации не только со столицей России, но и со всей страной, а также к самому себе указывает на то, что герой прячет в глубине души свои истинные чувства, то есть он надевает маску. И он сам признается в этом, правда, в завуалированной форме:

Рассмеюсь, червонец дам, а сотню спрячу,
ты и не поверишь, что я плачу.

Эпатаж и ирония заставляют героя «рассмеяться» над мальчиком, который на Арбате играет на гармошке наверняка не от хорошей жизни, а чтобы хоть немного заработать. То же самое заставляет героя намеренно дать мальчику «червонец» и спрятать «сотню», и, возможно, так, чтобы тот это заметил. Но герой просит мальчика сыграть ему, потому что его музыка задевает душу героя, заставляет его волноваться и переживать. И он сам сознается в этом: «ты и не поверишь, что я плачу». Значит, лирический герой, намеренно пренебрежительно разговаривающий с мальчиком, является не таким уж плохим человеком. Его душа не зачерствела, она способна чувствовать, волноваться, переживать. А развязная манера общения, стремление эпатировать и иронизировать над всеми (и даже над собой) — это всего лишь маска, которая помогает герою выжить в окружении тех, для кого унижение других людей является нормой.

Если же рассматривать отношение лирического героя к Петербургу и Москве в контексте саморефлексии, то легко заметить, насколько это отношение разное. Если в Петербурге лирический герой не боится выражать свои истинные чувства, то в Москве он надевает маску. В Петербурге лирический герой чувствует себя более комфортно, а в Москве он вынужден выстраивать между собой и окружающим миром невидимую стену, которая помогает ему защититься от внешнего мира и сохранить в своей душе лучшие качества, которые могут быть легко разрушены окружением.

Образ родного для лирического героя города Екатеринбурга, в отличие от образа Петербурга, несколько не опоэтизирован. Напротив, герой часто изображает его с неприглядной стороны — как, например, в стихотворении «Так гранит покрывается наледью...» (1997) [1, 117-119]:

Так гранит покрывается наледью,
и стоят на земле холода, —
этот город, покрывшийся памятью,
я покинуть хочу навсегда.

Вероятно, негативное отношение у героя сложилось не к самому Екатеринбургскому как таковому, а к некоторым событиям повседневной жизни героя, которые произошли в этом городе и которые он ассоциировал с ним.

Память героя становится ключом к тем ассоциациям, которые у него вызывает Екатеринбург:

Я родился — доселе не верится —
в лабиринте фабричных дворов
в той стране голубиной, что делится
тыщу лет на ментов и воров.
Потому уменьшительных суффиксов
не люблю, и когда постучат
и попросят с улыбкою уксуса,
я исполню желанье ребят.

«Лабиринт фабричных дворов» — это рабочая окраина Екатеринбурга, то место, где рос и вырос сам Б. Б. Рыжий. «Менты и воры» — это те, кто его окружали, те, кто оказали влияние на его становление как личности и как поэта, те, чьи взгляды он перенял, и не мог не перенять, живя с ними бок о бок много лет. Вот почему герой «исполнит желанье ребят», «когда постучат / и попросят с улыбкою уксуса». Эта среда окружала его, герой к ней не просто привык, но слился с ней. Он сам себя осознает частью этой среды.

В уличной «шпане» лирический герой видит что-то родное, близкое, до боли знакомое ему. Вспоминая прошлое, он концентрирует внимание на отдельных фрагментах своей жизни, на первый взгляд, не связанных друг с другом, но на самом деле стройно и логично выстраивающихся в одну картину. «Ментовско-воровское» окружение ассоциируется у него не только с конкретным городом, Екатеринбургом, но и со всем Уральским регионом, а затем и с целой Россией — «страной голубиной, что делится / тыщу лет на ментов и воров». Именно поэтому у него в памяти возникает абстрактный образ «уркагана», являющийся скорее всего не образом, имеющим конкретный прототип, а собирательным образом, типажом:

Это было над Камой крылатою,
сине-черною, именно там,
где беззубую песню бесплатную
пушкинистам кричал Мандельштам.
Уркаган, разбушлатившись, в тамбуре
выбивает окно кулаком
(как Григорьев, гуляющий в таборе)
и на стеклах стоит босиком.

Долго по полу кровь разливается.
Долго капает кровь с кулака.
А в отверстие небо врывается,
и лежат на башке облака.

Яркий фрагмент всплывает в памяти героя, которую он сравнивает со «свалкой». Но, даже если герой вспоминает конкретный случай, этот случай является типичным для «страны голубиной, что делится / тыщу лет на ментов и воров», в его представлении.

Неслучайно герой называет Екатеринбург «городом, покрывшимся памятью». Именно память связывает и «фабричные двory», и окружение, состоящее из «ментов и воров», и поезда, стоящие на вокзале, с этим городом. Причем герой употребляет метафору «свалка памяти», означающую то, что герой помнит многое, что связано с Екатеринбургом:

Свалка памяти, разное, разное.
Как сказал тот, кто умер уже,
безобразное — это прекрасное,
что не может вместиться в душе.
Слишком много всего не вмещается.

Однако даже из того, что «вместилось», у лирического героя складывается вполне определенное представление о Екатеринбурге. И все, что он связывает с этим городом, возникло в его мировоззрении не просто так, все это было в течение многих лет прочувствовано, и пусть даже какие-то единичные, но самые яркие случаи из жизни героя оставили след в его душе. Екатеринбург стал частью внутреннего мира героя, а герой, в свою очередь, осознает, что его жизнь органически связана с жизнью Екатеринбурга, и воспринимает себя вместе с этим городом как единое целое, даже несмотря на негативное, на первый взгляд, отношение к нему.

Таким образом, в творчестве Б. Б. Рыжего возникает оппозиция «столица — провинция», которая выражает не только отношение героя к Москве и Санкт-Петербургу, с одной стороны, и к Екатеринбургу, в котором живет лирический герой, с другой, но и отражает — через восприятие героем этих городов — некоторые особенности его саморефлексии. Так, образ родного Екатеринбурга в его представлении прочно связан со «шпаной», с «ментовско-воровским» окружением и «фабричными дворами», в то время как образ Петербурга в восприятии лирического героя красив, величествен и романтичен. Однако если образ Петербурга у лирического героя явно опоэтизирован, то к Москве у него возникает совсем другое отношение. Герой не замечает ее красоты, Москва в его представлении лишена романтики, она в отличие от Петербурга не заставляет душу героя волноваться и переживать, чувствуется

лишь ироническое отношение лирического героя к этому городу. И если в Петербурге герой ощущает внутреннюю свободу, в том смысле, что он не боится выражать свои чувства, раскрывать свой внутренний мир и просто быть собой, то в Москве он вынужден надевать маску, чтобы защититься от агрессивного влияния внешнего мира. И это свидетельствует об амбивалентности саморефлексии лирического героя, который, будучи чувствительным человеком, иногда надевает на себя маску «хулигана», становясь намеренно грубым, — но лишь для того, чтобы уберечь свой внутренний мир от негативного воздействия окружения.

У рассматриваемой оппозиции существует биографический исток. Поэт Б. Б. Рыжий рос на рабочей окраине Екатеринбурга. Его отрочество прошло «в лабиринте фабричных дворов», в окружении «шпаны», там же произошло его становление как личности и как поэта. А потому образ Екатеринбурга запечатлелся в его стихах в таком неприглядном виде: «ментовско-воровское» окружение, дымящиеся фабричные трубы. Образ Петербурга (как и образ Москвы) в восприятии лирического героя оказывается совсем другим. И это происходит, на наш взгляд, потому что если в Екатеринбурге Б. Б. Рыжий жил долгое время, знал жизнь этого города изнутри, то в Петербурге и Москве он лишь бывал несколько раз. Он не знал, как живут и чем живут эти города (в отличие от Екатеринбурга), и Петербург с Москвой оставили в его душе лишь поверхностное впечатление, во многом связанное только с их внешней красотой. Вот почему это впечатление от «столицы» и от «провинции» оказывается у лирического героя настолько разным.

Однако вопрос о том, в пользу чего — «столицы» или «провинции» — разрешается рассматриваемая оппозиция, на наш взгляд, неправомерен. К «столице» и к «провинции» лирический герой относится по-разному, но нельзя это отношение рассматривать с точки зрения противопоставления: «хорошо — плохо». В мировосприятии лирического героя существует конкретный образ Екатеринбурга и конкретные образы Петербурга и Москвы, которые отличаются от соответствующих реально существующих городов. Это объясняется тем, что на данные города герой смотрит сквозь призму собственного видения, опираясь на свои вполне определенные впечатления, имеющие в своей основе биографический исток. Отчасти эти впечатления преломляются и в процессе художественного творчества. В результате в мировосприятии героя появляются образы «столицы» и «провинции», которые отличаются от своих реальных прототипов и друг от друга. И герой к ним относится по-разному, но сравнивать его отношение к этим городам по принципу «хорошо — плохо» некорректно. Поскольку, несмотря на то, что герой любит Петербург, его завораживают его красота и величие, в ду-

ше он все равно остается «провинциалом» и ни на что не променяет свой родной Екатеринбург, «в лабиринте фабричных дворов» которого он вырос, даже невзирая на то, что образ этого города появляется в стихах Б. Б. Рыжего в таком неприглядном виде.

Список литературы

1. Рыжий Б.Б. Типа песня. — М.: Изд-во «Эксмо», 2006. — 352 с.
2. Рыжий Б.Б. «Я скажу тебе тихо так, чтоб не услышали львы...» // Урал.- 2001. - №8.

О.А. Казенас, А.В. Григорьева

ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО СТИЛЯ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ И РУССКОЙ НАРОДНЫХ СКАЗКАХ

При выявлении особенностей повествовательного стиля французской народной сказки, нас заинтересовал вопрос о сопоставлении повествования во французской и русской народных сказках.

В научной литературе достаточно подробно раскрывается вопрос об основных чертах повествовательного стиля речи и языковых средствах их реализации в тексте (табл.1).

Таблица 1

Основные черты повествовательного стиля и языковые средства их реализации

Признак		Языковые средства
Сюжетность		- антропонимы; - топонимы; - темпоральные указатели
Событийность	единичные событийные ситуации	- обстоятельства времени, указывающие на определенный момент действия; - темпоральные союзы, лексико-грамматические средства выражения аспектуального значения предельности (например, законченные времена: <i>passé simple, passé composé</i>)
	регулярные, повто- ряющиеся событий- ные ситуации	- словосочетания со значением циклично повторяющихся периодов времени; - наречия со значением интервала между повторяющимися ситуациями (например, <i>chaque fois, d'habitude</i>); - лексико-грамматические средства выражения аспектуального значения неопределенности, повторяемости (например, <i>imparfait, présent</i>)
Акциональность		Акциональные глаголы

Временная последовательность событий и действий	- глагольные временные формы, выражающие предшествование, следование, одновременность; - наречия, союзы, словосочетания, указывающие на определенный отрезок времени (например, <i>après que, pendant que, avant que, après avoir + p.p., dans deux heures, ensuite</i> ; частицы <i>là, ci, ici, etc.</i>)
--	---

Рассмотрим функционирование языковых средств, при помощи которых реализуются основные черты повествовательного стиля, во французских и русских народных сказках.

Сюжетность

Антропонимы

Как правило, антропонимы достаточно редко используются для наименования персонажей как во французских (27% сказок), так и в русских народных сказках (21 %). Практически в равном количестве используются народные имена собственные (*Marie, Jacques, Иван, Аленушка и др.*) и наименование персонажей по какому-либо внешнему признаку, по социальному, профессиональному или семейному статусу (*un Terrenewat (marin faisant la pêche de la morue à Terre-Neuve), la Belle, Одноглазка и др.*).

Однако французским народным сказкам в отличие от русских характерно использование канонических имен собственных *Saint Pierre, la Sainte Vierge*.

С другой стороны, в ходе исследования в русских народных сказках была выявлена дополнительная группа антропонимов, сочетающих народные личные имена с характеристикой, данной по внешнему признаку, по социальному или семейному положению: *Никита Кожемяка, Иван кухаркин сын, Иван Быкович, Иван-царевич, Марфа-царевна, Василиса Прекрасная*.

Топонимы

Как и в случае с антропонимами, использование топонимов не свойственно сказочному повествованию. Их небольшое количество чаще встречается во французских народных сказках.

Анализ топонимов показал, что во французских народных сказках наряду с вымышленными топонимами (*Chemin des Aiguilles; Море Кавстрийское*) чаще используются наименования реально существующих географических объектов: *Paris, Toulouse, Espagne, Bretagne, le Louvre* и др.

Темпоральные указатели

В сказочном повествовании используются, как правило, неопределенные темпоральные указатели, свойственные только сказкам: *il était une fois, il y*

avait une fois, c'était une fois, жил(и)-был(и), жил да был, жил–проживал. Отличительной особенностью французских сказок является достаточно частое использование такого темпорального указателя, как *un jour*, свойственного также любому художественному повествованию.

Событийность

Во французских и русских народных сказках нет конкретного определения времени, нет указаний на число, месяц или год, что характерно для повествования в художественном тексте.

К неопределенности во времени добавляется неопределенность пространства и удаленность в пространстве, свойственные прежде всего русским народным сказкам: *близко ли, далеко ли, низко ли, высоко ли, отпустить на все четыре стороны, за тридевять земель, в тридесятом царстве.*

Еще одним элементом событийности являются лексико-грамматические средства выражения аспектуального значения предельности.

Единичные событийные ситуации маркируются наречиями единичности:

- | | |
|---------------------------|-----------------------|
| - <i>un jour</i> | - <i>однажды</i> |
| - <i>c'était une fois</i> | - <i>вот один раз</i> |

Регулярные, повторяющиеся событийные ситуации маркируются неопределенным детерминативом *la même*: *Marie lui faisait toujours la même réponse, posait la même question à sa soeur...*, который повторяется несколько раз и показывает нам, что вопрос и ответ задавался не первый раз. Он придает всему высказыванию оттенок цикличности, повторяемости действия.

На повторяемость событий указывают наречия, союзы, словосочетания:

- | | |
|---|--|
| - elle força son mari à grimper de nouveau au ciel; | - воротились <i>опять</i> в дом, и <i>опять</i> старик крикнул большой дочери принести полтора ведра чару зелена вина; |
| - le paysan, le coeur gros, grimpa une troisième fois le long de la tige de fève. | - <i>в третий раз</i> размахнулся он еще сильнее и срубил чуду-юду девять голов; |
| | - король съел <i>одно-другое</i> яблочко; |
| | - они <i>ходили</i> стращать да мучить царевну <i>по очереди</i> . |

Можно сделать вывод, что в русском языке употребляется больше наречий, союзов, словосочетаний, указывающих на повторяемость событий.

Также необходимо отметить, что для русских (56%) и французских (44%) сказок характерен тройной повтор.

Единичные событийные ситуации маркируются во французском языке законченными временами, которые выражают лексико-грамматическую определенность, а в русском языке - глаголами совершенного вида в прошедшем времени:

- passé simple: Le laid prince vit la fille et l'*aima*: il la *fit* demander;

- passé composé: Sitôt son mari parti, elle *a ouvert* la porte; elle *a eu tellement peur* quand elle *a vu* ces six femmes pendues, habillées dans leurs robes de mariées, qu'elle *a laissé tomber* sa clé dans la bassine de sang au-dessus de laquelle il les avait égorgées;

- plus-que-parfait: Le seigneur qui chassait *s'était égaré*.

- Дубинка *бросилась*, раз другой *ударил*а и *убил*а злого короля до смерти;

- В скором времени *отяжеле*ла купчиха и *родил*ся мальчик; *окре*стили его и *положи*ли в люльку.

Регулярные, повторяющиеся событийные ситуации маркируются лексико-грамматическими средствами выражения аспектуального значения неопределенности, повторяемости. Во французском языке, например, временной формой *imparfait*: *Le Diable lui demandait toujours, en retirant ses vêtements un à un, qui lui avait acheté son beau corsage... sa belle robe de dessous... son beau corset... ses beaux bas blancs... et Marie lui faisait toujours la même réponse, posait la même question à sa soeur qui signalait par la même formule que la « petit' femme et le petit home blanc» étaient «bien loin... plus proches... bien proches... tout près sur la route d'argent».*

В русских народных сказках регулярные, повторяющиеся событийные ситуации с аспектуальным значением неопределенности маркируются глаголами несовершенного вида, повторами неопределенных глаголов: *шел, шел; катился, катился; думал, думал; летели, летели; ехали, ехали: После полетели они за тридевять земель; долго-долго летели, летели они, летели.*

Акциональность

Акциональность выражается с помощью акциональных глаголов: глаголов конкретного физического действия, глаголов движения, речемыслительного и эмоционального действия и т.п.

Для русской народной сказки характерна словесная образность, она затейлива, привлекает слушателя своим неповторимым красочным языком: *воротиться, возговорить, обомлеть, молвить* и др. Иначе говоря в ней употребляются глаголы, отражающие фольклорный колоритный характер сказок.

Во французских сказках используются, как правило, общеупотребительные глаголы.

Но и в том, и в другом языках доминирует акциональный характер сказок, отсутствуют описания, лирические отступления, анализ чувств.

Временная последовательность событий и действий

Русским народным сказкам свойственна необычная скорость протекания действия, выражающаяся сказочными формулами, в которых противопоставляются более длинные временные промежутки более коротким: *Стали ребятки расти не по дням, а по часам, как хорошее тесто на опаре поднимается, так и они вверх тянуться.*

Также необходимо отметить, что в сказке действие разворачивается в двух пространственно-временных планах. От начала действия героя до его подвига и женитьбы совершается много событий; герой пересекает пространство, но время не касается его самого: он вечно молод. Иногда эпическое время приближено к реальному: год, два, месяц, неделя. Это один план, раскрывающий жизнь героя. В другом пространственном плане живут противники героя и чудесные помощники. Здесь время течет медленно для героя, но быстро для других чудесных персонажей (Бабы-Яги, Кощея, и т.д.). За одну ночь строятся дворец, мост и т.д.

В русских народных сказках путь героя из волшебного царства долог (*Можно пшеницы засеять, дожждаться, пока она вырастет, сжать ее, смолоть, в муку обратить, пять печей хлеба наготовить, тот хлеб поесть...*), а чудесный персонаж, отправившись в погоню за героем, мгновенно его догоняет (*Кощей поскакал, догнал Иван-царевича*).

Что касается французских народных сказок, то они более приближены к реальности. И если герой выехал из волшебного царства давно, то чудесный персонаж не в силах его догнать: *Et les trois géants de leur [Bihanik et ses frères] donner la chasse; mais c'était trop tard.*

В заключении хотелось бы отметить, что исследование особенностей повествования во французских и русских народных сказках позволило сделать вывод о том, что французские сказки имеют более реалистичный характер, в том время как русским сказкам характерна образность.

Т.В. Казачкова

ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В.С. ВЫСОЦКОГО

Голос В. Высоцкого зазвучал в полную силу в годы так называемого застоя, когда печатное слово строго регламентировалось, и современные ис-

следователи справедливо считают, что не случайно его сопротивление безгласной официальной литературе нашло выход в устной письменной форме, вне принятых в литературе канонов. Как и устное народное творчество, поэтическое слово Высоцкого было рассчитано на массовую аудиторию, на народ. И, как устное народное творчество, допускало импровизацию, вариативность, но не только потому, что его песни передавались «из уст в уста», причем услышанные в плохих записях, но и по воле автора: старался быть понятным аудиторией, «народом»: «Я сам перед вами выступаю. Мои слова – что хочу, то и делаю: какое-нибудь выкину, другое вставлю... в зависимости от аудитории, настроения... Для меня авторская песня – это возможность беседовать, разговаривать с людьми на темы, которые меня вынуждают и беспокоят... в надежде, что их беспокоит то же самое» [1, 119, 122]. Отсюда и стремление к доступности, простейшие формы, обращение к интонациям бытового, повседневного разговора, диалога. Высоцкий считал, что над песней надо работать больше, чем над крупным поэтическим произведением, «большее ее очищать, чтобы она влезала в уши и души одновременно».

Известно, что «конечный результат» фольклорного произведения зависит от «качества» исполнителя (не зря народ помнит имена знаменитых сказительниц), так и песни Высоцкого сопровождаемые сменой интонаций, игрой мимики, непобедимой магией актерского обаяния, «били без промаха» и создавали атмосферу народного праздника, отражали народную смеховую культуру, «уходили корнями к русскому скоморошеству», как отмечает Н. Крымова [3, 493]. Перед нами народная толпа и «скоморох, который и развлекает ее, и работает над сознанием, стремится активизировать ее, «выпрямить», напомнить о человеческом достоинстве, внушить оптимизм, выбить из гражданского полусна». Восстановить в «нравственно искривленном человеке его жизненные и духовные подпорки» (В. Распутин).

Вот в «Ярмарке»:

Мы беду – напасть подождем огнем,
Распрявим хребты втрое сложенным,
Меда хмельного до краев нальем
Всем скучающим и скукоженным
И это - его осознанная позиция:
Мне судьба – до последней черты, до креста
Спорить до хрипаты, а за ней - немота.
Убеждать и доказывать с пеной у рта,
Что не то это вовсе, не тот и не та.

Пусть не враз, пусть сперва не поймут ни черта,
Повторю даже в образе злого шута.

Мотив жизненного маскарада обильно присутствует в творчестве Высоцкого, где он зачастую выступает шутком, то злым, то добрым. Вот его «Ярмарка» - народный праздник, где он шут добрый, где и фольклорные зазывалы:

Эй! Народ честной, незадачливый!
Эй, вы, купчики да служливый люд!
Живо к городу поворачивай, -
Зря ли в колокол с колоколен бьют!
Скоморохи здесь – все хорошие,
Скачут – прыгают через палочки.
Смех и грех от них – все вповалочку!

Здесь и «скатерть-самобраночка», которая сама сбегает за едой «спозараночка», и «шапочки-невидимочки», и Балда, и поп, и Емелюшка, и другие известные в фольклоре персонажи. Но все они обитают в современных реалиях: «ковролетчики», ночь не спали, а совсем по-бытовому выбивали пыль из ковра-самолета, скатерть-самобранка, оказывается, не только «потчует, но и бранит (игра со словом «самобранка»», скороварный самовар работает не на углях, как положено в фольклоре, а на торфе и «вам на выбор сварит вар или кофий».

Интересно использует Высоцкий пушкинские сказочные образы, но в отличие от Пушкина от сказки обращается к суровой реальности:

Черномор кота продает в мешке, -
Слишком много кот разговаривал.
Говорил он без сучка,
Без задорины, -
Все мы сказками слегка
Объегорены.

Сказками о том, что «там, за горами горя солнечный край непочатый», объегорены все, не только пушкинский персонаж, но и слушатели, и в первую очередь сам поэт, а потому:

Не скупись, не стой, народ,
За ценою,
Продается с цепью кот
С золотою.

Скромна развеселая «Ярмарка» написана не хуже той, где «шла торговля бойкая, с божбою, прибаутками, здоровым громким хохотом»: здесь показана

широта и удаль народного характера, и юмор, и веселье «с плясунами резвыми, большей частью трезвыми», но здесь через сказку просматривается реальность, появляется явно сатирический мотив, и мы с сожалением понимаем:

Лукоморья больше нет, от дубов простыл и след.

Дуб гордится на паркет - так ведь нет:

Выходили из избы здоровенные жлобы,

Порубили все дубы на гробы.

Все до безобразия просто. Никаких сказок!

Тридцать три богатыря порешили, что зазря

Берегли они моря и царя.

Каждый взял себе надел, кур завел и там сидел,

Охраняя свой удел не у дел.

Высоцкий увидел сегодняшних «богатырей»!

Н. Крылова считает, что именно Высоцкий воскресил русское скоморошество, что в его творчестве «поток скоморошеского мировоззрения вышел наружу, на свет, что художественное ерничанье – одна из примет того национального артистизма, который требует публичности и является совместной разрядкой и для автора-исполнителя, и для толпы» [3, 493].

Судя по тому, как поэзия Высоцкого вступила в нашу жизнь, можно смело утверждать, что это «ерничание», «русское скоморошество» - одна из составных частей творческой природы поэта, его художественного мира. И то, что его песни в годы безгласности официально признанной литературы были «совместной разрядкой» и для автора, и для народа, не вызывает сомнения.

Нельзя не отметить и жанровую перекличку авторской песни Высоцкого с устным народным творчеством. Известно, что песня – один из любимых жанров фольклора, отличающийся огромным тематическим многообразием. Так, у Высоцкого: семейно-бытовые («В каменном веке», «Свадебная» и др.) любовные («Беда», «Рай в шалаше», «07» и др.), исторические («Песнь о Петровской Руси», «Как по Волге-матушке»), цикл военных песен («Солдатская»), песня-причитание «Песня Марьи», многочисленные шуточные, сатирические, юмористические и т.д., встречаются даже обрядовые песни: «Величальная отцу», например. Величальные песни исполнялись при совершении свадебных обрядов, после венчания, когда молодые возвращались домой. Они должны любить и уважать отца-хозяина дома, во всем слушать и почитать его. Это песня-наказ, «инструкция», особенно для молодой жены, которая входит в новый для себя дом. В «Величальной отцу» - фольклорные приемы выразительности, народно-поэтическая лексика, просторечья, особый напевный стих, где слово сочетается с обрядом, движением, мелодией.

Ай, не стойте в гордыне –
Подходите к крыльцу,
А и вы, молодые,
Поклонитесь отцу!
Он сердитый да строгий, -
Как сподобья взглянет,
Так вы кланяйтесь в ноги –
Может, он отойдет.
Вам отцу поклониться –
Тоже труд небольшой,
Он лицом просветлился.
Помягчает душой.
Вы с того начинайте
И потом до конца
Вы всю жизнь привечайте
Дорогого отца.

Роднит Высоцкого с фольклором и его пристрастие к частушкам. Частушки – это часть жизни народа, форма самовыражения, необходимая часть народной культуры. Игрища, посиделки, свадебные гулянья не обходились без веселых, остроумных частушек. Частушечными россыпями богаты его песни к кинофильмам, обрядовые, свадебные и т.д.

Не гляди, что я сердит, -
По тебе же сохну-то.
Я не с фронта инвалид –
Я любовью трекнутый.

Естественны изобразительно–выразительные средства фольклора и композиция частушки: 1-е строчки – жизненная ситуация, последние – ее оценка, неожиданность завершения. Частушки Высоцкого многообразны и по содержанию, и по чувствам и настроению.

Здесь и любовные «веселушки»:

Гули – гули – гуленьки,
Девоньки – девулиньки,
Вы оставьте мне на память
В сердце загагулилки.
Здесь и дружеская насмешка:
Здесь мода отстаёт.
Вот у нас в Австралии
Очень в моде этот год
В три обхвата талия.

Здесь и убийственная сатира, и острая социальная мысль:

Царь ни шагу из квартиры,
А друзья-приятели –
Казначей и кассиры
Полказны растратили.

Лизоблюд придворный наспех
Сочинил царю стихи –
Получилось курам на смех,
Мухи дохнут от тоски.

Не мог Высоцкий пройти мимо частушки с ее богатой ритмикой, с ее оперативностью, доходчивостью, лаконичностью. Они всегда актуальны.

Близость творчества Высоцкого к фольклорным мотивам и в том, что у него «смех и грех», «горе и радость», «веселье и печаль» неразделимы, как и в жизни, и в народном мировоззрении. Так, в один цикл – «Иван да Марья» - он включает и скоморошью «Ярмарку», и печальную, пожалуй, даже трагическую «Песню Марьи», песню-причет с ее абсолютно фольклорной поэтикой: здесь и параллелизм, и психологический, и синтаксический, и постоянные эпитеты, и образы-символы, и инверсия, и риторические вопросы, и просторечье.

Отчего не бросилась, Марьюшка, в реку ты,
Что же не замолкла-то навсегда ты,
Как забрали милого в рекруты,
Как ушел твой суженый во солдаты.

Я слезами горькими горницу вымою
И на годы долгие дверь закрою,
Наклонюсь над озером ивою,
Высмотрю, как в зеркале, что с тобою.

Травушка-муравушка сочная, мятная,
Без тебя ломается, ветры дуют.
Долюшка солдатская ратная, -
Что, как пули грудь твою не минуют?
В этом же цикле «Свадебная»:
Ты, звонарь-пономарь, не кемарь!
Звонкий колокол раскачивай.

Ты очнись, вострепел, гармонист,
Переливами щедро одаривай!

В эту песню врывается частушка (какая свадьба без частушки) с ее частым ритмом, остроумием, афористичностью, злободневностью:

Не сердчай, а получай
Чашу полновесную!
Приходи да привечай
Жениха с невестою!

Наша свадьба - не конец
Делу пустяковому,
Делу добромu – венец
Да начало – новому.

Трудно поверить, что это писал коренной москвич, никогда не живший в деревне. Как же надо знать жизнь, народ, его культуру, как любить устное народное творчество! Трижды был прав Давид Самойлов, утверждая, что «одна – и не последняя из причин популярности Высоцкого–художника в том, что он воплотил и соединил множество традиций, близких народному сознанию» [4, 261].

Среди огромного количества героев ролевой лирики Высоцкого последнее место занимает фольклорные образы, пережившие исходя из времени действия интересную трансформацию: новое время – новые песни. Вот перед нами былинный Соловей-разбойник, он не простая птица Соловей, а чудовище: «Закричал – засвистел Соловей-разбойник – трава-мурава заплелась, лазаревы цветочки осыпались, а лес приклонился к земле... Засвистел в полный свист – попадали люди наземь, а князь “окорач пополз”. Устоял только Илья Муромец – защитник русской Земли. Живет Соловей-разбойник у дороги в Киев, у Калинова моста, у деревни Карачарово. Враг. Воплощенное зло, которое вызывает чувство страха и ненависти».

Высоцкий «переселяет» его с жуткого дерева из леса дремучего под балкон обычной, как представляется, пятиэтажки, где живет его возлюбленная. Вместо «посвиста соловьева» он исполняет... серенаду. Поэт пародирует и сам фольклорный образ, и жанр серенады: не то время, чтобы, подобно пушкинскому романтику, петь под гитару:

Я здесь, Инезилья,
Я здесь, под оком.
Объята Севилья
И мраком, и сном.
Исполнен отвагой,

Окутан плащом,
С гитарой и шпагой
Стою под окном.
Я здесь, Инезилья.

Высоцкий использует любимые в фольклоре приемы юмористического и сатирического изображения действительности: воспроизведение нелепых ситуаций, в которые попадают персонажи, парадоксальные бытовые сцены, яркий разговорный, иногда «претенциозный» язык, смешение стилей, выразительные, «говорящие» имена. Само имя Агафена и ласковое Груня, Феня в сопоставлении с пушкинской Инезильей уже создает определенное настроение. Соловей-разбойник по-прежнему ощущает себя «разбойником», но совсем не по-разбойничьи умоляет свою избранницу: «О, выйди, выйди, выйди, Агафена, о не губи разбойничью любовь», но в то же время по-бытовому, по-крестьянски жалуется ей:

Так тебя я люблю,
Что ночами не сплю,
Сохну с горя у всех на виду.

Он клянется, что может петь «до упаду», «сутки к ряду, если Муза его посетит». После надежды на посещение Музы, он не против и пригрозить возлюбленной совсем по-крестьянски:

Я пока что шутю и шалю,
Но когда я вспылю...

И никакого там «Дай вам бог любимой быть другим»: «Я женихов твоих через колено, Я папе твоему попорчу кровь...» Он по-современному же прельщает ее «богатствами», как он их понимает:

В лесных кладовых моих уйма товара,
Дав уютных дупла, три пенечка гнилых.
Чем же я тебе, Груня, не пара,
Чем я, Феня, тебе не жених?

Соловей-разбойник Высоцкого открыт, наивен, ласков и в отличие от былинного вызывает... сочувствие. Наш человек. Заветная мечта «жениха» - лейтмотив серенады совсем «добывает» фольклорного злодея (какие там «дубы – колдуны!»), он уже не Соловей-разбойник, он прирученный... голубь:

Кабы красна девица жила в полуподвале,
Я б тогда у форточки
Приседал на корточки,
Мы бы до утра проворковали.

Подобной трансформации подвергаются все образы фольклорных «злодеев», всей «нечести», Баба-яга, например. Она вполне осовременена еще у

В. Шукшина в повести-сказке «До третьих петухов»: около ее «избушки на курьих ножках» - «стройматериалы», она намерена с помощью Ивана-дурака построить «коттеджик», но «русский дух» ей по-прежнему ненавистен, и она спеленатого Ивана толкает в печь, чтобы угостить ужином Змея Горыныча – жениха дочери.

Баба-Яга Высоцкого никакого ужаса не внушает: она ленива, немощна, она ездит «в намазаной ступе», она не хочет выполнять свои фольклорные обязанности:

Ох надоело с метлою гонять,
Я зелье переварила.
Что-то нам стала совсем изменять
Наша нечистая сила.

Не лучше и другая «нечисть». Все фольклорные образы явно теряют веру в свою «нечистую силу» - это лейтмотив песни.

Водяной сам терпит от утопленника при исполнении своего фольклорного долга – погубить, утопить жертву:

Я старый, больной, озорной Водяной,
Но мне надоела квартира:
Сижусь под корягой, простуженный, злой,
А в омуте мокро и сыро.
Вижу намедни утопленник. Хвать!
А он меня пяткой по рылу.
Ой, перестали совсем уважать
Нашу нечистую силу, - скорбит он.

Коснулся нечистой силы и пресловутый «квартирный вопрос». Лешачиха выгнала мужа из дупла на мороз: «у ней с Водяным шуры-муры»:

Стали вдвоем старика притеснять,
С фланга заходят и с тылу.
Как в обстановке такой сохранять
Нашу нечистую силу.

Многие фольклорные персонажи Высоцкого - излюбленные образы русского фольклора, но почти все они пародийны, гротескны, и комизм зачастую заключается в чисто смеховом эффекте, чему помогает мастерское использование иронии, сарказма, гротеска, парадокса, каламбура, просторечья, соседство несопоставимых понятий, контраст фантастики и реальности.

Фольклор Высоцкому важен постольку, поскольку он способствует комическому, сатирическому или поэтическому отражению действительности. Фольклор важен для понимания современности.

Хотя лейтмотивом песни «В заповедных и дремучих страшных Муромских лесах», Высоцкий сделал возглас: «Страшно, аж жуть!» - никому не страшно: страшно то, что нечисть живет по людским законам.

Аналогии напрашиваются сами собой. Всем известно, что после всех съездов, парткомов, конференций, заседаний по обмену опытом и т.д. были, как сейчас говорят, «корпоративы» с банкетами, саунами, развлечениями с девочками (как не вспомнить «человека», похожего на генпрокурора Скуратова, занимающегося «свальным грехом!»). После «обмена опытом» с заморскими бесами «принимающая сторона» - Соловей-разбойник - устроил, как положено, буйный пир:

... от них был Змей трехглавый и слуга его – Вампир.
Пили зелье в черепах, ели бульники,
Танцевали на гробах, богохульники.

Здесь нечисть теряет свою комическую силу и не вызывает никаких симпатий: «высокий гость, допустил перебор, беспредельщину».

Змей-Горыныч взмыл на древо, ну раскачивать ей:
- Выводи, Разбойник, девок, пусть покажут кой-чего!
Пусть нам лешие попляшут, попоют,
А не то я, мать вашу, всех сгною
Страшно аж жуть!
Не до шуток: явно слышится трагический голос поэта:
И ни церковь, и кабак – ничего не свято!
Нет, ребята, все не так, все не так, ребята.

(«Моя цыганская»)

Вспоминаются черти Шукшина, пляшущие вокруг монастыря. Они захватили монастырь с помощью Ивана-дурака, у Высоцкого – финал другой. Возмутился «лесной народ» во главе с самим организатором «съезда»:

Все взревели, как медведи:
«Натерпелись столько лет!
Ведьмы мы, али не ведьмы?
Патриотки али нет?
Налил бельма, ишь ты, клещ, отворился!
И еще на наших женщин позарился! –
Страшно, аж жуть!»

И теперь седые люди помнят прежние дела –
Билась нечисть с грудью груди и друг друга извела.

Прекратилось навек безобразие,
Ходит в лес человек безбоязненно.
И не страшно – ничуть.

Финал в духе волшебной сказки в фольклоре: в борьбе со злом чудеса не помогут, надо действовать!

Таким образом, и в этой песне – «В заповедных и дремучих, страшных Муромских лесах» звучит мотив «Моей цыганской»:

И ни церковь, ни кабак – ничего не свято:
Нет, ребята, все не так,
Все не так, ребята.

И, конечно, призыв к действию из «Охоты на волков»:

Наши ноги и челюсти быстры.
Почему же – вожак, дай ответ –
Мы затравленно мчимся на выстрел
И не пробуем через запрет?

Все как бы вредоносные деяния фольклорной « ечестии» - детские шалости по сравнению с миром современности, где «ничего не свято», где «слово честь забыто», где «сломанные крылья», наконец. Поэт выполнил свою миссию –

Убеждать и доказывать с пеной у рта,
Что не то это вовсе, не тот и не та.

Он боролся с переворотным миром «до последней черты, до креста», и его мечта быть услышанным страной воплотилась в действительность: об этом говорят январские ежегодные «Дни Высоцкого».

Список литературы

1. Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. – М., 1988.
2. Высоцкий В.С. 130 песен для кино. – М., 1991.
3. Крылова Н.А. О поэзии Владимира Высоцкого // Владимир Высоцкий. Избранное. – М., 1988.
4. Самойлов Д. Знакомство с Владимиром Высоцким // Владимир Высоцкий. Человек, поэт, актер. – М., 1989.
5. Инютин В.В. Ироническая фантастика в произведениях В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий. Исследования и материалы – Воронеж, 1990.
6. Копылова Н.И. Фольклорная ассоциация в поэзии В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий. Исследования и материалы – Воронеж, 1990.

**СЕМАНТИЧЕСКОЕ НАПОЛНЕНИЕ ОБРАЗА «МЕРТВЫХ СЕДЫХ
КОРАБЛЕЙ» ИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ А. ВЕРТИНСКОГО «В СИНЕМ И
ДАЛЕКОМ ОКЕАНЕ...» (1927):
К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ СТИЛЯ ПОЭТА**

Новаторским приемом творчества А. Вертинского можно считать *откровенное смешение стилей, контаминацию черт разных течений или поэтических почерков*. Вертинский брал из теории каждого течения только то, что было ему необходимо для создания собственных произведений своего жанра. Он учитывал необходимое сочетание музыки и текста, а также необходимость восприятия текста на слух. Поэтому, используя некоторые символы А. Блока, Вертинский не пытается проникнуть из «мира Времени» и «мир Вечности», он упрощает семантику образа, делает его понятным всем, хотя бы на примитивном уровне. Вертинский как бы делает *ссылку* на Блока, он призывает своего слушателя или читателя мысленно обратиться к оригиналу и, если это делается, если образования читателя для этого достаточно, у стихотворения Вертинского проявляется подтекст. Как можно объяснить появление этого приема (*ссылки*) в поэзии Вертинского? Какова цель поэта? Вертинский старался передать *эпоху*, ее настроение, реалии, культуру, стиль (вернее, многообразие стилей), а не просто свой или близкий своему внутренний мир, старался рассказать о бедах *самых разных людей*, а не только о своих, ему свойственно *обобщать* (чаще же поэты идут к неличностному через личное, к «мы» через «я»). У большинства поэтов в центре – лирический герой, у Вертинского – *герои и героини, их жизнь*. Чтобы дать эскиз эпохи, прийти к универсальности, поэт должен был ввести в текст «опознавательные знаки» многих стилей, творческих манер. Он должен был сделать *ссылки* (т.е. использовать ключевые темы, мотивы, образы из программных произведений поэтов, переосмыслив и упростив их) на произведения, например, А. Блока, И. Анненского, К. Бальмонта, Н. Гумилева и др. Поэт ввел в текст множество «я», чтобы получилось «мы». Ссылка на стихи других поэтов обогащала стихи Вертинского в *смысловом* плане, т.к. вспоминались *программные* произведения Ахматовой или Блока, где опознавательные знаки их поэзии и содержатся. Сконтаминировав *настроения* стихов Блока и других поэтов, Вертинский достигал уже этим, еще не исполнением, сильного *эмоционального* воздействия. Именно эмоционального, т.к. интеллектуального усилия могло и не потребоваться: тексты Блока, Ахматовой уже *обдуманы*, поэтому мы и узнали их знаки, осталась и память о прочувствованном тогда.

Эмоциональное воздействие произведений Вертинского определяется и самой манерой лирического героя *все нам объяснять*, нам же остается только эмоционально реагировать. Наконец, Вертинский в своих произведениях ориентируется на особенности творческой манеры *современных ему и его первым слушателям* поэтов. Поэтому *понять* Вертинского его современникам было элементарно просто. Могли они оценить и иронию поэта. «Серебряный век» у Вертинского «одомашнен», дан с улыбкой. Так поэт попрощался с целой эпохой русской литературы [4; 5].

Эти особенности его стиля дают возможность сделать объектом анализа один (далеко не главный) образ стихотворения «В синем и далеком океане» - образ «мертвых седых кораблей».

Произведение написано в характерном для Вертинского стиле. Это интуитивно чувствовали все обращавшиеся к стихотворению исследователи. Так, К. Рудницкий пишет: «Другая вещь Вертинского – «В синем и далеком океане» - начиналась очень характерным для него чуть жантильным салонным мурлыканьем: «Вы сегодня нежны, вы сегодня бледны...» Появлялся какой-то «лиловый аббат», который должен был, разумеется, отпустить грехи героине. Затем, будто отодвигая и аббата и саму героиню, вступал Вертинский: «Вы усните, а я вам спою». Патетично и сумрачно, резко отделяясь и отдаляясь от мурлыкающей манеры зачина, Вертинский пел о мертвых седых кораблях, плывущих «где-то возле Огненной Земли», о том, что ведут их «слепые капитаны, где-то затонувшие давно», о том, что утором их «немые караваны тихо опускаются на дно». Вся эта миражная картина была словно заморожена холодом интонации и меланхолическим однообразием мелодического рисунка. И в ней была романтическая гордость, в ней было романтическое величие» [10, 562].

