

# ВЕСТНИК

МГГУ им. М.А.Шолохова

Sholohov Moscow State University  
for the Humanities



ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Москва  
2010

УДК 800  
ISSN 1992-6375

1.2010

Издается с 2002 г.

**УЧРЕДИТЕЛЬ:**

Московский  
государственный  
гуманитарный  
университет  
им. М.А. Шолохова

**ПИ № ФС 77-19007  
от 15.12.2004 г.**

**Адрес редакции:**

109240, Москва,  
ул. В. Радищевская,  
д. 16-18

**Интернет-адрес:**

[www.mgoru.ru](http://www.mgoru.ru)

Подписной индекс

**36733**

в основном каталоге  
Роспечати

**ВЕСТНИК  
МОСКОВСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ГУМАНИТАРНОГО  
УНИВЕРСИТЕТА  
им. М.А. Шолохова**

Серия «ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ»

**Редакционный совет**

Л.А. Кравцова (председатель),  
А.С. Огнев, Е.Г. Замолоцких,  
В.П. Борисенков, А.В. Миронов,  
Я.А. Ваграменко, А.А. Глазков

**Редакционная коллегия**

Н.Д. Котовчихина – *гл. редактор*,  
Т.Ю. Журавлева – *зам. гл. редактора*,  
Т.А. Ерофеева – *отв. секретарь*,  
Е.И. Диброва, Л.И. Шевцова,  
Н.А. Литвиненко, Р.Б. Сабаткоев,  
А.С. Калякин

Электронная версия журнала:  
[www.mgoru.ru](http://www.mgoru.ru)

© Московский государственный  
гуманитарный университет им. М.А. Шолохова, 2010.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

- Абашева Д. В., Косякова Е. Ю.*  
Литературно-эстетические взгляды А. Н. Майкова . . . . . 4
- Гасымова С. Д.*  
Специфика «рассказа-открытия» в творчестве С. Цвейга . . . . . 10
- Шлыгин И. И.*  
Вершители революции в романе «От Двуглавого Орла  
к красному знамени» П. Н. Краснова . . . . . 22
- Сотникова И. В.*  
Пантелеймон Романов. Концепция человека и его развития. . . . . 31
- Головина О. Ю.*  
Путь главного героя романа А. Мейчена «Холм грез»  
и три главных этапа Magnum Opus (Великого Делания) . . . . . 36

ЛИНГВИСТИКА

- Волощенко О. В.*  
Отражение семиотических смыслов нарратива в семантической  
структуре глагола (на материале русской волшебной сказки) . . . . . 41
- Кривенкова И. А.*  
Лексико-семантическая типология синестезии в художественной  
прозе М. А. Шолохова . . . . . 56
- Радзивилова О. А.*  
Текст как закрытая единица речи . . . . . 69
- Шемчук Ю. М.*  
Переименование как особое лингвистическое явление неологии . . . . . 76

ДИССЕРТАЦИИ

- Защищены в диссертационном совете Д 212.136.01  
при Московском государственном гуманитарном университете  
им. М.А. Шолохова в сентябре–декабре 2009 г. . . . . 83

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

- Полякова Л. В.*  
Еще одна открытая страница литературной истории XX века. . . . . 87
- НАШИ АВТОРЫ . . . . . 95
- CONTENTS . . . . . 96
- ПАМЯТКА АВТОРУ. . . . . 101

**Д. В. Абашева, Е. Ю. Косякова**

## Литературно-эстетические взгляды А.Н. Майкова

В статье рассмотрены литературно-эстетические взгляды А.Н. Майкова в контексте его христианских, православно-народных представлений о мире. Интересно понимание поэтом сущности «чистого искусства» как нравственного, духовного диалога автора с читателем, когда в художественном образе соединяются «божественное» и «огонь души» создателя.

**Ключевые слова:** литературно-эстетические взгляды, «чистое искусство», православие.

Литературно-эстетические взгляды и представления А.Н. Майкова по-разному истолковывались критикой и литературоведением. Каждая эпоха находила в воззрениях поэта что-то важное или неприемлемое для своего времени. В литературоведении нашего времени продолжают развиваться споры и противоречия в оценках взглядов писателя, что вызывает необходимость еще раз обратиться к этой проблеме, уделив пристальное внимание основополагающим принципам творчества А.Н. Майкова, проявившимся в его отношении к действительности, духовному миру, искусству и поэзии.