Стихотворение Вертинского состоит из двух частей. Первая часть – пунктирное, едва закрепленное вербально описание взаимоотношений героини и лирического героя. Эта часть пронизана настроением влюбленности [6]. Вторая же часть стихотворения – описание ужасной миражной картины, которая встает где-то «в синем и далеком океане» и которую своим внутренним взором видит герой. Прочитаем эту часть стихотворения:

В синем и далеком океане,
Где-то возле Огненной Земли,
Плавают в сиреновом тумане
Мертвые седые корабли.

Их ведут слепые капитаны,
Где-то затонувшие давно.
Утром их немые караваны
Тихо опускаются на дно.

Ждет их океан в свои объятия,
Волны их приветствуют, звеня.
Страшны их бессильные проклятья
Солнцу наступающего дня... [3, 296].

Центральными образами этой страшной фантазии являются «мертвые седые корабли» и «слепые капитаны, / Где-то затонувшие давно». Эти образы возникли в произведении Вертинского под влиянием мифа о корабле мертвецов, а также литературных произведений, в которых он отразился. Заметим, что этот миф в среде русских литераторов начала XX века сделался необыкновенно популярным, таким образом их произведения продолжили многовековую русскую и зарубежную традицию изображения корабля мертвецов.

В мифологии и литературе корабль рассматривался и изображался многоаспектно. Например, «Одиссея», по мнению ряда исследователей, «является ни чем иным, как мореплавательским мифом в смысле победы над двумя главными опасностями всех плаваний: гибелью (или торжеством океана, соответствующего победе бессознательного) и возвращением как поражением (деградацией и застоём)» [7, 258].

Сюжет сочинения героя стихотворения Вертинского перекликается с названным мореплавательским мифом, во всяком случае с описанием первой опасности (гибели и торжества океана).

«Другое значение, иногда совершенно независимое от предыдущего, происходит не столько от идеи корабля как такового, сколько от понятия мореплавания, например, символ Корабля Смерти. Именно поэтому многие первобытные народы ставили корабли на вершине столба или на крыше дома. Кстати, неслучайно крыша (храма или дома) похожа на корабль. Этот смысл всегда выражает желание преступить пределы существования – путешествовать, преодолевая пространство, к другим мирам. [...] Мачта в центре судна выражает идею Космического Древа, заключенного в рамки символизма Корабля Смерти или «Корабля трансценденции» [7, 259]. Сказание о корабле мертвецов присутствует в скандинавской мифологии («во время последней битвы богов и чудовищ [...] Локки приводит корабль мертвецов из хель для борьбы с богами» [8, 321], а также в «Одиссее», где «корабли Феаки достигают цели без помощи руля и мчатся с невероятной быстротой; Одиссей в течение всего путешествия находится в состоянии глубокого сна, по-

хожего на смерть [...], что побуждает некоторых исследователей рассматривать корабль Феаки как корабль смерти или корабль пришельцев из заколдованной страны» [8, 570].

Однако наиболее известна и значима «легенда о Летучем Голландце, капитане-безбожнике, обреченном вместе со своим кораблем вечно носиться по морю, никогда не приставая к берегу, и возвещающем своим появлением бурю и кораблекрушение», отраженная, в частности, в опере Р. Вагнера «Летучий голландец» (1841) [9, 627]. Г. Бидерманн в «Энциклопедии символов» пишет: «Летучий голландец – символическое обозначение людей, не знающих покоя на море [...]. Видение на море призрачного корабля, его внезапное, неожиданное появление приносят несчастье всем очевидцам. Такой аспект связан с длительными попытками пройти мыс Доброй Надежды в 1497 г. Капитан Ван дер Деккен должен был осуществить кощунственную клятву, навеки не подлежащую прощению, и пальнул в созвездие Южного Креста. С того момента он, согласно легенде, ставшей популярной в начале прошлого века, навеки обречен бороздить моря. Это сказание о вечном морском скитальце, корабле-призраке, связывают также и с капитаном по имени Барент Фоке, возившим с собой черного кобеля и отписавшего свою душу дьяволу; с тех пор на все времена он был обречен курсировать в Южной Атлантике между мысами Горы и Доброй Надежды без захода в какую-либо гавань» [2, 149].

Вертинский ориентируется на легенду о корабле мертвецов, Летучем Голландце. Об этом свидетельствуют следующие детали: корабли *мертвые* и *седые* (т.е. древние и *вечные*, нет конца их пути, нет им пристани); капитаны слепые (они мертвы, их глаза навсегда закрыты); корабли плавают в миражном тумане (именно так, неотчетливо, видят обычно вначале Летучий Голландец моряки); корабли эти – воплощение хаоса и порождение дьявола (потому они, как любая нечисть, как силы тьмы, обречены исчезнуть под лучами солнца, хотя ненавидят его и грозят ему). При этом есть и некоторые расхождения в трактовке образа корабля мертвецов в мифологической традиции и в стихотворении Вертинского (например, «географического» характера).

Можно говорить и о литературных влияниях на образы «мертвых седых кораблей». Отметим воздействие на сочинение Вертинского ряда произведений К. Бальмонта (поэма «Мертвые корабли», стихотворения «Волна», «Иплыли они»), Н. Гумилева (цикл «Капитаны»), А. Белого (роман «Петербург»). Все эти произведения имеют тематические переключки со стихотворением Вертинского. Все они относятся к программным произведениям названных авторов, были чрезвычайно популярны в первой половине XX века, аллюзии на них содержались в произведениях других писателей этого периода, они были известны любому культурному человеку Серебряного века. А

Вертинский, заметим, оставался в русле этой культурной традиции всю жизнь.

Рассмотрим переключку текста песни героя А. Вертинского с пятой частью поэмы К. Бальмонта «Мертвые корабли». Эта пятая часть поэмы представляет собой монолог одного из мертвецов, который рассказывает свою печальную историю:

Мы плыли – все дальше – мы плыли,
Мы плыли не день и не два.
От влажной крутящейся пыли
Кружилась не раз голова.

[...]

Буруны сокрыли со стоном
Сверканье полярной звезды.
И вот уж с пророческим звоном
Идут, надвигаются льды.

Так что ж, и для нас развернула
Свой свиток седая печаль?
Так, значит, и нас обманула
Богатая сказками даль?

Мы отданы белым пустыням,
Мы тризну свершаем на льдах,
Мы тонем, мы гаснем, мы стынем
С проклятьем на бледных устах! [1, 48-49]

Сопоставим тексты: корабли Вертинского «плавают» каждую ночь и надежды на прекращение этого действия нет, разве что с концом мироздания, когда смешаются день и ночь, // плаванье кораблей Бальмонта было, по крайней мере, очень долгим. Для создания такого впечатления служит трехкратное повторение слова «плыли», использование словосочетаний «все дальше», «не день и не два» уже в первых двух строчках, в конце стихотворения мы узнаем, что моряки «отданы белым пустыням» и понимаем, что это навечно. В обоих случаях корабли плавают в тумане («сиреневом» или «клубящемся, густом»). В обоих текстах употреблен одинаковый эпитет «седые»; обоих капитанов губит солнце, небесный огонь, заря, зарницы (на заре «опускаются на дно» корабли Вертинского, «дерзко смеются» и «манят чудесами» зарницы тонущий корабль у Бальмонта). Исчезновение кораблей с поверхности сопровождается звоном (волн у Вертинского или льдов у Бальмонта). Оба текста объединяет тема обманчивости сказки и обманчивости

чудесной дали, которая на самом деле полна опасностей; перекликаются словосочетания, называющие по сути одно и то же действие («погружаются на дно» - «мы тонем»); общей является тема посмертной слепоты («слепые капитаны» - «мы гаснем», т.е. взор угасает, гаснет огонь жизни); наконец, в обоих случаях последнее чувство – действие – слово «опускающихся на дно» - это проклятие. Проведенное сопоставление основных тем, мотивов и образов произведений позволяет говорить о возможном влиянии поэмы Бальмонта на стихотворение Вертинского.

При этом трагизм строк двух авторов не сопоставим. В строчках Бальмонта звучит обреченность, отчаяние и страх смерти, ужас ледяного безмолвия и бездны океана. У Бальмонта не много таких стихов. Возможно, поэт спорит с В. Брюсовым («Человек») и вступает в диалог с И. Буниным («Господин из Сан-Франциско»).

Строчка же «Волны их приветствуют, звеня...» могла вызвать в памяти читателя (слушателя) стихотворение Бальмонта «Волна», в котором рассказывается об очаровании гибельной волны, о ее завораживающей, обманчивой, радостной и усыпляющей прелести:

Набегает, уходит, и снова, светясь, возвращается,
Улыбается, манит, и плачет с притворной борьбой,
И украдкой следит, и обманно с тобою прощается, -
И мелькает, как кружево, пена во мгле голубой.
О, волна, подожди! Я уйду за тобой!
О, волна, подожди! Но отхлынул прибой.

Серебристые нити от новой луны засвечаются.
Все вольней и воздушней – уплывшему в даль кораблю.
И лучистые волны встречаются, тихо качаются,
Вырастает незримое рабство, я счастлив, я сплю.
И смеется волна: «Я тебя утоплю!
Утоплю, потому что безмерно люблю!» [1, 65]

Приветствующие корабль мертвецов волны из стихотворения Вертинского сродни завораживающим гибелью волнам Бальмонта. Решение темы волны в обоих произведениях имеет явный декадентский оттенок.

Можно также говорить о сближении стихотворения Вертинского со стихотворением Бальмонта «И плыли они», в котором рассказывается о плаваньи корабля, похожего на корабль мертвецов:

[...] Как тени слепые, закрывши глаза,
Сидели они, засыпая.
Хоть спали – не спали, им снилась гроза,
Глухая гроза и слепая.

Закрытые веки дрожали едва.
Но свет им был виден сквозь веки.
И вечность раздвинулась, грозно-мертва:
Все реки, безмолвные реки.

На лоне растущих чернеющих вод
Зажегся пожар беспредельный.
Но спящие призраки плыли вперед,
Дорогой прямой и бесцельной.

И каждый, как дремлющий дух мертвеца,
Качался в сверкающем дыме,
И плыли они без конца, без конца,
И путь свой свершили – слепыми [1, 68]

Таким образом, возникшая у Вертинского тема «слепых капитанов» - это аллюзия на строки Бальмонта о «слепых» призраках. В целом же стихотворение Бальмонта может быть воспринято как предыстория к истории о «мертвых седых кораблях», рассказанной героем стихотворения Вертинского. О возможности влияния произведения Бальмонта на сочинение Вертинского свидетельствует наличие следующих общих моментов: бесконечность плавания кораблей; ужас перед небесным огнем; плавание в цветном тумане-дыме; моряки – это тени, призраки; они слепые; вода ими воспринимается как вечность и бездна. Разумеется, произведение Бальмонта имеет несоизмеримо больший символический смысл, чем произведение Вертинского. Стихотворения Бальмонта пронизаны декадентским настроением, в них все все-ръем, Вертинский же просто рассказывает сказку. У Вертинского ситуация «одомашнена», приведена с высот на землю. Однако сюжетная переключка очевидна.

Список литературы

1. Бальмонт К. Светлый час: Стихотворения и переводы (Из 50-ти книг) / Сост. В. Крейд. – М., 1992.
2. Бидерманн Г. Энциклопедия символов: Пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. И.С. Свенцицкой. – М.: Республика, 1996.

3. Вертинский А.Н. Дорогой длиною... / Сост. и вступ. ст. Ю. Томашевского. – М.: Правда, 1990.
4. Капрусова М.Н. Поэт А. Вертинский как явление «серебряного века» // Художественный текст и культура: Тезисы докладов на международной конференции. – Владимир, 1997. – С. 44-46.
5. Капрусова М.Н. Размышления об одном персонаже А. Вертинского в контексте эстетико-религиозных исканий серебряного века // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвуз. сб. науч. тр.– Иваново, 1999. - Вып. 4. – С. 289-297.
6. Капрусова М.Н. Стихотворение А. Вертинского «В синем и далеком океане»: текст и интертекст // Личность – слово – социум: Материалы X Международной научно-практической конференции. – Минск, 2010. – С. 24-29.
7. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М., 1994.
8. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. - М.: Советская энциклопедия, 1991.
9. Пискунова С., Пискунов В. Комментарии // Белый А. Сочинения: В 2 т. Т. 2: Проза / Сост. и подг. текста В. Пискунова. – М.: Художественная литература, 1990.
10. Рудницкий К. Мастерство Вертинского: Послесловие // Вертинский А.Н. Дорогой длиною... / Сост. и вступ. ст. Ю. Томашевского. – М.: Правда, 1990. – С. 554-569.

Е.В. Купчик

ХАРАКТЕРИСТИКА ГЕРОЯ-АВТОРА В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ А.М. ГОРОДНИЦКОГО В РАМКАХ МОДЕЛИ «ЧЕЛОВЕК - СУЩЕСТВО»

Произведения классиков авторской песни – «жанра», изначально личностного (и декларирующего эту *личность* в противовес *массовости*), выделяющего *Я* из безликого обобщенного *Мы*, характерного для официальной песенной поэзии времен становления и развития авторской песни, объединены вниманием к человеческой личности.

В поэзии Александра Городницкого герой-автор является субъектом ряда образных соответствий, отражающих его «родство» с предметами и явлениями разных областей мира. Представляется возможным говорить о метафоризации и в том случае, когда субъект и объект сопоставления принадлежат одной и той же предметной области, обозначая человека; при этом, однако, предполагается существенное различие двух составляющих модели «человек – человек» - например, несовпадение времени жизни сопоставляемых людей, вида их деятельности и т.д. Отметим, что количество черт как сходства, так и различия может быть значительным.

Сопоставления человека с человеком в поэтических текстах А.М. Городницкого [1; 2; 3; 4] основаны на сходстве значимых поступков, черт ха-

рактера, особенностей восприятия мира, жизненных ситуаций, судеб в целом и т.д. Реализации данной модели нередко включают антропонимы, что придает изображаемому конкретность и в то же время известную обобщенность, поскольку они являются значимыми пространственно-временными ориентирами. Имена поэтов и писателей, художников и мореплавателей, литературных и мифологических персонажей в поэзии Городницкого способствуют созданию обширного культурного фона.

Сопоставление «Я – другой человек» в текстах Городницкого нередко отражает литературную параллель, свидетельствуя о важности для героя именно «поэтических» координат. Автор-герой характеризует себя посредством образа художника слова того или иного времени. Основанием для сопоставления являются, например, детали биографии, особенности собственной или посторонней оценки, географическое положение и т.д., например: «Но медлю я, прикинув, как Овидий, / К родной земле...»; «Мне нравится, признаюсь честно, / Смотреть в редеющий туман, / Плывя, как некогда Случевский, / Через Индийский океан»; «Когда б я вздумал сеять хлеб / И поучать других при этом, / Я был бы, видимо, нелеп, / Как Кюхельбекер с пистолетом»; «Был и я обитатель Коломны, / Словно Пушкин когда-то и Блок»; «Я в сегодняшнем мире смешон, / Словно Надсон, живущий в Кронштадте»; «Не пошли, Господь, грозу мне / Тридцать лет прожить в тоске, / Словно Батюшков безумный, / Поселившийся в Москве».

Самохарактеристика героя-автора представлена в ряде сопоставлений его с представителями той или иной профессии, рода занятий. В передаче осмысления собственного места в жизни участвуют сопоставления героя с актером/персонажем и зрителем; театром при этом предстает мир, в котором живет герой, а кинофильмом – его жизнь. Определение собственного Я как актера появляется в одном из ранних стихотворений «Судовая роль», в котором А. Городницкий начиная с первых строк обыгрывает заглавное словосочетание, обозначающее список экипажа судна: «Роль судовая, привычная роль, / Мне ее смысл, как актеру, понятен: / Кем бы ты ни был на суше, приятель - / Текста придерживаться изволь». Герой с удовольствием играет отведенную ему роль на «судне-подмостках». Пребывание на корабле, выполнение определенных функций – не только привычный для А. Городницкого (на протяжении многих лет исследующего океан, участвовавшего во многих экспедициях) образ жизни, но и пример правильной – и желаемой – жизни: «Век бы не ведал я роли иной, / В небо смотрел бы, как древний философ... / Пусть, заглушая душевную боль, / В мире, открытом от оста до веста, / Роль судовая, привычная роль, / Определяет мне точное место». В написанном много лет спустя «Прощании с “Крузенштерном”» роль предстает доигран-

ной: «Сухопутный червяк, судовую утративший роль, / Я на берег схожу, как актер, покидающий сцену». Герой-автор видит себя и в качестве зрителя – когда, например, он вспоминает собственную жизнь или осмысливает историю человечества начиная с античности: «Я листаю альбомы, единственный зритель, / И смотрю своей жизни немое кино»; «И, словно зритель, позабывший, где я, / Кричу я в даль под вспышками комет: / - Не убивай детей своих, Медея! Не подходи к Тезею, Ликомед!».

Характеристика героя-автора как космонавта/астронавта отражает его представление об одиночестве в мире, которое – в зависимости от характера мира – получает разную авторскую оценку. Герои «Ночной вахты», в том числе и сам герой-автор, находясь наедине с океаном и небом, чувствуют, что они «как космонавты, одиноки, - / Созвездия вокруг и пустота». Однако это одиночество видится скорее отрадным, нежели тягостным: человек, созерцающий красоту воды и неба, ощущает себя ребенком, которого ласково баюкает океан. Совсем иное состояние испытывает герой «Возвращения», оказавшийся на непривлекательной «городской планете» в роли «заблудшего астронавта». В данном стихотворении из первого сборника А. Городницкого «Атланты» отражена традиционная для целого направления авторской песни оппозиция города как ограниченного, замкнутого пространства, в котором жизнь людей проходит в постоянной суете, и дальнего пути, вырывающего человека из привычной системы координат. Однако у Городницкого город и путь – это не только разные пространства, но и разные «системы времени». Путь продлевает молодость героя, открывая перед ним бесконечность пространства и времени: «А юность – с прежнею не схожая, / И жизни хватит на двоих, / И с каждым годом все моложе я / Давнишних сверстников моих».

Следует отметить, что герой-автор, характеризующий себя как странника, в ряде случаев подчеркивает значимость начального и конечного пунктов своего пути посредством описания соответствующих переживаний. Это прежде всего тоска по оставленному «родному» пространству – как, например, в «Прощай, моя Москва»: «Скорблю я о тебе, как путники скорбят, / Жду, как земля дождей засушливой порою». В качестве «родного» пространства может выступать нечто известное, привычное, например: «Я тоскую, как странник по дому, / По наивной системе Эвклида». Путь героя-автора может определяться как паломничество к дорогим для него местам и людям. В стихотворении «Из всех поэтов Кушнера люблю...» представлена развернутая мотивация отношения автора к Александру Кушнеру («...люблю / За старенький звонок у старой двери, / За то, что с детства он остался верен / Плывавшему над шпилем кораблю. / За то, что не меняет он друзей, / Что и живет он там как раз, где надо...») и его стихам (...другие / Во мне не вызывают ностальгии /

Туманную и вязкую тоску»). Герой стихотворения (А. Кушнер) предстает не только автором стихов и коренным жителем родного города А. Городницкого, но и подобием божества – потому к нему и возможно паломничество: «И я опять стремлюсь, как пилигрим, / Туда, где он колдует над тетрадкой, / И кажется не горькою, а сладкой / Вся жизнь моя, написанная им».

В ряде текстов А. Городницкого присутствует сопоставление героя-автора с тем, кто объективно отличается от него по возрасту. Герой, вся жизнь которого связана с освоением пространства, ощущает себя моложе своих «давнишних сверстников», живущих размеренной жизнью и «лысеющих заживо». Душевная молодость обусловлена вечными странствиями, свежими впечатлениями: «И рад я видеть в этот миг / Билет свой до Владивостока, / Как нерадивый ученик, / В кино сбегающий с урока». В позднем стихотворении «В царство призрачных видений...» образ такого ученика получает иное осмысление. Герой рассуждает о жизни и смерти, читая священную книгу: «Нерадивый ученик, / Чтобы сердце не болело / От похмельного питья, / Книгу справа и налево / Перелистываю я». Уподобление взрослого ребенку несет информацию о вечной неопытности человечества («С годами мы не делаемся старше - / В двадцатом веке все нам двадцать лет»), о неспособности людей осмыслить коренные вопросы и общечеловеческого бытия, и истории собственной страны, «увязать...минувших событий моменты»: «Что мы знаем о прошлом, не ведая мнений иных, / Перед алгеброй строгой теперь, как и прежде, младенцы?». В «Ночной вахте» слова «А нас качает, как младенца в ванной, / Ночная вахта в теплом океане, / Соленая и сладкая купель» следует понимать не только как описание движения судна на волнах: они отсылают читателя к одной из важнейших для А. Городницкого тем – родству человечества и океана. С *водой-купелью* семантически сближена *вода-колыбель* в «Эгейском море», где в роли младенца выступает вся людская цивилизация: «Нас качают ваши ласковые воды / Человечества цветная колыбель». Образ ребенка возникает и при обращении поэта к теме смерти: «Ну, а если в дороге я сгину, / Между гор чужеземных и рек, / Не заплачу о том, что покинул / Этот город постылый и век. / Я усну безмятежно, как дети, / Под стихающий крик петуха, / Убежденный, что где-то на свете / Существует страна Шемаха». Сопоставление с ребенком может выражать и некоторую авторскую самоиронию («Я был как первоклассник целомудрен»), и опасение, например: «Не пошли, Господь грозу мне... / Стать обидчивым, как дети». Последнее сопоставление в контексте стихотворения «Батюшков» выражает мысль о деформации личности как результате болезни. Единичное уподобление себя старому человеку связано с состоянием, вызванным переоценкой обществом прежних ценностей: «Боюсь непрочитанных книг, / Гро-

зующих моим убеждениям. \ Так кости боится старик / Сломать неудачным паденьем».

Постоянным в творчестве А. Городницкого является уподобление героя-автора человеку, род занятий или образ жизни которого не является социально одобряемым – вору, зеку, диссиденту и т.д. Соответствующие образы связаны главным образом с реализацией темы одиночества – одной из основных в творчестве поэта. Герой неоднократно ощущает себя оставленным, отъединенным от других. Например, герой «Прощания с отцом», сознавая горькую истину – «Мой род сгорел, как листья на ветру, / Ушел в песок, не сохранив архивов», - дает себе характеристику: «И как Иван, не помнящий родства, / Я одинок, беспомощен и темен». Героя мучает сознание потери, утраты – будь то расставание с дорогим человеком или невозможность говорить на языке своего народа: «В чужом пиру похмельный гость, / С тобой прощаюсь торопливо»; «Потому и горюю в похмельной тоске, / Головой утыкаясь в ладони, / О родном недоступном теперь языке, / Словно бомж об утраченном доме». Герою знакомо ощущение враждебности со стороны окружающего мира, заставляющего человека почувствовать себя неполноценным – и беспомощным: «Еще ты, как слепой на паперти, / От власти милостыни ждешь, / А на тебя мясник из «Памяти» / Тупой натачивает нож»; «Только ты живешь бездарно / В неуютных темных комнатах, / На Васильевском унылом, / Озираясь, словно тать». В стихотворении «Настырные и неустанные...» в качестве социально не одобряемой личности выступает человек – жертва воспитания, основанного на чуждой ему идеологии: «Вы были вдумчиво упрямы - / Чтобы ни сердца, ни ума./ Так на Арбате сносят храмы, / Чтоб строить новые дома. / Осуществив бесценный дар свой, / Довольны авторы вполне: / Во мне – чужое государство / С порядком, неудобным мне./ И я, как вор порою ночью, / Крадусь к чужому рубежу / И все ищу своих сообщников, / Но их нигде не нахожу». В стихотворении «Розовый квартал в Амстердаме» разворачивается сопоставление поэта с представительницей древнейшей профессии: «Когда ты, бессловесный, словно мим, / Выходишь под прожекторы на сцену, / Изъянам и достоинствам твоим / Не ты – другие назначают цену. / Не так ли, беззащитен от скотов / И прихоти чужой покорен мигу, / Любому ты принадлежать готов, / Кто нехотя твою откроет книгу? / Не так ли обнажен и ты, поэт, / От кончиков ногтей до гениталий, / Как проститутка в розовом квартале,- / Кто хочет, купит, кто не хочет – нет». Внешняя немощ может оборачиваться внутренней содержательностью личности – в том, например, случае, когда человек сохраняет в памяти «пространство» собственной жизни: «Но над болью тупой, над окрестной унылой толпой / Мы осколки его в

нашей памяти прячем. / Так глаза к небесам поднимает слепой, / Замечая там что-то, не видное зрячим».

В составе реализаций модели «человек – существо» выделяется группа сопоставлений человека с божествами, персонажами библейской истории, с мифологическими существами. Если с божествами А. Городницкий сопоставляет тех, кто является авторитетом для него лично (например, Б. Слуцкий) или тех, чья «божественность» навязана государством (Сталин, многие забытые писатели советской эпохи), то сам герой-автор уподобляется библейскому или мифологическому персонажу. Имя такого персонажа в объектной части модели «человек – существо» обычно служит знаком, вызывающим в сознании читателя соответствующий образ, историю, ситуацию. В песне «Беженцы – листья» имя Лота важно для понимания описываемой ситуации, в том числе ее исхода. Герой, делающий свой выбор (не покидать родину), уподобляет себя объекту, в который превратилась женщина, оглянувшаяся на родной город: «Словно подруга печального Лота, / Камнем останусь на этой земле». Повторяющийся у поэта образ неразумного человечества (зачастую это обобщенное *Мы*, включающее и героя-автора), не умеющего познать ни собственное бытие, ни бытие окружающего мира, имеет разные образные соответствия, одно из которых – библейский персонаж: «Просыпаемся мы, как Иона во чреве кита, / Принимая за звезды присоски на стенках желудка». В стихотворении «Словно в танце замедленном, кружатся льды...» образ героя сказок участвует в развертывании темы вечности всего сущего: «Я люблю этот мир постоянных вещей, / Где кажусь я бессмертным себе, как Кашей, / Где всегда неизменны предметы».

Человек в поэзии Городницкого имеет соответствия и в мире представителей животного мира, осмысляясь зачастую посредством образа птицы. Такая птица неоднократно предстает усталой, нездоровой, печальной (образы Гоголя, Бродского и др.). Такой птице близок и сам герой-автор с его в целом пессимистичным мироощущением. Герой-«птица» ощущает себя изгоем, испытывает чувства тоски, неудовлетворенности: «Я остался с чужими на скотном дворе. / Незадачливый гадкий утенок»; «По зимним мерцающим дням / Грущу, как полярная птица»; «Предназначенный для счастья, / Словно страус для полета, / Я взираю безучастно / На коричневое фото». В «Памяти Юрия Визбора» уподоблением героев птицам передаются важные для поэта размышления о судьбе уходящего поколения бардов: «Нас не вспомнят в избранном, мы писали плохо, / Нет печальней участи первых петухов. / Вместе с Юрой Визбором кончилась эпоха, / Время нашей юности, песен и стихов».

Сопоставление человека с животным в текстах А. Городницкого появляется чаще всего при характеристике человека как хищного, агрессивного существа – таковы, например, «жестокие властители», «ревнитель чистых генов», «толпы» и т.п. Что касается героя-автора, то он оказывается либо существом-жертвой (без уточнения вида), либо антропоморфным созданием. Так, герой «Отражения» сравнивает себя со смотрящейся в зеркало обезьянкой. «Свой путь от нее недалекий итожа», видя свое постаревшее лицо, он вспоминает иные «зеркала» – реки и океаны в те времена, когда молодые герои «были своим отраженьем довольны».

Человек неоднократно осмысливается в поэзии Городницкого как обитатель вод, что мотивировано прежде всего «водным» происхождением человека («И мы когда-то были рыбы»). Уподобление героя-автора рыбе отмечается при описании подводного мира, видимого находящимся в батискафе героем: «На мир, как рыба, я глядел / Округлыми глазами». В «Пристанях пустых» герой вместе с другими людьми-рыбами, попавшими в «золотые невода», «лиственные сети» сентября, представляется плывущим «за временем вдогонку».

В мире насекомых человеку соответствуют муравьи, пчела, оса, бабочка, муха. Насекомым чаще всего уподобляется некая совокупность людей – в отличие от произведений Б. Окуджавы, где отдельный человек (автор-герой) уподобляется муравью, имеющему собственную судьбу. Основаниями сопоставления человека (в том числе героя-автора) с насекомым в текстах А. Городницкого являются малый размер, хрупкость, подверженность опасностям, особенности поведения. Герой-«муравей» обитает «над зыблущейся бездной», стремится «к правде горемычной, Как бабочки стремятся на огонь». Образ бьющейся в окно мухи используется при характеристике состояния героя, не имеющего возможности осуществить свои желания: «Любовь к чужой неведомой земле / Томит меня, и нету с нею сладу. Я трепыхаюсь мухой на стекле, / Не одолев прозрачную преграду».

Реализации модели «человек – существо» применительно к герою-автору содержат информацию о месте человека среди людей, о многообразии связей между представителями разных сфер деятельности, возрастов и т.д., между людьми, живущими в разные эпохи. В зеркале образных соответствий находят отражение действия героя-автора, его перемещение в пространстве, выражение мыслей и эмоций, переживание разнообразных душевных состояний. Среди последних выделяется страдание; мотив страдания отражен в сопоставлениях героя с немощным стариком, опальным диссидентом, слепым, заключенным, гадким утенком и т.д. Причины этого состояния многообразны: одиночество, болезнь, ощущение не так прожитой жизни, аг-

рессивность других людей, самобичевание. Сопоставление героя с объектами одушевленного мира редко ограничивается внешним подобием, которое выступает показателем более значимого, глубинного сходства субъекта и объекта сопоставления. Уподобление героя другим представителям одушевленного мира наблюдается при обращении практически ко всем темам (и большинству мотивов) творчества Городницкого. В рассуждениях автора о жизни и смерти, любви и страданиях, будущем страны и мира, месте человека среди ему подобных и т.д. образным соответствиям в большинстве случаев отводится важная роль «концентрированного» выражения авторской мысли.

Список литературы

1. Городницкий А.М. Созвездие Рыбы. – СПб.: Нева - Девятый вал, 1997.
2. Городницкий А.М. Сочинения. - М.: Локид, 2000.
3. Городницкий А.М. Атланты: книга песен. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2005.
4. Городницкий А.М. Гадание по ладони. – СПб.: Изд-во Фонда русской поэзии, 2006.
5. Городницкий А.М. Время для хора. – М.: Радуга, 2006.

У.М. Маторина

ВИЗАНТИЙСКАЯ И ДРЕВНЕРУССКАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ КАНОНА ПРЕПОДОБНИЧЕСКОГО ЖИТИЯ (НА ПРИМЕРЕ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ЖИТИЙ САВВЫ ОСВЯЩЕННОГО И ФЕОДОСИЯ ПЕЧЕРСКОГО)

Канон (от греч. - норма, правило) – совокупность правил, предопределяющих форму и содержание средневекового искусства. На практическом уровне канон выступает как структурная модель художественного произведения, как принцип конструирования известного множества произведений в данную эпоху [2, 48].

Под канонем применительно к житийной литературе традиционно понимается реализация в агиографических текстах определенной композиционной структурной схемы, характеризующейся достаточно жестко закрепленной последовательностью обязательных с точки зрения требований жанра эпизодов, последовательно описывающих жизнь святого с позиций его идеализации и церковного прославления. Для жанровой разновидности преподобнического жития в принципе каноничным можно считать сосуществование в рамках единого текста традиционного биографического и конкретного

исторического элементов, объединенных в целях описания нравственного подвига святого [7, 128]. Элемент биографический призван раскрыть личность преподобного как «земного ангела, небесного человека», поэтому его компоненты имеют соответствие с ключевыми эпизодами жизни любого человека: рождение, детство, отношения с родителями и сверстниками, особенности воспитания и обучения, отказ от брака и отрешение от «мирской жизни», монашество, игуменство, труды и добродетели, забота о монастыре и воспитании братии, смерть. Элемент исторический раскрывает образ героя в основном в его отношениях с церковными и «мирскими» властями. Принципиально важным в реализации канона преподобнического жития является элемент духовного становления святого: отношение к Богу, мысли и свершения на пути к достижению идеала святости – «уподобление» Христу, дары, получаемые от Бога (дар предвидения, власть над бесами и дикими зверями, дар чудотворения, исцеления и т.д.).

Характерно, что каноничность агиографических произведений часто способствовала тому, что при недостатке фактического материала агиографы могли составить текст, опираясь лишь на подробную житийную схему и набор общих мест [9, 48-59].

Житийная литература вместе с православием пришла на Русь из Византии. Там к концу I тысячелетия выработались обязательные каноны этого вида христианской литературы. Преподобническое житие уже в Византии имело стандартную сюжетную структуру, предполагающую наличие риторического вступления и заключительной похвалы святому, сведений о благочестивых родителях героя, рассказа об уединении героя и изучении им Святого Писания, о его отказе от всего «мирского», от брака или о сохранении в браке «чистоты телесной», о его деятельности в качестве учителя или наставника, о его уходе в «пустынь» или в монастырь, о борьбе с бесами, об основании им своего монастыря, приходе в монастырь «братии», о предсказании им собственной кончины, о его благочестивой смерти и посмертных чудесах.

Древнерусские преподобнические жития, начиная с Жития Феодосия Печерского, стали основной жанровой разновидностью русской житийной литературы, вытеснив на периферию все остальные ее литературные типы и виды. Данное Житие является первым оригинальным древнерусским агиографическим текстом, созданным в соответствии с канонами византийского «жития-биос». В нем строго соблюдаются традиционные требования канонической житийной схемы, разработанной в византийской литературе для преподобнического жития, отражены основные предписания житийной композиции [6, 36].

Обычно утверждается, что Нестор в процессе работы над «Житием преподобнаго отца нашего Феодосия, игумена Печерского» использовал текст Жития Саввы Освященного, написанный византийским агиографом Кириллом Скифопольским в VI веке [3, 29].

В настоящей работе мы сравним реализацию канонической схемы преподобнического жития в двух указанных текстах и попытаемся выявить общие черты и особенности, а также характерные различия, проявившиеся в византийском и древнерусском агиографических произведениях.

Уже в заглавии читателю указан тот тип подвига в иерархии святости, которому следовал святой: «Житие *святого отца нашего и наставника пустыннаго* Саввы Освященного», «Житие *преподобнаго отца нашего* Феодосия, *игумена* Печерского» [8].

Во вступлении к обоим житиям автор в соответствии с каноном говорит о себе как о «*недостойном, окаянном*» и о том, почему решился он взяться за работу над текстом: «...*Въспоминаюцю ми житие преподобнааго, не сущю же съписану ни от кого же...*» [5, 304], «*Мнѣ окаанному по неизъгланному..., обаче и своего недостоданїа не невѣдый...*» [4, Стлб. 444].

Следующим обязательным мотивом композиционной схемы преподобнического жития является описание рождения преподобного и событий, его сопровождающих. Житие Саввы Освященного не описывает подробно событие рождения, лишь точно называет его дату: «*Въ 17 лето ДевсіА царА*» [4: Стлб. 448], однако говорит о «предузнанности» Саввы еще до зачатия: «... *И проразумень прежде созданїА...*» [4: Стлб. 449]. Житие Феодосия Печерского также только обозначает сам факт: «*Родиста же блаженаго дѣтища сего, таче въ осмый днь принесоста и къ святителю Божию...*» [5: 306].

Родители преподобных Саввы и Феодосия славились благочестием. Однако и Кирилл, и Нестор говорят о конфликтах с родственниками: Савва бежит от «злонравной» тети, Феодосий – от грубой и жестокой матери. Отражение этого конфликта усиливает реализацию мотива ранней предопределенности святого к иной, «не мирской» жизни. Родители преп. Саввы, Иоанн и София, оставляют ребенка в пять лет и встречаются с ним после его совершеннолетия. О жизни преп. Феодосия с рождения до 13 лет мы ничего не знаем. Матери обоих святых приходят к сыновьям в обитель, отказываются от «мирского» и спокойно умирают.

Уединение героев проявляется уже с малых лет в отказе от общения со сверстниками. В Житии Саввы Освященного не упоминаются сверстники, но подчеркивается стремление «юноши» к отшельникам и старцам: великий Евфимий отговаривает его жить с отшельниками, т.к. он слишком молод для

них, а когда принимает, называет - «*дѣтська суца старца*» [4: Стлб. 456]. Преподобный Феодосий напрямую отказывается от общения с ними: «...*Къ дѣтмъ играющимъ не приближашеся ... и гнушашеся играмъ ихъ*» [5: 309]. Что касается обучения грамоте и изучения Святого Писания, то и Савве, и Феодосию все дается легко: «... *И в малѣ времени псалтырю извыкну...*» [4: Стлб. 449], «... *И датися веля на учение божьствныхъ книгъ единому от учитель... И въскорѣ извыче вся граматикия...*» [5: 309].

«Отстранение» от мира проявляется в отказе от мирских благ, будь то еда, одежда, увеселения или наследство. Окончательный уход от мира у преп. Феодосия связан с пострижением матери, а у блаженного Саввы - с отречением сначала от имени родителей, от родственников, а затем и от самих родителей.

Отношение к браку в Житии Феодосия Печерского не рассматривается, а в Житии Саввы Освященного говорится, что родственники неоднократно убеждали его отказаться от иноческой жизни, вступить во владение имением родителей и «*на вжениніе бѣдѣицимъ его*» [4: Стлб. 449], но он, будучи охраняем Богом, предпочел для себя дом Божий, нежели предаться мирским суетам.

И преп. Савва, и преп. Феодосий находятся в поиске своего места и учителя. Савва меняет два монастыря прежде, чем приходит к великому Евфимию. Феодосию также лишь на третий раз удается бежать из-под опеки матери и найти своего учителя – св. Антония. Оба учителя ведут отшельнический образ жизни, оба предвидят величие юношей, но отказывают им, проверяя их твердость духа. Отличие здесь лишь в том, что Савве так и не удается попасть к великому отшельнику, а Феодосий присоединяется к Антонию и постригается в монахи.

Борьба с бесами описывается ярко в обоих житиях: и Савва, и Феодосий сталкиваются с бесами один на один и побеждают их силой веры и молитвой. В дальнейшем они оба получают дар справляться с бесами. Савва Освященный изгоняет бесов молитвой, а порой и одного его имени достаточно, чтобы бесы исчезли. Преподобный же Феодосий учит своих братьев, как нужно бороться с бесами, а также сам помогает изгонять их из келий, из дома, где пеклись хлебы и т.д.

Власть демонов и греха в Житии преподобного Саввы ярко представлена в символическом образе льва, который проходит сквозь все повествование. При этом подчеркивается победа святого над зверем: лев служит Савве в дни поста, Савва лечит лапу льву, выгоняет льва из его пещеры, отгоняет льва от разбойников и в результате сам всегда остается невредимым [1].

Савва Освященный, не имея священнического сана, строит монастырь со всеми вместе и на игуменство не соглашается, т.к. считает это первым шагом к греху: «*Не бо рачаше самъ херотонїа прїАти. Имѣаше бо кротость велику и смѣренїе истинное...*» [4: Стлб. 461], только по настоянию патриарха он принимает сан. В Житии Феодосия Печерского говорится о том, что он «*старѣйшинство приимъ*» [5, 332] по всеобщему решению. Нестор подчеркивает, что преподобный Феодосий не противился общей воле, но принял это решение, помня о словах Божьих: «*Иже аще кто въ васъ хочетъ быти старѣй, буди всѣхъ убо мьний и всѣмъ слуга*» [5, 332].

Преподобный Савва Освященный в течение своей жизни основывает семь славных монастырей, имея целью заселить пустыню. Великую Лавру он основывает в возрасте 45 лет, стремясь сохранить в ней древний устав, который усвоил от Евфимия. Преподобный Феодосий Печерский свой монастырь основывает в 1062 году и заимствует для него из Константинополя Студийский устав. Оба настоятеля рьяно пекутся о соблюдении правил в монастыре: Савва не принимает «безбородых», проверяет на крепость духа, смирение и готовность уйти из мира; Феодосий запрещает собираться в кельях по двое или по трое и беседовать, для этого он сам обходит кельи по ночам. Оба принимают всех, кто приходит, но сначала дают им возможность изучить устав и Писание, трудиться на благо обители и лишь потом берут в иноки, оба прощают «заблудших овец».

Отношения с «миром» проявляются в основном в отношениях с властями, правителями. Упоминания о встречах святых с другими «мирскими» людьми присутствуют в текстах весьма редко. Преподобный Савва, например, вообще избегает подобных встреч: «*Видѣ въ мирьскыи печалуА, втїде втаи, предавъ братїю къ Богу*» [4: Стлб. 480]. Оба старца принимают активное участие в конфликте властей: Савва защищает правоверных в момент раскола Церкви, Феодосий пытается восстановить справедливость в споре между князьями за Киевский стол.

Описание прижизненных чудес как в византийском, так и в древнерусском житии даны ярко и детально. Савва «удостоился благодати» зайти в огонь и выйти невредимым, обрел дар переносить трудности пустынной жизни, не бояться нападения разбойников и покорять всех ядовитых и плотоядных животных. Савва с Божьей помощью обнаруживает источник воды, когда все уже отчаялись; огненный столп указывает ему на место великой пещеры. Божественная поддержка Саввы реализуется и в случае с его исцелением после падения со скалы, и в неожиданном получении необходимой суммы для покупки келий для гостиницы. Савва и «*иже не сый zde, чюдо-*

твори» [4: Стлб. 479]. Чудеса проявляются и в быту – Савва видит пещеру, которую никто не видел 38 лет, очищает холм от бесов, спасая пастухов, исцеляет Иакова и Геронтия, «зловонную» женщину, бесноватую дочь некоего старца, сестру патриарха Петра и т.д. Он слышит голоса поющих в келье, где умер старец, превращает уксус в вино, горькие тыквы в сладкие. Его появление у правителей сопровождается видением некоего ангельского образа. За непослушание он наказывает пастухов – их скот умирает от голода. Предсказывает появление воды в годы засухи, смерть Сильвана, бесплодие императрицы Феодоры, освобождение Церкви от ереси.