Литературно-эстетические взгляды А.Н. Майкова, его внутренний мир выразились не только в его поэтических произведениях, критических статьях о литературе и искусстве, но и в письмах, написанных художником в разные периоды его жизни. В них поэт обращается к близким ему людям, говорит с полной откровенностью, делится своими мыслями и впечатлениями, радостями и невзгодами.

Письма А.Н. Майкова к родным, друзьям и знакомым неизменно привлекали внимание исследователей с целью характеристики жизни и творчества поэта. Однако и сегодня можно говорить о том, что до сих пор эпистолярное наследие писателя полностью не вошло в научный оборот

и не исследовалось в полной мере с позиций выявления литературно-эстетических взглядов поэта.

Изучение переписки поэта разрушает сложившиеся представления о самоуспокоенности художника, его уверенности в себе и душевной умиротворенности, мнения о том, что жизнь А.Н. Майкова «лишена была каких-либо значительных событий; ее ровное течение ничем не нарушалось» [3]. Письма поэта к ближайшим родственникам опровергают эту ошибочную точку зрения. Для поэта стало тяжелейшим испытанием трагическая гибель младшего брата – Валериана: «Эта смерть унесла с собою, кажется, все, что связывало не только весь круг наших знакомых, но даже самих членов семейства, – писал он о случившемся своей кузине Ю.Д. Ефремовой в сентябре 1847 г. – Я, право, в эти немногие месяцы постарел» [5].

Скоропостижная кончина брата подтолкнула А.Н. Майкова к рассуждениям о сущности современного человека. Поэт сетует на привычку общества делать выводы, не проникая в суть явления, основываясь лишь на поверхностном изучении: «... и только становится горько, что перед человеком надобно метаться и плакать, чтоб он поверил, что другой человек тоже чувствует, и что мало людей, которые могут понять человека, если он не рисуется перед ними в трагической позе, в роли отчаянного или убитого» [5]. Писатель выступает против позы, искусственности. Проблема понимания важна для А.Н. Майкова и в жизни, и в искусстве. Внутренний психологизм, а не явное проявление эмоций, постепенно становится ведущим принципом эстетики поэта.

А.Н. Майков неоднократно, анализируя свои произведения, говорил о специфике своего лиризма, его сдержанности, о том, что лиризм, как правило, присутствует в скрытом виде, а не проявляется явно. «Странное еще это чувство объективности, – делится писатель своими мыслями в письме к критику С.С. Дудышкину. – Верь мне, что каждая пьеса, хотя бы она взята была из чуждого мира, возникла вследствие личного впечатления, положения и чувства, но во мне есть способность личному впечатлению дать эпическую важность и восторг, волнение и слезы, сопровождающие рождение всякой почти пьесы, скрыть под спокойным и живописным стихом» [5]. Эта способность за «спокойным и живописным стихом» скрыть личные впечатления и чувства и придавала лирике А.Н. Майкова особую эпичность, объективировала личные чувства, впечатления, положения, которые всегда все же должны быть в основе любого произведения.

В одном из своих ранних стихотворений поэт делает следующее программное заявление:

*Ты говоришь: в стихе моем  
Огня сердечного не блещет,  
Он жаром чувства не трепещет,  
Он дышит холодом и льдом...  
Напрасен сей упрек жестокий... [1]*

А.Н. Майков вступает в диалог с современником, который олицетворяет «свет». Внутренний спор с расхожими мнениями о сущности лиризма – важнейшая проблема этого стихотворения и всей эстетической программы поэта:

*Не обнаружу перед светом  
Святую исповедь любви.  
Я не могу в ней лицемерить,  
Я чувство пылкое храню,  
Подобно Вестину огню [1].*

Автор использует характерное сравнение «подобно Вестину огню», чтобы подчеркнуть специфику своего лиризма. Веста – богиня огня и домашнего очага в римской мифологии. По мнению А.Н. Майкова, поэт, подобно жрицам богини Весты, должен быть целомудренным, а чувства, которые питают творчество художника, – священны. Поэтому они не должны стать достоянием публики, иначе очаг – душа поэта – будет разрушен. Чувства, как и слова, по А.Н. Майкову, нуждаются в чутком отношении к себе:

*Я не могу, подобно многим,  
Разбить шалаши на площади  
И всем творениям двуногим  
Кричать: пожар в моей груди!  
Придите, можете увидеть,  
Как я умею изнывать,  
Любить, терзаться, проклинать,  
Боготворить и ненавидеть... [1]*

Поэт полемизирует с эстетикой романтиков, изображающих в произведениях свои терзания, страдания, сомнения, как, например, стихотворение «И скучно и грустно...» М.Ю. Лермонтова.

В творчестве А.Н. Майкова мы наблюдаем иной подход. Нельзя не согласиться с мнением И.Г. Ямпольского, считавшего, что в своей «сдержанности художник склонен был видеть своеобразную целомудренность» [5]. Это подтверждается и сравнением поэтического творчества А.Н. Майкова со «святой исповедью любви», тайна которой должна остаться тайной для «света», для «творений двуногих». Основополагающими для эстетики А.Н. Майкова-христианина были понятия «целомудрие», «стыд» и «святая исповедь любви».

Требовательность, строгость к другим и, в первую очередь, к себе выражались у А.Н. Майкова в постоянной, тщательной работе над словом, о чем свидетельствуют многочисленные черновики, в которых отражен скрупулезный труд автора над формой произведения, над воплощением замысла. Интересно, что поэт после публикации своих творений сравнительно редко занимался их переработкой. А.Н. Майков работал над своими произведениями, стремясь облекать мысли и чувства в достойную их внешнюю форму. В этом отношении он называл себя ювелиром и требовал от молодых поэтов стихов, таких стихов,

*Чтоб, взволновав, мне дали мир,  
Чтоб я и плакал, и смеялся,  
И вместе – старый ювелир –  
Их обработкой любовался... [2]*

Самая тщательная обработка необходима, по мнению писателя, для истиннохудожественной формы и содержания:

*Возвышенная мысль достойной хочет брони: <...>  
Малейшую черту обдумай строго в ней,  
Чтоб выдержан был строй в наружном беспорядке,  
Чтобы божественность сквозила в каждой складке,  
И образ весь сиял – огнем души твоей!.. [Там же]*

А.Н. Майков приходит к мысли о необходимости сочетания в художественном образе «божественности» с «огнем души» лирического героя. Божественные начала должны главенствовать в душе Творца, и в таком случае их проявление в художественном творчестве будет органичным и достойным.

Поэт не однажды обращался в своем творчестве к вопросу о важности формы для художественного произведения. В одном из посланий, не появившемся в печати, А.Н. Майков говорит, обращаясь к молодому поэту:

*...но форма –  
Это – одежда бессмертного духа! Мы духа не видим,  
Но об его совершенствах гласит совершенная форма –  
То ж, что и в мире, где каждый цветок незабудки, а также  
Полные звезд небеса проповедают славу Господню [4].*

Главный художник на земле, по А.Н. Майкову, – это Господь, именно он создал красоту неба, земли и человека. А писатель должен стать глашатаяем «бессмертного духа».

Интересно понимание А.Н. Майковым «чистого искусства». Это то, что не написано с «чужого голоса» или «под влиянием страсти». Именно отказ от страстности, которая вносит в душу человека-творца сумятицу, заставляет впадать в грех и делает искусство спокойным, бесстрастным,

а значит и безгреховным, делает творчество «чистым». «Чистое искусство» для А.Н. Майкова – это не самолюбование поэта своей творческой индивидуальностью, историей, гармоничностью формы, а следование православным ценностям, уход от греховности в мир спокойствия, бесстрастности, что влечет за собой внушение этой же чистоты и возвышенности читателям. Писатель ответственен за тот диалог, который он ведет с читателем, за пробуждение в своих слушателях или греховных страстей, или высоких, нравственных чувств.

К А.Н. Майкову нередко обращались начинающие поэты с просьбой оценить их произведения, решить, есть ли у них поэтическое дарование, следует ли им и дальше писать. В ответах на эти письма художник четко высказывал свои взгляды на то, что значит быть истинным поэтом. Сочувственно отзываясь о стихах молодых литераторов, А.Н. Майков предостерегал их от «профессионализации», от того, чтобы делать поэзию источником своего существования. Дар Всевышнего – поэтическое дарование – не может приносить материальное благополучие, прибыль, славу в миру, оно должно возвысить писателя до Творца. Убеждение, что «с поэзией должно обращаться бережно», сохранит А.Н. Майков на протяжении всего творческого пути.