Преподобный Феодосий Печерский также творит чудеса при жизни, обеспечивая свой монастырь пропитанием (золотая гривна от незнакомца, появление меда в пустом сосуде, хлеба в период нужды и т.д.). Он видит столп, который указывает ему на место строительства церкви (автор напрямую ссылается на текст Жития Саввы Освященного). В Житии описывается несколько явлений – Дамиану является ангел в виде Феодосия, разбойники и некий боярин Изяслава видят церковь, вознесшуюся в небо, люди видят поющих ангелов в виде черноризцев.

В целом чудеса похожи: преподобные побеждают бесов, исцеляют больных, предвидят будущее, обеспечивают благосостояние своих монастырей. При этом в Житии преп. Феодосия автор для большей убедительности постоянно ссылается на видевших чудо, а Житие Саввы подчеркивает факт избранности святого, который сам являлся свидетелем божественных проявлений.

Преподобные знают заранее дату своей смерти и готовятся к ней. Савва предвидит свою кончину за несколько дней. Он поручает игуменство «некоему» Мелиту, поучает его *«предана монастыремь ему, без вреда сохранити»* [4: Стлб. 535], четыре дня не ест и никого к себе не пускает, принимает причастие и затем умирает. Автор жития приводит точную дату смерти Саввы - пятое декабря пятьсот двадцать четвертого года, преподобному было тогда 94 года. Его смерть не сопровождается чудом, но автор говорит о величии Саввы, описывая посмертные чудеса: о возвращении украденного серебра, об исцелении двух братьев, о помощи ткачихам, о спасении верблюда и отрока Авксентия.

Преподобный Феодосий Печерский перед смертью призывает к себе всех братьев, даже тех, кто когда-то покинул его, и поучает их, и дает последние наставления. После трехдневного молчания и тяжелой болезни он встает и сообщает всем о своей скорой кончине, оставляет игуменом ученика, называет всем точное время своей смерти и говорит, как нужно его похоронить. Нестор называет дату смерти преп. Феодосия - третье мая 1074 года,

в субботу. Сообщается, что его смерть ознаменовалась чудесным видением князю Святославу в виде огненного столпа, а также внезапным изменением погоды (бурей и дождем), что помешало князю Святославу присутствовать на его погребении, чего не хотел сам Феодосий.

Кирилл описывает, как Савва помогает своим монастырям и после смерти, а затем приводит подробное описание того, что происходило в Великой Лавре до тех пор, пока не закончились гонения против правоверных и не сбылось последнее из пророчеств преподобного Саввы, осуществившееся спустя 23 года после его смерти. Житие преподобного Феодосия Печерского заканчивается указанием даты его кончины.

В целом, как показал произведенный нами анализ, византийское Житие более пространно, оно описывает жизнь святого в непрерывной связи с историческими событиями, в нем присутствует много отступлений, описывающих жизнь учеников, правителей, архимандритов и т.д., причем часто с момента их встречи с Саввой и до самой их кончины. Все повествование разбито здесь на пронумерованные части, и автор часто ссылается на «ранее упомянутые» лица и события. Автор часто напрямую обращается к читателю, извиняясь за слишком подробный рассказ, за то, что отвлекся от прямой цели повествования. Впрочем, Кирилл Скифопольский в отличие от Нестора знал Савву при жизни и считался его учеником, возможно, именно этим объясняется такая последовательность и точность в реализации «биографического» и «исторического» элементов повествования.

Таким образом, изучив и сопоставив тексты житий преподобных Саввы Освященного и Феодосия Печерского, мы считаем возможным утверждать, что оба произведения являются примером полной и развернутой реализации канона преподобнического жития, поскольку они имеют стандартную для этого жанрового вида житийной литературы сюжетную структуру. Византийское Житие при этом более подробно описывает жизнь преподобного, что, возможно, объяснимо небольшим временным разрывом между моментом кончины святого и моментом написания Жития, а также фактом личного знакомства автора с преподобным Саввою Освященным. Более пространная историческая часть византийского повествования объясняется также необходимостью объяснить те или иные поступки святого, подчеркнуть важность и серьезность роли старца в становлении единой Церкви, т.к. он жил во времена распрей и гонений на правоверных. Древнерусское Житие преподобного Феодосия Печерского имеет тот же набор канонических тем, необходимый для описания становления и жизни преподобного. Однако здесь в сравнении с византийским текстом значительно более краткой является его историческая составляющая, в которой отражены лишь моменты, позволяющие оха-

рактизовать личность Феодосия с позиции ее уподобления христианскому идеалу святости. Расширение в реализации некоторых мотивов, например, подробное развитие конфликта святого с матерью, можно объяснить стремлением автора как можно более подробно передать «биографический» элемент жизни преподобного или отражением известных автору реальных сохранившихся сведений о святом [3].

Характерно также, что произведенный нами сопоставительный анализ двух конкретных текстов в целом не подтверждает общепринятого мнения о том, что древнерусская агиография превосходит византийскую своей жизненной конкретикой и фактографичностью. Наш пример в данном случае скорее говорит об обратном. Полученные наблюдения в этом плане, однако, безусловно нуждаются в проверке на основании анализа большего количества византийских преподобнических житий.

Список литературы

1. Гладкова О.В. К вопросу о символическом подтексте Повести об авве Герасиме и льве из Синайского патерика //О славяно-русской агиографии. Очерки. –М., - 2008. - С. 7-51.
2. Гладышева Е. В., Нерсесян Л. В. Словарь-указатель имен и понятий по древнерусскому искусству //Странный мир: Альманах. –М., 1991.- С. 48.
3. Еремин И.П. Литература Древней Руси. Этюды и характеристики. К характеристике Нестора как писателя - М., - 1966.- С. 28-42.
4. Житие преп. Саввы Освященного //Макарий, митрополит. Великие Минеи Четьи. Декабрь, 5. – Спб., 1874. Стлб. 444 – 551.
5. Житие преп. Феодосия Печерского //Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI - начало XII века. – М., 1978.- С. 304-391.
6. Минеева С.В. История древнерусской литературы: Учебное пособие для филологических факультетов университетов. - Курган, 2001.
7. Минеева С.В. Проблемы комплексного анализа древнерусского агиографического текста :Методическое пособие для студентов университета. – Курган, 1999. - С. 128-129.
8. Новосельцев А.П. Образование Древнерусского государства и первый его правитель //Вопросы истории.- 1991.- № 2-3.
9. Руди Т.Р. «Imitatio angeli». (Проблемы типологии агиографической топики) //Русская литература. - 2003.- № 2. - С.48-59.
10. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Ч. I: XI – перв. полов. XIV в. –М., 1987.- С.278.

ИЗУЧЕНИЕ РУССКОГО ЛЕТОПИСАНИЯ В СВЕТЕ НОВЫХ ПОДХОДОВ К ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В последнее время в среде российских исследователей-медиевистов возникла новая тенденция, направленная на активную разработку подходов к построению теоретической поэтики древнерусской литературы. Причины такого направления поисков были четко сформулированы А.Н. Ужанковым: «Попытка предложить новую теоретическую платформу для академической истории русской литературы вызвана необходимостью разработки теоретической истории для русской литературы XI – начала XVIII века» [1, 3], поскольку единственной попыткой, предпринятой в этом направлении, до настоящего времени остается концепция «стилей эпохи» Д.С. Лихачева [2], которая, как известно, изначально вызвала неоднозначное к себе отношение в научной среде и большое количество непримиримых противников, как впрочем и ревностных приверженцев. К числу последних, например, относился искусствовед Г.К. Вагнер, построивший свою историю древнерусского искусства исключительно на основе лихачевской концепции развития «стилей эпохи» [3]. Большинство же российских исследователей древнерусской литературы продолжали широко пользоваться определением стилей, разработанных Д.С. Лихачевым применительно к разным древнерусским историческим эпохам («монументальный историзм», «экспрессивно-эмоциональный стиль», «второй монументализм», «стиль русского барокко»), оставляя при этом за пределами внимания саму концепцию «стиля эпохи». В такой ситуации проблема формирования основополагающих принципов «теории древнерусской литературы», которая могла бы обобщить и дополнить ставшие общепринятыми и основополагающими для каждого древника «поэтику» Д.С. Лихачева [4] и разработанную Д.С. Лихачевым [5], Н.И. Прокофьевым [6] и В.В. Кусковым [7] «теорию жанров» древнерусской литературы, давно назрела.

Характерно при этом, что в фокусе внимания исследователей, разрабатывающих новые подходы к построению теоретической поэтики древнерусской литературы, оказалось летописание как один из основных жанров, существовавших на всем протяжении развития древнерусской литературы, как жанр оригинальный русский, не имевший прямого аналога в литературе византийской, из которой большинство других древнерусских жанров были заимствованы, как жанр, по определению Д.С. Лихачева, «синтетический» [8],

в составе которого могли сосуществовать большинство других древнерусских литературных жанров, наконец, как единственный жанр в древнерусской литературе, непосредственно не связанный с церковной жизнью и церковными проблемами, что позволяло исследователям рассматривать его в качестве жанра «мирского», организующего дихотомическую классификацию в системе древнерусских литературных жанров по принципу разделения их на жанры «церковные» и «мирские».

Именно последнее положение, до последнего времени воспринимавшееся всеми как бесспорное, подверглось в новейших работах исследователей кардинальному пересмотру.

А.Н. Ужанков разработал новый теоретический подход к периодизации древнерусской литературы [1], предложив рассматривать ее как последовательную смену «литературных формаций», в основе которых, по его мнению, лежит принцип мирозерцания, характерный для писателей и читателей, определяющий особенности художественного метода конкретного исторического периода. *Литературная формация*, по определению исследователя, – это исторически складывающаяся (под воздействием мировоззрения, веры и под влиянием исторических, социально-экономических, общественно-политических и других процессов) совокупность взаимосвязанных явлений, создающих устойчивую на длительном временном отрезке, дистинктивную (т.е. четко отграниченную систему), обладающую свойствами, отсутствующими у каждого из входящих в нее явлений в отдельности. Она предполагает: определенные «категории», методы мировосприятия; набор «литературных ситуаций»; тип творческого сознания древнерусских писателей. При этом исследователь отмечает, что в древнерусской литературе именно *жанр летописей (наряду с жанром бытовых повестей) выступает как носитель доминирующих идей литературных формаций* [1, 7]. Он настаивает также на необходимости единого литературоведческого критерия для периодизации, «который должен быть выработан на основе решения проблемы художественного метода в древнерусской литературе как метода изображения действительности, исходя из определения его *как метода средневекового, отражающего религиозное общественное сознание*, а также решения вопроса о его эволюции».

В итоге А.Н. Ужанков предлагает следующие основополагающие положения: *средневековое мировоззрение является религиозным в своей основе* (X – 30-е гг. XVII в.); в переходный период (30-е гг. XVII в. – 30-е гг. XVIII в.) происходит секуляризация сознания и его дифференциация на мирское (светское) и религиозное. Сознание древнерусских книжников имело три фазы развития: 1) теоцентрическую (XI–конец XV века), антропоцентрическую

(конец XV–30-е гг. XVII века), эгоцентрическую (с середины 40-х гг. XVII века). Типы сознания определяют *литературные стадии* в древнерусской литературе. Жанры являются при этом носителями основной идеи литературной формации и определяют историю «художественной эволюции». Выделяется 5 стадий развития древнерусской литературы (до второй трети XVIII века, до начала Нового времени), 4 стадии из них – до 40-х гг. XVII века: 1) мировосприятия (X–XII век), для которой характерен религиозно-символический метод познания мира; 2) мирозерцания (XIII – первая половина XIV века), для которой характерен переход от идеалистического мышления к прагматическому, и два метода познания мира – религиозно-символический и религиозно-прагматический; 3) миропонимания (вторая половина XIV в. – до 90-х гг. XV в.) со свойственным ей религиозно-прагматическим методом познания мира. Для названных трех стадий в целом характерен религиозный способ познания при бинарном мировосприятии, что позволяет рассматривать их в качестве единой *теоцентрической формации*. Далее следуют четвертая и пятая стадии: 4) миропостижения (с 90-х гг. XV в. – до 40-х гг. XVII в.), которая характеризуется религиозно-рационалистическим методом познания мира и потому рассматривается как *антропоцентрическая формация*; 5) с делением на два самостоятельных метода: познания и изображения (художественного), для которого характерны секуляризация сознания, обобщение и типизация – начиная с 40-х гг. XVII в. и мироопределения, - эта формация рассматривается как *эгоцентрическая*.

Отсюда А.Н. Ужанков выявляет *три типа художественного сознания* древнерусских книжников: теоцентрическое, антропоцентрическое и эгоцентрическое, подчеркивая при этом что до конца XV в. в основе древнерусской литературы лежал исключительно *теоцентрический тип сознания*. В основе же этого метода изначально лежало познание бинарного мира, воспринимаемого как Богооткровение («теофания» - богоявление) и одновременно как Творчество. Отсюда главное в этом методе – христианский символизм: Слово воспринимается как символ, несущий Божественную сущность. Отсюда – ценностный, православно-церковный в своей основе, характер отношения к действительности (познание ее по Благодати, «умом», в результате Богооткровения). Творчество осмысливается как Божественный акт, в основе которого лежит синергетическая связь Бога и человека, автор – как посредник в передаче сакрального смысла, открытого ему в Богооткровении. Поэтому нет авторского осмысления текста как собственного сочинения, отсюда нет и авторской собственности и авторского права.

Концепция русского летописания развивается А.Н. Ужанковым как раз как отражение основной темы литературной формации XI – конца XV века. Историческое значение летописей, подчеркивает исследователь, бесспорно важно. Но главный вопрос, на его взгляд, заключается в том, зачем писались летописи и какова «внелитературная функция» летописей? Следует ли их рассматривать как жанр мирской («светский») или как жанр церковный?

Исследователь отмечает, что авторами большинства летописей были монахи, создавались они при монастырях, при епископских и митрополичьих кафедрах. Однако при этом в них преобладают известия о мирской жизни. Характерно, что летописи как правило не говорят о рождении князей, но в обязательном порядке повествуют об их кончине, как и в случаях, когда повествуется о церковных деятелях. В летописях много описаний небесных знамений. И что особо важно, летописцы постоянно напоминают людям об их грехах. Интерес летописи к правящим князьям также можно объяснить глубоко христианскими воззрениями летописца на княжескую власть как Богом данную; княжеские поступки описываются через призму христианского учения об исполнении заповедей Господних.

Прием «ретроспективной исторической аналогии» (концепция В.В. Кускова) предполагает широкое привлечение летописцами как библейских, так и исторических параллелей. По мнению А.Н. Ужанкова, смысл земной жизни человека они видят в приуготовлении души к ее вечному бытию. Летописцы наблюдают линейный поток времени от Рождества Христова, который основан на противопоставлении Ветхозаветной и Новозаветной истории, Закона и Благодати. В основе их исторического мировоззрения лежит внесение сакрального смысла в человеческую историю. Таким образом, история в летописях обретает эсхатологический (спасительный) смысл. Сопоставление современной действительности с явлениями Священной истории летописцами означало понимание ими истории в ее соотнесенности с сакральным прошлым, как «со-бытия». В итоге соотнесенность русских летописей с Библией заключалась в самом осмыслении исторического процесса: «Повесть временных лет» включала древнерусскую историю в мировую, в новозаветный период.

В итоге А.Н. Ужанков так определяет место летописания в системе жанров древнерусской литературы: *русские летописи – это своеобразные книги «Бытия» и «княжений», сопоставимые с библейскими историческими книгами.* Но это книги о новозаветной истории, повествования о событиях после Рождества Христова, более близких к концу Света и Спасению. Это книги иного временного уровня, но единого временного потока.

С концепцией А.Н. Ужанкова полностью солидарна Л.В. Левшун [9], которая также рассматривает древнерусскую книжность в целом как антропоцентричную и теоцентричную, ориентированную на строгие художественные каноны. Исследовательница считает, что *жанр летописи выполнял роль своеобразной церковной истории Руси*. Она исходит из того, что летопись необходимо рассматривать как жанр средневековой словесности, а *своеобразие творческого метода средневекового летописца определялось его непосредственной связью с православной религиозностью*. Отсюда основные принципы летописания как творчества заключались в том, что *летописец выступал как пророк, в служение которого входило доносить волю Творца до народа* [9, 119-137].

В основе летописи, подчеркивает Л.В. Левшун, лежало соборное сознание, осознание нераздельной цельности в истории воли князя (царя) и воли народа в их сотрудничестве и взаимодействии с волей Бога. Особо отмечается, что *церковный характер русского средневекового летописания проявляется не в тематическом, а в мировоззренческом (и прежде всего в жанровом) аспекте* [9, 120]. При этом именно летописание вводит в культурное сознание русского народа представления о времени; это единственный жанр средневековой словесности, отразивший христианские представления о повторяемости и о движении к полноте времен. Оно оперирует христианской культурной категорией времени, определяющей место событий в контексте процесса Божественного Домостроительства.

Удивительно совпадают по духу и созвучны в основном понимании назначения и жанровой специфики русского летописания рассмотренные выше концепции с положениями, развиваемыми в последних работах И.Г. Данилевского [10; 11], посвященных изучению «Повести временных лет» и направленных на определение ее авторского замысла, цели создания и социальных функций. Исследователь также исходит здесь из признания того, что религиозность сознания летописцев являлась основой летописи, а фольклорные сюжеты попадали в летопись исключительно в христианизированном изложении [10, 255-256]. Летописи создавались в монастырях, и потому главное для них – церковная концепция мировоззрения летописца, а не его политическая ориентация [10, 257].

По наблюдениям И.Г. Данилевского, главный способ описания в «Повести временных лет» – это прямое или опосредованное цитирование сакральных текстов, прежде всего Библии. Аналогия с библейскими событиями давала летописцу типологию описания настоящего. Священное Писание являлось тем семантическим фондом, из которого оставалось лишь выбрать готовые клише для восприятия, описания и оценки происходящего. Индивиду-

альное творчество летописцев при этом затрагивало главным образом форму и в меньшей степени содержание летописного сообщения [10, 140] (ср. теорию «библейских ключей» Р. Пиккио [12]).

В понимании И.Г. Данилевского, как большинство литературных произведений церковных жанров, *летописный текст полисемантичен по своей сути: кроме буквального, он имел по меньшей мере еще три смысла: аллегорический, моральный и символический*. Но их могло быть и больше – более десятка. Поэтому необходимо искать ключ к пониманию летописных текстов через выяснение деталей описания, позаимствованных из исходных текстов [10, 142]. Именно они позволяют проникнуть за видимую оболочку текста и приблизиться к более верному пониманию его смысла.

Именно эсхатологическая идея, по мнению исследователя, является в русском летописании одной из ведущих, объединяющих «Повесть временных лет» изнутри. Отсчет «последних» («временных») лет, начавшийся после падения Вавилонской башни, - это и есть русская история. В основе «Повести временных лет» поэтому лежит идея коллективного спасения всех, принявших крещение, нравственной оценки деяний человека; отсюда, в частности, объяснимо и особое внимание летописцев к небесным знамениям. Летописец писал некую книгу, которая должна была фигурировать на Страшном Суде: «Следовательно, создаваемый летописцем перечень деяний людей и их моральных оценок, видимо, в первую очередь, предназначался для Того, Кому в конце концов должны были попасть летописные своды. А уж Он-то, вне всякого сомнения, мог разобраться с любым «ребусом», созданным человеком... Этого потенциального Читателя ни при каких условиях летописец не мог игнорировать при составлении летописного известия. Ему же лгать нельзя. Перед Ним меркнет воля любого князя, любые «политические страсти и мирские интересы», забывать об этом – значит отказаться от того, чтобы понять летописца, а, следовательно, и уяснить то, что он написал» [10, 266].

В итоге И.Г. Данилевский приходит к весьма характерному выводу о природе русского летописания: *«Поскольку эсхатологические мотивы присутствуют во всех фрагментах текста «Повести временных лет», можно думать, что именно эта тема являлась определяющим и системообразующим концептом, лежащим в основе летописных текстов в целом... «Повесть» представляется специфическим «документом», который должен был фигурировать на Страшном Суде, - для которого он собственно предназначался»* [10, 267].

Такая гипотеза, по мнению ее автора, позволяет непротиворечиво объяснить основные характерные черты древнерусского летописания: его зарождение и угасание, структуру и форму изложения, отбор материала и подбор

источников, на которые опирались в своем изложении летописцы, место и даты создания новых летописных сводов. Предлагаемое понимание основной темы «Повести временных лет» позволяет с новых позиций взглянуть на это произведение как на исторический источник, дать ему принципиально новую общую характеристику. Кроме буквального понимания сообщений Повести следует учитывать ее второй – эсхатологический план изложения, а также присутствующие в нем скрытые символические, аллегорические и нравственные характеристики. *И главное при этом – понимание социальной задачи, которую летописцы понимали как задачу коллективного спасения* [10, 267].

Таким образом, «Повесть временных лет» рассматривается И.Г. Данилевским как «Книга жизни», которая должна быть предъявлена Богу на Страшном Суде (ср.: «книги животные» или «книги вопросные»), а цель летописца – как оправдание и спасение, либо осуждение конкретной человеческой души. Отсюда важнейшая социальная функция летописи – фиксация нравственных оценок основных (с точки зрения летописца) персонажей исторической драмы, разворачивающейся на богоизбранной Русской земле, которая явно претендует стать центром спасения человечества на Страшном Суде. Глобальность цели предполагала многоплановость изложения, охват широкого круга самых разнообразных по своему характеру событий. Это придавало летописи глубину, обеспечивающую ее социальную полифункциональность, возможности «прагматического» использования текста – в политической жизни, в виде нравственной проповеди, собственно исторических и беллетристических произведений и т.д. [10, 272-273].

Итак, все рассмотренные концепции сходны в одном: они предлагают рассматривать русскую летопись в контексте церковной литературы, подчеркивают ее христианско-покаянную направленность и эсхатологическое социальное предназначение. Тем самым ставится под сомнение наличие «нецерковных», «мирских» жанров в жанровой системе литературы Древней Руси.

С другой стороны, в изучении русского летописания наметилась тенденция к рассмотрению его структурно-композиционных особенностей вне использования традиционного для отечественной медиевистики «жанрового принципа». Такие подходы можно условно определить как «поэтологические», и в их русле рассматривать исследования А.А. Пауткина, провозгласившего себя сторонником «*тематического*» *подхода* к изучению русской летописи и анализирующего устойчивый спектр летописных тем [13], и Г.Ю. Филипповского, сторонника «*мотивного*» *подхода*, основанного на выделении повторяющихся архетипических, «динамических», в авторском

определении, мотивов, характерных для разных жанров древнерусской литературы и нашедших яркое отражение в русской летописи [14].

Список литературы

1. Ужанков А.Н. Стадиальное развитие русской литературы XI - первой трети XVIII века. Теория литературных формаций: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. –М.: МПГУ, 2005.
2. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. –М., 1970; *Он же*. Развитие русской литературы X- XVII веков. Эпохи и стили. –Л., 1973.
3. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. – М.: Искусство, 1987.
4. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1987.
5. Лихачев Д.С. Система литературных жанров Древней Руси //Славянские литературы: V Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. – М., 1964.- С.47-62; *Он же*. Древнеславянские литературы как система //Славянские литературы: VI Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. – М., 1968.- С.5-48; *Он же*. Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы //Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. – М., 1973.- С.160-177.
6. Прокофьев Н.И. О мировоззрении русского Средневековья и системе жанров древнерусской литературы XI - XVI веков. //Литература Древней Руси: Сборник трудов /Под ред. Н.И. Прокофьева. - М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1975. - Вып. I.
7. Кусков В.В. Жанры и стили древнерусской литературы XI - перв. полов. XIII века: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. - М., 1980; *Он же*. Характер средневекового мирозерцания и система жанров древнерусской литературы XI - перв. полов. XIII века // Вестник МГУ. Серия 9: Филология. - М., 1981.- №1. С.3-12.
8. Лихачев Д.С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. – М.-Л., 1948.
9. Левшун Л.В. Очерки истории восточнославянской средневековой книжности: Эволюция творческих методов. – Минск, 2000.
10. Данилевский И.Н. «Повесть временных лет»: Герменевтические основы изучения летописных сводов. – М.: Аспект-Пресс, 2004.
11. Данилевский И.Н. Герменевтические основы изучения летописных текстов: Автореф. дис... д-ра ист. наук. – М.: РГГУ, 2004.
12. Picchio R. The Function of Biblical Thematic Clues in the Literary Code of “Slavia Orthodoxa” //Slavica Hierosolymitana. Vol. 1. -Jerusalem, 1977.- P.10-24.
13. Пауткин А.А. Древнерусские летописи XI – XIII в.в.: Вопросы поэтики: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М.: МГУ, 2003.
14. Филипповский Г.Ю. Динамическая поэтика русской литературы. Ч.I: Русская средневековая литература. XI – XIII вв. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2008.

ПАРАДИГМА МАРКЕРОВ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В РОК-ПОЭЗИИ

Пространство – одно из проявлений реальности, с которым сталкивается человек, как только он начинает осознавать себя и познавать окружающий мир. Пространственный опыт составляет основу всякого феноменологического знания, порождаемого на уровне индивидуального взаимодействия человека с окружающим миром. Ю.М. Лотман писал: «Семиотика пространства имеет исключительно важное, если не доминирующее, значение в создании картины мира той или иной культуры. Природа этого явления связана с самой спецификой пространства. Неизбежным фундаментом освоения жизни культурой является создание образа мира, пространственной модели универсума» [5, 205], пространственная картина мира многослойна: она включает в себя архаические, мифологические, научные, бытовые представления о пространстве, которые смешиваются в сознании человека и образуют сложный всеобъемлющий концепт. В художественном тексте отражаются все существенные свойства пространства как объективной бытийной категории, при этом, как отмечает Л.Г. Бабенко, «репрезентация пространства в каждом отдельном художественном тексте уникальна, так как в нем воссоздаются творческим мышлением, фантазией автора воображаемые миры» [1, 96]. Исследование роли категории «пространство» в художественном тексте позволяет раскрыть особенности индивидуальной картины мира автора, выявить своеобразие художественного воплощения пространства в тексте. Пространственный образ реконструирует пространственный фрагмент индивидуально-авторской картины мира. Пространственный образ, будучи фрагментом целостного литературно-художественного пространства, является денотативно соотнесенным с определенным фрагментом пространства реального мира, который в результате категоризации творческим сознанием приобретает определенные, устойчивые в рамках индивидуально-авторского стиля перцептивные и эмотивные характеристики. Наиболее обобщенными структурными координатами пространства являются пространственные образы, вариантами прямой или косвенной номинации пространства выступают маркеры того или иного типа пространства.

В парадигме маркеров пространственных образов традиционно выделяют маркеры замкнутого пространства, которые изначально связаны с человеческой (созидательной) деятельностью, и маркеры открытого пространства, имеющие внутри себя еще одну антиномию: естественное – искусственное (или природное – социальное).

Парадигма образов замкнутого пространства в рок-поэзии имеет следующую структуру:

-ядро составляют прямые маркеры замкнутых пространств с семантикой «помещение», «здание»: дом, комната, квартира, дача и т. д.:

Мы родились в тесных квартирах
Новых районов.

«Дальше действовать будем мы» [8, 206]

Мой дом без окон,
Сплошная стена...

«Компромисс» [4, 141]

Вот мой дом
С заколоченным окном.

«Молитва» [6, 76]

К. Кинчев и А. Макаревич косвенно подчеркивают замкнутость пространства, противопоставляя его всему остальному миру, пространству открытому и часто враждебному:

Пусть мир встанет вверх дном –
Меня сохранит дом.

«Молитва» [6, 76]

-приядерная зона связана с метонимическими обозначениями замкнутых пространств, т. е. семантикой «часть строений и помещений»: кухня, балкон, дверь, крыша, лестница, окно, порог, стена:

Стоя на крыше, ты тянешь руку к звезде.

«Пой свои песни...» [8, 13]

Крыши домов дрожат под тяжестью дней.

«Спокойная ночь» [8, 217]

С крышей связаны суицидальные мотивы, крыши являются источником опасности:

Хрустальный блеск
Капель дождя
На лицах тех,
Кто по крышам бредет в никуда.

«Дурак» [4, 386]

В. Цой в стихотворении «Бошетунмай» создает мир, замкнутый квартирой, при этом подробно детализируя квартирное пространство. Детали не индивидуализируют пространство, скорее, выделяют типологические черты среднестатистического пространства обитания человека: «...В старых квартирах, где есть свет, газ, телефон, горячая вода, радиоточка, пол, паркет, санузел отдельный...» [8, 336]

Квадрат окна
Дробится в круг.

«Театр теней» [4, 100]

Окно в рок-текстах не столько часть замкнутого пространства, сколько маркер границы, определяющей иное пространство. Три окна А. Макаревича – символическая граница, открывающая не только новое пространство, но и другие временные координаты (детство). «Третье окно» - переход из реального пространства в воображаемое, причем граница непреодолима, открытое окно дает возможность только видеть другое пространство.

Третье окно выходит к океану.
Ровным ветром дышит океан,
А за ним – диковинные страны,
И никто не видел этих стран.
Словно вечность, океан огромен,
И сильна спокойствием волна,
И когда мне тесно в старом доме,
Я сажусь у третьего окна.

«Три окна» [6, 97]

-ближайшая периферия представлена семей «транспортное средство»: вагон, автомобиль, метро, поезд.

Это менее распространенная структурная составляющая пространства: у А. Макаревича встречаются «лодки», «корабли», «вагоны», несущие романтическую символику, у Цоя находим «поезд», «электричку», «троллейбус», традиционно они временное пространство и характеризуют движение в пространстве. «Троллейбус, который идет на восток» [8,102].

-дальняя периферия представлена образами, ассоциативно связанными с идеей пространства: витрины, ступени, стекло. Застывшее, неразвернутое пространство обозначено у Цоя как «жизнь в стеклах витрин» [8, 213].

Парадигма открытых пространственных образов выстраивается в следующую структурную схему:

-ядро составляют маркеры собственно пространств: земля, берег, песок, поле.

В самом общем понимании, как пространство-первооснова сущего, «земля» представлена у Цоя. В поэзии К. Кинчева можно обнаружить такие номинации, как земля и поле.

Ходит дурак по земле босиком;
Через туманы, леса и поля
Лежит мой путь.

«Горизонт» [4, 264].

Маркеры «земля» и «поле» мыслятся обобщенно и неопределенно. «Поле» используется только во множественном числе и только в сочетании «леса и поля».

Маркером открытого пространства в текстах А. Макаревича чаще других выступает «поле»:

Куда я только мог взглянуть,
Лежали серые поля.

«Туманные поля» [6, 22]

В текстах В. Бутусова – И. Кормильцева это водная стихия и степь.

- ближайшая периферия включает в себе природные пространства искусственного и естественного происхождения: лес, парк, сад, образы которых нечасты в рок-текстах. В ряде стихотворений А. Макаревича важную роль играет образ «сада» - пространства, оставшегося в прошлом. Это образ утраченного рая.

...И за окнами шумел забытый сад...

«Это было так давно» [6, 31]

Постой, оглянись назад –

И ты увидишь,

Как вянет листопад

И вороны кружат

Там, где раньше был цветущий сад.

«Кого ты хотел удивить?» [6, 78]

Дважды образ сада конкретизирует пространство: Гефсиманский сад («Между, раем, землей и адом...») и Никитский ботанический сад («В Никитском ботаническом саду»).

В творчестве К. Кинчева оппозицией городу является лес, при этом «лес» не только мыслится обобщенно, но и предстает как идеализированное, во многом романтизированное пространство. Лирический герой мечтает о нем, стремится туда попасть, находясь в городе, то есть лес воспринимается как альтернатива городу. Это подчеркивается через целую систему конкретных образов-номинаций живой природы, присущих лесу средней полосы России:

До зари

Разводить

Над рекою костры,

По грибы,

Ягоды

Заплутать до поры.

Видеть птиц,

Слышать птиц,
Вместе с ними лететь.
До высокой
Звезды
Песни светлые петь.

«Солнцеворот» [4, 274]

Но лес не всегда безопасен, существуют картины, изображающие дикий лес. Страх перед лесом, по мнению Ю. Доманского, «соотносится с семей архетипического значения леса как враждебного человеку топоса, являющегося средоточием опасности», причем актуализируется данное архетипическое значение «всегда вне зависимости от творческой индивидуальности писателя» [3, 52]. Лес представляется Кинчеву обширным, пестрым, как лоскутное одеяло, с другой стороны, в некоторой степени однообразным пространством. Как будто лирический герой смотрит на него сверху, причем с достаточно большой высоты.

Здесь из общего и единого не вычленяются отличительные признаки отдельных дискретных объектов, которые таким образом как раз и узнаются – познаются и тем самым осваиваются.

Такой взгляд на лесное пространство (в совокупности с вышеупомянутым страхом перед лесом) – взгляд на «чужое» пространство с точки зрения человека, принадлежащего городской культуре. И, тем не менее, именно территория леса в текстах Кинчева представляет собой ту пространственную сферу, которая в большей мере реализует «внутреннюю форму слова пространство, апеллирующую к таким смыслам, как «вперед», «вширь», «вовне», «открытость», «воля» [7, 342] .

- дальнейшая периферия – это маркеры частей открытого пространства: ворота, поляна, аллея, статуя и пространства искусственного происхождения: город, улица, дорога, путь, шоссе.

Действие многих стихов В. Цоя происходит на улице. Это доминирующая среда обитания его лирического героя:

Иду я.
По улице один я.
Иду я по улице один.

«Я иду по улице» [8, 26]

Городское пространство определяет хронотоп рок-поэзии. Город – визитная карточка цивилизации. Городское пространство динамично; оно может выглядеть обжитым и обустроенным, а порой – пустынным, равнодушным и жестоким. В урбанистических пейзажах есть своя красота, свидетельствующая о том, что автор отводит городу определенное место в пространст-

венной иерархии. Это современный мир с характерной для него эстетикой уклада, образа жизни, неустойчивого и иллюзорного. В ряде текстов противопоставлено городское (урбанистическое) и природное пространство.

Ты видишь сон.
Он плеск дождя, он шелест листвы,
Он блеск звезды в тумане озер.
И там, где нет нас, и там, где есть мы,
По лабиринтам улиц ходит он.

«Колыбельная» [4, 65]

Лирическому герою близко пограничное пространство, где возникает параллель между таинственной, смутной жизнью природы и хаосом чувств, соннамбулическим состоянием героев. Оппозиция «город – природа» лежит в основе описания любой картины мира и носит универсальный характер. Антиномичность городского и природного пространства подчеркивается в поэзии В. Цоя, причем вынесенное на первую страницу сборника «Звезда по имени Солнце» стихотворение «Музыка волн» имеет концептуальное значение:

Здесь трудно сказать, что такое асфальт.
Здесь трудно сказать, что такое машина.
Здесь нужно руками кидать воду вверх:
Музыка волн, музыка ветра.

«Музыка волн» [8, 5]

Герою К. Кинчева неприятна городская жизнь и город как среда обитания, альтернативой ему становится лес, как полярное по характеру явление. Для Кинчева важно противопоставление торжества прогресса в городе и полного его отсутствия, ненужности и неуместности в лесу. Пограничное положение занимает деревня, соприкасаясь с природой, но не сливаясь с ней.

Но стужу держит в узде
Дым деревень.

«Небо славян» [4, 342]

Пространство ориентировано не только горизонтально, но и по вертикали. Центром вертикального пространственного поля являются образы с семьей «небо»: небеса, высота.

Нам с тобой голубых небес навес..

«Нам с тобой» [8, 356]

Небо составляет у Цоя антиномию земле:

Земля.

Небо.

Между землей и небом – война.

«Война» [8,220]

У Кинчева встречаются метафорические, метонимические маркеры «неба»: высь, синяя даль, горняя даль, синее.

Неба белый клочок вырван из синевы,
Звезды неводом тянет сонный рыбак...
«Повелитель блох» [4, 162]

Небо воспринимается лирическим субъектом Кинчева как горизонтально и вертикально ориентированное пространство, расположенное вверху относительно земли, имеющее границы, способное отражаться на поверхности воды («Вода – зеркало неба» [4, 299]), являющееся источником осадков и других погодных явлений. В нем перемещаются различные объекты («Небо в звездах» [4, 271]), фиксируются разные оптические явления (восход, заря, закат, радуга), влияющие на изменение цвета неба.

По определению Г.Е. Гуляевой [2, 17], образ неба у Кинчева обладает следующими признаками:

-небо воспринимается как живое существо: оно наделено присущими внешности человека способностью воспринимать и порождать речь («Небо открыло глаза» [4., 275]);

-небо воспринимается как благосклонное к человеку существо, к которому обращаются с просьбами, которое способно понять и поддержать («Но в наших венах кипит/Небо славян» [4, 342]);

-структурные характеристики пространства неба: с одной стороны, небо похоже на твердую поверхность, по которой можно идти («Он идет по небу неслышно» [4, 65]), с другой стороны, небо воспринимается как нечто мягкое, подобное ткани;

- небо связано с движением времени, так как в пространстве неба перемещаются светила, которые являются своеобразными знаками времени;

- небо противопоставлено земле.

Небо оценивается лирическим субъектом положительно, воспринимается как нечто ценное, то, к чему необходимо стремиться. Небо выступает как источник жизни, как то, что придает смысл жизни, цель движения. При этом путь к небу сопряжен с различного рода трудностями и препятствиями.

Мое небо дождем опрокинули в ночь
Тени пяти углов.
Сколько троп и дорог
Для меня заплелись в одну.
Я иду по своей земле
К небу, которым живу.
«Трасса Е-95» [4, 272]

Кроме того, небо ассоциативно связано со свободой. Небо является источником положительных эмоций, связано с любовью, радостью. Итак, небо Кинчевым оценивается как эстетически прекрасное («Небо поет во мне» [4, 259]).

Лирический субъект в текстах В. Цоя воспринимает небо как мировую константу чистоты. Отсюда и бинарная оппозиция цветовой гаммы неба. «Мое» небо - синее и голубое, «без туч».

Нам с тобой голубых небес навес...

«Нам с тобой» [8, 356]

«Чужое небо», видимое из чужого окна, всегда темное.

Чаще всего «небо» употребляется как деталь пейзажа и имеет лишь единичные тропеические соответствия. Приведем лишь один пример олицетворения:

...Как смеялось небо и потом прикусило язык

«Легенда» [8, 365]

Приядерную зону составляют звезда, солнце, месяц, облака, т.е. образы, локализованные в пространстве неба. Наиболее эстетизируемым объектом, принадлежащим к пространству неба, является солнце. В текстах Кинчева присутствует наглядный, чувственно воспринимаемый образ солнца, который в основном соответствует объективным, зафиксированным в языке представлениям о данном небесном объекте. Основное значение данного образа традиционно: оно ассоциируется с положительным началом. («Солнце за нас!» [4, 90]).

Концептуальный смысл образа солнца predetermined историко-культурным контекстом (мифологическим) и соответственно обладает национально-культурной спецификой. Наибольшее влияние оказывают представления, сложившиеся в русской культуре, так как сосуществование и взаимодействие языческих и христианских представлений указывает на такое явление, как двоеверие, которое принято считать феноменом исключительно русской культуры. Стихотворение «Жар бог шуга» создает атмосферу и настроение масленицы:

Нынче солнце, да масленица!

Гуляй поле! Ходи изба!

Ой, да праздник! Ой, да!

«Жар бог шуга» [4, 88]

Солнце ассоциативно связано со свободой, истиной и выступает как ипостась Бога:

Но солнце всходило,

Чтобы спасти наши души!

Солнце всходило,

Чтобы согреть нашу кровь.

«Солнце встает» [4, 104]

Необычно то, что у Кинчева возникает ассоциативная связь солнца со смертью и с птицами: «Камикадзе», «Красное на черном», «Завтра может быть поздно».

Единственный, но очень сильный образ появляется в поэзии В. Цоя, образ, соединяющий понятия «звезда» и «солнце» (в науке: Солнце – одна из звезд, в поэзии понятия традиционно разведены): «...согрета лучами звезды/ По имени Солнце» [8, 340].

Звезда - самый многозначный из опорных слов-образов верхней, небесной горизонтали. В отличие от солнца и луны звезда у В. Цоя редко бывает деталью пейзажа:

А на небе луна,
За ней звезд стена
«Завтра война» [8, 216]

В соответствии с традицией романтизма образ Звезды несет в себе гамму символических значений. В самом общем плане Звезда олицетворяет некий (несколько расплывчатый) положительный идеал, «высоту».

А мне приснилось: миром правит мечта,
А над этим прекрасно горит звезда.
«Красно-желтые дни» [8, 354]

Этот звездный идеал является для лирического субъекта
- мериллом ценности и чистоты:

Это наш день.
Мы узнали его по расположению звезд .

- особым знаком, отличающим «героя», «своего»:

На теле ран не счесть,
Нелегки шаги.
Лишь в груди горит звезда.

«Апрель» [8, 348]

Звездная пыль на сапогах...

«Группа крови» [8, 219]

Звезда является корпоративным знаком «неоромантиков».

В наших глазах звездная ночь.
В наших глазах потерянный рай.

«В наших глазах» [8, 200]

Второе наиболее распространенное значение образа - звезды - символ судьбы, а герой «способен дотянуться до звезд». Поэтому для такого героя жить - означает быть («гореть») звездой, соответственно, бинарная оппози-

ция - «камнем лежать» («Кукушка [8, 361]). Звезда определяет с рождения избранничество героя, которое также выступает оппозицией к смерти:

Я родился на стыке созвездий, но жить не могу.

«Хочу быть с тобой» [8, 362]

Ощущение «ни одной знакомой звезды» («Пачка сигарет» [8, 347]) рассматривается как трагическое, звезда как источник света («В наших глазах» [8, 200]), милосердия и добра («Вера-надежда-любовь» [8, 360]).

В песне «Троллейбус» впервые появляется образ путеводной звезды. Далее это значение модифицируется лишь в направлении движения.