Поэт рассуждает об утилитарных целях, губительно действующих на поэта, и вновь обращается к своему опыту: «... я никогда ни одного стиха не написал с какою-нибудь утилитарной целью; мне весело было, мучительно весело, рисовать образы, улавливать тайные движения сердца, делать ясными и видимыми сокровенные явления души. Всю жизнь я шел наперекор господствующим направлениям в обществе и литературе, никогда не соблазнившись тем, что иной, противоположный, образ действия был бы гораздо выгоднее» [6]. Художник справедливо возражал против плоской утилитарности, противопоказанной подлинной поэзии. Но в его высказывании не менее существенно и нечто другое – утверждение независимости поэта от общественного мнения и от сиюминутной выгоды.

Как человек просвещенный и серьезно думавший о «вопросах жизни», А.Н. Майков решал их не с чужого голоса, а сообразно с тем, что говорили ему его собственный ум и его душа. Будучи, по собственному признанию, решительным врагом литературных партий, художник находил, что если поэт принадлежит партии, то он уже «не поэт, а наемник; только личный внутренний мир – источник поэзии» [Там же].

А.Н. Майков идеально высоко ставил призвание поэта, следуя в этом смысле за древнерусской традицией. Каково бы ни было настроение века, чем бы ни угрожала злоба дня, поэт не может поступиться своим призванием и сохранит духовную свободу:



*«Не отставай от века» – лозунг лживый,*

*Коран толпы. Нет: выше века будь! [2]*

Художник не раз заявлял: «Я сам все снесу, но за звание литератора, которое, с гордой уверенностью, на Страшном Суде, скажу, что никогда не ронял, постою, ибо знаю, что в художнике мысли и слова – мысль и слово целого народа, и сосуд, где она живет, т.е. душа моя, должен быть чист и свят, и другие его обижать не смей» [4]. Поэта А.Н. Майков считает «художником мысли и слова», но это слово и мысль принадлежат всему народу. Выражая идеалы людей, писатель должен сохранять в божественной чистоте и святости свою душу, бороться с пороками общества, нести в мир Бога и его идеалы, быть Божьим пророком, хранителем святых тайн Книги Жизни. А.Н. Майков открывает исключительные духовные возможности поэзии при условии чистоты духовного мира автора. Главная составляющая поэтического творчества – дуновение Духа Божья:

*Вдохновенье – дуновенье*

*Духа Божья!.. [2]*

Таким образом, многое в мирозерцании А.Н. Майкова отвечало христианским, православно-народным представлениям о мире, соответствовало его психологии, его натуре.

#### Библиографический список

1. Майков А.Н. РО ИРЛИ (Пушкинский дом) Ф. 168 (архив А.Н. Майкова), № 16474. CV6.3, л. 8.
2. Майков А.Н. Сочинения: в 2 т. Т. 1 / Под ред. Ф.Я. Приймы. – М., 1984.
3. Степанов Н. А.Н. Майков. Избранные произведения. Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. Степанова. – Л., 1957.
4. Сухомлинов М.И. Особенности поэтического творчества А.Н. Майкова, объясненные им самим // Русская старина. 1899. № 3.
5. Ямпольский И.Г. А.Н. Майков. Письма. // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1975 год. – Л., 1977.
6. Ямпольский И.Г. А.Н. Майков. Письма. // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1978 год. – Л., 1980.

**С. Д. Гасимова**

## Специфика «рассказа-открытия» в творчестве С. Цвейга

В статье анализируются рассказы и новеллы С. Цвейга, отличающиеся оригинальностью заключительных авторских выводов и обобщений. Формулируется вывод о построении этих произведений по определенным жанровым и композиционным правилам, что дает основания говорить о единой жанровой разновидности как о знаменателе.

**Ключевые слова:** рассказ-открытие, жанр малого рассказа, специфика жанра.

В последней четверти XIX в. в классической русской и французской литературе в лице А. П. Чехова и Ги де Мопассана возник целый ряд рассказов и новелл, оригинальных по части заключительных авторских выводов и обобщений. К примеру, чеховские рассказы «Тапер», «Переполох», «Кошмар», «Знакомый мужчина», «Хористка», «Сестра», «Хорошие люди», «Житейская мелочь», «Следователь», «Его первая любовь», «Володя», «Ненастье» и некоторые другие, новеллы Ги де Мопассана «Лунный свет», «Парижское приключение», «Прогулка», «Отшельник», «Гарсон, кружку пива!» и другие отличались от огромной массы ими же созданных сочинений-миниатюр необычной проблематикой и художественной орнаментовкой. Случайно пришедшие нестандартные идеи, нежданно-негаданно нахлынувшие воспоминания, череда мыслей, словно джойсовский «поток сознания», как бы невзначай соскользнувшие со своего привычного русла и позднее оформившиеся в определенную концепцию, – эти и аналогичные тому моменты становятся для Чехова и Мопассана тем многозначительным финальным аккордом произведения, когда герой задумывается над каким-либо вопросом. Например, В. Катаев об излюбленном чеховском приеме пишет следующее: «Его герой, обыкновенный человек, погруженный в будничную жизнь, однажды получает какой-то толчок – это обычно какой-нибудь пустячный случай, житейская мелочь. Затем происходит главное событие рассказа – открытие. В результате, – продолжает критик, – опровергается прежнее – наивное, или прекраснодушное, или шаблонное, или привычное, или беспечное, или устоявшееся – представление о жизни» [1].

Под влиянием того или иного неожиданного события человек как бы внезапно прозревает и оказывается, что те чувства, которые глубоко были запрятаны, внезапно прорываются наружу. Так происходит, к при-

меру, со многими чеховскими героями («Тапер», «Переполах», «Кошмар» и др.).

Аналогичное мы встречаем и среди новелл австрийского писателя С. Цвейга («Страх», «Летняя новелла», «Фантастическая ночь» и др.).

Обратимся к новелле С. Цвейга «В сумерках», где представлена история постепенного превращения беззаботного подростка в зрелого мужчину. Небольшая сценическая зарисовка окрашена в мягкие романтические тона. С любовью выписаны автором благообразные черты внешности юноши, чье сердце до поры до времени не затронуто ни социальными заботами, ни личными душевными переживаниями.

Далее по тексту следуют откровенно романтические признания С. Цвейга; лучшие, проникновенные страницы новеллы отданы ощущению юной, таинственной и прелестной особы, которая, неоднократно встречаясь с возлюбленным, остается для него инкогнито.

Явные романтические атрибуты в начале новеллы являются здесь своеобразным подступом к более серьезным авторским обобщениям. Ведь стоило, кажется, обернуться и встретиться глазами с таинственной незнакомкой, как пелена обмана рассеялась бы вмиг. Но не было бы в таком простом сюжетном повороте дальнейшего «открытия» героя. Восьмигранный браслет, наряду с «живыми» персонажами новеллы, действует как заветный амулет; только по следам его наличия может раскрыться тайна, т.е. произойти маленькое, но для юношеского сердца весьма значительное «открытие».

Суть его заключалась в том, чтобы отыскать владельца браслета. Однако попытка молодого человека временно терпит крах. Расследование, ставящее своей главной целью совершить небольшое «открытие» личного характера, поначалу идет по ложному пути. А на этот ложный путь героя направляет не высказанная им вслух, но улавливаемая умозрительно истина. Мастерство С. Цвейга сказалось здесь в умелом применении ретардации (намеренная задержка действия) перед ожидаемой истиной. Открывается она, как нам кажется, в прямом согласии с законами, выработанными Чеховым в его «рассказах-открытиях».

Юный герой Цвейга также связан сложными взаимоотношениями со взрослыми, находясь у них в подчинении и на поруках. А догадка, решившая всю его будущую судьбу, исходит в данном случае не от фразы, а от знакового символа в виде драгоценного браслета, что в сущности не меняет характер самого открытия. *«Теперь, когда она выпрямилась, и тени разлетаются, и свет заливают смятенные черты, – пишет Цвейг, – мальчик узнает – словно удар тока пронизывает все его тело, – узнает Элизабет, сестру Марго, юную загадочную Элизабет ... И вне-*

запно у него мелькает чудовищная догадка ... так и есть: тот самый брелок» [3].

К чему же приводит эта догадка? Читаем в заключение следующие строки: «С быстротой молнии пронесится все пережитое, втиснутое в пределы одной секунды: недоумение и высокомерие Марго, улыбка Элизабет, ее странный взгляд, словно прикосновение несмелой руки...» [Там же].

У Цвейга одно таинственное чувство, таким образом, наложено на другое, физически осязаемое, но не познанное и не до конца проявленное в его неокрепшем сознании. Потому, на наш взгляд, и финал произведения австрийского писателя-новелиста является вполне закономерным: разрываясь между двумя острыми впечатлениями, юноша замыкается в себе; он не в силах забыть пережитое, равно как и не в состоянии «перестроиться» на волну новой любви, которую искренно испытывала к нему героиня этого произведения – Элизабет. Причем замкнутость юноши здесь заметно усугубляется от переполняющего его душу чувства стыда за свою собственную оплошность. Расплата за неопытность приносит с собою раннее и печальное разочарование в любовных чувствах.