Но высокая в небе звезда зовет меня в путь.

«Группа крови» [8, 219]

Ты видишь мою звезду,

Ты веришь, что я пойду.

«Дождь для нас» [8, 19]

Мотив движения, пути, определяемый звездным ориентиром, может осуществляться по двум линиям: горизонтали (движение по жизни, движение по миру) и вертикали (движение вверх к звезде, к идеалу и падение вниз).

В песне «Звезда по имени Солнце» реализован мифологический сюжет об Икаре и обозначено направление вверх, к свободе. Это движение вверх проявилось в следующих текстах: «Печаль», «Спокойная ночь», «Апрель». Но движение вверх также имеет бинарную оппозицию - падение, это падение звезд («звездопад»), или остановку. Стихотворение «Пой свои песни, пей свои вина, герой» содержит в себе полное движение по горизонтали и вертикали, соединенное со «звездной» символикой, причем именно звезда выступает источником и инициатором движения. Движение по вертикали к звезде символизирует бессмертие, которое завершает жизненный путь в горизонтали.

И звезда говорит тебе: «Полетим со мной».

Ты делаешь шаг, но она летит вверх, а ты - вниз.

Но однажды тебе вдруг удастся подняться вверх,

И ты сам станешь одной из бесчисленных звезд.

И кто-то снова протянет тебе ладонь,

А когда ты умрешь, он примет твой пост.

[8, 13]

Образ звезды имеет ряд тропеических соответствий, характер которых отражает приближенность светил к миру земному.

И волками смотрели звезды из облаков

«Легенда» [8, 365]

Положительные оттенки приобретает образ, построенный на ассоциациях типа: «Вспоминаю собаку, она как звезда» («Камчатка» [8, 34]).

Итак, звезда – доминирующий образ у В. Цоя., причем звезда – это не только знак ночи, но звезда становится своего рода путеводной для лирического героя, т.е. тем, что определяет его жизнь, судьбу.

Периферия представлена семами «оптические явления»: рассвет, закат, дождь, луч.

Я видел, как зоркой птицей
Заря пробиралась к окнам...

«Сквозь толчею Покровки...» [4, 66]

Анализ маркеров горизонтально и вертикально ориентированного пространства в рок-поэзии показал, что в процессе функционирования в тексте они участвуют в создании следующих пространственных образов, группируемых в соответствии с оппозитивными параметрами:

вертикально ориентированное пространство	-----	горизонтально ориентированное пространство
		закрытое -----открытое
		искусственное ---естественное
небо		дом поезд город дорога небо
поле		

При идентификации пространственных образов как ключевых учитывались следующие критерии: частотность употребления, положение в заголовке – сильной позиции текста, поэтологическая информация, концептуальная значимость. С учетом этих критериев обнаружено, что ключевыми являются пространственные образы неба, города, дома. При описании пространственного образа значимыми критериями (помимо изначальной типологической характеристики пространства, традиционно задаваемой оппозициями: вертикальное-горизонтальное, открытое-закрытое, точечное-линейное, плоскостное-объемное) являются субъекты, объекты восприятия и сам процесс восприятия. Восприятие мира характеризуется как комплексное, т.к. совмещает в себе восприятие физическое и психологическое. При физическом восприятии доминирующими характеристиками являются расположение по оси близко-далеко, цвет и свет, а также предметные заполнители, динамичность-статичность пространства.

Лирический субъект, четко ощущающий разделение мира на «Я» и «Не-Я» и испытывающий постоянную муку и тоску, находясь в замкнутом пространстве, воспринимает пространство неба, небесные объекты как идеальное. Реальное пространство, окружающее субъекта, воспринимается как наполненное деталями. При нахождении в открытом пространстве лирический субъект воспринимает мир по оси вверх (пространство неба со всеми объектами), вниз и по горизонтали вперед.

Таким образом, в рок-поэзии эксплицитно выразилось двоемирие. Каждый из членов оппозиции – новая пространственная модель – приобрел собственные характеристики.

Список литературы

1. Большой толковый словарь русских существительных: Идеографическое описание. Синонимы. Антонимы /Под ред. проф. Л.Г.Бабенко. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2005. – 386с.
2. Гуляева Г.Е. Концептуализация неба и небесных тел в рок-поэзии: Автореф. дис. канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2009. – 21с.
3. Доманский Ю. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Пособие по спецкурсу. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 179с.
4. Кинчев К. Солнцеворот. – М.: Эксмо-пресс, 2001. – 416с.
5. Лотман Ю. Проблема художественного пространства в произведениях Гоголя// Лотман Ю. Избр. Статьи: В 3 т. – Таллинн, 1993. – 447с.
6. Макаревич А. Семь тысяч городов. – М.: Эксмо-пресс, 2001. – 431с.
7. Топоров В.Н. Пространство// Мифы народов мира.– М.: Советская энциклопедия, 1992.- Т.2. – 389с.
8. Цой В. Звезда по имени Солнце. – М.: Эксмо-пресс, 2000. - 415с.

Е.Г. Позднякова

ЖАНРОВАЯ ПАЛИТРА РУССКОЙ САТИРИЧЕСКОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ XVIII ВЕКА

Вторая половина XVIII века в русской журналистике характеризуется расцветом сатирических жанров. Основоположителем сатирического направления в русской литературе и журналистике стал Александр Петрович Сумароков, одной из заслуг которого является издание первого частного журнала в России – «Трудолюбивая пчела». Журнал издавался ежемесячно тиражом 1200 экз. и был в основном литературным.

В редакции журнала состояли – Г.В. Козицкий, Н. Мотонис, С. и В. Нарышкины, А.А. Нартов. С «Трудолюбивой пчелой» сотрудничали В.К. Тредиаковский, И.А. Дмитриевский, А.А. Ржевский и дочь Сумарокова Екатерина Александровна.

«Трудолюбивую пчелу» отличала мощная сатирическая струя. На страницах журнала А.П. Сумароков использовал различные сатирические жанры. Одним из первых он вводит в литературу и журналистику жанр *сатирического диалога*.

Истоки жанра сатирического диалога восходят к временам античности (V-IV вв. до н.э.). Обретение истины в процессе спора составляло основу

формирования философско-учительного диалога софистов, Сократа, Платона. Как реакция на крайности метода софистической философии возникла форма пародийных «диалогов в царстве мертвых», блестящие образцы которых оставил крупнейший сатирик этого периода – Лукиан. В России знакомство с этим жанром началось с переводов (Лукиана, Эразма Роттердамского). В подражание Лукиану создавали свои диалоги А.П. Сумароков, В. Приклонский, М.Д. Чулков, М.М. Херасков и другие. Средневековую традицию учебно-назидательного диалога продолжает Н.И. Новиков.

В майском номере «Трудолюбивой пчелы» 1759 г. А.П. Сумароков печатает *«Разговоры мертвых»*.

В ноябрьском номере журнала появляется публикация А.П. Сумарокова *«О думном дьяке, которой с меня взял пятьдесят Рублев»*, ставшая образцом сатирико-нравоописательного очерка. Журнал Сумарокова носил просветительский характер. Идеи Просвещения, владевшие тогда умами образованного общества в России и Европе, развивались по двум направлениям. Идеал разумного государственного и общественного устройства разделялся всеми, но пути к нему виделись разными. Один – эгалитарный, путь соблюдения законов и их усовершенствования, обоснованный Монтескье. Другой, ведущий начало от идей Руссо, основывался на признании естественных прав человека, его стремления к равенству, нравственному совершенствованию. Именно это направление европейского Просвещения получило наибольшее распространение в России и отразилось в позиции журнала Сумарокова. Но идеальные устремления Сумарокова не находили применения в современной ему действительности. Самое большое зло он видел в государственном аппарате, чиновниках, «подъячих». Сумароков обрушился на них всей мощью своей сатирической энергии. Поэтому можно говорить о первых проблесках критической мысли, критического сознания в России, анализируя «думного дьяка» Сумарокова.

Фрагменты сатирических нравоописаний встречались еще в сочинениях античных сатириков. Однако в произведениях Горация и Ювенала нравоописательные зарисовки не имеют самостоятельного значения. В эпоху Ренессанса и Реформации складываются реальные предпосылки становления нравоописательной сатиры и будущего очеркового жанра. Это происходило благодаря широкому распространению традиции новеллистической прозы и популярных в народной среде сборников анекдотов, фабль, фацеций, шванков, жарт.

В новое время жанр нравоописательного очерка достигает своего расцвета в английских просветительских журналах начала XVIII века «Зритель» и «Болтун». В немецкой литературе очень активно жанр нравоописательного

очерка разрабатывал Г.-В. Рабенер, в просветительской литературе Франции мастером жанра нравоописательных очерков выступил Л.-С. Мерсье, создавший цикл очерков «Картина Парижа» (1781-1788).

В русской литературе первые образцы оригинальной нравоописательной сатиры в жанре очерка создал А.П. Сумароков, ориентировавшийся на опыт Г.-В. Рабенера.

Новым толчком к активной разработке этого жанра послужила полемика между сатирическими журналами 1769 года. Следовавшей традициям английских журналов «Всякой всячине», которую издавала Екатерина II, противостояла линия нравоописательной сатиры Н.И. Новикова на страницах журналов «Трутень» и «Живописец».

В конце XVIII века интерес к жанру нравоописательного очерка переживает новый подъем в сатирических журналах Н.И. Стрехова («Сатирический вестник») и И.А. Крылова («Почта духов»). В этих изданиях из циклов очерков складывается особый тип повествовательного произведения с единым замыслом и строго продуманной композицией.

А.П. Сумарокову принадлежит заслуга введения в обиход русских сатириков уже довольно популярного в европейской литературе жанра *сатирического «сна»*. У его истоков стоит переосмысленный жанр средневековой христианской литературы - «видений» святых отцов церкви, а также образцы античной утопии, сформировавшейся в рамках «менипповой сатиры» позднего эллинизма (II-I вв. до н.э.). С распространением в Европе идей гуманизма эсхатологические сновидения уступают место различным формам философской утопии, выполняющим функции дидактических пособий или научно-прогностических трактатов. В новое время жанр «сна» складывается в самостоятельный тип нравоучительного эссе, сюжетно оформленного рассказа от первого лица. В этом виде жанр активно разрабатывается в английских просветительских журналах начала XVIII века. Другой путь существования жанра связан с использованием формы «сна» в качестве вставной новеллы в рамках развернутого сюжетного повествования. В обоих случаях аллегорическая природа жанра составляет его главную структурообразующую основу, хотя функциональной установкой жанра может быть как нравоучение, так и обличение.

Русская сатира XVIII века усвоила обе разновидности жанра аллегорического «сна», наиболее яркими образцами которых в национальной модификации можно считать произведения А.П. Сумарокова и А.Н. Радищева.

В декабрьском номере «Трудолюбивой пчелы» А.П. Сумароков поместил публицистическое сочинение «Сон. Счастливое общество» (1759).

А.П. Сумароков несколько отошел от традиции аллегорической назидательности, свойственной этому жанру в сатирических журналах английских просветителей. Он предпринял первую попытку создания в русской литературе XVIII века чистой социальной утопии, дав своеобразный набросок трактата об идеальном социальном устройстве. В этом небольшом эссе своеобразно преломляется прием моделирования утопического состояния мира, свободного от лицемерия и социального гнета. Автор говорит о том, что он был *«в мечтательной стране и рассмотрел подробно мечтательное оныя благосостояние»* [3].

А.П. Сумароков рисует картину общества, основанного на законах справедливости и равенства всех, кто честно исполняет свои обязанности: *«Не имеют тамо люди ни благородства, ни подлородства, и преимуществуют по чинам, данным им по их достоинствам; и столько же права крестьянский имеет сын быть великим господином, сколько сын первого вельможи. А сие подает охоту ко снисканию достоинства, ревность ко услугам отечеству и отвращение от тунеядства»* [3].

Во главе страны стоит «великий человек» и «великий государь», чьи действия протекают по программе, начертанной А.П. Сумароковым в заметке *«Что бы я делал...»*. У этого государя *«достоинство не остается без воздаяния, беззаконие без наказания, а преступление без исправления. Сим имеет он народную любовь, страх и почтение. Получить его милость нет иной дороги, кроме достоинства»* [3].

В стране есть монарх, но *«главное светское правление называется там Государственный Совет»* [3]. Религия отделена от государства, царит всеобщее просвещение. Главным законом моральных норм жизни людей этого общества является правило, открывающее книгу узаконений и состоящее из заповеди: *«Чего себе не хочешь, того и другому не желай»*. *«Книга узаконений их не больше нашего календаря, и у всех выучена наизусть, а грамоте тамо все знают... А оканчивается: за добродетель воздаяние, а за беззаконие казнь. Права их оттого в такую малую вмещены книгу, что все они на одном естественном законе основаны»* [3].

А.П. Сумароков рисует положительно духовное и военное сословие и особенно подробно говорит о судебном и чиновничьем аппарате, лишенном всех обычных для России недостатков: *«В Государственном совете и во всех судебных местах больше судей, нежели писцов, и бумаги исходит очень мало. Писцы их пишут очень коротко и ясно. Дела во всех при казах вершатся не по числу голосов, но по книге Узаконений, отчего ни споров, ни неправды не бывает. <...> Дела оканчивают очень скоро, для того, что очень мало спорят, а еще меньше пишут, и ни челобитчиков, ни ответчиков лишнего*

говорить не допускают; а главная причина скорости их – беспристрастие. За малейшие взятки лишается судья и чина своего и всего имени...» [3].

В данном сочинении автор предпринял, пожалуй, первую в русской литературе XVIII века попытку создания чистой утопии. Этот жанр по своей художественной природе неразрывно связан с сатирой. Утопия всегда является alter ego сатиры, ибо в ней фиксируется тот идеальный полюс миропредставления, который противостоит царству обмана и насилия, обличаемому в сатире. В этом смысле запечатленный в утопии идеал может рассматриваться как ключ к пониманию позитивной программы сатирика. Не случайно во главе «счастливого общества» А.П. Сумарокова стоит мудрый добродетельный монарх, который *«слабости прощает милосердно, беззакония наказует строго»*, а по ходу повествования автор настойчиво подчеркивает справедливость и мудрость законов этой неведомой земли, простоту судопроизводства и бескорыстие судей. Ведь именно данным темам А.П. Сумароков уделял едва ли не центральное место в своих сатирах. Он еще несколько раз обратится к жанровой форме «сна» в памфлетных сатирических миниатюрах, но уже в журнале «Праздное время в пользу употребленное».

По специфике методов художественного обобщения к жанру сатирического «сна» примыкает жанр аллегорической «восточной» повести. Использование мотивов восточных волшебных сказок в европейских литературах как средства донесения до современников в иносказательной форме злободневных политических проблем и как средства критики отживших социальных порядков особенно участилось после перевода на европейские языки сказочного сборника «Тысяча и одна ночь». Другим стимулом для активизации просветительской сатиры XVIII века в формах «восточной» сказочной повести стало сочинение Ш. Монтескье «Персидские письма» (1721), вызвавшее большое число подражаний и переведенное почти на все европейские языки.

В русской литературе жанр «восточной» повести также имел значительное распространение. Переводы «восточных» повестей в большом количестве встречаются на страницах периодических изданий второй половины XVIII века. Оригинальным образцом национальной модификации жанра является повесть *И.А. Крылова «Каиб»*.

Повесть напечатана в журнале «Зритель» в 1792 году. Смысл этой книги исследователи видели в её направленности против жанра оды (А.В. Десницкий) и против сентиментальных идиллий и эклог (Н.Л. Степанов). Новейшие исследователи (в частности, Н.Д. Кочеткова) доказывают, что в этом произведении пародируется и сам жанр восточной повести, весьма популярный в

европейской и русской литературе XVIII века. Крылов пользуется пародией как действенным средством острой социальной сатиры.

Композиционно повесть распадается на две части: 1) характеристика Каиба как просвещенного монарха; 2) условно-фантастический мотив путешествия монарха по своей стране инкогнито, почерпнутый из арабских сказок.

Самодержавный властитель Каиб – тиран, развращённый властью и лестью, вся система понятий при его дворе искажена: жестокость и нетерпимость правителя предстают как его «милосердие», высокомерие – как «скромность», тщеславие – как «человеколюбие» и т.д. Крылов повествует о своем герое в тоне обманчивого простодушия, наделяя его эпитетами «мудрый», «ученый», «безмерно щедрый». Басенная повествовательная маска «дедушки Крылова».

В глазах русских просветителей неотъемлемым свойством идеального монарха было покровительство наукам и искусствам. Каиб покровительствует наукам и искусствам на свой особый лад: *«...надобно отдать справедливость Каибу, что хотя не пушал он ученых людей во дворец, но изображения их делали не последнее украшение его стенам. Правда, стихотворцы его были бедны, но безмерная щедрость его награждала великий их недостаток: Каиб велел рисовать их в богатом платье и ставить в лучших комнатах своего дворца их изображения, ибо он искал всячески поощрять науки; и подлинно не было в Каибовых владениях ни одного стихотворца, который бы не завидовал своему портрету» [3].*

В основе просвещенной монархии лежит её законосообразный характер. В идеале институт конституционной монархии предполагает разделение законодательной и исполнительной власти между монархом и выборным представительным органом. У Каиба есть государственный совет – диван. Между Каибом и мудрецами дивана (Дурсан, Ослашид, Грабиль) царит совершенное согласие: *«Надобно заметить, что Каиб ничего не начинал без согласия своего дивана; но как он был миролюбив, то, для избежания споров, начинал так свои речи: «Господа! Я хочу того-то; кто имеет на сие возражение, тот может свободно его объявить: в сию ж минуту получит он пятьсот ударов воловьєю жилою по пятам, а после мы рассмотрим его голос» [3].*

Вторая композиционная часть повести развивает условно-сказочный сюжет странствия Каиба по своему царству. Здесь есть все традиционные мотивы арабской волшебной сказки (превращение мышки в прекрасную фею; волшебный перстень с пророчеством об условиях, при которых его обладатель будет счастлив; предсказание во сне; заменяющая Каиба кукла из слоновой кости; поиски человека, который будет любить Каиба и т.д.). Ус-

ловность этой сюжетной линии подчеркивается постоянно возникающим в повести мотивом сказочности – несбыточности.

Нравственное перерождение Каиба под влиянием любви к юной и прекрасной Роксане – это тоже очередное волшебство, обман, в который может поверить только не понявший авторского сарказма читатель.

Литературная пародия в этой повести приобрела острый социально-политический смысл. Она близка к восточным повестям «Белый бык», «Царевна Вавилонская» Вольтера. Он пользовался условно-восточным колоритом для прикрытия резкости своей сатиры, обличавшей нравы современного общества. В своём ироническом отношении ко всему волшебному Крылов близок Вольтеру.

В повести много выпадов против вельможей екатерининского времени и самой Екатерины II. «Каиб» и другие сатирические повести Крылова, опубликованные в журнале «Зритель» во многом продолжили и углубили сатирические мотивы «Почты духов».

Таким образом, сатирическая журналистика второй половины XVIII века продемонстрировала разнообразие жанров, которые, как это и свойственно сатире, сумели отразить русскую действительность, нравы и обычаи.

Список литературы

1. Западов А.В. Поэты XVIII века: Кантемир, Сумароков, Майков, Херасков. - М., 1984.
2. Москвичева Г.В. Русский классицизм. - М., 1978.
3. Стенник Ю.В. Русская сатирическая проза XVIII века. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986.

О.Д. Постовалова

ТОПОНИМИЧЕСКИЕ ПРЕДАНИЯ В СИСТЕМЕ ЖАНРОВ НЕСКАЗОЧНОЙ ПРОЗЫ

В современной науке вопрос систематизации жанров фольклора остается столь же спорным и неоднозначным, как и в предыдущее время. Существуют различные подходы к классификации произведений устного народного поэтического творчества. На наш взгляд, более перспективным является подход, предложенный Б.Н. Путиловым. Согласно его точке зрения топонимические предания относятся к области внеобрядовой прозы. Основным признаком жанров внеобрядовой прозы является «установка на рассказывание и невключенность в обрядовую жизнь. Рассказывание вне обряда – это специфический, организованный целой системой правил, этикета, запретов куль-

турный феномен» [1, 172]. Область внеобрядовой прозы делится на два обширных раздела: сказочную и несказочную прозу. Одним из видов несказочной прозы являются предания. Они отвечают за «объяснение прошлой истории, какой-нибудь особенности быта, названия местностей» [2, 271]. Н.А. Криничная уточняет назначение преданий – «первоначально предания призваны были сохранить историю конкретного рода, затем соседской общины, впоследствии – историю определенного селения местности» [3, 10]. Исходя из целевой установки, определяется угол зрения на действительность – для преданий важна не история в целом, а история определенного региона, области, района, селения. Предания отвечают за освещение и оценку местных событий. Этим они отличаются от былин и исторических песен, в которых осмысляются исторические события государственного значения.

Предания как вид – «это исторически сложившая группа жанров, обладающая рядом общих признаков содержания и формы» [4, 32]. В преданиях может идти речь о деятельности исторических лиц, о конкретных исторических событиях, происходивших в том или ином регионе, а также об истории локусов, которая нередко не связана с историческими событиями или личностями. Кроме того, предания освещают историю отдельной семьи, рода.

Общая цель преданий – осмысление местной истории – дробится на более частные, конкретные: осмысление и оценка исторических лиц и событий, истории локуса, семьи (рода). В соответствии с целевой установкой выделяется три жанра: исторические, топонимические и семейные предания. Они акцентируют внимание на разных аспектах действительности, при этом целостно воспроизводя народную историческую картину мира. Исходя из функции, каждая группа преданий имеет свои особенности структурной организации произведений. Для примера сравним исторические и топонимические предания.

Топонимические предания связаны с определенными, действительно существующими локусами. Они не только характеризуют ландшафт, но и играют важную роль в пространственно-временной организации фольклорной картины мира, подчеркивая уникальность конкретного места. Рассмотрим предание о названии деревни Ковриги: «Название Коврига пошло по возвышенности, расположенной за деревней. Даже когда едешь поездом, видно ее издалека. Ну ни дать, ни взять Коврижка. За набожность и веру хранил Ковригу Бог. Когда-то проходил в этих местах Пугачев со своим войском, сжигал на своем пути деревни и села. И совсем уж было вознамерились они взять Ковригу, да случилось тут солнечное затмение. Потому и осталась Коврига цела. Проходил по этим местам и Ермак. Ту дорожку до сих пор Ермаковской зовут. Этой стороной ездила на знаменитую Крестовскую ярмарку им-

ператрица Екатерина. И тоже в Ковриге память о себе оставила, – мостик «Екатерининский» [5, 3].

Отправной точкой для развития сюжета в предании является топонимический мотив, объясняющий название деревни Ковриги. Заметим, что село Коврига – старообрядческое село. Отсюда наличие мотива «хранящая за набожность и веру». Старообрядцам необходимо противопоставить свою веру официальной как истинную и праведную бесовской, идущей от Антихриста. Подтверждением праведности веры является чудесное спасение Богом Ковриги от нашествия Пугачева. Итак, название локуса и его характеристика – «хранящая за набожность и веру» - организуют сюжет предания. Остальные мотивы и образы подтверждают первоначальную информацию, содержащуюся в топонимическом мотиве, и развертывают повествование.

События, происходившие в Ковриге, относятся к разным временным пластам – покорение Сибири Ермаком, восстание Пугачева, время царствования Екатерины II. Один локус концентрирует разное время, ценностно окрашивая его. Народная оценка событий выявляется в соответствии с качествами локуса – отрицательные в понимании народа герои (Пугачев) и явления не могут причинить вред Ковриге, они обходят ее стороной, не оставляя после себя и следа. А значительные исторические лица, посетившие когда-то деревню, запечатлевают свое присутствие в названиях объектов, принадлежащих Ковриге.

В отличие от топонимических преданий исторические имеют иную целевую установку. Здесь важен показ и народная оценка событий. Оценка событий и исторического лица здесь выходят на первый план, тогда как в топонимических преданиях они имеют подчиненное значение. В зависимости от этого изменяется и структура предания: «Когда Пугач-от ходил, в нашу деревню тоже заходил. Тогда деревни-то жгли, народ хватали. Говорили, что стариков не трогали, хватали только молодых... В Ячменевои один старик был. Как эти, кои с Пугачевым-то поехали по деревням, он говорит: «Молодых только хватают, а меня старика не пошевелят», – и из деревни-то никуда не поехал. Увидал, что пики забелыхались, едут, стало быть, – старик-от никуда не стал прятаться. А они его схватили, в сноп аржаной соломы завертели, куда-то подвесили и зажгли. Так и сгорел старик-от» [6, 73-74].

Предание начинается с указания на темпоральные границы: «Когда-от Пугач ходил». Затем дается первоначальная оценка событий: «тогда деревни-то жгли, народ хватали». Оценка негативная. В народном понимании пугачевское восстание – это разбой, насилие, беспорядок. Слухи о жестокости восставших явились причиной неприятия крестьянами пугачевского восстания и в деревне Ячменевои. Финальным аккордом, который окончательно

доказывает неприятие народом пугачевского восстания, является описание жесткой расправы над доверчивым стариком. Безнравственность и неприятие насилия – это основная идея предания, отсюда и отрицательное народное отношение к личности Пугачева и его сподвижникам.

Локусы в предании необходимы для конкретизации событий. Пугачевское восстание в Зауралье охватило практически половину Шадринского уезда. На конкретные населенные пункты, в данном случае деревню Ячменеву, рассказчик ссылается как на подтверждение рассказа о бесчинствах пугачевцев.

Таким образом, сравнение топонимических и исторических преданий, повествующих об одном и том же времени – времени пугачевского восстания, иллюстрирует различные функциональные установки преданий. Топонимические предания осмысливают название места и характеризуют его, исторические предания осмысливают исторические события и действия исторических лиц и дают им оценку. Разные функции исторических и топонимических преданий влияют и на структурные особенности произведений. В топонимических преданиях сюжетобразующую роль играет топонимический мотив. Исторические лица и события необходимы для подтверждения информации, содержащейся в топонимическом мотиве. В исторических преданиях, в отличие от топонимических, на первый план выходит показ и народная оценка исторических событий и лиц. Поэтому в исторических преданиях важно указание на временной отрезок, о котором в дальнейшем будет идти речь. Указанием на время и начинаются исторические предания, а всем ходом повествования передается народное восприятие и оценка событий и лиц, живших и действовавших в тот или иной временной отрезок.

Список литературы

1. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура; In *memoiam* Б.Н. Путилов; Рос. акад. наук. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). - СПб.: Петерб. Востоковедение, 2003. – 457с.
2. Аникин В.П. Русское народное творчество: Учебник – М.: Высшая школа, 2001. - 728с.
3. Северные предания: Беломор.-Обонеж. регион: Изд. подгот. Н.А. Криничная. – Л.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1978. – 254с.
4. Зуева Т.В. Русский фольклор: Словарь справочник: Кн. Для учителя – М.: Просвещение, 2002. – 334.
5. Борисова Л. Двоедане после бани... умываются // Шадринский курьер. – 1998. – 31 марта. – С.3.
6. Коллекция В.П. Бирюкова, фонд Р – 2266, № описи – 1, № дела – 126.

СВЕРХСЛОВНЫЕ ОЦЕНОЧНЫЕ ИМЕНОВАНИЯ В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ МИХАИЛА ВЕЛЛЕРА «ЛЕГЕНДЫ НЕВСКОГО ПРОСПЕКТА»

Номинация в любом аспекте ее лингвистической интерпретации может быть определена как реализация способности языковой единицы именовать фрагменты действительности. Обладание языковой единицей такой способностью является ее функциональным значением (свойством) – номинативностью. Поскольку областью определения номинации-функции является язык и речь, то необходимо соответственно разграничивать номинацию языковую (системную) и номинацию речевую. Системную номинацию часто отождествляют с лексической номинацией, что можно объяснить признанием главенствующей роли слов в языковой номинации. Единицами речевой номинации являются слова, входящие в определенные синтаксические конструкции, следовательно, и сами эти конструкции – словосочетания и предложения. Особое положение в ряду номинативных единиц занимают идиомы – промежуточное между единицами системной номинации и речевой. Не следует думать, что сверхсловные единицы являются единицами только речи. Они проявляются в речи, типы же их и модели построения принадлежат языку.

Сверхсловные оценочные именованья (названия лица) представляют собой словосочетания как «соединение понятия о предмете и понятия о его признаке, представленное синтагматическим сочетанием слов (определяемое — определяющее)» (П.А. Лекант). В оценочном словосочетании умножаются и усиливаются эмоционально-оценочные смыслы отдельных слов за счет их соединения друг с другом. Один из компонентов может служить интенсификатором оценочного значения, сверхсловное оценочное именованье может также приобрести оценочное значение за счет слова-конкретизатора («*восьмисотрублевый инженер*»).

Особенно интересными в сборнике рассказов М.И. Веллера «Легенды Невского проспекта» нам показались сверхсловные оценочные именованья, характеризующие главного героя историй о Фиме Бляйшице. Веллер намеренно, настойчиво соединяет в описании Фимы два понятия – инженер и еврей. В представлении советского человека инженер – человек с высшим образованием, что было крайне престижно, выполняющий негрязную, нетяжелую работу, «начальник» над другими людьми – простыми рабочими. Такое представление о профессии позволяло использовать слово как положительно

окрашенное. В конце 80-х представление о ценности данной профессии и высшего технического образования изменилось, но герой Веллера (а часто мысли Фимы – это выражение взглядов писателя) понял это гораздо раньше. Автору недостаточно одного слова «инженер», чтобы охарактеризовать своего героя, он использует сверхсловные единицы.

*Вот так в городе Ленинграде летом пятьдесят седьмого года в голове молодого и нормального, задавленного жизнью **восьмисотрублевого инженера** и вполне **типичного еврея** Фимы Бляйшица родилась гениальная идея фарцовки [2, 18].*

Перестройка системы ценностных ориентаций, изменение характеристик некоторых элементов этой системы привела к тому, что достоинство человека, его значимость стали выражаться в денежном эквиваленте. Для официальной советской морали это было нетипично, для тех, кто искренне принимал советские моральные ценности, – тоже. Однако, как видим, не все воспринимали утопию о коммунистическом рае без бедных и богатых. «Восьмисотрублевый инженер» (а в переводе на новые советские деньги – это восемьдесят рублей) надо понимать как негативную характеристику человека, условно говоря, это предмет, не обладающий ценностью. Иронично звучит и другое сверхсловное образование, где опорное понятие выражено словом «инженер»:

- А откуда это вы знаете английский?!

- Как откуда? - еще больше удивился Фима. - Я учил его восемь лет: шесть в школе и два в институте. Я советский инженер с высшим образованием. Советское образование - лучшее в мире! Я был отличником [2, 15].

Значение оценочного компонента сверхсловной единицы имеет выход в прагматику речи, будучи связано и с эмоциональной сферой говорящего и с коммуникативной целью высказывания. Оценка предназначена для воздействия на адресата. Она имеет своей целью вызвать у адресата определенное психологическое состояние, то есть отражает не собственно семантический, а прагматический аспект высказывания. Как мы уже сказали, характеристика главного героя «Легенд Невского проспекта» основана автором на двух понятиях, второе – еврей. Называя Фиму «типичным евреем», Веллер, мы считаем, актуализирует следующую часть значения слова: характерный, обычный, естественный для кого-, чего-либо [5, 1324]. «Типичный» как бы подчеркивает сложившееся в обществе представление о советском еврее, который живет на восемьдесят рублей в месяц, как любой другой интеллигент. Прагматический тип оценочной репрезентации готовит читателя к пониманию подтекста – описанию противостояния умного, сообразительного, пред-

приимчивого человека, стремящегося к благополучию, достатку, и представителей советской морали (впрочем, не всегда искренних).

*Шоферу понравилось как угощение, так и знакомая, и Фиму он презирал за ничтожество, но от повторного приглашения не отказался, ощущая себя, однако, не только **высшим существом**, но слегка все-таки обязанным этому **доброму растяпистому еврею** существом [2, 27].*

Михаилу Иосифовичу Веллеру, конечно, хорошо знакомы антисемитские настроения некоторых советских граждан, поэтому «шофер – высшее существо» звучит в устах писателя иронически, как и выражение «явное превосходство над этим... жидовским интеллигентом в шляпе»

*– Что?! – грянул милиционер. – А эт-то что?! – И ткнул пальцем к окурку, брошенному в метре от урны. – Окурочек кто на тротуар швырнул?! – слегка разбудоражил он в себе сладкое зверство справедливой власти над **нарушителем, тупой лимитчик, белёсый скобской Вася**, вчера из деревни, осуществляя власть в явном своем превосходстве над этим... **жидовским интеллигентом в** [2,47].*

Коммуникативный ореол формирует собой структуру оценочного словосочетания, которое представлено опорным компонентом и актуализатором. Опорный компонент обуславливает собой выбор актуализатора, содержащего как дескриптивное, так и оценочное значение. Наличие в словосочетании оценочного компонента как бы само толкает адресата к коммуникативному истолкованию высказывания. «Добрый растяпистый еврей» – один из стереотипов национального характера: беззлобный, простоватый с виду, довольно рассеянный человек (ср.: растяпа – *разг.* Несообразительный, рассеянный человек [4, 678]). Фима ломает и стереотипы, и систему ценностей, поэтому прагматическое (речевое) оценочное значение именованных Веллером для характеристики Фимы Бляйшица, зависит от того, кто высказывает оценку, ведь оценка – это языковая категория, выражающая отношение говорящего к объекту действительности в зависимости от того, насколько удовлетворены желания, интересы или цели говорящего. Мотивацию оценок, которые дает Веллер своим героям, следует искать в социально-экономической природе общества, его морали, идеологии, культуре, в особенностях социально-группового сознания той среды, в которой формировалась социальная индивидуальность писателя.

Если Фима – советский «интеллигентик», советский еврей и «родоначальник фарцовки», делегата – характеризуется не однозначно (и с точки зрения советской морали, и с точки зрения диссидентской), то в отношении к иностранцам сам Фима и другие советские граждане единодушны.

Фээргешники приехали, нюхнули заводского газку, заколдобились, особенно один, который еще в войну с газком дело имел в лагерях, этот нюхнувший больше всех и выступал, что здесь жить нельзя, этим дышать нельзя, и если хотят, чтобы они работали, то пусть создадут им жилье не менее чем в пяти километрах от комбината, а в этом бараке в полукилометре от трубы пусть живут **приговоренные к смертной казни за преступления против человечества**. <...> И им, колонизаторам **недорезанным**, построили дивный небольшой отель в лесочке, и они поруководили стройкой и пустили первую очередь комбината [2, 56-57].

В этом примере сарказм писателя направлен не только в адрес «фээргешников». У ФРГ не было колоний (колонии эксплуатировала Германская империя), суть оценки в этом именовании – «недорезанные». Всем известно выражение «недорезанные буржуи», которое до сих пор сохранило свой смысл – отношение советских (российских) граждан к богатым людям, капиталистам. Горечь, с какой звучат эти слова в контексте, и находящееся рядом оценочное образное именование «приговоренные к смертной казни за преступления против человечества» позволяют понять, что объектом оценки в том и другом случае являются западные немцы, которых после Великой Отечественной еще долго в СССР называли фашистами. Здесь концептуальное значение оценки пересекается с представлением советских людей о справедливости. Преступления против человечества совершали «колонизаторы недорезанные», а «приговорены к смерти» простые советские работяги, которые живут в бараке, как когда-то жертвы фашистов в концлагерях.

О справедливости-несправедливости с позиций оценки идет речь и в следующем примере.

*Немцы, кстати, были безумно обрadowаны черным обменным курсом бундесмарки на рубли и невероятно низкими ценами на спиртное и шоколад, так что один из них даже умер, приняв русскую дозу вина «Красное крепкое», хотя и закусывал его шоколадом, а может, он от того шоколада и умер, черт его знает, но только его **советских собутыльников**, вполне здоровых назавтра после опохмела, уволили с работы (хотя другие немцы хотели судить их за предумышленное убийство) и категорически с тех пор запретили пить с немцами, ибо они оплачены валютой, а переморить их любой дурак сумеет, нашим-то рационом [2, 57].*

Так и хочется вспомнить: что русскому хорошо, то немцу – смерть. Прагматическое значение словосочетания «советский собутыльник» не имеет отрицательной оценки, хотя у слова «собутыльник» и в словарном значении определяется оценочная коннотация: собутыльник – *разг.* Тот, кто пьёт,

пьянствует вместе с кем-либо [5, 1225]; пьянство – постоянное и неумеренное потребление спиртных напитков [4, 571].

В исследованиях Владимира Шалака (кандидата философских наук, старшего научного сотрудника Института философии РАН) «Стереотипы национальных характеров» говорится: «японцы непритязательны, лживы, раздражительны, слабы, глупы и злы». Такое представление о них отражено в произведениях художественной литературы, входящих в обязательный минимум для поступающих в вузы, т.е. тот минимум, который должен быть усвоен каждым культурным человеком в России. Эта программа является санкционированной государством социально-культурной нормой, в которой нашли отражение основные социальные типы людей с особенностями их поведения в различных ситуациях, взглядами на окружающий мир и т.д. [vaal_project@mail.ru]. Основными чертами стереотипа русского человека, по мнению Шалака, являются правдивость, ум и доброжелательность. Вот как глазами советского человека смотрит Веллер на японцев в «Легендах»:

Неприхотливые японцы еще в автобусе повытаскивали счетчики Гейгера и прочей дряни, счетчики исправно затрещали, и очень громко, японцы завопили, что двери автобуса скорей, однако, закрывать надо и подальше ехать, тут без спецодежды и масок нельзя находиться, и им необходимо дать жилье не менее чем в пятнадцати километрах; и этим самураям таки поставили коттеджи в лесу в пятнадцати километрах от комбината, а время на дорогу они засчитывали в рабочее, причем это было по закону, что особенно бесило наше начальство, хотя одновременно и вселяло в него несколько подобострастное уважение к японцам как к людям, уверенно плюющим тебе в протянутую мозолистую руку и ставящим себя на высоте [2, 58].

Неприхотливый – 1. Довольствующийся самым необходимым; без прихотей; нетребовательный. || Свидетельствующий о невысоких требованиях; скромный, без претензий. 2. Не требующий особо благоприятных условий для роста, развития, эксплуатации [5, 636]. Контекст указывает на ироническую оценку Веллером японцев, хотя этот же контекст характеризует особую общность – «советский народ», и это не типичные черты русского человека, по Шалаку. Неприхотливость («без спецодежды и масок нельзя находиться», но «русские» спокойно работают и живут в таких условиях), трудолюбие («мозолистую руку»), отсутствие чувства собственного достоинства («подобострастное уважение к японцам» – хотя они воевали против СССР, «уверенно плюющим тебе в протянутую руку»). Увы, Михаил Веллер не вписывается в школьную программу по литературе с такой характеристикой

национальных особенностей русского человека. А вот как он описывает и оценивает англичан.

Но вернемся, однако, к англичанам, этим сынам гордой нации первопроходцев и завоевателей, авантюристам длинного фунта стерлингов, принявшим на себя первый удар сосновоборского местного колорита. До этого Сосновый Бор был закрыт для иностранцев, как город секретный, имеющий атомную электростанцию и истребительный аэродром Англичане нам ближе, говорит в своем психологическом исследовании Владимир Шалак. Они характеризуются как вежливые, правдивые, спокойные и доброжелательные. Действительно, история, произошедшая в СССР с англичанином (в описании Веллера), иллюстрирует эти качества [2, 58].

Англичанин написал домой душераздирающее письмо настоящего джентльмена, который на чужбине встретил свою настоящую большую любовь, среди туземных морозов, водки и дикости [2, 62]. Джентльмен - 1. В Англии: человек, принадлежащий к высшим слоям общества, строго соблюдающий установленные в них правила и нормы поведения. 2. О корректном, благовоспитанном человеке; о человеке, отличающемся строгим изяществом манер и костюма [5, 256]. Интенсификатором оценочного значения в этой сверхсловной единице является прилагательное «настоящий», которое здесь имеет смысл «представляющий собой лучший образец, и идеал кого-, чего-либо» [5, 602]. Однако, поступив как «настоящий джентльмен», англичанин попал впросак как обыкновенный русский:

Два месяца дурной британец жил в своей комнатухе, получал сто сорок, страдал из-за Марининых скандалов и слёз и питался черной магазинной картошкой и склизкими макаронами [2, 69]. Дурной – Разг.-сниж. Глупый, придурковатый [5, 289]. В данном примере прилагательное служит актуализатором негативного оценочного значения. Первая характеристика англичан, данная Веллером, существенно отличается от той, что получает британец после того, как становится советским гражданином.

Но вернемся, однако, к англичанам, этим сынам гордой нации первопроходцев и завоевателей, авантюристам длинного фунта стерлингов <...> [2, 58]. Именно «длинный фунт стерлингов» привлек внимание будущей советской жены «сына гордой нации первопроходцев». Прежде чем стать «дурным британцем», англичанин стал советским гражданином, но в отличие от остальных граждан никак не мог понять, почему нельзя жить материально хорошо в этой стране.

- Годдэм! - завопил он наконец на весь квартал. - Но ведь на такие деньги невозможно жить!!!

- Дошло до идиота, - сказала Марина.

- Но почему?

- Потому что социализм, - кратко объяснила Марина.

- Раньше мне платили не столько!

- Раньше ты был **иностранец**.

- А теперь!

- А теперь ты **дерьмо**.

- Почему я, не иностранец, а гражданин этой страны, теперь **дерьмо**?!

[2, 69-70]. Оценочный синонимический ряд языковых единиц с отрицательной коннотацией, к сожалению русского читателя, Веллер заканчивает выражением «гражданин этой страны» (идиот, дерьмо, советский гражданин, он же – дурной британец). А противопоставлены все эти именованья лексеме «иностранец», получившей в контексте положительное коннотативное значение. На Руси всегда поклонялись иностранцам, недооценивая себя, позволяя унижать себя как власти, так и «гостям». Только в особые периоды истории духовно народ бывал настолько силен, что русские (причем не по национальности, а именно по духу) могли и за себя, за свое достоинство постоять, и за страну. Патриотизм советского человека англичанину не понятен, как и образ жизни людей за железным занавесом.

Эта сказка про белого бычка крутилась еще несколько месяцев, пока до несчастного не дошло, что обратного пути в Англию ему, советскому гражданину, больше нет [2, 71]. «Настоящему джентльмену» приятели теперь предлагают жить так, как живут они, считая такую жизнь вполне нормальной. Их представление о жизни Веллер описывает в очень грубых выражениях, имитируя живую разговорную речь «пролетариев».

- Да что ты, нормально всё, гляди: работа есть? Есть. Жилье есть? Есть. Получка есть? Есть. Жена гуляет? Так откоммунизди ее так, чтобы следов не оставалось - по животу, по почкам, понял? Хочешь, мужика найдем за бутылку, он ее так уделает, что закается гулять, сука! Да заделай ей ребенка, пусть сидит нянчит. Да ничё, Болтяга, держи морду огурцом, не ссы - прорвемся! [2, 72].

Обидно сознавать, что многие простые граждане, работяги именно так и жили, имели такой уровень культуры, уровень достатка – уровень жизни. Советский инженер Фима Бляйшиц так жить не хотел. Он не был диссидентом в обычном понимании этого слова, но он не принимал социалистическую действительность, потому что она не позволяла обычным советским людям жить в человеческих бытовых условиях. Видимо, поэтому, как бы иронически Веллер ни характеризовал своего героя, мы чувствуем симпатию автора, а с высоты прожитых страной лет понимаем, что фарцовка и родоначальник фарцовки Фима Бляйшиц, и преклонение советских перед западным образом

жизни – это результат давления того пресса, которым власть пыталась держать людей, делала их податливыми, управляемыми. Но, как говорит русская пословица, всё хорошо, что в меру. Сила действия равна силе противодействия. Эта сила противодействия в конце концов смела не только плохое, но и хорошее в жизни советских граждан. И Михаил Веллер, писатель и публицист, горячо сопереживает россиянам, боль его и выразилась в иронических рассказах о людях, национальность которых в Стране Советов не важна, как не важны и особые достоинства, способности – все равны, но равны перед властью и не могут быть равны власти. «Справедливость – это инстинкт коллективного выживания, спроецированный на плоскость социальных отношений и моральных представлений. Несправедливое государство не может быть прочным и долговечным» [1].

Художественный текст — это продукт выбора писателем «участка действительности и отражение индивидуального процесса его познания» [3, 5]. В качестве участка действительности может быть выбрано любое явление окружающего мира, которое составляет тему произведения. Выбор художником объекта познания не носит случайного характера, а подчиняется определенным направляющим силам, ими являются основные конфликты эпохи – социальные, идеологические, политические, экономические, психологические, эмоциональные и другие [3, 9]. В произведениях М.И. Веллера через оценочные именованья охарактеризованы социальные и идеологические конфликты прошлого века. «Легенды Невского проспекта» были изданы в 1993 году. Это было время, когда люди в России только начали переосмысливать свое прошлое, и книга пришлась весьма кстати. Многие восприняли ее как рассказ о беспощадном советском режиме, и действительно — в некоторых новеллах сборника советские реалии были едко высмеяны автором, однако ирония, как нам кажется, не заглушила в голосе Веллера сочувствия к людям, которых в девяностые с презрением называли «совками».

Список литературы

1. Веллер М.И. Дутые нулевые // <http://news.babr.ru>
2. Веллер М.И. Легенды Невского проспекта: Авторский сборник – СПб.: Лань, 1993.
3. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988.
4. Словарь русского языка: В 4-х т.; гл. ред. А.П. Евгеньева. – М.: Русский язык, 1981-1985 [Малый академический словарь (МАС)].
5. Словарь современного русского литературного языка: В 20 т. / РАН ин-т русского языка; гл. ред. К.С. Горбачевич. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Русский язык, 1991-1995; электронная версия 2007 [(БАС)].
6. Шалак В. Стереотипы национальных характеров// vaal_project@mail.ru

МОТИВ РАЗДВОЕННОГО БЫТИЯ КАК СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЙ ЦЕНТР ЛИРИКИ ЛЕОНИДА ГУБАНОВА

Лирика Леонида Георгиевича Губанова (1946-1983) – поэта московского андеграунда 60-80-х годов XX века – очень тесно связана с биографическим контекстом. Сложные взаимоотношения поэта с миром: искусственная отчуждённость от читателя и литературного процесса, непечатность, андеграундное, маргинальное существование, – во многом сформировавшие его сознание как амбивалентное, породили обратную связь: сам мир, бытие стали восприниматься Губановым как амбивалентные, и этот факт естественным образом нашёл своё отражение в творчестве. То есть амбивалентное сознание поэта создаёт амбивалентную поэтическую картину мира и делает закономерным появление мотива раздвоенности бытия в лирике. Данный мотив строится на амбивалентности авторского сознания, проявляющейся на эмоциональном, волевом и интеллектуальном уровнях [2, 16].

Картина бытия в лирике Губанова распадается на несколько основных составляющих: Бог (сакральное), вообще трансцендентное; общество (читатель, страна); творчество; смерть. Составляющие бытия соотносятся с соответствующими тематическими группами и мотивными комплексами губановской поэзии.

Концептуальным центром мировосприятия в лирике Губанова становится своеобразная концепция божественного и вообще трансцендентного.

Сложные взаимоотношения с миром привели биографического автора к крушению аксиологической составляющей бытия и, следовательно, к пересмотру старых и поиску новых ценностных ориентиров.

Таким образом, в сознании поэта произошло смещение границ сакрального, и в связи с этим образы Бога и Дьявола, Рая и Ада, светлого и тёмного настолько тесно переплетаются, что образуют неделимый амбивалентный образ Трансцендентного, валентные стороны которого противопоставлены и даже взаимно исключают друг друга. Также характерной чертой поэтики Губанова является смешение с сакральным началом сниженных, сугубо «земных», бытовых и даже грубых, вульгарных образов. Амбивалентность образа Трансцендентного проявляется на всех трёх уровнях, влияет на аспекты самономинирования и самоидентификации поэта и заключается в следующем:

1) на *интеллектуальном уровне* – в наложении друг на друга образов божественного и дьявольского, небесного и земного и создании сложных амбивалентных образных конструкций: «станет ангел чёртом, / чёрт – ангелом» [1, 206]; «...До встречи в небесах / на том же самом месте, / где Дьявол написал / сто сорок Библий лести» [1, 331]; «...говорят в народе – без огня нет дыма, / а моя пародия – без греха нет Рая» [1, 365].

Константная установка на враждебность мира и укоренившаяся в сознании поэта мировоззренческая позиция неприятия большинства общепринятых идеалов приводят к тому, что Губанов предлагает собственные варианты разрешения тотального онтологического конфликта, пытается вывести бытие и собственное сознание из состояния раздвоенности. Отсюда и возникает в лирике Леонида Губанова стремление к десакрализации божественного и, напротив, сакрализации дьявольского, которые являются попыткой поэта снизить степень противопоставленности двух полюсов антиномии и, таким образом, гармонизировать духовную сущность бытия, а вместе с ней и собственное сознание: «Предлагаю рай, где проститутка – свеча, / предлагаю ад, где Ангел в снегу!» [1, 289].

По такому же принципу и по тем же причинам происходит слияние небесного с земным: «Козырных моих икон / Над лампадочкою ругань» [1, 93].

Нивелирование сакральности священных предметов (которые являются символами, земными воплощениями трансцендентных сущностей), снижение их статуса и приближение этого статуса к реалиям повседневной для Губанова действительности (то есть именно того противопоставленного обществу, маргинального сегмента объективной реальности, в котором Губанов находил координаты самоидентификации и платформу для своей нравственно-эстетической позиции), упрощает для лирического героя процесс самоидентификации через трансцендентное.

Двойственность восприятия трансцендентного подтверждает и специфика авторской самономинии: «о муза, я письмо от бога / и шёпот сатаны в ушах» [1, 355]; «Я Господом Богом помазан... /...Я Господом Богом прикинут, / Как ангел к разрушенной церкви...» [1,163]; «Я тот делец из преисподней, / Которому должны сегодня / Дарить цветы от Сатаны» [1, 151]. Здесь мы видим одновременное причисление поэтом себя и к светлому, и к тёмному полюсу антиномии.

2) на *эмоциональном уровне* отношение поэта к сакральному также отражается в амбивалентности восприятия поэтом тёмного и светлого начал и в двойственности соотнесения себя с полюсами антиномии.

Так от богоискательского рефрена «Ну а Бог? Ну а Бог? Ну а Бог?» [1, 86] в стихотворении «Серый конь» Губанов может прийти к восприятию са-

кральных ценностей как угнетающего, довлеющего начала: «Мне было четырнадцать лет, и мою грудь / давил маленький крестик беспощадно и жутко, / как поспевающую пшеницу чужой танк» [1, 407].

Эмоциональный тип амбивалентности часто находит своё проявление на лексическом уровне текстов Губанова. Особенно характерными являются амбивалентные по своей структуре эпитеты: «колокол дымно-пьяный» [1, 56], «ржаво-радужный крест» [1, 56], «лукавый перезвон» [1, 107]. Лирический герой может обратиться к церкви: «моя церковь, моя беленькая, / золотая моя, маленькая» [1, 56], – а может, напротив, номинировать церковь «пьяной» [1, 117] и вынести эту амбивалентную конструкцию в заглавие (стихотворение «Пьяная церковь»).

3) на *волевом уровне* амбивалентность трансцендентной составляющей бытия варьируется в лирике Губанова от богоискательства: «Я не трону трона, не обогну храма, /Зайду помолиться в тиши Господу» [1, 638], – до позиции на грани богохульства: «Я поцелую сам Иуду / И сам Евангелие пропью» [1, 126].

Таким образом, невозможность самоидентификации в реальности порождает поиски координат самоопределения в надмирном, трансцендентном. Однако общая установка сознания поэта на амбивалентность и постоянный поиск способов гармонизации собственного «Я» приводили к тому, что Губанов порой не находил этих координат и в сакральном. Именно поэтому лирический герой Губанова зачастую стремится отказаться от общепринятых сакральных идеалов и заменить их теми, которые считает священными для себя.

Чаще всего в качестве сакрального абсолюта в лирике Губанова выступает творчество. Но творчество при этом также амбивалентно в сознании Губанова: с одной стороны поэт видит в нём Божий дар, напрямую связывая свою лирику с сакральным: «Я дань несусь Небесному Отцу – / свои стихи в серебряных окладах» [1, 218].

Однако, с другой стороны, тёмное, дьявольское начало также может восприниматься как доминанта поэтического творчества: «Я заговариваю тучу, /...И мне диктует Сатана!» [1, 150].

Амбивалентное понимание творчества может приводить к соединению тёмного и светлого начал в пределах одного образа в одном поэтическом тексте: «Сатанинский переплёт / Всем божественным стихам» [1, 177].

Чаще всего мы наблюдаем гораздо более сложный процесс, вновь связанный с проблемой самоидентификации лирического героя и амбивалентностью авторского сознания. Герой Леонида Губанова очень близок непосредственно к биографическому автору, порой вплоть до полного стирания границ между

ними. Творчество становится для Губанова альтернативой объективной реальности и одной из основных координат самоопределения. Самоидентификация себя как демиурга собственной творческой реальности, как единоличного хозяина в мире своего творчества приводит к тому, что именно творческая реальность занимает в сознании поэта большее по объёму и более высокое по статусу место, нежели реальность объективная. Естественно, что поэт пытается закрепить значимость сотворённой им самим и приемлемой для него реальности и противопоставить *свою* реальность реальности *чужой*. В этом случае Губанов сначала отказывается от общепринятых представлений о сакральном и трансцендентном: «Ни небу, ни краю / горбушки своей, / ни Аду, ни Раю / не выдам свирель...» [1, 473], – а затем ниспровергает общепринятые сакральные идеалы и проецирует традиционные категории сакрального на реалии собственного творчества: «Распятие – словно рукопись, рукопись – как распятие...» [1, 229]; «мои стихи с великой тайной / под чью-то Библию кладут...» [1, 266]; «...крестить поэму не в реке, а в речи...» [1, 238].

Таким образом, происходит самоидентификационный процесс сакрализации собственного творчества и самоутверждения в бытии через замещение в лирическом мире поэта общепринятых сакральных категорий категориями творческими.

Нельзя обойти вниманием и мотивный ключ «общество», ведь именно двойственное положение поэта в системе современных ему общественных ценностей, в которых Губанов не находил координат для самоидентификации, очень серьёзно повлияло на художественное сознание поэта.

Несмотря на чётко заданную оппозицию «Я – вы», отношение поэта к обществу, а главное – к своему читателю также можно охарактеризовать как амбивалентное. Амбивалентность в данном случае чаще всего проявляется на эмоциональном уровне.

Читатель как полноправный член враждебно настроенного социума изначально противопоставлен поэту, так как является частью советской действительности, разделяет официально признанные идеалы. И в то же время Губанов декларирует изначальную двойственность своего читателя, который, по его мнению, не всегда принимает систему, не всегда нравственно и духовно скуден как эта система, но в отличие от самого поэта не способен встать в оппозицию к официально разрешённой норме, боится открыто высказывать своё мнение: «В каждом сердце меня / Среди слёз и седины / Ждёт сто тысяч менял / С тишиной на груди» [1, 17].

Губанов не оставляет надежды на то, что читатель способен понять и принять его поэтическое творчество.

Характерный пример амбивалентности читателя в глазах Губанова – стихотворение «Леденцами подков...», изначальная установка которого: «В каждом сердце подкоп / Ненавидеть – любя» [1, 16].

В этом же стихотворении встретим волевою амбивалентность поэта по отношению к читателю и обществу: с одной стороны, Губанов традиционно отказывается от каких-либо контактов с обществом, открыто выражает свою оппозицию к нему и укоряет общество за тупость и малодушие: «Я плевал в их камин / Слабодушно-тупой» [1, 17]. Однако, с другой стороны, лирический герой Губанова готов на определённые жертвы ради того, чтобы быть услышанным и понятым своим читателем: «Чистоты не хочу, / Высоты не хочу, / Что хочу, то молчу, / Лишь бы вам по плечу» [1, 17].

Губанов уже в самом начале своего творческого пути пытался осмыслить судьбу художника в России и в первых же опубликованных строках обозначил для себя её основные мифологизированные черты: одиночество во имя творчества («...уходят в ночь от жён и денег / на полнолуние полотен» [1, 686]), трагическая жертвенность при жизни («Да! Мазать мир! Да! Кровью вен!» [1, 686]), закономерно ведущая за собой классическую трагическую смерть в молодости.

Многочисленные, разноплановые и неоднозначные размышления поэта над смертью также являются составляющей мотива раздвоенного бытия, и, следовательно, свидетельством амбивалентности авторского сознания.

Эти блоки очень тесно связаны между собой, так как Губанов, упоминая имена классиков, подтверждает и дополняет мифологизированный образ гениального поэта-мученика, отвергнутого обществом, и соответственно почти всегда имеет в виду себя. Именно по причине тесной внутренней связи биографических контекстов Губанов достаточно часто начинает говорить от лица Пушкина («Чьи-то брови, чьи-то брови подряд...» [1, 21]), Лермонтова («Квадрат отчаянья» [1, 284]), Есенина («Монолог Сергея Есенина» [1, 326]). Так, в стихотворении «Чьи-то брови, чьи-то брови подряд...» Губанов пытается сам пережить трагические события дуэли на Чёрной речке:

Как не стыдно вам, притихший Дантес,
На откосе у печальной реки
Я отбросил пистолет, как протез,
От которого растут синяки [1, 22],—

При этом автор делает своим героем самого Пушкина, говорит в стихотворении от его лица, но говорит именно сам, от себя, выражает свои мысли по поводу смерти на дуэли и вообще трагической гибели поэта. Происходит полное отождествление биографического автора с текстовым образом Пушкина, выступающего в роли своеобразной авторской маски:

Не прострелян, дорогая, о нет,
Просто маки проросли на груди [1, 22].

В такой метафоре видим особое понимание Губановым смерти художника. Она воспринимается именно мифологизировано, сама по сути превращаясь в метафору, в финальный «малиновый жест» [1, 22] биографии поэта.

Именно с такой, эстетизированной точки зрения зачастую воспринимает Губанов собственную смерть, мифологизированный образ которой он создаёт в своём творчестве. Трагическая смерть для Губанова становится почти необходимостью. При этом это не просто долг гения перед поэзией, не биографическая игра. Поэт был не только не признан и не понят, но и вообще лишён возможности общаться с читателем (то есть фактически лишён возможности быть понятым или хотя бы услышанным, лишён даже шанса на признание). Именно поэтому смерть становится для Губанова одной из основных координат самоидентификации. В данном случае речь идёт о развитии мифа признания гения после смерти. Губанов верит в будущее признание своего уникального поэтического дара: «По шумным улицам брожу / Визитной карточкою в завтра» [1, 184].

То есть смерть становится пропуском «в завтра», в будущее, где поэт получает возможность самоопределиться. Смерть как мифологема даёт поэту возможность изменить свой маргинальный статус, закрепиться в статусе гения и встать на равных основаниях в один ряд с классиками: «А я далёкий вижу берег, / Где по портретам узнают» [1, 126].

Таким образом, смерть парадоксальным образом становится для поэта возможностью остаться – в литературе и вечности, – открывает перспективу самоидентификации в будущем, даёт возможность самоутвердиться. Понимание смерти как возможности поэтической самоидентификации и преодоления собственного маргинального статуса является новаторством Леонида Губанова в разработке традиционного для русской литературы мотива.

Однако смерть не всегда воспринимается Губановым однозначно. Сложившийся канонический миф о биографии поэта с неременной трагической (чаще всего насильственной) смертью в конце не всегда принимается Губановым, несмотря на частую эстетизацию смерти. Поэт размышляет над тем, действительно ли столь необходима смерть для обретения статуса гения, и не всегда приходит к одинаковым выводам. Таким образом, формируется амбивалентное отношение к смерти: с одной стороны, Губанов осознаёт её как неременный атрибут гения и возможный путь к признанию и самоопределению в обществе и литературе; с другой стороны, Губанов может прийти к следующему выводу: «Не ревнуй, словно Пушкин, не стреляйся, как Лермонтов!» [1, 368]. Поэт требует от общества, которое не ценит своих гениев и за-

ставляет их непременно трагически гибнуть для подтверждения собственного статуса, пересмотра взаимоотношений со своими поэтами: «О, родина, любимых не казни, / уже давно зловещий список жирен, / святой водою ты на них плесни, / ведь только для тебя они и жили» [1, 362].

Из этой амбивалентности вытекает и волевая амбивалентность сознания Губанова по отношению к способу ухода из жизни, а точнее – по поводу самоубийства. С одной стороны, Губанов заявляет: «Я презираю нуль петли / И голубую двойку рельс» [1, 237].

Однако, с другой стороны, поэт, на которого, естественно, давил постепенно складывавшийся вокруг него вакуум, видимо, задумывался о возможностях подобного для себя исхода, тем более что это сочеталось бы с мифотворческой основой биографии Губанова, с заявленной в лирике проекцией судьбы классиков на собственную судьбу, а также с восприятием поэтом смерти как координаты самоидентификации: «Заря моей Музы – умыться ли?! / Заря моей Музы – повеситься?!» [1, 296].

Амбивалентное отношение поэта к смерти проявляется даже на лексическом уровне. Так, например, поэт начинает говорить от лица выстрела («Я – выстрел. На меня сегодня клюнули.» [1, 33]), то есть фактически от лица увенчанной смертью судьбы гения. В финальных строках стихотворения, где поэт выводит ряд трагических судеб классиков (Пушкина, Лермонтова и Маяковского), читаем: «Усну я тихо на плече Губанова / И, может, пропущу его по благу» [1, 34].

В данном случае двойственность трактовки вызывает многозначность слова «пропущу». С одной стороны, выстрел (то есть трагическая гибель) является *пропуском* в классики. Однако, с другой стороны, признаётся необязательным и не всегда желательным исходом для поэта, который в глубине души надеется на то, что насильственная смерть его *минует*.

Амбивалентность сознания Губанова и сложные взаимоотношения между противопоставленными полюсами бытия привели к сложности, а часто и невозможности полностью самоидентифицироваться ни с одной из сторон антиномии. Именно поэтому лирический герой Губанова часто не избирает для себя чёткого решения, не относит себя ни к одной из валентных сторон, а занимает «третью» – нейтральную, независимую позицию по отношению ко всем составляющим бытия. Так лирический герой Губанова, соединив воедино полюса антиномии «Бог / Дьявол», может отказаться от самоидентификации в трансцендентном: «Я умер на нейтральной полосе, / Где Сатана играет в карты с Богом!» [1, 442], – а отказ от контактов с обществом, независимая нравственно-эстетическая позиция в системе официальной составляющей бытия, приводит к самоидентификационной независимости поэта от полюсов

общественного мнения: «Я вам не белый и не красный, /Я вам – оранжевый игрок» [1, 125].

Таким образом, мотив раздвоенного бытия, в основе которого лежит амбивалентность авторского сознания, является одним из смыслообразующих центров губановской лирики. Константная установка художественного сознания Губанова на саморефлексию привели поэта к осмыслению амбивалентности собственного сознания. Постоянный самоанализ нашёл своё отражение в творчестве Губанова и лирическом «Я» как концептуальном центре творчества.

Список литературы

1. Губанов Л.Г. «Я сослан к музе на галеры...» / Сост. И.С. Губанова. – М.: Время, 2003.– 736 с.
2. Люксембург А.М. Амбивалентность как свойство набоковской поэтики // Набоковский вестник. – СПб, 1998.- Вып. 1. – С. 16–25.

Е.В. Рычкова

ОСМЫСЛЕНИЕ ЦЕРКОВНОЙ РЕФОРМЫ XVII ВЕКА В ДУХОВНЫХ СТИХАХ ЗАУРАЛЬСКИХ ДВОЕДАН

«Духовные стихи – одна из форм старинного эпического и лирического народного песенного творчества, носящая религиозный характер» [4, 825]. Духовные стихи начали складываться, как предполагают ученые, после крещения Руси и отразили желание восточных славян разобраться в сути новой религии.

В современной фольклористике принято делить духовные стихи на две группы. Первая – ранние стихи, восходящие к произведениям христианской апокрифической или канонической литературы, заложившие главную мысль о нравственности и преданности вере и рассказывающие о персонажах Ветхого и Нового Заветов. Вторая – поздние, к которым относятся по преимуществу старообрядческие духовные стихи, датирующиеся XVII веком. В.П. Федорова называет стихи последней группы, хотя и условно, «стихами о вере», так как они являются поэтическим воплощением истории и учения старообрядчества[5,54].

Одной из главных проблем, волнующих создателей стихов о судьбах «древлего благочестия», является осмысление церковной реформы XVII века, ее истоков и последствий. Нововведения патриарха Никона, поддерживаемые царской властью, видятся старообрядцам - авторам духовных стихов пору-

бежной вехой в истории не только «истинных» христиан, но и всего человечества, более того - мироздания в целом.

Южное Зауралье в составе Западной Сибири было заметным старообрядческим регионом, где очень остро происходила борьба против новой веры, вплоть до самосожжения. Материалы архивов кафедры истории литературы и фольклора КГУ позволяют говорить о том, что среди духовных стихов, бытовавших в крае, значительное место занимали стихи о трагедии разорения старой веры. Они дают целостное представление о восприятии зауральскими старообрядцами церковной реформы середины XVII века. Примером тому могут быть стихи: «Плач Соловецких жителей», «О Никоне», «О разделении церкви при Никоне-патриархе», «Настоящее и прошлое», «К прибытию тела Гучкова». В устной традиции бытовали два варианта стиха о подвиге протопопа Аввакума («Аввакум и семья в изгнании») и стих о его ближайшей ученице боярыне Морозовой, который так и называется «Боярыня Морозова».

Отметим, что в Зауралье духовные стихи о трагедии поругания «старой» веры зафиксированы лишь у представителей поморского толка старообрядчества, попытки обнаружить их у сторонников других толков не увенчались успехом[5, 56].

Гонения, обрушенные на «истинную» веру после реформ Никона, - такова доминирующая содержательная константа стиха, открывающего сборник духовных стихов Курганской поморской общины, - «Плач пустынных жителей, соловецких иноков»[1].

Стих имеет документальную основу. В 1667 году началось соловецкое восстание: иноки монастыря не хотели принимать новопечатных книг и стали отстаивать старую веру, что привело к осаде монастыря, длившейся семь лет. Монахи героически защищали свою обитель, но царские войска все-таки разорили оплот старой веры; защитники монастыря были казнены или разосланы по тюрьмам.

По грехом нашим на нашу страну
Попусти Господь такову беду:
Облак темный всюду осени,
Небо и воздух мраком потемни;
Солнце в небес искры свои лучи,
И луна в ночи святость помрачи...-

так начинается повествование о катастрофическом событии в истории «старой» веры, Руси и всего человечества создатель духовного стиха.

Сюжет о соловецком восстании бытовал в Зауралье не только в рамках жанра духовного стиха, но и в прозе. Фекла Егоровна Астафьева, 1913 г.р.,

жительница Юргамыша, рассказывала, как «давным-давно» в их дом зашел старичок и попросился на ночлег. Он посмотрел на иконы, определил, что здесь живут старообрядцы, и поведал о лютой смерти царя-гонителя и образовании поморского толка. По законам жанра преданий старичок изображается видевшим в какой-то земле столб, на четырех сторонах которого написано о том, что царь послал войска разорить Соловецкий монастырь. «Войска ушли, а у царя стало расти брюхо. Он послал гонщиков, чтобы не разорили монастырь. Навстречу гонщику ехал другой гонщик с известием, что Соловецкий монастырь разорили. Они встретились, к ним подъехал третий гонщик, сообщивший, что у царя пузо лопнуло. На Соловках кто уцелел, ушел в ущелье возле моря. Они стали называться поморцами».

Если для предания важной является мысль о причастности царя к бесовскому делу и справедливом ему возмездии, то для духовного стиха концептуальной становится трактовка реформы в эсхатологическом плане:

Звезды все потемниша зрак,
И дневной свет приложися в мрак.
Тогда твари все ужаснушася,
Но и бездны все содрогнушася.

Реформа репрезентируется как конец света, который является действием дьявольских сил:

Кто лучи твои вскоре потемни,
Кто блистанье тако измени?
Десяторожный зверь сего погуби,
Седмиглавый змей тако учении.

Крушение старой веры интерпретируется как катаклизм мироздания:

Церковь божия осквернишася,
Тайнодействия вси лишишася.
Пастыри попленилися,
Жалом новшества умертвилися.

Орудием в руках Антихриста выступает творец церковной реформы патриарх Никон. Согласно стиху «О разделении при Никоне-патриархе»[1], он расколол православный мир на две части, «две жены»:

Един на звери сидящую,
А другую от зверя в пустыню бежащую.
На звери жена – еретический раздор,
А двукрылая жена – православный собор.

Защищая старую веру, автор сочинения прибегает к устоявшейся в книжной традиции символике: церковь – жена божья. Антитезой в стихе под-

черкивается мысль о греховной сути церкви при Никоне, которая «гордостью и блудом возвышается», а гонимая «жена» «благоразумием украшается».

Развивая образ «зверевой жены», создатель стиха далее конкретизирует обличье самого «зверя». «Зверем» назван Петр I, а его указы – «зверевыми»:

Зверевы указы паче Евангелия облобызали,
По малу начали в мире проживати,
И свое благочестие забывати.
Дома и фабрики созидали,
А христиан, яко разбойников, суду предавали...

Не приняли старообрядцы, в том числе и зауральские, Петра I. Это объясняется тем, что великий царь-реформатор хотя и провозгласил принципы веротерпимости в России, но только не в отношении старообрядчества, которое не имело свободы в родном отечестве при его правлении. Хотя «указом Петра I от 18 февраля 1716 года раскольникам было разрешено открыто жить в селениях и городах, под условием платежа двойного налога, но пропаганда их учения наказывалась смертью или ссылкой на каторгу. Раскольничьих монахов и монахинь рассылали по монастырям под строгий надзор, а иногда присуждали к горным работам. Укрывательство раскольников влекло за собой тяжкие наказания как противодействие власти» [6, 235]. Несмотря на столь жесткие санкции, хранители старой веры, «люди избранные», держались стойко, были «в вере и житии постоянны».

Изображение реформы Никона как дьявольской инициативы характерно и для других стихов, бытующих среди зауральских двоедан. В рукописных сборниках и в устной традиции Шатровского района Курганской области популярным был стих «О Никоне» [2]. Старообрядцы видели и роль светской власти в проведении реформы, поэтому в стихе наряду с именем Никона названо имя его защитника и сподвижника Алексея Михайловича, при котором начинается реформа, в безволии и попустительстве:

Наш тишайший Алексей
Не знал дьявольских затей.
Царь принял нашептывание Никона:
Надо книги бы исправить,
Службу чинную поставить.
Не вникая в дело, царь повелел:
От меня тебе свобода,
Исправь книги для народа.

Автор стиха рассматривает реформу как нарушение исконной традиции: «Старую веру отмени и ложной назови».

Таким образом, старообрядческие сочинения утверждают идею необходимости хранить устои, помнить свои корни, как свято чтит их герой стиха «Воспоминание о киновархе выгорецкого общежительства, Андрее Денисиеве» [1].

Андрей Денисов был одним из крупнейших идеологов старообрядчества и ревностнейших его защитников. Выходец из знатного княжеского рода, семнадцатилетним юношей он тайно покинул дом, отправившись на Выг – центр «старой» веры. Там герой организовал старообрядческую общину, впоследствии став ее киновархом. Духовный стих увековечил имя выговского киноварха, поскольку для староверов его жизнедеятельность – образец преданности древним устоям. Всю свою жизнь Денисов посвящает «истинной» вере, «христороубцы сонмы вода, в пустыни населяя, в древней вере наставляя».

История жестких гонений на старую веру поэтически осмысливается в стихе «Настоящее и прошлое» [1], завершающем рукописный сборник Курганской поморской общины:

Лилася кровь...Бряцали цепи...
Борцы идей свободно шли
На казни, пытки, в тундры, степи,
Свободной вере мысль несли.

Послу указания названия стиха имеется авторская помета о датировке его создания. Сочинение написано к апрельской годовщине 1905 года, когда государственным указом старообрядцам разрешалось сооружение и ремонт молитвенных домов. После долгих репрессий расцвела на короткое время старая вера:

Воскресли бурные порывы:
С души и тела спала сталь,
Несутся смелые мотивы,
Минувших дней ничуть не жаль.

Но автор сочинения здесь же подчеркивает: «Теперь хотя оковы пали, но слезы все блестят в глазах». Стих написан в память о тех, кто отстаивал старую веру «в мученьях, страхе перед дыбой», но отстаивал не напрасно.

Список литературы

1. Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Духовные стихи -1».
2. Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Духовные стихи -2».
3. Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Ильино-1991».
4. Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. – М., 1964. – Т.2.
5. Федорова, В.П. Свадьба в системе календарных и семейных обычаев старообрядцев Южного Зауралья.- Курган, 1997.
6. Христианство. Энциклопедический словарь: В 3 т. – М., 1995. - Т.2.
7. Христианство. Энциклопедический словарь: В 3 т. – М., 1995. - Т.1.

СПОСОБЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПРОСТЫХ ЖАНРОВ В РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

Память жанра – это не только сложившиеся структурные формы, но и определенное откристаллизовавшееся содержание. Среди рассыпанных у Ю. Тынянова метких и точных замечаний встречается такое: «Ощущение жанра важно. Без него слова лишены резонатора, действие осуществляется не расчетливо, вслепую» [1, 151]. По мнению французского ученого Р. Барта, язык жанров насквозь предсказуемый, в каком-то смысле даже омертвевший. Но в традиционном, стертом от частого употребления жанровом «костяке» таится мощный заряд смысловой и эмоциональной энергии, который легко пробудить одним намеком на определенную «конструкцию». Такой произвольный поток ассоциаций трудно вызвать, обращаясь к новым, еще не вошедшим в широкий обиход формам.

Между прочим, «игра жанрами» в русской литературе достаточно распространена. Опора конкретного произведения на тот незримый ассоциативный фон, который окружает любой жанр, замечена, к примеру, исследователями творчества А.С. Пушкина. Г.М. Фридлендер писал, что каждый жанр в поэтической практике зрелого Пушкина является своеобразной полифонией, так как включает в себя элементы других жанров. Действительно, «Евгений Онегин» вбирает в себя жанр элегии и дружеского послания, эпиграммы и эпитафии, церковной проповеди и исповеди и т.д. И эта опора на утвердившиеся и постоянно обновляющиеся жанровые «костяки» позволяет Пушкину лаконично сказать о многом, намекнуть, подчеркнуть, навеять то, что сам он, возможно, воспринимает на подсознательном уровне, но что не может отбрасываться исследователями, обреченными на тяжкий труд проверять гармонию алгеброй.

Исследователь творчества А.С. Пушкина В.А. Грехнёв в своё время замечал, что жанр - «это мировоззренчески структурная целостность и там, где она распалась, где расторгнуты ее внутренние связи, там уже нет поводов и для рассуждений о жанре» [2,85]. Но в русском романе 1860-70-х годов, стремящемся к синтезу разнонаправленных начал, формально распавшиеся «Einfache Formen» обретают иное, «призрачное» бытие, находящее опору во внутреннем сцеплении обособленных фрагментов, то есть в размытом, дифференцированном виде жанры входят в романную структуру, сохраняя, вместе с тем, свою обособленность, выделенность, маркированность. Ассоциативные смыслы, привносимые жанровыми «костяками», дают возможность

писателям в малом объеме концентрировать колоссальную энергию, накопленную за века.

Гибкость и динамичность жанра романа позволяет авторам «растворять» в нем «простые» типы литературных произведений, к которым относятся идиллия, сказка, притча, житие и т.д. И это вторжение не всегда меняет жанр произведения, заставляя говорить, к примеру, о романе-идиллии. Большая эпическая форма легко поглощает малые жанры, вступающие уже внутри целого в иерархические отношения, выдвигая при этом на первый план собственные доминанты.

Начнем с того, что традиционный жанр *кавказской повести*, предполагающий неременную страстную любовь «аборигенки» к таинственному пришельцу («Кавказский пленник» А. Пушкина, «Бэла» М. Лермонтова и т.д.), Лев Толстой пародирует в «Казаках», тем самым «убивая» сам жанр. И это внутреннее отталкивание от «образца», несущего на себе приметы не индивидуального, а коллективного бытия, весьма характерно для писателя.

В «Казаках» приехавший на Кавказ молодой и полный сил Оленин влюбляется в простую казачку Марьяну, мечтающую о семейной жизни с местным казаком Лукашкой, что для молодой девушки вполне естественно и понятно, поэтому заигрывания Оленина ее раздражают. На любезности пришельца «аборигенка» отвечает совершенно невероятной с точки зрения канонов традиционной кавказской повести репликой: «Уйди, постылый!». И читатель понимает, что так и должно быть, что странник, пришелец вряд ли может по-настоящему заинтересовать «аборигенку». Таким образом, после появления «Казаков» возвышенно-романтический стиль привычного жанра кавказской повести отдает уже нестерпимой ложью.

Это мнение подтверждается свидетельствами современников. 4 апреля 1863 года А. Фет сообщал в письме Толстому: «Я нарочно по вечерам читаю теперь «Рыбаков» Григоровича. Все эти книги убиты Вами. Все повести из простонародного быта нельзя читать без смеха после «Казаков»... Когда Оленин, полон сил, приходит к ней, Она говорит только: «У, постылый». Как это все свято, верно» [3, 361].

В «Анне Карениной» нет такого широкого сказочного разлива, как в «Войне и мире». «Мысль семейная» требует камерности, интимности. Но и здесь в отдельных сценах и ситуациях пробиваются ростки излюбленного жанра. *Сказка* может по-своему организовать теперь определенную и во многом завершенную, замкнутую в самой себе сцену романа. Эти эпизоды являются, с одной стороны, обособленными фрагментами, продолжающими членение романа, начатое его «распадом» на мир Левина и Анны. С другой стороны, формируют силы внутреннего притяжения отдельных частей в

«Анне Карениной» настолько велики, что они собственные, в каком-то смысле виртуальные, но вполне ощутимые образования в ткани романа.

Сказочный «костяк» просматривается в общей организации сцены приезда Долли в гости к Анне. Сцена имеет собственный внутренний рисунок. Долли подобна гадкому утенку или Золушке, появляющейся перед «королевой» Анной, имеющей в деревне свой маленький двор. У Долли старенькая, заштопанная кофточка, разномастные лошади, а сама она худенькая, маленькая, испуганная. Но постепенно сияние Анны сходит на нет, а ее величие оказывается всего лишь маскировкой разверзающейся под ней бездны. Она чужая, посторонняя как в имении, так и в детской собственной дочери. Сцена завершается контрастно. В финале Долли оказывается на высоте, недостижимой для Анны. Уютный и родной домашний мирок поддерживает Долли, притягивает к себе, становится точкой опоры для героини. Происходит значительный сдвиг, касающийся самооценки и взаимоотношений героинь. Теперь не такой уж бедной Долли приходится утешать несчастную Анну.

Игра «канонического» жанра и конкретного, индивидуального его преломления в произведении создает ощущение объемности, сложности, выводящей эмпирическое изображение на широкий простор вневременного, открытого всем ветрам пространства. Это искусство «двойного преломления» в чем-то сродни пародии, хотя ею не является. Жанр резонирует благодаря собственной устойчивой памяти.

«Einfache Formen» в русле русского романа XIX века оказывали сильнейшее, хотя может быть не осознанное воздействие на характер образов и сцен его произведений. Так, в «Анне Карениной» встреча Левина на рассвете с проезжающей мимо и не заметившей его Кити, о которой он страстно и в то же время чисто и возвышенно мечтал, напоминает по тону общей своей направленности *жанр альбы*. Это традиционная «утренняя песня», принадлежащая к средневековой куртуазной лирике, в которой эмоционально передавались подробности тайного любовного свидания рыцаря с дамой сердца, прерываемого утренней зарей. В европейской литературе можно найти многочисленные образцы этого жанра.

В русской литературной традиции отголоски альбы, во многом переосмысленной, можно встретить в лирических произведениях самых разных авторов. Знаменитое стихотворение Фета «Шепот, робкое дыханье, трели соловья...», фиксирующее отдельные мгновения любовного свидания, завершается изображением зари:

В дымных тучках отсвет розы, отблеск янтаря
И лобзания, и слезы, и заря, заря...

В поэзии Полонского («Мой костер в тумане светит...») изображена сцена прощания влюбленных на рассвете, которая сразу же вошла в народное сознание, превратившись в любимую всеми песню. Эта ситуация прощания на заре столь поэтична и трогательна, что будет еще неоднократно воссоздаваться в мировой литературе. В данном случае интересно то новое, что привносит в традиционную модель Толстой, так как в отступлении от образца наиболее ярко проявляется авторская позиция.

В привычной европейской альбе любовников связывают плотские отношения. Молодые люди прощаются, обычно, после бурной ночи. Ни о каких плотских отношениях в сцене с проезжающей мимо Левина Кити нет даже намека. «Альба» Левина построена на иной, духовной основе. Сначала его глазам открывается картина чистого, почти идиллического бытия Ваньки Парменова и его молодой жены. Левин видит со стороны восхищающую его жизнь. Сам он чужд этому миру, что с грустью воспринимается героем. Увиденное Левиным ощущается как своеобразная инкрустация в произведении, не сливающаяся с целым. Затем следует своеобразный «победный марш» баб мимо копны, на которой лежал Левин. Эта сцена в контексте наших рассуждений является своеобразным эквивалентом бурного любовного свидания в жанре традиционной альбы: «Бабы с песнью приближались к Левину, и ему казалось, что туча с громом веселья надвигалась на него. Туча надвинулась, захватила его, и копна, на которой он лежал, и другие копны и воза и весь луг с дальним полем – все заходило и заколыхалось под размеры этой дикой развеселой песни с вскриками, присвистами и еканьями. Левину завидно стало за это здоровое веселье, хотелось принять участие в выражении этой радости жизни. Но он ничего не мог сделать и должен был лежать и смотреть и слушать» [4,235].

Творческое переосмысление жанра альбы, сознательно или бессознательно возникшее в тексте произведения, продолжается дальше: «Очнувшись, Левин встал с копны и, оглядев звезды, понял, что прошла ночь... Он вышел на луга и пошел по большой дороге к деревне. Наступила пасмурная минута, предшествующая обыкновенно рассвету, полной победе света над тьмой». Именно в это мгновение свершается мимолетное свидание Левина с проезжающей в карете Кити. «Светлая и задумчивая, вся исполненная изящной и сложной внутренней, чуждой Левину жизни, она смотрела через него на зарю восхода» [4,237]. Это утреннее свидание овеяно возвышенной, лишенной плотского оттенка поэзией. Да и весь мир Левина предельно очищен от всего наносного, в нем нет эротики, гедонистического отношения к жизни. Чувствуется влияние древнерусских житийных традиций с их серьезным отношением к бытию, доходящему порой до настоящего аскетизма. Иначе и не

могло быть у любимого героя Толстого, близкого ему самому. Чистота и духовность – доминанты этого мира.

В сознании Толстого сюжетная линия того или иного персонажа часто «автоматически» ассоциировалась с определенным жанром. Когда автор решил описать свой «роман» с крестьянкой Аксиньей Базыкиной, тревожившей воображение писателя, то он, естественно, обратился к *жанру идиллии*, в котором обычно на лоне природы изображается безмятежное существование простых людей. Идиллические «инкрустации» в «Анне Карениной» являются органической частью синтетического жанра. В них крестьянская жизнь предстает как бы в определенной раме: она близка, понятна Левину, но и недостижима для него в то же время: «Иван Парменов стоял на возу принимая, разравнивая и оттаптывая огромные навилины сена, которые сначала охапками, а потом вилами ловко подавала молодая красавица хозяйка. Молодая баба работала легко, весело и ловко... Иван учил ее, как цеплять за лисицу и чему-то сказанному ею громко расхохотался. В выражениях обоих лиц была видна сильная, молодая, недавно проснувшаяся любовь» [4,40]. «Шлейф» образов и ассоциаций, связанных с живущим в подсознании «стереотипом» идиллии, невольно возникает при чтении сцены, обогащая смысловую палитру произведения дополнительными оттенками.

Кстати, соотнесенность мира конкретных персонажей Толстого с определенным жанровым началом впервые была обнаружена Б. Эйхенбаумом, когда он в сюжетной линии Кутузова из «Войны и мира» увидел отчетливый и ярко выраженный житейный «костяк».

Эмоционально-суггестивный ореол «Einfache Formen», растворенный в жанре романа, создает мощное излучение, пронизывающее десятилетия и века. «Музыка», внутренний строй «простых жанров», соотносимых с обликом определенного персонажа, вбирает в себя не только его авторскую оценку, но и своеобразное смысловое решение сюжетной линии того или иного персонажа. К примеру, Стива Облонский является «загадочным» персонажем по причине своей «безнаказанности» со стороны сурового автора. Аура жанра дружеского послания окружает этот персонаж, что-то объясняя в нем.

В.А. Грехнёв метко характеризовал этот жанр, подчеркивая, что послание одинаково легкомысленно в отношении к жизни и к смерти. Но легкомыслие это сознательное, программное, не лишенное некоторой примеси эпатажа. Эпатаж нацелен на архаическое, в глазах послания, представление о жизни как о многотрудном и безрадостном служении безликой, абстрактной идее государства. Раннее дружеское послание вообще легко обходится без авторитарной и охлаждающей категории долга. Место ее заступает живая, органическая сила любви к поэзии, дружеским узам и красоте. Таков и Стива

Облонский. И далее в жанре послания подчеркивается существование особой «энергии сцепления», позволяющей сопоставлять рассредоточенное, разбросанное по разным контекстам. Стива Облонский тоже органично существует и в мире Анны, и в мире Левина, объединяя персонажей, далеких друг от друга во всех отношениях. Раздвигая ограниченность мгновения, он привольно располагается на страницах романа, заказывает кушанья в ресторане, охотится, ведет беседы.

Таким образом, роман Льва Толстого вбирает в себя и «переваривает» разнообразные жанровые основы. Это кавказская повесть, сказка, альба, идиллия, дружеское послание, а также житие, западный роман, притча, анекдот и т.д. Каждый сложившийся жанр способен привнести в произведение многочисленные смысловые оттенки, накопленные им в течение столетий творческого бытования в мировом социуме. Мощная аура разнообразных жанров колоссально обогащает роман, не теряющий при этом своей специфики. Это удивительное свойство делает его литературным «долгожителем».

Список литературы

1. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История культуры. Кино. - М.: Наука, 1977.
2. Грехнёв В.А. Лирика Пушкина. – Горький, 1985.
3. Толстой Л.Н. Переписка с русскими писателями. – М., 1978.
4. Толстой Л.Н. Анна Каренина. Роман в восьми частях / Изд. подгот. В.А. Жданов и Э.В. Зайденшнур. – М., 1970.

Ю.О. Соломахина

ЖАНР АНТИУТОПИИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В мировой литературе жанр антиутопии зародился в XX веке. Его появление связано с новым этапом развития европейских стран после Первой мировой войны, когда на волне революционных преобразований в некоторых государствах попытались воплотить в реальность утопические идеалы. Главной из них оказалась большевистская Россия. Потому первая великая антиутопия появилась именно здесь. В романе Евгения Замятина «Мы» (1924) описано запредельно механизированное общество, где отдельная личность становится беспомощным винтиком-«номером». Среди других заметных отечественных антиутопий 1920-х годов можно назвать «Ленинград» Михаила Козырева, «Чевенгур» и «Котлован» Андрея Платонова.

Бурное развитие жанра антиутопии в литературе той или иной страны связано, как правило, с переломным периодом ее развития. Поэтому не удивительно, что в России XXI века антиутопия пользуется огромной популярностью. Это обусловлено тем, что современные писатели, наблюдая сегодняшний стремительный распад российского общества, всерьез озабочены будущим своей страны. Обличая многочисленные пороки родного государства, художники слова рисуют разнообразные картины будущего России со всеми последствиями сегодняшнего кризиса, заставляя читателей задуматься о путях их предотвращения.

К жанру антиутопии первого десятилетия XXI века можно отнести романы Татьяны Толстой «Кысь», Дмитрия Быкова «Эвакуатор» и «ЖД», «2008» Сергея Доренко, «2017» Ольги Славниковой, «Заложник» Александра Смоленского и Эдуарда Краснянского, «День опричника» Владимира Сорокина, «Москва 2042» Владимира Войновича и некоторые другие.

Одной из самых шокирующих антиутопий, появившихся в последнее время, стал роман Андрея Рубанова «Хлорофилия». Книга вышла в свет в 2009 году и была встречена целой волной самых разнообразных критических отзывов.

По мнению Андрея Степанова, «блестящий роман Рубанова помогает осознать главную тенденцию современной литературы – поиск всеобъемлющей Метафоры Русской Жизни» [7]. Иван Первертов также утверждает: «Отличный роман. Собран из правильных частей, душевный, захватывающий даже, и вообще одна из самых удачных антиутопий последнего времени» [5].

На обложке романа написана фраза: «Эта книга взорвет ваш мозг!» [6]. По словам Алексея Шепелева, «Хлорофилия» – «редкостный пример полного соответствия подобным аннотациям, книга, которая, говоря языком тех же аннотаций, будет интересна и эстетам-интеллектуалам, и широкому кругу читателей, читающих, допустим, Акунина, Лукьяненко и «Метро 2033», во многом (и в хорошем смысле) соответствующая канонам турбореализма» [8]. Тот же Шепелев определяет жанр произведения Рубанова как «ироническая антиутопия» [8].

Относит «Хлорофилию» к жанру антиутопии и Лев Данилкин: «Рубановский роман об обществе гигантских растений легко встраивается в ряд классических – замятинско-оруэлловских – антиутопий». Однако принимая все достоинства романа («Вообще, славный роман – лихой, умный, остроумный, веселый; и очень «рубановский»»), критик все же утверждает, что автор книги «перемудрил»: «Стратегическое мышление; отменное воображение; все вроде бы хорошо – но порядка нет; забавно, что рубановский роман испытывает те же проблемы, что и описанный в нем – город» [3].

Самым категоричным в отношении произведения является высказывание Вадима Левенталя: «<...> если кинопродюсеры не выстроятся в очередь к Рубанову, то пусть толкаются за справками о профнепригодности» [4].

Таким образом, почти каждый из вышеназванных критиков, подчеркивая оригинальность Рубанова как писателя, яркость и красочность его стиля, относит роман к жанру антиутопии, подчеркивая актуальность и злободневность ее тематики. При этом сама книга строится по классическим канонам данного жанра.

По традиции действие в «Хлорофилии» происходит в будущем. Рубанов описывает Россию первого десятилетия XXII века. В этот период истории своего развития наша страна превратилась в тоталитарное государство, среди основных признаков которого можно выделить следующие:

1. Сужение территориальных границ. В отличие от современной России, рубановская страна представляет собой город-государство. Автор объясняет это тем, что к началу последней трети XXI века население нашей страны сократилось до сорока миллионов, и в какой-то момент «Москва вместила всех граждан России. Все, кто хотел (а хотел почти каждый), перебрались в столицу и осели» [6, 37].

2. Управляет страной премьер-министр, о личности которого в романе не сказано ничего. В «Хлорофилии» это человек, в руках которого сосредоточена вся власть, он способен принимать решительные меры (даже на террор) для восстановления и поддержания порядка в своем государстве, является полным сторонником и основателем того политического, экономического и культурного строя, которым живет Россия XXII века. Премьер-министр не чужд обращений к народу в СМИ с заявлениями о стабильности и мощи устройства своей страны.

3. Тотальный контроль над всеми гражданами России, который осуществляется несколькими путями. Во-первых, в тело каждого россиянина вживлен микрочип, позволяющий постоянно контролировать его местоположение. Во-вторых, во всех общественных местах установлены десятки видеокамер. И в-третьих, самой гениальной выдумкой государства является коммерческий проект «Соседи» – телепередача, представляющая собой пародию на современный «Дом-2», где каждый может беспрепятственно наблюдать за мельчайшими подробностями частной жизни другого, выставляя при этом напоказ свои. Семьи, обладающие самым большим рейтингом популярности, получают от спонсоров передачи одежду и бытовую технику. К проекту также подключены все двадцать пять существующих полиций, включая тюрьмы, которые пользуются большой популярностью.

Однако тотальный контроль осуществлялся не только над рядовыми гражданами страны, но и над многочисленным чиновничьим аппаратом. Помимо премьер-министра страной управляют «хладнокровные, лишённые фантазии флегматики, тщательно контролирующие все аспекты своей жизни» [6, 72], каждую минуту находящиеся на всеобщем обозрении.

Таким образом, Россия XXII века целиком и полностью лишает своих граждан одного из важнейших человеческих прав – права на личную жизнь.

4. «В государстве, где все возможное уже сделано, политика выродилась» [6, 73]. Законодательная власть стала принадлежать науке: законы сочинялись искусственным путем в специализированных институтах.

5. Россию XXII века принято называть «высокотехнологичным» государством или «наногосударством» [6, 183]. Здесь наука и техника достигли небывалого расцвета: производители научились запускать в небо тексты реклам в виде голографических инсталляций, косметологи разработали специальный интерактивный, галлюциногенный макияж, врачи успешно внедряют в организмы людей пластиковые органы. Ведется активная политика по освоению территорий Луны, где у России имеются значительные колонии. В медицине существует уже семьдесят пятый клон Сталина. Люди вживляют себе мобильные телефоны прямо в ухо, а диктофоны - в ладонь. Нет ничего, что бы угрожало здоровью нации, поэтому средняя продолжительность жизни москвичей составляет девяносто семь лет.

6. Главным преимуществом города-государства является богатство и процветание всех его граждан. В такой стране каждый представитель самого низшего слоя населения имеет квартиру в семь-восемь комнат с телевизором и бесплатными коммунальными услугами, а также ежегодно пополняющийся счет в банке.

Залогом такого переустройства страны стали природные катаклизмы, которые ученые предсказывают уже сегодня. В середине XXI века человечество достигло «то самое ожидаемое всеми глобальное потепление, которым пугали детей еще в XX веке» [6, 37]. При этом Китай потерял почти двадцать процентов своей территории, включая все стратегически важные порты, и обратился за помощью к России. Правительство нашей страны, которая из-за небывалого сокращения численности населения больше не нуждается в огромных территориях, находящихся в ее владениях, принимает решение сдать Восточную Сибирь в аренду двумстам миллионам китайцев, которые, поселившись в Забайкалье и Якутии, образовали здесь Сибирско-Китайскую Свободную Экономическую Зону, назвав своей столицей легендарный порт Ванино.

В несколько лет китайцы «доверху наполнили российскую казну. Воцарилось благоденствие» [6, 39]. Коренное население России перестало работать. В стране произрастало третье поколение бездельников. «На каждого русского приходилось по четыре трудолюбивых китайца» [6, 39]. Чтобы получить свою долю от китайских денег, гражданину Российской Федерации необходимо было просто вживить в свой организм микрочип, дающий право на пользование банковским депозитом, пополняющимся каждый год.

«Золотой век наступил невзначай, легко и изящно, – его никто не приближал, все устроилось само собой. К черту нефть, газ, древесину, прочее сырье, продажей которого когда-то пробавлялась страна. К черту русские мозги, русских изобретателей, балерин, писателей, манекенщиц, программистов, хоккеистов и невест. Русские территории – вот главный капитал нации» [6, 39-40].

С наступлением всеобщего благополучия меняются и приоритеты общества. Жизненным кредо каждого становится фраза: «ТЫ НИКОМУ НИЧЕГО НЕ ДОЛЖЕН», каждый свободен и волен делать то, чего ему хочется, ведь нет ничего невозможного. Среди россиян теперь не принято мечтать о богатстве и славе. Всякий гражданин России знал, что зарабатывание денег разрушает «персональный психологический комфорт», «богатых было мало, их жалели, как неизлечимо больных» [6, 72]. Тому, кто мечтал о славе, было достаточно подключиться к проекту «Соседи», чтобы о его жизни узнала вся страна. Обществом теперь уважались совершенно простые вещи: юмор, здоровье, безвредные хобби вроде разведения аквариумных рыбок. Пьянство считалось уделом богатых, ведь алкоголь стоил бешеных денег. О преступности все забыли, официально столица России была провозглашена абсолютно безопасным городом.

Своеобразным отступлением Рубанова от канонов жанра антиутопии является его обращение к фэнтези. Чтобы завершить портрет «наногосударства», писатель вводит элементы фантастики, которые обусловили жесткое расслоение российского общества. Причиной социальной иерархии стало появление в Москве травы высотой с Останкинскую телебашню. Она выросла за двое суток летом 2065 года на свободных от изобретений человечества пространствах столицы. «Победить траву было нельзя. Сорок миллионов человек проснулись и увидели, что они больше не хозяева своей земли. Им оставили все их железо, весь камень, весь асфальт, всю пластмассу – отобрали только почву и солнце» [6, 41]. Столица России превратилась в болото.

Чтобы вернуть себе солнце, россияне выстраивают социальную лестницу – стоэтажные небоскребы, в которых занимаемый этаж равен материальному статусу личности. На сотых этажах, под прямыми лучами солнца посе-

лились самые богатые обитатели города-государства – китайцы, которые имели двойное гражданство и скупили лучшую московскую недвижимость. На девяностых разместились российская элита – «самые богатые, самые влиятельные, самые ловкие и самые страшные люди» [6,18]. Семидесятые и восьмидесятые уровни занимала работающая часть населения: «Здесь почти все занимались делом, либо проживали родительские капиталы» [6,17]. Шестидесятые и пятидесятые считались переходными этажами, а ниже двадцать пятого жили отбросы общества.

Согласно канонам антиутопии, тотальное государство XXII века мы видим глазами его гражданина, главного героя книги, потомственного интеллигента – Савелия Герца. В первой части антиутопии Савелий предстает перед нами как специальный корреспондент самого популярного в Москве журнала «Самый-Самый», «профессиональный журналист, персона, информированная донельзя» [8, 6], расположения которой ищут тысячи людей. В стране, где проживает герой, он чувствует себя прекрасно: руководствуется жизненными принципами современного общества, неустанно повторяет всеобщую жизненную установку «ТЫ НИКОМУ НИЧЕГО НЕ ДОЛЖЕН», строит свою жизнь по принятым здесь законам, аргументируя свои поступки лозунгами государства, и тщательно оберегает «личный психологический комфорт». Сам Герц признается, что он совершенно удовлетворен нынешним укладом своей жизни и не хочет ничего менять.

В то же время нельзя не согласиться с тем, что герой действительно достаточно умный и успешный человек. Он – выдающийся специалист в своей области, хорошо разбирается в людях, остроумен, с чувством собственного достоинства, иногда горд и самовлюблен. В свои пятьдесят два года Савелий – доктор философских наук, чемпион Москвы по трехмерному бильярду да к тому же счастливый обладатель достойной невесты Варвары, своей коллеги, девушки дерзкой, но не менее умной. Кроме того, пара действительно любит друг друга и собирается пожениться.

Но антиутопическому герою свойственно эволюционировать. Здесь Рубанов также верен традиции. Во второй части романа Герц поднимается по социальной лестнице и становится уже не рядовым журналистом, а главным редактором журнала «Самый-самый». Не удивительно, что Савелий полюбил власть, герой упивается своей теперешней жизнью, его девизом становится мысль: «Тебе точно известно, мир не может обойтись без тебя. Иначе зачем ты тогда рожден?» [6, 139]. К тому же через полгода на свет должен появиться его ребенок.

Новаторством Андрея Рубанова в жанре антиутопии становится то, что развязку романа он строит не на традиционном конфликте между личностью

и государством, в котором побеждает последнее. В книге такого столкновения нет. В «Хлорофилии» не побеждает никто, так как человеческая личность героя разрушается вместе с политическим строем его страны. Здесь Рубанов также прибегает к элементам фантастики.

Расчеловечивание героя в физиологическом смысле начинается тогда, когда Савелий узнает, что захватившая всю Москву наркотическая зависимость превращает ее граждан в представителей фауны. Такой побочный эффект, о котором москвичи ранее и не догадывались, вызывает длительное употребление в пищу мякоти стебля травы, заполонившей город-государство, в чистом и концентрированном виде. Принимая «таблетки счастья», россияне впадают в состояние эйфории, испытывают «радость в чистом виде», которая дает им суточный заряд бодрости. Мякоть стебля действует на организм человека следующим образом: «Не хотелось шевелиться и напрягать мозги. Хотелось принять вертикальное положение, замереть и прислушаться», «<...> она изменяла саму личность, намекала на возможность особенной жизни – такой, где нет нужды, проблем, голода, суеты, а есть только безмолвная радостная неподвижность» [6, 52], то есть превращает человека в растение.

С ужасом Герц осознает то, что он уже не человек. «Все, кто жрал концентрат, обречены. Они пустят корни и их лица всегда будут обращены к солнцу» [6, 232]. Мозг героя «испаряет культуру и медленно высыхает» [6, 252]. Его человеческая личность разрушается.

Савелий покидает родное государство, перебирается на периферию в колонию, где пытаются бороться со страшной болезнью. Однако в редкие моменты просветления его рассудка он не винит в том, что произошло, Россию, в которой по закону за употребление и распространение мякоти стебля было предусмотрено до десяти лет лишения свободы, но в которой отравой торговали на каждом шагу, все «жрали» мякоть тоннами, а власти закрывали на это глаза, так как сами были «травоедами». Он жалеет о другом: «Почему раньше я этого не ценил. Почему забыл насколько интересно оставаться человеком?» [6, 255]. Он сокрушается по поводу своей загубленной жизни, но продолжает верить в выздоровление.

Тем временем «высокотехнологичное наногосударство трещит по швам» [6, 258], китайцы, исчерпавшие четыре пятых природных ресурсов Восточной Сибири, покинули Россию. Источник всеобщего благосостояния москвичей иссяк, депозиты заморожены, в городе перебои с продовольствием, введена карточная система. В Москве теперь все работают, но это не дает больших результатов, так как четыре пятых населения просто забыло, как это де-

ляется. Зато всех уличенных в употреблении и хранении мякоти освободили, чтобы наладить трудовой процесс. Проект «Соседи» ликвидируется.

Из-за нехватки еды происходит повсеместный незаконный повал стеблей травы. С этим правительство бороться не может, ведь двадцать пять коммерческих полиций обанкрочены. За употребление мякоти теперь не сажают в тюрьму, а высылают в Восточную Сибирь на поселение, туда, где осталась вся инфраструктура после китайцев. Однако там «леса сведены под корень, почва истощена, реки загрязнены, животный мир уничтожен» [б, 259]. Но власти не отчаиваются, заявляя народу о том, что они что-нибудь придумают.

Оказывается, в Восточно-Сибирской Свободной Экономической Зоне проживали, не четыреста тысяч, а полмиллиона китайцев, и ещё миллион в Москве. Их пребывание в Сибири было генеральной репетицией переезда на Луну. В один день они бесшумно покинули Россию. Цены на жилье резко упали, в Москву переехало огромное количество иностранцев. Они селятся на двадцать пятых этажах, активно расхищают и жрут мякоть, а также контрабандируют ее за границу, за что теперь тоже высылают в Восточную Сибирь.

Однако трава медленно исчезает. От огромного количества уничтоженных побегов громадная грибница не успевает восстанавливаться и потихоньку начинает умирать. Скоро в Москве травы не будет вообще. Премьер-министр действует решительно, с исчезновением грибницы он намерен закупать продукты за границей и создавать рабочие места на Родине. Скоро люди спустятся с небес на землю и вернуться в свои прежние десятиэтажные дома.

Итак, в конце романа Рубанов намечает тенденцию возвращения россиян к политическому строю XXI века, к «эффективному государству» Путина-Медведева, развенчивает миф о стране всеобщего процветания. «Наногосударство», полностью зависевшее от воли чужого народа и не способное существовать самостоятельно, рухнуло. Голубая мечта о всеобщем богатстве снова ушла из реального мира в мир сознания. Россиянам ничего не остается, как спуститься с небес на землю, причем в прямом и переносном смысле, и начать жить по старинке: снова научиться работать, соблюдать законы, строить частную жизнь, которую они вновь приобретут, вспомнить о моральном и нравственном долге перед самими собой и государством.

На помощь своей стране отправляется и главный герой романа. Савелий твердо решил, что пока он остается человеком, думает и поступает как человек, он должен быть в Москве, в центре событий, действовать, помогать государству восстановиться. По мнению Рубанова, герой, пострадавший от тоталитарного режима, лишившийся своей человеческой личности, должен восстановить не только «свое я», но и внутреннее «я своего государства», ис-

править то, в чем виноваты все москвичи. У главного антиутопического персонажа появляется чувство вины перед Родиной.

Таким образом, роман Андрея Рубанова, злободневный, шокирующий, дерзкий, по праву можно назвать одной из лучших антиутопий XXI века. С одной стороны, писатель строит свое произведение на классических канонах этого жанра: заглядывает в будущее, рисуя тотальное государства глазами его обитателя, который в продолжении романа эволюционирует. С другой стороны, по-новому решает традиционный антиутопический конфликт: через характерную для русской литературы тему – тему интеллигенции и ее вины перед родным народом. Также для более детального изображения последствий распада сегодняшнего российского общества Рубанов обращается к метафоре («трава», «зеленые дети»), связывая ее с реальностью элементами фантастики. Но свои наблюдения автор строит на российской практике современности, заставляя читателя задуматься о будущем своей страны, ярко раскрывая ужасающие последствия нашей национальной не любви к порядку.

Список литературы

1. Галина М. Фантастика/футурология в прорези ближнего прицела// http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/10/ga22-pr.html
2. Грезы и кошмары человечества. Утопия и антиутопия// <http://www.mirf.ru/Articles/print2195.html>.
3. Данилкин Л. Уловка XXII// <http://www.afisha.ru/book/1554/review/293547/>.
4. Левенталь В. Трын-трава. Реалист Андрей Рубанов дебютирует в жанре фантастики// http://www.chaskor.ru/article/tryn-trava_10388.
5. Первертов И. Трава у дома// <http://booknik.ru/reviews/fiction/?id=30243>.
6. Рубанов А. Хлорофилия. – М.: Астрель: АСТ, 2009. – 314 с.
7. Степанов А. Луг зеленый // <http://prochtenie.ru/index.php/docs/3004>.
8. Шепелев А. Повесть о грядущем настоящем человеке. Образ положительного героя и образ будущего в русских романах «кризисного» 2009 года// <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/8/sh18.html>.

Н.А. Сочнева

МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ «ПОВЕСТИ ОБ ОСЛЕПЛЕНИИ ВАСИЛЬКА ТЕРЕБОВЛЬСКОГО»

Любой литературный текст, по определению М.М. Бахтина, находится в состоянии «диалога» как с читателем, так и с предшествующей традицией. Пространство – тот сегмент художественного текста, который позволяет наиболее убедительно показать генетическую общность мифа, фольклора и

литературы. Хронотопические структуры литературных текстов разных эпох отражают архетипические схемы, восходящие к мифу [3, 6].

Архаические обряды, верования и переживания древнерусские авторы интерпретировали в контексте новой христианской культуры, поэтому хронотоп в большинстве произведений древнерусской литературы имеет переходный характер от родовой культурной архаики к христианской книжной цивилизации.

Специфика композиции и пространственно-временной организации «Повести об ослеплении Василька Теробовльского» определяется основной темой пути героя, которая может рассматриваться в связи с мифопоэтическим представлением о его инициации.

Путь для князя Василька начинается с его решения поехать в монастырь, чтобы поклониться святому Михаилу. Затем его приглашают к себе князья-предатели Давыд и Святополк. Мотив приглашения здесь реализован трижды: два раза Василько отказывается, ссылаясь на объективные причины, однако на третий раз он откликается на призыв. Здесь мы видим широко употребляемое в летописях отражение общефольклорного и христианского принципа троичности, который широко используется и в композиционной структуре нашей Повести: *«...И приде Василко въ 4 ноябрья, и перевезеся на Выдобычь, и иде поклонитя къ святому Михаилу в манастырь, и ужина ту, а товары своя постави на Рудици; вечеру же бывшию приде в товарь свой. И наутрия же бывшию, присла Святополкъ, река: «Не ходи от именинь моихъ». Василко же отпреса, река: «Не могу ждати: еда будет рать дома». И присла к нему Давыдъ: «Не ходи, брате, не ослушайся брата старейшаго». И не всхоте Василко послушати... Святополкъ, и посла по Василка, глаголя: «Да аще не хочешь остати до именинь моихъ, да приди ныне, целуеши мя, и поседим вси с Давыдомъ». Василко же обещаеся прити, не ведый лсти, юже имяше на нь Давыдъ...»* [2, 250].

Затем князь приезжает в Киев, в результате чего попадает в чужое, таящее для него смертельную опасность пространство. Эта антитеза – свое / чужое пространство – сохраняется и развивается на протяжении всей «Повести».

Далее Василька запирают на ночь в *истобке*, и перед нами возникает сюжет-мотив заточения, напоминающий заточение в *порубе* князя Всеслава в 1068 году. *«...И запроша Василка, въ 5-й ноябрья; и оковаша и въ двои оковы, и приставиша к нему стороже на ночь...»* [2, 252].

Утром же состоялся совет князей-клятвопреступников, на котором было решено ослепить несчастного князя Василька, но, что характерно, не убивать его. Для того, чтобы убрать соперника с политической арены, кажется, предпочтительнее был бы второй вариант действий. Однако выбирается именно

ослепление, что не может не наводить на мысль об отголосках древних ритуалов, где, возможно, лишение зрения было гораздо большим наказанием и связывалось своими корнями с ритуальным жертвоприношением.

Ночью пленного князя повезли *на колех* в Белгород и там заперли в *истобке*, где и происходит ослепление. Вот как пишет об этом Г.Ю. Филипповский: «...Повесть в целом богата мотивами ритуально-обрядового приуроченья. Так, ослепленного Василька везут не на смертных санях, как следовало бы предполагать, но «на колех», т.е. на телеге: здесь автор явно стремится к десакрализации героя (описывая тем не менее его поведение в категориях мифопоэтики инициации). Во-вторых, с образом колеса («кола») связана идея круговорота жизни – смерти, возвратного движения» [4, 91].

Временная смерть – ослепление героя, смертельное испытание, через которое он проходит, являющееся кульминационным эпизодом Повести. Характерно, что ослепление происходит в бане («*истобка мала*»), это заставляет вспомнить рассказ о второй мести княгини Ольги, где также, по наблюдениям Г.Ю. Филипповского, выстроена мифологическая оппозиция жизни – смерти, восходящая к обрядово-ритуальной архаике сватовства – свадьбы и похорон [4, 30]. Баня – традиционное ритуально-обрядовое место древних славян, сакральное и страшное. Здесь Василько выступает как жертва, которая противится закланию (нож точит овчух). Отметим, что в нашей «Повести» Василько в отличие от Бориса и Глеба, мучеников и «агнцев Божиих», сопротивляется настолько активно, что его вынуждены «распять» двумя досками (снятыми с банной печи) на полу бани. Характерно, что преступление происходит именно ночью, здесь мы вновь видим отголоски древних поверий. Во-первых, темнота скрывает страшное преступление, во-вторых, в это время царствуют темные силы, и добру сложнее победить зло.

Затем князя везут во Владимир, причем неоднократно подчеркивается его состояние («*яко мертвъ*»), и пересекают при этом Звиженский мост. В итоге герой дважды пересекает мифологический рубеж между миром жизни и смерти – сначала удаляясь от жизни, затем, перейдя Звиженский мост, возвращаясь обратно. Мифологический мотив пересечения водного рубежа символизирует качественный перелом в жизни, судьбе героя. Он равнозначен второму рождению героя, его возрождению в новом качестве. Одновременно здесь возникает важная христианская тема Воздвижения Креста, которая, таким образом, составляет основу кульминационного эпизода «Повести об ослеплении Василька», взаимодействуя с весьма значимым в «Повести» комплексом мифопоэтических мотивов, проявившихся в сцене с попадью у Звиженского (Воздвиженского) моста [4, 74]. Образ-символ Моста здесь весьма важен: В.Н. Топоров считает, что «в мифопоэтической традиции мост

выступает прежде всего как образ связи между разными точками сакрального пространства» [4, 78].

Именно здесь происходит знаковая встреча ослепленного князя с попадью, которая своим плачем выкликает Василька из загробного мира. Очень подробно образ попадьи рассматривает Г.Ю. Филипповский: «...В эпизоде с попадью, стирающей окровавленную сорочку-рубашку героя и оплакивающей его, наиболее ярко и глубоко проявились черты мифологической архаики, ритуала, обряда: попадья, как некая архаическая великая богиня-мать всего сущего, совершает магические действия, возвращая магическим смыванием крови героя к жизни... Лексема «попадья» повторена здесь трижды, как и знаковая фраза – метафора междуумирия *Жизни и Смерти* «*бысть яко мерв*». Плач попадьи выкликает Василька из смерти, возвращает его к жизни. Здесь же и «усыренная стихия» плача [1, 190-218], как и в эпизоде со снохой Мономах, она соотнесена с живоносным мотивом воды. Место действия – окрестности моста через водный рубеж, лексема «вода» повторена дважды. Ситуация перехода, как и в «Слове о Законе и Благодати», соединяет здесь женские образы и мотив воды, формируя и структурируя динамику, выступая маркером динамики хронотопа произведения, его художественной поэтики. Попадья в Повести не просто у моста, у воды; она стирает окровавленную рубашку героя, символически меняя статус его на шкале вечности, переводя его из пространства Смерти в пространство Жизни. Этот эпизод позволяет автору ввести сцену плача Василька и его рассуждений о Божьем Суде, через которую проявляется соотнесение земной жизни и жизни Вечной, т.е. базовая дихотомия земного / небесного, горнего: «... *И пощюпа сорочки и рече: «Чему есте сняли с мене?» Да бых в сей сорочици смерть приял и стал пред Богом в кроваве сорочице?»*. Отметим значение рубахи как символического двойника человека в контексте народной культуры, мотивы которой, прежде всего на уровне архаического обряда и ритуала, привлекает, интерпретирует автор Повести Василий: лексема «сорочица» повторена знаково, трижды, в этом коротком эпизоде Повести». Впервые в русской литературе сюжет возвращения героя связан здесь с женским образом (ср. позже образ Ярославны в «Слове о полку Игореве») и одновременно с образом-символом Креста...» [4, 32, 91]. Дополним к сказанному, что в мифопоэтических представлениях одежда выступает в качестве защиты человека, а смена (снятие) одежды всегда семантически маркирована и обычно означает изменение статуса человека [3].

Живая сила воды проявляется и далее: когда князь очнулся, он попросил воды, после чего к нему возвращается душа: «...*И вприси воды, они же даша ему, и исти воды и вступи во нь душа и оупоменусе...*» [2, 252].

Характерно при этом, что в «Повести об ослеплении Василька» возвращение героя из мира «временной смерти» осмыслено в средневеково-христианских категориях Вечности, жизни и смерти, в контексте мотивов преступления и наказания, Божьего Суда (плач Василька, мотив окровавленной рубашки на Божьем Суде).

Дальше Василька везут, как замечает Г.Ю. Филипповский, «по *грудному пути*, (т.е. комковатому, неровному), пути брэнного, грешного мира, близок образу пушкинской тряской «телеги жизни», в чем проявляются черты эстетизации мифопоэтического контекста, что характерно для Повести в целом...» [4, 91].

По приезде во Владимир Василька опять запирают, то есть происходит третье его заточение, на этот раз на *Вакеевом дворе* «...*И посадиша и въ дворе Вакееве, и приставиша 30 мужь стеречи и 2 отрока княжа, Улань и Колчко...*» [2, 252].

После этого начинается сюжет возвращения героя в свой мир: говорится о заключении перемирия с Давыдом и о возвращении князя Василька в Теробовль «...*И рече Володарь... пусти брата мои и створю с тобою мирь. и радъ бывъ Давыдъ. и посла по Василка и приведъ и дастъ Володарю. и створи се миръ и разидостасе. и седе Василко в Теробовли... И настави весне приде Володарь и Василко на Давыда...*» [2, 252].

И, наконец, последним этапом пути князя Василька становятся три его мести обидчикам, которые, в свою очередь, автор «Повести» оценивает резко отрицательно. Здесь возникает мотив Божьего суда: по мнению автора, именно Бог и никто другой мог наказать злодеев.

Но путь Василька – это еще и нравственный путь человека в междумирии добра и зла, жизни и смерти. Возникает антитеза христианского грешника – праведника.

Как считает Г.Ю. Филипповский, в «Повести» «путь героя неразрывно связан с общей сюжетной и художественной концепцией произведения, рассказ об этапах пути князя Василька представляет собой литературную интерпретацию ритуальной модели инициации как архаического обряда, оформляющего переход к новому рождению через временную смерть, а также миф возврата, обновления сущности, преобразующей обновление социума, коллектива... Архаический ритуал инициации имел три этапа, и этапы пути Василька совмещаются с этой трехчастной структурой: 1) обрядовое отделение героя от привычной среды; 2) период испытаний, когда над героем совершаются некие ритуально-жертвенные действия; 3) возвращение героя в социум в радикально новом качестве. Характерной является также ритуальная пассив-

ность героя, как бы поддавшегося воле определяющих его путь людей (Святополка и Давида)» [4, 92].

Но князь Василько не появляется в новом качестве героя-праведника; он, наоборот, совершает не менее злые преступления по отношению к невинным людям, продолжает княжеские распри и нарушает крестное целование, надеясь на силу которого, он сам перед этим жестоко пострадал. А ведь, казалось, кому бы еще быть тем спасителем страны, как не князю Васильку, пострадавшему за Русскую землю, но таким спасителем становится Владимир Мономах. Именно он сумел подавить в себе намерение мстить князьям-предателям, то есть совершил тот духовный шаг, который не сумел сделать Василько.

В своих выводах мы в целом согласны с трактовкой «Повести», предложенной Г.Ю. Филипповским. Прочитируем исследователя: «...Таким образом, в «Повести об ослеплении Василька» впервые в русской литературе появляются эпизоды, в которых женщина спасает героя, своим плачем выкликает его из смерти и возвращает к жизни, а также впервые развернут мотив любви материнской, женской, и сыновней, общечеловеческой, любви христианской. И повсеместно любовь преодолевает пути междумирия Жизни и Смерти, женские образы соотнесены с образами моста или перехода, с мотивами воды или другой «усыренной стихии», плачевой стихии слез. Здесь... просматривается структурно мотивированная ситуация рубежа (на уровне фабулы, сюжета, композиции текста, структуры образа героя) в литературной поэтике произведения. И маркером этой рубежности выступают женские образы, мотив воды, образы-символы пограничного перехода (мост, забрала стен)... Существует своеобразный «локомотив» движения героя – «кола», на которой везут ослепленного Василька...» [4, 32].

Тема победы героя, победы духовной и военной, остро поставлена в «Повести». На всем пространстве средневековой русской литературы, начиная со «Слова о Законе и Благодати» Илариона и «Повести временных лет», тема борьбы мирового Добра и Зла и духовной победы Добра над Злом сочетается с темой защиты Русской земли, военной победы над ее недругами. Жития Леонтия Ростовского, Феодосия Печерского, жития Борисо-Глебского цикла утверждают мотив духовной, христианской победы. Г.Ю. Филипповский подчеркивает, что именно в финале «Повести об ослеплении Василька Ростиславича», в эпизоде битвы на Рожне, где встретились войска невинно ослепленного Василька и злодея-клятвопреступника Святополка, «впервые в русской литературе звучит тема военной победы как Божьего Суда». Ведущей здесь, как и в «Повести» в целом, выступает тема Креста. «Происходит Суд-битва, автор говорит о чуде-видении Креста над битвой. Мотив военной

победы сочетается с мотивом знамени Креста, что восходит к византийскому «Сказанию о явлении Честного креста и о победе силы Божии», к сюжету IV в. о Константине Великом; он органично соединяется с мотивом победы христианской. В «Повести» об ослеплении Василька» он трансформируется уже в чисто литературный, ставший классическим мотив «преступления и наказания». Мотивировка княжеских распрей возведена здесь к проискам дьявола» [4, 58].

В то же время в «Повести об ослеплении Василька» автор поднимает рассказ о судьбе своего героя на высоту глобальной проблематики судеб Русской земли, войны и мира, преступления и наказания, веры и предательства, любви и ненависти, жизни и смерти. Здесь дан живой, сложный и противоречивый образ князя Василька. Автор не останавливается перед снижением образа своего героя, которого он явно не собирается идеализировать, представлять в роли мученика. Он стремился вывести на первый план образ Русской земли как подлинного главного героя; он выводит образ героя-«резонера», в уста которого вкладывает высший смысл – своеобразный «суд», в этой роли выступает Владимир Мономах... [4, 76].

Таким образом, в художественном сознании автора «Повести об ослеплении Василька» взаимодействуют два потока представлений, один из которых соотносится с базовыми понятиями христианства и христианского ритуала (Крест, Воздвижение Креста, духовная победа), а другой – с важнейшими элементами архаического ритуала, непосредственно восходящими к кульминационной схеме ритуальной жертвы – ослепления героя (нож). Они взаимодействуют с важнейшей темой ранних древнерусских литературных памятников – патриотической темой прославления Русской земли. Г.Ю. Филипповский пришел к важному выводу о том, что образ Русской земли в произведениях этого периода рассматривается в качестве высшей ценности в рамках существующего универсума: «Это понятие являлось центральным, узловым на шкале дохристианских времен, родового, архаического менталитета. В категориях мифопоэтического сознания «Русская земля» была синонимична понятию архаического или раннесредневекового Космоса и обладала сакральным значением. Сюжетная линия «Повести», связанная с главным героем, князем Василько, его трагическими испытаниями в междумирии жизни и смерти, воспроизводит основной архаический ритуал обновления мира, утратившего свою организацию. Герой подвергается искусству, временной смерти, чтобы, преодолев временное отчуждение от социума, вернуться в него уже в ином качестве и тем самым в категориях архаического ритуала вернуть в социум временно утраченный порядок, организацию. Естественно, что это обретение Космоса, искомого миропорядка в «Повести» происходит

уже в категориях не архаического, а нового менталитета, не эпической архаики родового сознания, а христианского мироощущения» [4, 88-89].

Так, в «Повести об ослеплении Василька Теробовльского» древние мифопоэтические мотивы, соединяясь и взаимодействуя с новыми христианскими, служат выражению актуальных для того времени патриотических и нравственных идей, связанных с обновлением душевного мира человека и с укреплением нового христианского государства, с их защитой в борьбе с вечным (дьявол) и социальным злом (княжеские раздоры и усобицы).

Список литературы

1. Воронин Н.Н. Из истории русско-византийской церковной борьбы XII века //Византийский временник. Т.26. –М., 1965. - С.190-218.
2. «Повесть временных лет»//Памятники литературы Древней Руси: Начало русской литературы. XI – начало XII века. – М., 1978. - С. 248-254.
3. Рычкова Е.В. Символика пространства в диалоге мифа и литературы. – Курган, 2008.
4. Филипповский Г.Ю. Динамическая поэтика русской литературы. Ч.I: Русская средневековая литература. XI – XIII вв. – СПб., 2008.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2т. –Т.2. – М., 1982. С.176-177.

И.В. Стародумова

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ПОВЕСТВОВАНИЙ О ЧУДЕСАХ СВЯТЫХ О ПОМОЩИ ДЕТЯМ В ДРЕВНЕРУССКОЙ АГИОГРАФИИ

Повествования о чудесах русских святых о помощи детям имеют свои индивидуальные особенности и отличаются спецификой композиции, что позволяет рассматривать их в качестве особой жанровой разновидности в составе прижизненных и посмертных агиографических чудес. Как правило, они включают в себя известные по другим типам чудес сюжетобразующие тематические мотивы, например: «видение святых», «исцеление от болезней», «спасение от злых духов». Однако характерный для них жанрообразующий мотив чудесной помощи детям приобретает в них особую значимость, поскольку он не только раскрывает жизненно важные стороны быта людей, но вместе с тем является прямым отражением их определяющей моралистической идеи о скором заступничестве святых подвижников. Необходимо подчеркнуть, что в данных чудесах, как правило, отражены два жанрообразующих мотива – мотив беды (болезнь ребенка или горе, связанное с ребенком) и мотив помощи ребенку, что составляет их отличительную композиционную особенность.

В «детских» чудесах мотив беды представлен более развернуто, чем в других тематических группах посмертных чудес; здесь мы можем видеть разные варианты реализации этого мотива: болезнь, в том числе во время общей эпидемии, дьявольское нападение, потопление на море (на озере), плен, несчастный случай. Таким образом, «детские» чудеса святых подвижников характеризуются общей для них композицией и тем, что в них находят отражение разные варианты реализации жанрообразующего мотива беды.

Все рассказы о чудесной помощи детям строятся по одинаковой композиционной схеме:

- 1) сведения о родителях ребенка;
- 2) описание болезни (удушье, слепота или смерть ребенка) или несчастного случая;
- 3) скорбь и печаль родителей;
- 4) обращение родителей больного ребенка за чудодейственной помощью:
 - молитва;
 - просьба к святым помолиться за ребенка;
 - наложение икон, просвир и живой воды на больного ребенка.
- 5) чудесная помощь, исцеление или воскрешение;
- 6) радость родителей;
- 7) благодарность родителей: молитва, благодарственный молебен.

Уже в византийском Житии св. Николая Мирликийского читается два чуда о помощи детям: «Чудо об утопшем отроке, которого спас святой Николай Мирликийский» и «Чудо святого отца Николая о Василии, сыне Агрика».

Чудеса данного типа достаточно широко представлены в русских житиях. Так, в Житии преп. Сергия Радонежского отражено 9 детских чудес: «Чудо преп. Сергия Радонежского об исцелении слепой девочки», «Чудо преп. Сергия об исцелении отрока, имевшего сухую руку», «Чудо преп. Сергия о бесноватом отроке», «Чудо преп. Сергия об отроке Иване, спасшемся от разбойников молитвами святого», «Чудо преп. Сергия о той же святой воде, которой исцелилась боярская дочь», «Чудо преп. Сергия Радонежского об исцелении от болезни дьякона и его дочери молитвами святого», «Чудо преп. Сергия Радонежского об исцелении немом отрока», «Чудо преп. Сергия Радонежского об исцелении слепой девочки», «Чудо преп. Сергия Радонежского об исцелении от болезни расслабленной девочки», «Чудо преп. Сергия Радонежского об исцелении расслабленного человека, его жены и детей».

Детские чудеса преп. Зосимы и Савватия Соловецких представлены в достаточно большом количестве. Эта группа включает в свой состав одиннадцать полных чудес: «Чудо о больном отроке Михайлы Сысоева», «Чудо свя-

того о другом отроке Алексея Курюкова», «Чудо о другом ребенке Андроника», «Чудо святого о другом ребенке Матфея» (из числа ранних чудес); «Чудо преподобных об исцелении отрока от слепоты» (из числа новосотворенных чудес); «Чудо о человеке, тонущем на Куть-озере» (Чудо записано в 30-е года XVI века); «Чудо преподобных об исцелении отрока», «Чудо преподобных отцов Зосимы и Савватия об умершем отроке» (из числа поздних чудес); «Чудо об отроке», «Чудо об отроке Иоанне, который болел огненной болезнью» (из числа чудес, произошедших на Кулаковской Слуде).

В чудесах рассматриваемой жанровой разновидности мы можем выделить отдельные мотивы, характерные для других тематических групп чудес: исцелений, о помощи от потопления на море, об избавлении от вражеского плена, воскрешений.

Так, в получившем особую популярность на русской почве «Чуде святого отца Николая о Василии, сыне Агрика» находит отражение мотив избавления от вражеского плена. На церковь святого Николая в Антиохийской стране напали сарацины и забрали в плен отрока Василия; сарацинский князь Амир велел отроку Василию прислуживать ему и подносить вино; и только благодаря молитвам родителей святой Николай освободил их сына из заключения: *«И повеле ему (Василию) срацынскии князь пред лицем своимъ стояти <...>. Постави мя черпати вино и держати в стеклянице, предстояще лицу его <...>. «...И начаша ясти и питии (родители), славяще Бога и святого отца Николы чудеса поминающе <...>. И виде отрока юна стоя стояща и стекляницу полну вина въ руке держаща <...>. Отрок же Василии скоро отвеща: азъ есмь»* [1, 59-61].

Жанрообразующий мотив чудесной помощи детям не случайно отразил жизненно важную сторону быта людей. Так, чудеса о помощи детям, девушкам-бесприданницам заняли важное место в русских редакциях Жития и чудес святого Николы Чудотворца.

На Руси, где в сознании людей языческие верования прочно сохранились, тесно переплетаясь с христианскими воззрениями, было принято в случае болезни ребенка обращаться к языческим волхвам, колдунам и кудесникам (об этой ситуации неоднократно повествуется в чудесах преп. Зосимы и Савватия Соловецких). Отсюда понятно, что в детских чудесах появляется мотив взаимоотношения христиан с кудесниками. Родители больного (умершего) ребенка испытывают сильный страх за него, они готовы помочь ему любой ценой, поэтому идут на грех (обращение к языческому колдуну-кудеснику рассматривается в православии как тяжкий грех), но в конечном итоге все равно приходят к истинной православной вере и обращаются за помощью к Богу, который через заступничество святых подвижников оказы-

вает им чудодейственную помощь. Таким образом, подчеркнуть помощь детям христианских святых было актуальной задачей, стоящей перед русскими агиографами и в XV, и в XVI, и еще с большей значимостью в «идеологически смутном» XVII веке.

Как уже отмечалось, наиболее полно данная группа рассказов представлена в чудесах преп. Зосимы и Савватия Соловецких. Отметим, что большинство чудес о помощи детям построены по тому же композиционному принципу, что и чудеса-исцеления и воскрешения. В них присутствует жанрообразующий мотив беды (болезнь или смерть ребенка), в данном случае направленный на реализацию другого жанрообразующего мотива – мотива помощи святого (или святых), который также может реализовываться в нескольких разновидностях (исцеление, воскрешение). Именно реализация мотива беды, случившейся с ребенком, будет определять отнесение рассказа к данной жанровой разновидности.

Обычно в чудесах изучаемого типа находит отражение следующая комбинация сюжетных мотивов: *описание болезни ребенка – скорбь родителей – молитва святым – чудодейственная помощь – благодарность родителей*. Например, в «Чуде преподобных об исцелении отрока от слепоты» сын Ильи Селиванова Иоанн был слепым от рождения, и только с помощью молитвы родителей, обратившихся к преп. Зосиме и Савватию Соловецким, ему была дарована чудесная помощь: «...Прилучися отроку тому (Иоанну) болезновати очима <...>. Родители же его <...> скорбяще о отрочате <...> образы преподобныхъ въ домъ свои внесше (родители Иоанна) <...> и вседушно со слезами молятся Господу Богу и Пречистей Богородици, и преподобныхъ Зосиму и Саватия тепле въ молитвахъ своихъ призываютъ <...>. Отрокъ от болезни здравъ бываетъ и сладкии светъ очима своима приемлетъ» [3, 429]. В данном чуде жанрообразующий мотив беды (болезни ребенка) служит для реализации второго жанрообразующего мотива чудодейственной помощи (исцеления).

Похожее описание мы можем увидеть в «Чуде преп. Сергия Радонежского об исцелении от болезни дочери дьякона»: «Дщерь девица Анна убила-ся и переломила спину, и гнойныя язвы на спине неисцелныя беаше и ноги скорчены имущее <...>. Мы же <...> преподобному чудотворцу Сергию в Казани певше молебен. И молитвами Пречистые Богородицы и великаго чудотворца Сергия <...> дщери моей ноги от корчеты исцелеша и гнойныя язвы очистишася, и быхом здравы. И <...> приидохъ в домъ Святыя Троицы по обещанию своему помолитися и у преподобныхъ его многоцелебныхъ мощей поклонитися» [2, 511].

В «Чуде преподобных отцов Зосимы и Савватия об умершем отроке того же Феодора» младший сын Федора Иван тяжело заболел и умер. Только после молитвы родителей, обращенной к преп. Зосиме и Савватию Соловецким, наложения освященных просвир на его голову и окропления святой водой отроку было даровано чудесное воскрешение: *«...Сынъ того же Феодора триехъ летъ именовъ Иванъ въ болезнь тяжку впаде и въ ноци той же умре <...>. И начаша (родители Ивана) тепле со слезами молити <...> преподобныхъ чудотворцовъ Зосиму и Саватия на помощь призываше. И вземше, еже имеяху у себе часть святыя просфиры Пречистыя Богородица Печерскаго монастыря <...>, положиша на главу умершему сыну своему и воду возлияша <...>. Въ томъ часе умершее отроча оживе»* [3, 481]. Здесь мы видим аналогичное сочетание мотивов: с помощью мотива беды (болезни ребенка), выступающего в качестве жанрообразующего, в данном случае реализуется основной мотив чудодейственной помощи святого (воскрешение). Нужно отметить, что данная комбинация сюжетных мотивов (**описание болезни ребенка (смерть ребенка) – молитва родителей – наложение просвир на голову и грудь больному ребенку – исцеление – благодарность родителей**) не находит отражения в «детских чудесах» преп. Сергия Радонежского. В чудесах преп. Сергия Радонежского больного ребенка исцеляет сам святой либо после молитвы, либо после чудесного видения святого родителям.

В чудесах о помощи детям преп. Зосимы и Савватия Соловецких и преп. Сергия Радонежского мы можем увидеть различные комбинации простых тематических мотивов: например, **описание болезни ребенка – скорбь родителей – чудесное видение святых старцев – молебен – крестное знамение – исцеление больного ребенка – радость родителей**. Например, в «Чуде об отроке» (из числа чудес Соловецких святых, произошедших на Кулаковской Слуде) отрок Афанасий, сын благочестивых родителей, был одержим слепотой, но после чудесного видения святых старцев, которое случилось его матери, и молебна у Афанасия восстановилось зрение: *«Афанасии и бе не виде очима своима осмь летъ <...>. И внезапно видитъ мать его своима очима пришедша во храмину ихъ два старца святолепна и честна, седиными украшена <...>. Певше (мать отрока) съ верою молебная <...>, и знаменоваше отрока своего у образа ихъ (святых старцев). И абие отроча нача взирати чювственными своима очима на подобие образа ихъ»* [3, 494]. Данная комбинация сюжетных мотивов не находит своего отражения в чудесах преп. Сергия Радонежского.

Жанрообразующий мотив беды (болезнь ребенка) может сочетаться с другими, менее значимыми с точки зрения сюжета, мотивами, в частности, с

мотивом видения (явления святых) и с мотивом избавления от злых духов. Например, в «Чуде об отроке Иоанне, болевшем огненной болезнью» преп. Зосимы и Савватия (из числа тех же чудес Кулаковского цикла) Иоанну было чудесное видение, в котором святые старцы, явившись отроку, перенесли его в церковь, знаменовали чудодейственным крестом и даровали ему чудесное исцеление [3, 495]. Здесь находит отражение следующая комбинация сюжетных мотивов: *описание болезни ребенка – скорбь родителей – видение святых – перенесение святым больного в церковь – крестное знамение – чудесное исцеление – радость родителей*. Характерна в данном рассказе реализация мотива чудодейственной помощи святых старцев: один из них читал молебен, а второй знаменовал больного отрока чудодейственным крестом: *«Лежащу отроку сему на постели своеи, болезнью одержиму сущу, и видевь явственню очима своима, яко приидоша во храмъ наю два старца святолепна и честна <...>. И внидоша его въ новую ту церковь <...>, знаменавъ отрока честнымъ крестомъ <...>. И воставъ съ постели отецъ отроцати и мати его <...>, и видеша сына своего здрава суща»* [3, 495]. Мы можем проследить здесь яркое отличие в описании чудодейственной помощи преп. Зосимы и Савватия Соловецких от рассказа о заступничестве преп. Сергия Радонежского: преп. Сергий в большинстве случаев только исцеляет больных, а крестное знамение и молебен совершают являющиеся вместе с ним священники.

В «Чуде преподобных отцов наших Зосимы и Савватия о некоем человеке, тонущем на Куть-езере» повествуется о том, как один человек плыл по озеру со своим маленьким сыном. Внезапно поднялся сильный ветер и началась страшная буря. Ладью быстро заполнило водой, и отец с сыном стали тонуть. Только с помощью молитвы преп. Зосиме и Савватию им было даровано чудесное спасение: *«Человекъ же малаго сына своего жива посади въ лодищу и мало помалу доправися до брега»*. Весьма интересно в данном чуде реализован сам мотив чудесной помощи: *«И внезапно прилете орель, и сидя на конци лодищи оная, и крилами своими безъ лености скоро воду изъ лодищи зачерпая, вонъ излия и сотвори праздну, отлете на брегъ»* [3, 416]. Отметим, что орел – характерный христианский символ, а также подчеркнем, что реализация данного мотива отличается своей оригинальностью и не находит отражения в «морских чудесах» других святых подвижников.

В «детских чудесах» характерный мотив беды, связанной с ребенком, может реализовываться также и через различные несчастные случаи.

Так, в «Чуде преп. Зосимы и Савватия Соловецких об исцелении отрока Стефана Творогова, заваленного землей» жанрообразующий мотив беды реализуется как указание на несчастный случай, который произошел с ребенком

во время работы, и отличается при этом бытовой конкретностью. Отрок по имени Стефан копал яму вместе со своим отцом. И когда они завершили работу, Стефан остался в глубокой яме, чтобы выбрать оставшуюся в ней землю. Внезапно его засыпало землей. Отец отрока с другими людьми откопал Стефана, когда тот был уже мертвым и положил сына на землю. Только после молитвы и обета святым угодникам Стефан был воскрешен и исцелен [3, 499].

В Житии преп. Сергия Радонежского «детские чудеса», как правило, включаются в более крупные жанрово-тематические группы – такие, как «чудеса-видения святых», «чудеса-исцеления от болезней», «чудеса-спасения от злых духов».

Таким образом, рассказы о чудесной помощи детям строятся по одной сюжетно-композиционной схеме, но имеют свои характерные особенности, которые находят отражение в чудесах разных святых подвижников. Например, «детские» чудеса преп. Зосимы и Савватия Соловецких существенно отличаются от соответствующих рассказов о чудесах преп. Сергия Радонежского не только в сюжетном и композиционном отношении, но и в самой реализации мотива беды и особенно мотива чудесной помощи ребенку, который является значимым жанрообразующим элементом данных повествований и в котором заложена основная моралистическая идея подобных рассказов, направленная на то, чтобы вселить в читателей веру в чудодейственную помощь, осуществляющуюся через заступничество святых подвижников.

Список литературы

1. Крутова М.С. Святитель Николай Чудотворец в древнерусской письменности. – М.: Мартис, 1997.
2. Клосс Б.М. Житие Сергия Радонежского //Избранные труды.– М.: Языки русской культуры, 1998. - Т.1.
3. Минеева С.В. Рукописная традиция Жития преп. Зосимы и Савватия Соловецких, XVI–XVIII века: В 2 т. - М.: Языки славянской культуры, 2001. - Т.2.

С.А. Черницына

ЯЗЫКОВАЯ ИГРА ЮРИЯ ОЛЕШИ

Термин «языковая игра» трактуется в лингвистике и литературоведении весьма неоднозначно. В нашей статье мы будем придерживаться позиции И.Б. Голуб, рассматривающей данное понятие как нарушение лексической сочетаемости слова, создающее особый художественный эффект. В художе-

ственных и публицистических произведениях границы лексической сочетаемости могут быть расширены. Например, замечено, что ограничения семантической сочетаемости не распространяются на переносное словоупотребление: возможны словосочетания, которые кажутся бессмысленными, если составляющие их слова понимать в буквальном значении (закат пылает, годы летят, черные мысли). Семантическая несочетаемость слов не является препятствием для создания художественных образов. Именно нарушение привычных связей слов, придающее им новые оттенки значения, лежит в основе многих классических образов, ставших хрестоматийными примерами эпитетов, метафор, метонимий [3].

Знаменитый автор «Трёх толстяков» Юрий Карлович Олеша оставил нам не очень большое литературное наследие: роман «Зависть», несколько рассказов, пьес и книгу размышлений о времени и себе, изданную после его смерти под заголовком «Ни дня без строчки», а не так давно в более полном варианте и другой композиции она появилась под названием «Книга прощания». Однако это блестящие образцы словесной игры, приемами которой Ю. Олеша владел в совершенстве. В своей статье «Король и сказочник Юрий Олеша» Ирина Озёрная рассказывает об удивительном даре писателя: «В одесском кафе «Ай-Лайф», облюбованном «зеленоламповцами», шел очередной поэзо-концерт, в конце которого объявлялось: «Импровизации Юрия Олеша!». Он весь вечер наблюдал за посетителями кафе, слушал выступавших до него поэтов и, выйдя на эстраду, молниеносно, на глазах у публики, блестяще сочинял остроумнейшее стихотворное обозрение вечера, с лету импровизируя под каскады хохота и заработав бешеные аплодисменты в конце» [8].

Стиль Олеша своеобразен и неповторим, это своеобразие создается не чрезмерным употреблением разного рода стилистических фигур, а творческим отношением к отобранным языковым средствам образности. Художественная концепция писателя сформулирована в его рассказе «Вишнёвая косточка»: «...я создаю мир, который не подчиняется никаким законам, кроме призрачных законов моего собственного ощущения». Стиль произведений автора на языковом уровне создается в основном за счет вариативного использования переносных и потенциальных значений слов. Именно на этом явлении построены стилистические фигуры и средства, отбираемые Олешей: метафоры, сравнения, эпитеты, окказионализмы.

Олешу называли Королём метафоры. Его отличала потребность писать метафорическую прозу. «Он сам понимал это свое поразительное свойство и вообще считал, что придумывать метафоры надо только такие, которые мог бы придумать сам читатель. То есть узнаваемость мгновенная должна быть»,

– говорит профессор Литературного института имени Горького Мариэтта Чудакова [8]. В своих воспоминаниях Олеша неизменно восхищается поэтами и писателями, обладавшими метафорическим даром: «Я несколько раз предпринимал труд по перечислению метафор Маяковского. Едва начав, каждый раз я отказывался, так как убеждался, что такое перечисление окажется равным переписке почти всех его строк. В его книгах, я бы сказал, раскрывается целый театр метафор. Это был король метафор»; «Велемир Хлебников дал серию звериных метафор, может быть, наиболее богатую в мире» («Ни дня без строчки»). В окружающем мире взгляд писателя мгновенно выделяет наиболее «могущественные предметы для метафоризации». Это мир зверей: «Мне кажется, что я бы мог из пасти любого животного вытаскивать бесконечную ленту метафор», или башенные часы: «Они (башенные часы), входя в описание, уже сразу придают ему поэзию, придают ему даль, высоту, панораму» («Ни дня без строчки»). Создаётся впечатление, что для Олеша метафора – это и есть искусство, во всяком случае, – его сердце: «Кто-то сказал, что от искусства для вечности останется только метафора. Так оно, конечно, и есть» («Ни дня без строчки»).

Метафора Олеша – блестящее воплощение идеи языковой игры. Ни на что не похожая, свежая и оригинальная и в то же время узнаваемо-конкретная, метафора писателя вовлекает в круг сочетаемости совершенно далёкие друг от друга понятия: «перламутровый объектив пуговицы», «муравейник надписей», «розовый шиповник грусти», «флюс леденца», «изжога зависти», «мотылёк улыбки», «желтая скула яблока» («Зависть»); «два жирафа пуговиц мундира», «колбаса щёк», «развевающееся пламя тюльпанов», «старая порванная кукла тела», «мигрень души» («Ни дня без строчки»).

Метафора Ю. Олеша является в основном метафорой стиля, индивидуально-авторским новообразованием в структуре художественного текста. Такая метафора представляет собой алогичное нарушение ассоциативных связей между понятиями. Но именно по этой причине такие выражения могут становиться образами с высоким экспрессивным потенциалом. Л.С. Выготский писал: «Нередко само состояние затруднения, неумение наладить соответствующую связь является исходной точкой для образования структуры. Именно отсутствие связи начинает служить связью. То, что совершенно нелепо, совершенно не имеет ничего общего, запоминается именно по этому признаку, изображается структура по принципу абсурда» [2].

Суммируя разные точки зрения на характер образования окказиональной метафоры среди индивидуально-авторских метафор Олеша, можно выделить шесть основных видов:

1. Фразеологические – образованные заменой одного из компонентов фразеологического сочетания: поднимать со дна души, не обходится даром, витает в сферах возвышенных.

2. Словообразовательные – основаны на переносе метафорического значения производящего слова на производное: изжога зависти (сжигает зависть).

3. Семные – образованные объединением отдельных сем соединяемых слов с их частичным преобразованием: свежее внимание, превратный мир.

4. Ассоциативные – близки к семным, но в них представлены чувственные и эмоциональные субъектные переосмысления: ящик неповторимых наблюдений, два жирафа пуговиц мундира.

5. Контекстные – предполагают изменение лексического контекста при сохранении устойчивого метафорического значения слова: тема, которая шла от моей кровеносной системы, от моего дыхания.

6. Синонимические – основанные на использовании синонимов к словам с метафорическим устойчивым значением: ростки страстей, комплект человека.

Между названными типами окказиональных метафор нет четких границ. Часто наблюдается перекрещивание образных основ.

Метафоризация пронизывает и другие тропы, используемые Олешей.

Метафоричны по сути эпитеты: «крепкий многоствольный затылок», «кровеносная краснота», «непрочный и опрометчивый мотылёк улыбки», «мягкая сладкая зелень лужайки», «пышно раскланялся», «пленительно-неуклюжий Левин из Толстого» («Зависть»); «рак был зеленоватого, водопроводного цвета», «голый резиновый мальчик», «бисерные муравьи» («Лиомпа»), «мертвая неподвижная красота» («Стадион в Одессе»), «пшеничный блондин», «горбатое поле», «собачье лицо», «мускулистый ветер» («Ни дня без строчки»). Анализ художественных определений, создаваемых Олешей с помощью метафорических значений слов, позволяет выделить ряд приёмов, оформляющих метафорический контекст. Прежде всего обращает на себя внимание приём создания аналогий между метафорическими и обычными эпитетами: зеленоватый – водопроводный, крепкий – многоствольный, мягкая – сладкая, в котором задействованы различные чувственные ассоциации, смешаны планы восприятия – слуховой, зрительный, осязательный. Иногда Олеша возвращается к найденной ассоциации, развертывая метафорический контекст: «сладкой и холодной для зрения была зелень лужайки», «розовый цветок акации кажется сладким». Сочетание эпитета с определяемым словом нередко создает эффект скрытой тавтологии: «общечеловеческие обыкновения», «кровеносная краснота», придающий образу большую материальную

ощутимость. Образные оценочные определения хорошо передают отношение автора к персонажам, обладают яркой характерологической функцией: «мальчик был гораздо сложнее и серьезнее, чем думали о нём остальные».

Одним из наиболее частотных приёмов в художественном мире Олеши является олицетворение вещного мира, суть которого выражена словами героя романа «Зависть»: «Весь мир одушевлён. Вещи живут своей жизнью». У этой жизни есть своё начало и конец: «Жизнь примуса начиналась пышно: факелом до потолка. Умирал он кротким синим огоньком» («Лиомпа»). В ней все материальные объекты активны и деятельны: «надписи ведут борьбу за существование, буквы табличек воюют с буквами афиш», «картошка сбрасывает с себя шкуру» («Зависть»). У вещей различные отношения с людьми. Например, у Кавалерова из «Зависти» «сложные взаимоотношения с одеялом», «мебель норовит подставить ему ногу», «лакированный угол шкафа укусил», а «буфет смеётся», наблюдая всё это. В рассказе «Лиомпа» вещи постепенно покидают умирающего героя: «Больного окружали немногие вещи: лекарство, ложка, свет, обои. Остальные вещи ушли», но они охотно «несутся навстречу» маленькому ребёнку, только-только познающему мир: «Каждая секунда создавала ему новую вещь». Герою рассказа «Легенда» «каждая вещь навязывала родство» и «что-то предписывала», а посредником между мебелью и мальчиком был отец – такая зависимость раздражала, вызвала желание избавиться от опеки и вещей, и родителей. В произведениях Олеши олицетворение выступает как развернутая метафора, близкая по своей роли к психологическому параллелизму: жизнь окружающего мира, привлечённая к соучастию в душевной жизни героя, наделяется признаками человекоподобия.

Подобно тому, как метафору можно представить в виде сокращённого сравнения, так сравнение можно назвать развернутой метафорой. Как метафорические, так и сравнительные тропы служат задаче образной передачи мысли, и разграничение их представляет определённую трудность, ибо в основе любой метафоры лежит элемент сравнения, а сама метафора есть не что иное, как скрытое сравнение. Если метафорические тропы передают сравнение опосредованно, создавая порой сложный метафорический образ, то в сравнительных тропах сопоставление носит более прямой характер. А. Вежибицкая называет эти языковые единицы «метафорические сравнения» [1]. Для сравнений Ю. Олеши такое соотношение тропов закономерно. Сравнения – «мешки под глазами свисали как лиловые чулки», «тысячелетия стоят выгребной ямой», «флаги били, как молнии», «попрощайтесь так, чтобы ваше «до свидания» раскатилось по векам», «ливень ходил столбом за окнами – похоже на орган», «второе двадцатилетие – самая вкусная треть жизни» – можно

с полным правом рассматривать как метафорический контекст. Михайл Крепс в своей статье о творчестве Иосифа Бродского отмечает: «Очевидно, понятие распространенного сравнения включает в себя два разных типа: сопоставительный (аналитический) и метафорический (синтетический)». Сравнения Олеси являются иллюстрацией метафорического типа, для которого характерно «описание одного предмета в терминах другого» [5].

В понятие «языковая игра» часто включаются элементы лексического уровня, которые словообразование выделяет в особый разряд, обозначив как производные с метафорической мотивацией [6], или словообразовательные метафоры [4]. Словообразовательные метафоры обладают почти всеми системными свойствами метафоры лексической: двуплановостью, поскольку ее семантика основывается на сравнении двух явлений действительности; выполняют те же функции, что и лексическая метафора: образную, номинативную, экспрессивную; образуются зачастую при нарушении сочетаемости, однако если для лексической метафоры нарушения происходят на уровне словосочетания и предложения, то появлению словообразовательной метафоры может сопутствовать нарушение семантической сочетаемости морфем. К этой подгруппе относятся словообразовательные дериваты, при создании которых производящее слово претерпевает образное переосмысление. Такие производные не имеют номинативно прямого значения и понимаются так же, как лексические метафоры, – с помощью отсылки к тому ассоциативному потенциалу, который заключен в исходном значении базовой единицы. К метафорическим дериватам следует отнести окказионализмы Ю. Олеси: *поползёнок, полулуние, деравастый, скользота*. Совершенно очевидно, что метафорически образованное существительное ПОПОЛЗЁНОК актуализирует те же смыслы (подобострастие, приспособленчество, заискивание), которые содержатся в переносном значении глагола ПОЛЗАТЬ – перен.: униженно просить [7]. Такую метафору Козинец называет ассоциативной, формирующейся на базе потенциальных сем или на ассоциативных связях сравниваемых явлений. Во многих случаях установить четкую семантическую связь возможно лишь при рассмотрении вторичных и переносных значений производящего слова [4]. Слово ПОЛУЛУНИЕ употреблено автором в метафорическом контексте (полулуние сыру) и основано на внешней метафоре (по форме). Прилагательное ДЕРЕВАСТЫЙ по отношению к определяемому слову САД является по сути скрытой тавтологией. Сад определяется в словаре как «участок земли, засаженный **деревьями**, кустами, цветами; сами растущие здесь **деревья**, растения». Прилагательное ДЕРЕВАСТЫЙ образовано от существительного ДЕРЕВО при помощи суффикса –АСТ- со значением «в большой мере наделенного тем, что названо производящей основой». Сочетание ДЕ-

РЕВАСТЫЙ САД, таким образом создаёт картину сплошной стены деревьев, и сам Олеша определяет этот сад как «тяжёлый», замыкая ассоциативную метафорическую параллель, заключённую вokkaзиональном деривате.

К такому типу словообразовательных структур следует отнести также сложные слова, которые могут представлять собой сочетания эпитета и определяемого наименования: *пленительно-неуклюжий, приятно-бледный, невыгодно-обширный, богато-мрачноватый, кукольно-маленькая*; предмета и объекта сравнения: *лампа-сердце, часы-великаны, глаза-капли*; предмета и метафорического его наименования: *ящик-дикобраз (ящик с пробирками, словно со стеклянными иглами), звёзды-сороконожки (о звезде действительного статского советника, состоящей из восьми выступов, в каждом из которых по пять лепестков)*.

Юрий Олеша не перестаёт удивлять читателей своим ярким талантом слова, его произведения не спутаешь ни с чьими другими. Это мастер языковой игры, шедевры которого ещё долго будут предметом разностороннего языкового анализа.

Список литературы

1. Вежбицкая А. Сравнение - градация - метафора// Теория метафоры: Сборник статей.– М.: Прогресс, 1980.– С. 57-80.
2. Выготский Л.С. Мышление и речь// Собр. соч.- В 6 т.– М.: Педагогика, 1982 – Т.2.– С. 45.
3. Голуб И.Б. Русский язык и культура речи: Учебник для ссузов .– М.: Логос, 2009.
4. Козинец С.Б. Словообразовательная метафора: пересечение лексической и словообразовательной систем// Филологические науки. – 2007. – № 2.–С. 61–70.
5. Крепец М. О поэзии Иосифа Бродского// Ardis Publishers, Ann Arbor, 1984.
6. Лопатин В.В. Метафорическая мотивация в русском словообразовании// Актуальные проблемы русского словообразования: Сборник статей.– Ташкент: Укитувчи, 1975. – С. 53–57.
7. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азъ, 1992.– С. 279.
8. Озёрная И. Король и сказочник Юрий Олеша// Всемирные одесские новости.– №3.– ноябрь.– 2009.– С. 8-9.

О.В. Шередкова

НЕОРОМАНТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ В ПРОЗЕ М.Н. АЛЬБОВА (НА ПРИМЕРЕ ЭСКИЗА «ДИССОНАНС»)

Неоромантизм как литературно-художественное течение возник на рубеже XIX-XX веков, отразив в себе все фундаментальные особенности «переходного периода», явив собой этико-эстетический протест против антигу-

манизма общественного строя, позитивистской философии натурализма и декадентской литературы. Внешне это было своего рода возрождение классического романтизма начала XIX века: новый интерес к романтическому герою, живущему вопреки социальным обстоятельствам, неординарным сюжетам, экзотическому хронотопу, двоимирию (единство обыденного и возвышенного, мечты и действительности), оптимистическому пафосу, но будучи его правопреемником, неоромантизм формировался в иных социокультурных условиях, приобретая особые черты. Довольно часто неоромантические тенденции проявлялись стихийно, неосознанно, в большинстве случаев они переплетались с художественными принципами различных направлений конца XIX — начала XX веков.

Среди ярких представителей неоромантизма такие писатели, как Эдмон Ростан, Генрик Ибсен, Кнут Гамсун, Редьярд Киплинг и др.; в России – Максим Горький (раннее творчество), Николай Гумилёв, Александр Грин, Владимир Набоков.

В основе эстетики романтизма лежит концепция двоимирия, согласно которой познание окружающего мира возможно лишь через интуицию, через «суггестивный образ», а не с помощью разума, поэтому на первый план выходит область чувств, внутренних устремлений. Субъектом познания в романтической картине мира выступает «исключительная личность», действующая в «исключительных обстоятельствах».

Неоромантическая картина мира ближе к реализму, так как в ней сверхреальный, мифологический мир трансформируется либо отсутствует, несмотря на то, что неоромантический герой обладает исключительным, ярким характером и существует в мире экзотических обстоятельств, которые являются своего рода «продолжением» человеческой личности: конфликт развивается не в прямом столкновении с миром стихий, а с самим собой. В результате этого происходит разоблачение привычных ценностей.

Известно, что дискурс о проблеме генезиса неоромантизма как художественного явления невозможен без рассмотрения литературно-исторического процесса в широком контексте. С этой целью необходимо обратить внимание не только на писателей первой величины, но и на второстепенных авторов, например, круга А.П. Чехова. Таковым наравне с И. Потапенко, К. Баранцевичем, П. Бобарыкиным и др. можно считать М.Н. Альбова (литературные псевдонимы - Алобов, М. Озерский) - известного в свое время писателя конца XIX-начала XX веков. Критики той поры по-разному оценивали природу его дарования. Одни видели в нем бытописателя, «жанриста», другие - психолога, последователя Достоевского. А.В. Амфитеатров в статье «Литературные впечатления» так обозначил роль Михаила Ниловича в русской лите-

ратуре того периода: «Альбов действительно влиял на публику, на общество. Перечитывая его произведения, с изумлением видишь, сколько его забытых образов и слов перешло тем бессознательным, органичным усвоением, которое определяет литературную эпоху, к Потапенко, Чехову, Горькому, как много андреевского сказано им раньше Андреева. <...> Альбов не был для нас «властителем дум», но товарищем дум – несомненно. Без него было нельзя» [2].

Субъектом познания в эскизе М.Н. Альбова «Диссонанс» выступает нищий, который «принадлежит к тому неопределенному типу, который может предоставить обширное поле для предположений относительно социального его положения, начиная от бывшего лакея до отставного чиновника. Лет ему 30—40» [1]. Он, словно инородное тело, резко контрастирует с миром Невского проспекта, где «все чинно, сдержанно и благопристойно. Все дышит одною гармониею, объединяющею всю эту тысячную толпу приличных людей сознанием чувства собственного достоинства, дающегося обеспеченным положением, здоровым желудком и прекрасной погодой» [1]. Его диссонансность проявляется во всем: облике, манере поведения, образе жизни, так, например, «на иззелена-бледном и испитом лице прорывается жидкая растительность, в виде усишек и бороденки телесного цвета. Маленькие глазки, кажущиеся еще меньше благодаря выдающимся скулам, глубоко прячутся в своих орбитах и глядят оттуда с беспокойным и хищным выражением голодного. Кончик носа посинел от озноба. Он часто передергивает плечами и подувает в свои огромные багровые руки, далеко высывающиеся из-под коротких рукавов пиджака, откуда виднеются обшлага грязнейшей розовой ситцевой рубашки, или, часто хватаясь за грудь, с ниспадающими на нее концами ветхой гарусной косынки, обмотанной вокруг его шеи, он принимается давиться глухим, как из бочки, простуженным кашлем» [1].

Дуализм мира в эскизе обусловлен противопоставлением двух начал, который заявляет о себе в различных художественных деталях, основных мотивах, находящихся в строгой оппозиции. Мир нищего соотнесен с мраком, постоянным холодом, голодом, задворками Петербурга, грязным трактором, «ботинками, разлезшимися до последних пределов возможного», истрепанной одеждой. Возникает мотив стагнации, деградации, постепенного умирания. При этом параллельно с ним существует совершенно иной мир — мир, пронизанный солнечным светом, теплом, движением; в котором поток блестящих цилиндров, военных фуражек и шапок, шуб, изящные, как конфетка, башмачки; имеется возможность отобедать в «Малом Ярославце». «Мир жизни» не принимает и не слышит мольбу «Подайте на хлеб, ради

Христа..», доносящуюся из «мира мрака» (мотив глухоты, прерывающиеся диалоги).

До определенного момента главный герой в полной мере не осознает всей плачевности своего положения. Но в одночасье в его жизни все меняется: «подобрав свое платье и брезгливо ступая по грязному тротуару маленькими ножками, обутыми в изящные, как конфетка, башмачки, проходит в подъезд статная молодая красавица, кутая личико в пушистый мех своей роскошной бархатной, вишневого цвета, ротонды. Полою ее она задевает растерявшегося перед ней оборванца, обдав его ароматной струею каких-то особенно нежных духов» [1]. Эта встреча явилась триггером, запустившим механизм потрясения, переоценки своего положения в социуме: «Он давно уже привык к своим лохмотьям, ощущая неудобство от них только в смысле плохой защиты от холода. Но теперь, в это мгновение, он вдруг, внезапно, постигает, что он - гадкий, жалкий, оборванный нищий, вроде какого-то комка грязи, попавшего на барский ковер, что все это видят, но никто не обращает внимания только из снисходительности, что каждый, решительно каждый, не только из этой толпы приличных господ, но и этот раззолоченный холуй, мимоходом толкнувший его, очищая дорогу, даже этот сытый дворник, важно восседающий у ворот на скамейке,- все, все они, сейчас вот, в эту минуту, имеют право прогнать его прочь, как прогоняют какого-нибудь скверного, паршивого пса, который только благодаря недосмотру затесался в публичное место гулянья, где предписывается травы не мять и собак не водить и куда не возбраняется вход только прилично одетым; что одно уже самое его присутствие здесь, в этот час, на Невском проспекте наносит оскорбление всем, оскорбление даже этому самому солнцу» [1]. Следовательно, диссонанс перестает быть категорией только социальной. Он разрастается, набирает силу, переходя в новое качество, и становится глобальным.

Таким образом, литература рубежа XIX-XX веков отразила смену культурных парадигм, поиск новых художественных, нравственно-ценностных и мировоззренческих ориентиров. Одним из ответов на подобного рода искания можно считать неоромантизм, который необходимо рассматривать во взаимосвязи с натурализмом, неоклассицизмом, импрессионизмом, символизмом, экспрессионизмом и др., так как для этого временного периода характерна одновременность существования ряда самостоятельных течений и направлений в литературе и искусстве. Черты неоромантизма (дуализм, интерес к области чувств, внутренних устремлений, внутренний конфликт, приводящий к разоблачению привычных ценностей) проявились в эскизе «Диссонанс» М.Н. Альбова. В нем автор наметил появление образа «босяка» в русской литературе,

обратив внимание не только на сам факт бытования подобного социального явления, но и на внутренний мир нищего, область его переживаний.

Список литературы

1. Альбов М.Н. Эскиз «Диссонанс»//http://az.lib.ru/a/alxbowmn/text_0040.shtml
2. Амфитеатов А.В. Литературные впечатления // Современник.- 1911. - № 7.- С. 268.
3. Венгеров С.А. Этапы «неоромантического» движения// Русская литература XX века/ Под ред. С.А.Венгерова. – М., 1914.
4. Краткая литературная энциклопедия: В 7 т. / Под ред. А.А. Суркова. – М.: Советская энциклопедия, 1962. – Т. 1, 5.
5. Луков В.А. Французский неоромантизм: Монография. — М., 2009 — С.102.
6. Муратов, А.Б. Проза 1880-х гг.// История русской литературы: В 4 т. – Л., 1983. – Т.4.
7. Общая психология // Психологический лексикон: Энциклопедический словарь: В 6 т./ Сост. Л.А. Карпенко; Под общ. ред. А.В. Петровского. — М.: ПЕР СЭ, 2005. — С.251

И.В. Щурова

НАРУШЕНИЕ ЛЕКСИЧЕСКОЙ СОЧЕТАЕМОСТИ КАК СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИЁМ В ПОВЕСТИ ВИКТОРИИ ТОКАРЕВОЙ «ТЕРРОР ЛЮБОВЬЮ»

Лексическая сочетаемость представляет собой способность слов соединяться друг с другом. В основе учения о лексической сочетаемости лежит положение академика В.В. Виноградова о фразеологически связанных значениях слов, которые имеют единичную сочетаемость (закадычный друг) или ограниченные возможности сочетаемости (черствый хлеб, батон; черствый человек, но нельзя сказать «черствая конфета» [1,13].

Нарушение лексической сочетаемости может быть как речевой ошибкой (например, в предложении «С него взыскали материальный ущерб»), так и стилистическим приёмом в том случае, если автор сознательно расширяет границы лексической сочетаемости, как это нередко происходит в художественных и публицистических текстах. В последнем случае говорят о нарушении лексической сочетаемости как стилистическом приёме, являющемся разновидностью языковой игры.

Феномен языковой игры объясняется, как известно, стремлением к экспрессии речи. «Философы и психологи считают игру одним из фундаментальных свойств человеческой природы. Это вид деятельности, который не преследует каких-то конкретных практических целей. Цель игры - доставить удовольствие людям, которые принимают в ней участие» [2, 138]. «Такая языковая игра строится на отклонении от стереотипов при осознании незыб-

лемости этих стереотипов» [2, 138]. Е.Г. Костомаров отмечает: «Реализуясь именно в конфликте со стандартом, экспрессема легче всего образуется в результате нарушения общеязыковой литературной нормы словоупотребления» [5, 160]. При этом автор языковой игры апеллирует к лингвистической пре-суппозиции, то есть к собственно языковым знаниям читающего - знаниям особенностей языковых единиц, их вовлеченности в парадигматические и синтагматические отношения, знанию их стилистической принадлежности, знанию узуса.

Все знаменательные слова условно делят на две группы. Словам первой группы свойственна практически не ограниченная в пределах их предметно-логических связей сочетаемость. Это многие существительные (дерево, человек), глаголы (работать, знать), прилагательные (тяжелый, холодный). Другую группу образуют слова с ограниченной сочетаемостью. Если слово многозначно, ограничения могут распространяться лишь на отдельные значения. Обычно ограничения сочетаемости наблюдаются у слов, сравнительно редко употребляющихся в речи, то есть у слов, не входящих в 2500 самых частотных слов русского языка.

В художественной речи границы лексической сочетаемости расширяются, в частности, за счет того, что ограничения сочетаемости не распространяются на переносное словоупотребление. Именно нарушение привычных связей слов лежит в основе многих фигур речи.

В книге Виктории Токаревой «Террор любовью» мы выявили 65 случаев отклонений от привычной лексической сочетаемости (например, благоприятные витамины, карьера сияла).

Проанализировав природу этих отклонений, мы обнаружили, что нарушения лексической сочетаемости в повести встречаются либо в эпитетах (30 случаев), либо в метафорах (35 случаев).

Рассматривая эпитеты, мы придерживались широкой точки зрения, согласно которой в качестве эпитетов могут выступать имена прилагательные, наречия, имена существительные и деепричастия (такую позицию в отношении эпитетов обнаруживают Л.А. Булаховский, Б.В. Томашевский, И.Б. Голуб, И.В. Арнольд и др.). В повести «Террор любовью» нами было выявлено 27 эпитетов – прилагательных (например, прочная Ленка, смуглая котлета, беспардонное внедрение) и 3 эпитета – наречия (намертво влюбленный, подробно облепляет, изысканно развратная дама). Таким образом, в повести Виктория Токарева в подавляющем большинстве случаев прибегает к традиционным эпитетам, выраженным именами прилагательными.

Выявленные эпитеты, в основе которых лежит отклонение от привычной сочетаемости слов, мы классифицировали по способу обозначения соответ-

ствующего признака, то есть по характеру номинации. Среди них было обнаружено 16 эпитетов с прямым значением (взрастающий внук, жующий юный божок, элитная богадельня) и 14 эпитетов с переносным значением. Большинство из них (12 единиц) составили метафорические эпитеты (рафинированный разврат, насыщенная тишина, густой траур), метонимические (или смещенные) эпитеты были единичны (живая тяжесть, бесслухий голос). Очевидно, автор не отдает предпочтения ни эпитетам с прямым значением, ни эпитетам с переносным значением. Возможно, отсутствие доминирования эпитетов-метафор и эпитетов – метонимий является чертой идиостиля Токаревой, узнаваемость языка которой обеспечивается не только и не столько тропами, сколько повторами, парцеллированными конструкциями, сравнениями [3]. По функции в создании художественного образа эпитеты подразделяют на изобразительные и эмоциональные. Первые усиливают «картинность речи», вторые – её эмоциональность [6, 519]. Большую часть проанализированных эпитетов составили эмоциональные (23 единицы), меньшую – изобразительные (7 единиц). Эмоциональные эпитеты автор использовал при характеристике персонажей (здохлый Яшка, законченный красавец, намертво влюбленный мальчик), изобразительные применялись при описании их внешности (новенькая кожа, подробно облепляет тело, корытообразный рот, бледный козий лик). Кроме того, с помощью эмоциональных эпитетов охарактеризованы в повести некоторые абстрактные явления (животрепещущая история; убогое, приблизительное окружение; насыщенная тишина, повышенная индивидуальность, отраженное удовольствие).

В рамках структурной классификации принято выделять эпитеты простые и сложные, представленные полиосновными прилагательными [6,521]. В повести В. Токаревой мы наблюдали преимущественное использование простых эпитетов, полиосновные прилагательные в роли эпитетов единичны (корытообразный рот, животрепещущая история, сложнопостановочное блюдо, благоприятные витамины), так же, как единичны цепочки эпитетов (на низывание эпитетов) (бледный козий лик; мебель убогая, безличная, полированная; жизнь пресна, неподвижна; убогое, приблизительное окружение). Редкое использование Токаревой цепочек легко объяснимо: «для обильного использования эпитетов наиболее удобны предложения номинативной структуры, составляющие основу именного стиля» [6,525], а в анализируемой повести, как и в других произведениях Виктории Токаревой, доминируют повествовательные структуры (в этом, в частности, видят причину успешности перевода в кинематографические сценарии многих повестей и рассказов этого писателя).

В формировании идиостиля автора значительную роль играет соотношение общеязыковых и индивидуально-авторских эпитетов. Отметим, что нарушение норм сочетаемости обнаруживается только в индивидуально-авторских эпитетах, поскольку сочетаемость, используемая в воспроизводимых общеязыковых эпитетах, не является ненормативной. Поэтому предметом нашего внимания явились исключительно окказиональные эпитеты В. Токаревой.

Среди них мы обнаружили придающие яркое своеобразие языку писателя контрастные эпитеты – определения, в основе которых лежит оксюморон (изысканно развратная дама, рафинированный разврат, элитная богадельня). В первых двух случаях роль эпитета состоит, очевидно, в эвфемизации высказывания, а в выражении *элитная богадельня* стилистический контраст позволяет передать иронию автора.

Необычная лексическая сочетаемость использована автором и в ряде метафор («Мы носимся, заряженные детством, азартом, жаждой победы» [7,4]; «Это была тишина притаившихся живых существ» [7,10]; «Происходило короткое замыкание, и вспыхивал пожар большого скандала» [(7,20)]).

Метафоры в анализируемой повести не являются высокочастотным тропом, однако их употребление связано у Токаревой обычно с формулировкой выводов, афоризмов, которые представляют собой яркую черту идиостиля писателя [4]. Герои повести – дочери вдов Великой Отечественной войны. Их судьбы различны, но, как пишет повествователь, «объективно мы многого достигли. Нонна – актриса. Я – писатель» [7,95]. Однако это – в будущем. А метафора их жизней в детстве звучит из уст тети Нонны, страстно любящей свою дочь и возлагающей на нее большие надежды: «Иногда она изрекала в никуда: «Из картошки ананаса не вырастет...» Получалось, что наша мама картошка, а тетя Тося – ананас» [7,19]. В дальнейшем повествовании эта метафора становится развернутой: «Тетя Тося ликовала. Нонна официально перешла в сословие ананасов, при том что мы оставались картошкой» [7,27]; «Из картошки ананаса не вырастет, - упрямо напомнила тетя Тося» [7,32]. Жизнь героинь опровергает категоричность этого утверждения, что и становится предметом осмысления В.Токаревой.

Метафорой, в основе которой лежит нарушение лексической сочетаемости, является и название повести «Террор любовью». Именно жизненный парадокс, когда любовь матери, сделавшей смыслом своего существования благополучие и счастье дочери, превращается в тяжкую ношу для ее дочери, зятя, а иногда и посторонних людей, и рождает метафору невозможного, на первый взгляд, террора – террора любовью: «Мы обе страдали от наших мам. Они считали, что их любовь к своим детям дает им право на любой террор.

Террор любовью. А мы сидели в заложниках. Они тормозили и уродовали нашу взрослую жизнь, и никуда не денешься» [7,96]. Повзрослев, одна из этих заложниц скажет тете Тосе, используя уже другую метафору: «Вы уже сжевали жизнь своего мужа и своей дочери. Теперь за внука принялись. Тетя Тося, вы – людоед!» И это несмотря на то, что «Я стояла и слышала, как тетя Тося ее любит. Эта любовь поднималась над ними горячей волной, как восходящий поток. И Нонна могла бы воспарить под потолок, раскинув руки» [7,48].

Метафоры используются Токаревой в основном при описании персонажей и других лиц. Так охарактеризован муж Лены: «Смех был заложен в самом Гарике» [7,54]; «Он был носитель радости. С вкраплением свинства» [7,54]; личный повествователь: «Мне предоставили меня» [7,43]; тетя Тося: «Тетя Тося буквально кипела и клокотала» [7,106]; муж Нонны: «Пожиратель чужой молодости» [7,93]; Брижит Бардо: «Испорченное дитя. Именно тот образ, который сотрясает мужские сердца» [7,44].

Проанализированные метафоры выполняют в повести экспрессивную функцию. Среди них можно обнаружить изобразительные метафоры («Впереди сияла блестящая карьера» [7,54]) оценочные («Вязаный воротник унижал пальто» [7,39]); эстетические («Рассыплет свой молодой звон» [7,105]).

Среди изобразительных метафор значительное место занимают примеры метафорического опредмечивания. В них абстрактное понятие вводится в конкретное действие («Не потеряв добродушия и юмора, они сбросят только цинизм» [7,51]). При этом изобразительная метафора встречается в двух типах: как фигура эксплицитного опредмечивания – это генитивные метафоры («вкрапление свинства», «пожиратель молодости») и как фигура имплицитного типа («Все здоровье уходило в мозги»; «Она слышала людей внутренними локаторами, как летучая мышь»). Изобразительные метафоры выражают мысль зримо и точно, их феномен в том, что они не усложняют текст, а, наоборот, делают его более ясным.

Таким образом, отклонение от норм лексической сочетаемости лежит в основе окказиональных эпитетов и метафор Токаревой, использование которых создает, наряду с другими языковыми средствами, стилевое своеобразие ее прозы.

Список литературы

1. Голуб И.Б. Стилистика русского языка. – М.: Рольф, 1999. – 448 с.
2. Горелов И.Н., Седов К.Ф. Основы психолингвистики. - М.: Лабиринт, 1997.
3. Зелепукин Р.О. Парцелляция в художественной прозе В.Токаревой: структура семантика, текстообразующие функции: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. - М., 2007.

4. Калашникова Н.М. Афористичность как черта идиостиля В.Токаревой: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. - М., 2004.
5. Костомаров Е.Г. Русский язык на газетной полосе. – М.: Изд-во Московского университета, 1971.
6. Москвин В.П. Стилистика русского языка. Теоретический курс. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 630 с.
7. Токарева В. Террор любовью. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2008. – 318 с.

В.П. Федорова

ХРОНОТОП «НАИВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ» ЗАУРАЛЬЯ

Из всех определений одной из форм словесности, не претендующей на тиражирование ее и на высокий творческий статус авторов, наиболее удачным кажется «наивная литература». Его, как известно, ввел в науку С.Ю. Неклюдов. По его мнению, эта дефиниция объединяет «прозаические и поэтические опусы неумелых людей, подражающих образцам «высокой словесности»¹. Публикации, обсуждения, а главное – наличие самих произведений убедительно говорят о том, что проблемы изучения «наивной литературы» есть. Согласимся с С.Е. Никитиной в том, что исследования этой формы словесности «могут проводиться с разных точек зрения и с различными целями»². Один из подходов – изучение «ее ценностных ориентиров»³. Этот подход мы выбрали, обратившись к исследованию произведений, созданных зауральцами. Кто они?

Назовем: сибирский крестьянин Василий Александрович Плотников из деревни Постоваловой Юргамышского района. Родился в 1906 г.⁴ А.Н. Белозеров – служащий, выбившийся из крестьянского сиротства в служащие небольшой величины районного масштаба. Родился в 1918 году в селе Ик современного Каргапольского района. Рукопись свою он начал главкой: «*Я – крестьянин*». Действительно, крестьянин, потомственный крестьянин. Родители отца - из крестьян. Отец осиротел трех лет, воспитывался у дяди-крестьянина. В качестве свадебного надела дал ему дядя как будущему землепашцу «*кой-какой сельскохозяйственный инвентарь, лошадь, телку и все. Отец переехал в деревню Ик, в родительский дом<...>, начал работать в своем хозяйстве, на земле своего отца*»⁵.

Объектом исследования стали «Солдатские воспоминания» Н.Ф. Шульгина и Г.П. Еланцева⁶, «Летопись села Песковского», составленная малограмотным священнослужителем Е.Д. Золотовым, пытавшимся спрятаться в послереволюционные годы в окраинной, как ему казалось, глуши Пермской гу-

бернии⁷. Назовем еще книгу, составленную широким семейным кланом, – «Живая летопись села Скоблино»⁸, а также воспоминания зауральца из села Кокорина современного Каргапольского района Е.И. Михайлова⁹, раскулаченного и отправленного восемнадцатилетним пареньком в качестве спецпереселенца на земли Ямало-Ненецкого округа – в холод, болота, голод.

Одним из источников статьи является огромное рукописное собрание – «Полнейший русский Наутилус», составленное крестьянином села Кресты. Славились своей ярмаркой, третьей в России по товарообороту. Составитель Д.М. Торопов. Рукопись хранится в Государственном архиве Свердловской области (ГАСО)¹⁰.

Сразу оговоримся, мы не разделяем позицию, по которой авторы «наивного письма» позиционируются как взявшиеся за перо авторы, которым «нечего сказать людям не своего круга»¹¹. Вместе с тем, согласимся с наблюдением: «Те, кто занимает в обществе подчиненное положение, не пишет, а если пишет, то на языке, далеком от литературной нормы»¹². Что верно, то верно. Так, «Автобиографические записки Сибирского крестьянина В.А. Плотникова» можно смело назвать пособием по изучению диалекта западной части Юргамышского района. Профессор Б.И. Осипов, уроженец этих мест, тщательно описал все диалектные особенности этого текста от фонетики и морфологии до лексики, сделав вывод о севернорусских истоках говора В.А. Плотникова. По мнению ученого, диалектоноситель оставил рукопись, заполненную живой разговорной речью определенного локуса. Только лексических диалектизмов в тексте около двухсот¹³: опояска – пояс, кОлоколо – колокол, анбАр – амбар, омундировАние – одежда, сродный брат – двоюродный брат, лОпоть – верхняя одежда, айдА – пойдём, иди. Часто предложения не имеют внутренней логики, не учитываются знаки препинания: «Родился я. 1906 г. 19 марта нового стиля Отец и мать были неграмотными. Склонны крелигиозным обрядам Семия унас была 9 человек мать отец и две старухи и кроме меня 4 сестры»¹⁴. К концу рукописи диалектизмы убывают. Иная жизнь, иной быт, иная работа, окружение молодых сослуживцев, отрыв от традиционных домашних занятий и забот изменили речь. Она становится более олитературенной. Обратимся к записи за 1967 г. Автор несколько лет пребывает в роли заслуженного пенсионера, о чем очень сожалеет, чувствуя себя бездельником: «Сейчас немного стал привыкать к безделию – своей работы хватает по хозяйству». Грамотности не прибавилось, изменилась лексика.

Районный служащий А.Н. Белозеров, стараясь держать марку писателя, не мог совсем отойти от речи своей деревни. Текст его написан на «управленческом канцелярском просторечии»¹⁵. Воспоминания А.Н. Белозерова несут языковые приметы детства, которое еще не было оторвано от традицион-

ной культуры. Особенно заметны диалектизмы на страницах, повествующих о детстве и отрочестве автора – фронтовика, орденоносца, получившего высшее образование: жЕребий (жребий), уважАли (любили), пимЫ (валенки), бОто (корни камыша), лОжить (класть), кислЯтка (щавель), кой-какой, прЯсло (изгородь), ремкИ (поношенные вещи), литОвка (коса) и т.д. Семейные корни Еланцева Григория Петровича связаны с Таловской волостью современного Юргамышского района. Одинаковое социальное происхождение, примерно один возраст авторов (рождение в конце XIX – начале XX вв.) позволяют предположить типологию шкалы ценностей в их представлениях. Филологический анализ требует выхода на различные уровни художественной структуры произведений. В частности, представляет интерес роль хронотопа в раскрытии означенной темы статьи. Рассказчики–герои произведений наряду со своими современниками оказались в сложных условиях столкновения Человека с Историей, что привело к исчезновению неприкосновенности частной жизни и неустойчивости социального статуса личности.

Характером столкновения с жизнью определены цели авторов воспоминаний, хронотон, образная система. Сопоставительный анализ позволил высветить роль хронотопа в раскрытии человеческих и социальных позиций авторов текстов, антологию единства пространства и времени.

Так, столкновение крестьянина Плотникова с историей проявилось в нарушении традиционной крестьянской жизни, ее лада. Основным композиционным приемом является противопоставление прошлого и настоящего. Прошлое – это самостоятельный землепашец, настоящее – колхозник, рабочий машинотракторной станции. *Крестьянин – философ главной ценностью назвал жизнь. Отсюда цель, выраженная афоризмом, который пронизывает текст, как рефрен: «Надо спасать жизнь от смерти».* Как спасти? – Трудом. Сосредоточенность на традиционном крестьянском труде, имеющем заверченный годовой цикл, мифологизировала время. Прошлое – это время сакральности землепашества, тайны соприкосновения зерна и человека с землей, тайны будущего урожая. Время предстает цикличным: посев – урожай, посев – урожай. Текущие годы маркируются урожаем, то есть тем, что «спасает жизнь от смерти» или, наоборот, грозит смертью. Обратимся к тексту. После позиционирования своей семьи как крестьянской В.А. Плотников сразу же отметил свои первые жизненные впечатления, запавшие в память шестилетнего ребенка, – посев. Утро человеческой жизни соотнесено с утром природы – весной: *«Первое впечатление о моей жизни я запомнил в 1912 г. Мы поехали на посевную. Отец запрягли лошадей, сложили семена, начали молиться. После этого поехали на поле. Запрягли лошадей в бороны, отец взял лукошко, начал сеять, а мне поручили разбросать вербочки, которые*

взяли с божницы». Так рассказчик введен в обряд народного календаря и приобщен к труду. Оставшись шести лет без отца, скоро стал основным работником – землепашцем, что измеряло жизнь теми же двумя важными веками: посевом и уборкой, хотя, конечно, годовой круг сельскохозяйственного календаря многогранен¹⁶. Отрезки линейного времени чаще всего входят в мифологизированный устойчивый темпоральный круг, антропологически окрашенный. Сошлюсь на 1925 год: «Пришла весна. Сеем опять со сватом...», «Пришла страда...». 1929 год: «Продолжаем тем же путем: сеем, пашем в хозяйстве, страдаем».

Нарушение реального цикла крестьянского труда революцией и гражданской войной проявилось в жизни времени: оно остановилось, так как нет посева и урожая. Остановившееся для крестьянина время заполнено чудовищной сменой красных белыми и наоборот. Жизнь в хаосе безвременья защищать нечем, ее косит смерть: «Под Колчаком мы жили весь 1918 год и до августа 1919 года. Житье было неважное: ни товаров, ни спичек, ни керосина не было, хлеб отбирали, лошадей добрых тоже отбирали для армии; телеги, хомуты – все собирали доброе. Одежду защитного цвета всю отбирали. Молодежь мобилизовалась в армию. В феврале месяце (1919 – В.Ф.) приехал к нам карательный отряд. Начали карать наших мужиков, лояльных к Советам и из боевой дружины, которые числились в списках боевой дружины. 4 человека расстреляли и 25 человек отодрали розгами. Что на селе творилось! Ужасное было время»¹⁷.

Первый послевоенный год снова маркируется посевной: «Посевную провели мы с сестрой Анной. После посевной Анну отдаем замуж в деревню Федюшино. Тожно вся работушка легла на меня. А я еще был мужик невелик»¹⁸. В соответствии с главной жизненной установкой и лето характеризуется с точки зрения спасения жизни от смерти:

«Хлеб не вырос, была засуха. Правда, мы намолотили пшеницы 25 пудов да ржи немного. Овса не было. Травы на парах выросли, мы их обмолотили, тоже пришлось пустить в продовольствие. Из пшеницы и ржи пришлось платить продналог»¹⁹. Цикличность времени как основная форма бытия крестьянина проявляется в мотиве осенней заботы о семенах, которые понадобятся весной: «Взяли мы с матерью два мешка пшеницы нагребли, затащили на палаты, положили взголова, спали на ней, дабы сохранить для будущего года на семена, а сами переключались на траву. Мякину прибирали, ее съели. Даже на мельницу возили мякину молоть. В согре резали мох, тоже ели»²⁰. В годовом круге жизни самое важное – сохранить семена – основу жизни.

Линейное время, маркированное годами, характеризуется в соответствии с началом и с итогом труда сеятеля: «1920 г. Посевную провели...»²¹.

«1921 г. Февраль месяц. Последнюю сестру отдаем замуж. Остались мы с матерью вдвоем.

Пришла весна. Приехал новый сват, поехали с ним в поле. Он мне сбросил эти два мешка пшеницы и заборонил – одну десятину посеяли пшеницу. Овса комитет взаимопомощи дал на семена два пуда, и тоже рассеяли. Было сатину на рубаху для меня – их променяли на просо – 4 килограмма проса. Засеял 4 лехи просом. Лен, конопля, картошка – всего понемногу. Отсеялись и кушать совсем стало нечего»²². Историческое время крестьянин отмечает, оно для него зримо, но главным является течение времени сельскохозяйственного календаря. Так, 22 июня 1941 года вписано в ход крестьянских работ. Известие о войне, выступление И.В. Сталина с речью уместены в три предложения. Пространство текста занимают мотивы обездоленности земли и женщин: урожай земля дала, а мужчин нет. Наблюдательный, умный крестьянин отметил нарушение лада сельской жизни: остались в круге работ два женских начала. Разрушение архетипа бинарной оппозиции «мужское – женское» придает уборке драматизм, вызывает затратность сил земли и женщин, ставит под угрозу жизнь – будущий урожай.

Перечислением итогов весенних работ сакрализуются труд и его результаты: «Хлеб вырос: пшеницы намолотили 20 пудов, ржи 40 пудов, проса 30, овса 20 пудов да кобылу продали за 22 пуда ржи. Остался у меня молоденький меринок Мухортко. Такой был умняга, только не говорил, а тут все меня понимал. Выросли мы с ним вместе: чуть когда что сбеднится – приду к нему, повешусь на шею, наревусь и опять дальше продолжаем».²³

Главной задачей назначения крестьянина на земле – обеспечением основы жизни – задана константность мотива беспокойства по поводу малого запаса зерна для посева. В 1921 году записано: «Продналог заплатили – осталось хлеба опять немного»²⁴.

В более благоприятные 60-е годы зрелый человек время измеряет теми же параметрами, что и полвека назад: посев и уборка: «1964 год. Начну с весны: весна была не очень благоприятная: сильные осадки выпали. И так все лето стояло ненастье. Пришла уборка – на полосу нельзя заехать: во пшенице вода.

У нас было сено накошено у Онаньина, после ненастья пришли грести, а тут море воды на одном участке. Я пришел, посмотрел на травку, поддел водички на оберушнике, и напился, и простился с травкой. Хлеба выросли хорошие, но убирать не давало: очень сырая почва. Комбайн двойной тягой таскали, каких только приспособлений не делали к ним».²⁵

Цикличность, замкнутость крестьянского труда способствовали мифологизации пространства.²⁶ Подобно времени оно представляет собой круг. В

центре его расположен дом, далее следует село, за селом поле, лес. Пространство открыто вертикально: над полем, лесом, речкой, человеком раскинулось небо, согретое солнцем и объединившее все начала бытия. Благодаря солнцу, его теплу и свету в единое целое заключаются небо и земля. В центре круга находится человек, осознавший высшую ценность – жизнь. Пространство жизни земледельца антропологично, охранительно, спасительно. Мифологизация хронотопа естественна в воззрениях малограмотного пахаря 1906 года рождения. Она связана с мифологизацией земли и хозяйственного прошлого. Эта мифологизация обостряется в моменты слома традиционной крестьянской «философии хозяйствования». Утраченное благополучие идеализируется и становится противоположностью настоящему.

Мифологизирован прорыв за пределы своего замкнутого пространства. Выход в «чужой» мир опасен. Так, поездка за солью обернулась тяжелой длительной болезнью. В 1921 году «отсеялись, и кушать совсем стало нечего». К тому же «А соли нет!». Пришлось поехать на озеро Горькое – чужое пространство – набрать соленой воды в кадки. *«Домой приехали, а ночь ночевал – утром пошевелиться не могу, заболел<...>, я в тот год почти до осени все чувствовал эту соль»*. Отрыв от неразрушенного уклада жизни как опасность рассказчик воспринял с детства: с отцом ездили на базар. «Меня там еще потеряли в народе – я крепко наревелся».²⁷ Мотив ценности жизни получает трагедийное наполнение в связи с нарушением картины мира, центром которой является дом. Мы обращаемся к воспоминаниям *спецпереселенцев*. Этим словом обозначали трудолюбивых, работающих крестьян, провинившихся перед советской властью тем, что имели крепкое хозяйство, нанимали чаще всего на уборку урожая работников или не вступали в колхоз. Выселенных из собственных домов, их отправляли обживать север Урала и Сибири. Это и есть спецпереселенцы. Другая группа «сельских эксплуататоров» не направлялась властью в определенное место, им запрещалось жить в пяти-семи ближайших районах. Лишенные имущества, они вынуждены были скитаться по чужим краям. На заключенных в тюрьмы власть была вынуждена выделять какие-то средства, спецпереселенцы выбрасывались на самовыживание. Об их судьбе сурово и правдиво написали В. Шаламов и В. Еловских. Страшная правда, но увиденная из вне. Пережитое самими спецпереселенцами еще страшнее, что раскрывается через хронотоп. Он отличается от хронотопа воспоминаний крестьян, избывавших тяготы жизни в своих домах, в своем обжитом пространстве.

Крестьянское понимание жизни как величайшей ценности отражено и «наивном письме» спецпереселенцев, но по-своему. Обесцененность жизни спецпереселенцев проявляется в константном мотиве лишения дома как

средства спасения жизни. Выброшенность из привычного быта обрекла людей на бездомовье и дорогу, противопоставленную устойчивости очага. «В традиционном обществе жилище – один из ключевых символов культуры. С понятием «дом» в той или иной мере были соотнесены все важнейшие категории картины мира и человека. Стратегия поведения строилась принципиально различно, в зависимости от того, находился человек дома или вне его пределов. Жилище имело особое, структурообразующее значение для выработки традиционных схем пространства. Наконец жилище – квинтэссенция освоенного человеком мира», – пишет А.К. Байбурин.²⁸ Рассказ о скитаниях по Сибири семьи Багрецовых начался знаковой ситуацией – исторжением из своего мира: *«Дом описали и продали с торгов»*. Е.И. Михайлов день изгнания из своего дома запомнил на всю жизнь: *«Выселили нас из дома 5 марта 1929 года, как раз в день моего рождения, тогда исполнилось мне 18 лет. Дома я оделся в праздничную одежду»*.²⁹ В сельсовете с них «сняли доброе и оставили то, в чем работали дома да по две пары белья. В этом и поехали на Север в ссылку».³⁰ И пошла дорога – Плотниково, Мишкино, Тюмень, Тобольск; далее водой на пароходе «Казанец». На вторые сутки догнали ледоход и с ним прибыли в поселок Питляр в июне в 1929 г. – выше Салехарда на сто одиннадцать километров. В остановившемся, застывшем от холода времени дорога как основное пространство обитания людей, продуваемая морозными ветрами, становится местом смерти. Бесчеловечность подобной организации бытия людей подчеркивается мотивом смерти опоры семей – мужчин. Мир как будто перевернулся. Хаос, внедрившийся в пространство и время, вошел в общечеловеческие нормы бытия, умирают не слабые дети, а сильные мужчины, то есть бывшие сильные до хаоса. В семье Михайловых первым истаял в 1935 г. отец. Люди умирали, не выдержав холода.

Мифологизация чужого пространства как враждебного проявляется в мотивах смерти и постоянного ее присутствия в разрушенности традиционного циклического календаря. Даже начало войны не отмечено конкретной датой. В остановившемся, бесперспективном времени катастрофы отмечается только время жизни семьи, утрата и поиски дома. Так, 1933 год отмечен в рукописи скоблинцев как самый трагедийный в истории семьи: не только описан и продан с торгов дом. Разрушено все хозяйство – основа жизни: *«Корову тоже продали, скудные запасы хлеба и картофеля выгребли и увезли. Личные вещи, которые получше, продали. Нам оставили верхнюю зимнюю одежду, валенки, летнюю обувь, носки, чулки, несколько пар белья и самую необходимую посуду<...>Все оставленные нам вещи уложили в сундук и ящик, и 13 февраля 1933 года, гонимые продувающим дорогу ветром, мы вышли из дому в направлении деревни Гагарье. 12 км. до д. Гагарье мы шли весь день»*.³¹ Рас-

сказчику было 7 лет. Началась дорога. Она «*в русской ритуальной и фольклорной традиции получает свою определенность, прежде всего, по отношению к дому, как его противоположность*». ³² Перечисляются бани, углы – имитация дома. Неустойчивость социального статуса, вторжение власти в частную жизнь проявляются в мотиве калейдоскопической смены жилья и постепенной утраты людьми веры в возможность иметь свой дом. Его заменяют клетушки в казенных бараках. Авторы–спецпереселенцы показали целенаправленные усилия власти на разрушение чувства дома, что превращает человека в безличный винтик общего улья строителей новой жизни. Благодаря хронотопу «новая» жизнь предстает антинародной, противоречащей всем устоям крестьянского уклада. На примере семьи Михайловых показан тернистый путь гонений по Северу. Построенный домишко пришлось оставить. Вместо своего «*дали дощатый <...> площадью метра два с половиной на три у самого лесозавода...*». ³³ Утрата сакральности пространства дома переключается с мотивом утраты возможности свободно, по-хозяйски трудиться как средства добывания основы жизни. Так в тексте предстает философия жизни зауральского крестьянина. Высшая ценность – дом, семья, труд, устойчивость. За пределами этого стоят болезни и смерть по дорогам Омской и севера Новосибирской областей.

Отсутствие дома, нарушение времени крестьянского сельскохозяйственного календаря как структурной единицы мироздания, отсутствие границ «своего» пространства приводят к перевернутости устоев внутреннего строя семьи, отмеченной высокой планкой аксиологического комплекса. Исторически русская крестьянская семья предполагала гармоничность обязанностей, каждый делал свое дело, выполнял ему предназначенные функции. Вдруг все перевернулось. Из всей семьи Багрецовых на ногах остался восьмилетний ребенок, который вынужден поддерживать свою семью, изнемогавшую от сыпного тифа: «*...ходил по миру, кормил и поил всю семью, топил баню*». ³⁴

Насильственное отторжение от «своего» пространства разорвало привычную связь крестьянина с полем, уничтожило годовой цикл календаря, превратило пахаря в изгоя. Василий Савельевич Багрецов, умный и работающий хозяин, распределявший внутри своего хозяйства дело и время, на Севере живет вне традиционного времени крестьян. Утрачены отношения с хозяйством, он ищет работу у власти, но ее ему не дают. Универсальные, конституирующие крестьянский мир ценности уничтожены. Без своего дела становится бессмысленной жизнь переселенца Е.И. Михайлова. Скитания с армией Калчака утвердили священника Е.Д. Золотова в том, что работа на земле есть высшая ценность. ³⁵

В любой культуре сформированы свои представления о ценностях, их сочетаниях, способах выражения. В системе ценностей есть ядро, вокруг которого концентрируется вся аксиологическая шкала. Иван Васильевич, ребенком ходивший по миру в Сибири, в зрелом возрасте задавал себе вопрос: как это работающий, умелый, мастеровой человек – его отец – мыкался по Сибири, но не подался в город, где все равно нашел бы себе какую-то работу? Почему? Пришел к такому выводу: отец *«психологически был крестьянин до корней волос и до последней нервной клеточки. Он не мыслил себя вне крестьянской жизни»*.³⁶ Лишение дома как ближайшей жилой зоны, миромоделирующего ядра, безопасного пространства, независимости выводит человека за рамки социальной устойчивости, превращая его в перекасти-поле. Не случайно родные дома изображены так детально. Пройдя страшный сибирский путь бездомности, Иван Васильевич Багрецов детально описывает дома скоблинцев: *«Самый распространенный тип строения в нашей местности называется “изба - через сени горница” Высокое крыльцо более метра высоты. Пол в избе, сенях и в горнице находился на высоте более метра от поверхности земли. С крыльца попадали в сени, из которых в одну сторону был вход в “избу”, то есть кухню, а в другую вход в чистую горницу. У более бедных дома состояли из одной лишь избы. В избе главное место занимала битая из глины печь, на ней свободно мог стоять человек, не доставая головой до потолка, такие высокие были дома. Просторные полаты, от поверхности которых от потолка было 130-150 см. <...>. Первые дома не сохранились, хотя строились из бревен толщиной 50-60 см. с тонкого конца бревна»*.³⁷ Первые дома простояли лет по 200 как свидетели истории. Но дома вместе с тем – свидетели семьи, ее роста. Так, дом Еланцевых манифестировал рост семьи. *«К 1905 году старый дом окончательно перестал устраивать семью деда и отца <...>. Они купили в чайной старинный дом у бездетных стариков Усольцевых – Фомочки, его дом был большой, но старый...»*.³⁸ В 1925 год отец *«начал строить новый дом»*.³⁹ Строительство домов рассчитывалось на разветвление рода, семьи. Оно соотносилось с устойчивостью жизни. Жительница села Скоблина А.И. Суханова строительство домов считает составной частью истории своей семьи: *«У моего дяди в Бельковке дом был мал, он стал строиться в Дудиновке. Дескать, дети взрослеть стали <...> мал им показался родительский пятистенок, и они со своей супругой Матреной Тарасовной решили переехать в Дудиновку. Но не успели перебраться – их раскулачили, из дому высадили в Бельковку, в тот же родительский пятистенок обратно. Остались они совершенно голыми»*.⁴⁰

Удар по глубинной, базовой, архитипической структуре – дому - роду нанес невосполнимый урон понятию «семья» и конкретным семьям. На стра-

ницах воспоминаний история семьи складывается из двух противопоставленных этапов, раскрывающих представления зауральцев о семье как великой ценности, охраняемой домом и спасаемой трудом.

Подводя итоги размышлениям над проблемой хронотопа «наивного письма», должно сказать, что оно подвержено общему закону проявления органической и смысловой связи пространства и времени в художественном произведении. «Целое, - писал М.М. Бахтин, - называется механическим, если отдельные элементы его соединены только в пространстве и времени внешней связью».⁴¹ «Наивное письмо» мотивом общения человека с пространством соотносимо со значительным кругом региональной сибирской литературы, которая манифестирует этот край как место «гибкое», «чужое». Анализируя литературу региона о формировании образа Сибири, М.К. Азадовский в статье с характерным названием «Поэтика “гибкого места”» верно писал: «Сибирь воспринималась главным образом как страшная и суровая страна, как мрачный край изгнания и ссылки».⁴² (Азадовский М.К. Поэтика «гибкого места»// Очерки литературы и культуры Сибири. – Иркутск, 1947. – Вып. 1.- С. 185). Начинается отсчет этой оценки с известного приговора протопопа Аввакума: «... страна варварская». Ему следовали писатели и поэты следующих веков: «виноватая Сибирь» (Г. Успенский), «страна молчания» (Г. Мачтет), «Безголосая Сибирь» (П. Головачев), «царство вьюги и метели» (К. Рылеев) и т.д. Сибири – не дому противопоставлена богатая и свободная Сибирь, осваиваемая и обживаемая не из-под кнута, а из желания обрести здесь землю, волю, дом.

Список литературы

¹ Неклюдов С.Ю. От составителей //«Наивная литература»: исследования и тексты. – М., 2001. - С. 7.

² Никитина С.Е. «Наивная литература» в профессиональной среде // До и после литературы. Тексты наивной словесности. С.Е. Никитина. – М., 2009. - С. 43

³ Там же.

⁴ Автобиографические записки сибирского крестьянина В.А. Плотникова: Публикация и исследование текста /Подготовка текста, предисловие и комментарии Б.И. Осипова. – Омск, 1995.

⁵ Воспоминания А.Н. Белозёрова: «Записки районного служащего»: Публикация и исследование текста /Предисловие и комментарий Б.И.Осипова, подготовка текста Б.И. Осипова и Е.С. Ситниковой. – Омск, 2002. - С 23.

⁶ Солдатские воспоминания Н.Ф.Шульгина и Г.П. Еланцева: Публикация и исследования/ Подготовка текста Б.И. Осипова и Е.С.Ситниковой. – Омск, 1999.

⁷ Золотов Е.Д. Летопись села Песковского //Фольклор и литература Зауралья: из истории русской фольклористики: Хрестоматия/ Сост. и авторы статей В.П. Федорова и Е.Н. Колесниченко. – Курган, 2005.

⁸ Живая летопись села Скоблино: [Учебное издание по краеведению и родосведению/ С.В.Плотников (руководитель авторского коллектива) и др.]. – Челябинск, 2008.

- ⁹ Михайлов Е.И. Побратимы: автобиографическое письмо в газету «Красный Север». 1989. 5 января: Републикация: «До и после литературы. Тексты «наивной словесности». – М., 2009. – С. 403-478. Цитация дается по названной книге.
- ¹⁰ ГАСО, Ф. Р. 2757, оп. 93.
- ¹¹ Козлова Н.Н. Наивное письмо» и власть // До и после литературы...С. 26.
- ¹² Там же. С. 25.
- ¹³ Автобиографические заметки...С. 17.
- ¹⁴ Там же. С. 47.
- ¹⁵ Осипов Б.И. Предисловие //Воспоминания А.Н. Белозерова... С. 15.
- ¹⁶ Соколова В.К. Весеннее-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. – М, 1979; Некрылова А.Ф. Круглый год. Русский земледельческий календарь. - Челябинск, 1999; Агапкина Т.А. Этнографические связи календарных песен. - М., 2000.
- ¹⁷ Автобиографические записки... С. 115.
- ¹⁸ Там же. С. 117.
- ¹⁹ Там же. С. 116.
- ²⁰ Там же. С. 117.
- ²¹ Там же. С. 116.
- ²² Там же. С. 117.
- ²³ Там же. С.117-118.
- ²⁴ Там же. С. 118.
- ²⁵ Там же. С. 144.
- ²⁶ Топоров В.Н. Пространство// Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т.– М. 1994. – Т. I. – С. 340.
- ²⁷ Автобиографические записки... С. 113.
- ²⁸ Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян: - Л, 1983.
- ²⁹ Николаев О.Р. Из культурного наследия спецпереселенцев: Памятники письменности семьи Михайловых (пос. Питляр, Ямало-Ненецкий автономный округ / До и после литературы/ Тексты «наивной словесности». 2009. - С. 431.
- ³⁰ Живая летопись... С. 190.
- ³¹ Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX – начала XX. – М., 2009.- С. 28.
- ³² Михайлов Е.И. Побратимы... С. 411.
- ³³ Живая летопись... С. 190.
- ³⁴ Живая летопись... С. 191.
- ³⁵ Золотов Е.Д. Летопись села...С. 58.
- ³⁶ Живая летопись... С. 196.
- ³⁷ Живая летопись... С. 129.
- ³⁸ Там же. С. 143.
- ³⁹ Там же. С. 149.
- ⁴⁰ Там же. С. 384.
- ⁴¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. - С. 5.
- ⁴² Азадовский М.К.

Сведения об авторах

1. Артамонова Т.Г. - кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии КГУ.
2. Беднягина Т.В. - аспирант кафедры истории литературы и фольклора КГУ.
3. Григорьева А.В. - аспирант кафедры французской филологии КГУ.
4. Жукова И.М. - кандидат филологических наук, доцент кафедры истории литературы и фольклора КГУ.
5. Иванова Е.Е. - кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания КГУ.
6. Истомина Е. Н. - аспирант кафедры общего языкознания КГУ.
7. Захаров Е.В. - кандидат филологических наук, доцент кафедры истории литературы и фольклора КГУ.
8. Казанцев А.Г. - аспирант кафедры истории литературы и фольклора КГУ.
9. Казенас О.А. - кандидат филологических наук, доцент кафедры французской филологии КГУ.
10. Казачкова Т.В. - кандидат филологических наук, доцент кафедры истории литературы и фольклора КГУ.
11. Капрусова М.Н. - кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Борисоглебского педагогического университета.
12. Кувалина С.С. - кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания КГУ.
13. Купчик Е.В. - доктор филологический наук, профессор кафедры современного языкознания ТюмГУ.
14. Маторина У.М. - аспирант кафедры истории литературы и фольклора КГУ.
15. Минеева С.В. - доктор филологических наук, профессор кафедры истории литературы и фольклора КГУ.
16. Нежданова Н.К. - кандидат филологических наук, доцент кафедры истории литературы и фольклора КГУ.
17. Позднякова Е.Г. - кандидат филологических наук, доцент кафедры истории литературы и фольклора КГУ.
18. Постовалова О.Д. - кандидат филологических наук, доцент кафедры истории литературы и фольклора КГУ.
19. Ротанова Н.М. - кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания КГУ.
20. Рухлов А.В. - аспирант истории литературы и фольклора КГУ.

21. Рычкова Е.В. - кандидат филологических наук, доцент кафедры истории литературы и фольклора КГУ.
22. Самойлова Г.М. - доктор филологических наук, профессор кафедры истории литературы и фольклора КГУ.
23. Соломахина Ю.О. - аспирант кафедры истории литературы и фольклора КГУ.
24. Сочнева Н.А. - аспирант кафедры истории литературы и фольклора КГУ.
25. Стародумова И.В. - кандидат филологических наук, преподаватель Железнодорожного техникума г.Кургана.
26. Черницына С.А. - кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания КГУ.
27. Шередекова О.В. - соискатель кафедры истории литературы и фольклора КГУ.
28. Щурова И.В. - кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания КГУ.
29. Федорова В.П. - доктор филологических наук, профессор кафедры истории литературы и фольклора КГУ.

СОДЕРЖАНИЕ

Артамонова Т.Г.

Парадоксальное перевертывание как способ обращения с классическим материалом в романе-мифе А. Платонова «Чевенгур» 3

Беднягина Т.В.

Способы организации и средства выражения категорий пространства и времени в византийском «Житии Алексия Человека Божия» 10

Жукова И.М.

Мир женской души в октавах Е. Ростопчиной и О. Чюминой..... 17

Иванова Е.Е.

Языковая игра В. Пелевина..... 21

Истомина Е. Н., Кувалина С.С.

Сравнение в художественной речи А.А. Проханова 29

Захаров Е.В.

Гастрономическая картина мира в прозе Даниила Хармса 42

Казанцев А.Г.

Оппозиция «столица-провинция» в лирике Б.Б. Рыжего..... 44

Казенас О.А., Григорьева А.В.

Особенности повествовательного стиля во французской и русской народных сказках 52

Казачкова Т.В.

Фольклорные мотивы и образы в творчестве В.С. Высоцкого 56

Капрусова М.Н.

Семантическое наполнение образа «мертвых седых кораблей» из стихотворения А. Вертинского «В синем и далеком океане...» (1927): к вопросу об особенностях стиля поэта 67

Купчик Е.В.

Характеристика героя-автора в поэтических текстах А.М. Городницкого в рамках модели «человек-существо»..... 74

Маторина У.М.

Византийская и древнерусская реализация канона преподобнического жития (на примере сопоставительного анализа житий Саввы Освященного и Феодосия Печерского) 81

Минеева С.В.

Изучение русского летописания в свете новых подходов к теоретической поэтике древнерусской литературы 89

Нежданова Н.К.

Парадигма маркеров пространственных образов в рок-поэзии 97

Позднякова Е.Г.	
Жанровая палитра русской сатирической журналистики XVIII века ...	108
Постовалова О.Д.	
Топонимические предания в системе жанров несказочной прозы	114
Ротанова Н.М.	
Сверхсловные оценочные именованья в сборнике рассказов	
Михаила Веллера «Легенды Невского проспекта»	118
Рухлов А.В.	
Мотив раздвоенного бытия как смыслообразующий центр	
лирики Леонида Губанова	126
Рычкова Е.В.	
Осмысление церковной реформы XVII века в духовных стихах	
зауральских двоедан	133
Самойлова Г.М.	
Способы репрезентации простых жанров в романе Л.Н. Толстого	
«Анна Каренина»	138
Соломахина Ю.О.	
Жанр антиутопии в современной русской литературе	143
Сочнева Н.А.	
Мифопоэтические истоки пространственно-временной организации	
«Повести об ослеплении Василька Теробовльского»	151
Стародумова И.В.	
Жанровая специфика повествований о чудесах святых о помощи	
детям в древнерусской агиографии	158
Черницына С.А.	
Языковая игра Юрия Олеши	164
Шередекова О.В.	
Неоромантические черты в прозе М.Н. Альбова	
(на примере эскиза «Диссонанс»).....	170
Щурова И.В.	
Нарушение лексической сочетаемости как стилистический	
прием в повести Виктории Токаревой «Террор любовью»	174
Федорова В.П.	
Хронотоп «наивной литературы» Зауралья	179

Научное издание

**Проблема жанра и стиля
в литературе и фольклоре**

Сборник научных трудов

Редактор Н.М. Быкова

Подписано в печать	Формат 60x84 1/16	Бумага тип. №1
Печать трафаретная	Усл. печ. л. 12,13	Уч.- изд. л.12,13
Заказ	Тираж	Цена свободная

Редакционно-издательский центр КГУ.
640669, г. Курган, ул. Гоголя, 25.
Курганский государственный университет.