В связи со сказанным нам представляется, что новелла С.Цвейга «В сумерках» сюжетно сопоставима с характерным рассказом-открытием Чехова «Кошмар». У героя произведения русского классика под влиянием догадки неожиданно открываются глаза на положение людей разного социального уровня, а именно: врачей, сельских священников и учителей. И как сердце юноши из новеллы Цвейга «горит от стыда», так и в другом случае оно наполняется «чувством гнетущего стыда перед самим собой и перед невидимой правдой» [5].

Основу сюжета новеллы «Гувернантка» С.Цвейга составляет то особенное, неповторимое мироощущение автора, которое позволяет передать душевный настрой и нравственные побуждения подростков.

Переходный возраст девочек – героинь новеллы «Гувернантка», по мысли Цвейга, труден и недоступен для понимания окружающих. Дети уже способны соображать, но, окружая их со всех сторон тайнами, родители по привычке продолжают с ними обращаться, как с малолетками. Тем не менее для взрослых случаются и такие непредвиденные ситуации, которые сталкивают их в отрочество. Порою даже у них не хватает необходимого жизненного опыта, чтобы усвоить их новое значение. Они лишь успевают понять и зафиксировать в своем сознании, что шкала нравственных ценностей сдвинута, и старое восприятие мира из-под зоркого взгляда детей следует поставить под разумное сомнение. Мы имеем в виду тот пронизательный взгляд детей, когда, «они еще не могут

*постигнуть всего ужаса происшедшего, но мысли их прикованы к нему и грозят задушить их» [3].*

Неожиданный уход любимой фройлейн означал для девочек разрыв всех привычных связей. В качестве того цементирующего звена, который позволяет рассматривать эту новеллу как рассказ-открытие, служит для детей письмо в руках отца. Содержание его недоступно им, но письменный документ является ясным, хотя и безмолвным свидетелем ухода из семьи любимой воспитательницы. В этом небольшом произведении ложь повсюду. Она витает в воздухе; не имея необходимых аргументов для отпора взрослым, дети воспринимают ее с присущей им эмоциональностью.

Письмо в данном случае, как природа, интерьер, одежда или часть любого другого предмета, выступает одним из элементов композиции в этой новелле. Это вещное подтверждение того печального обстоятельства, что отныне доступ взрослых к душам их детей закрыт надолго. Подростки совершили небольшое, но важное в своей жизни открытие: познали силу и власть ничем не прикрытой откровенной лжи.

В подтверждение наших поисков-параллелей вновь сошлемся на одно из чеховских сочинений. В финале рассказа «Житейская мелочь» восьмилетний мальчик Алеша неожиданно вскрывает для себя обман со стороны взрослых. И здесь, как и в новелле Цвейга, рефреном звучат слова о лжи, которой пропитан мир взрослых, но который они всеми силами пытаются скрыть от своих любимых чад. Но, как известно, все тайное когда-то становится явным, а запретный плод для детей так сладок, что любая тайна когда-нибудь будет открыта. Нужен только первотолчок, каким, к примеру, в указанной цвейговской новелле послужило письмо. А у Чехова, в свою очередь, от имени «маленького героя» в заключительных строках рассказа читаем: *«Он дрожал, заикался, плакал; это он первый раз в жизни лицом к лицу так грубо столкнулся с ложью; ранее же он не знал, что на этом свете, кроме сладких груш, пирожков и дорогих часов, существует еще и многое другое, чему нет названия на детском языке» [5].*

Аналогия здесь, на наш взгляд, налицо. Однако трагедия ситуации в новелле С.Цвейга заключается еще и в том, что, по своему детскому разумению, осознание всей правды для них до поры до времени недоступно. Однако хрупкий душевный настрой разрушен, и потому они раньше других сумели понять, что миром правит ложь, а не искренность.

Итак, можно сделать вывод, что именно скрытый страх и связанные с этим тяжелым ощущением внутренние переживания подростков явились главной темой этой новеллы-открытия С.Цвейга. В то же самое время осознание шаткости своей позиции или подсознательной неопре-

деленности подростков нередко переходит у него на собственнический мир взрослых, который в основном передается через мысли и впечатления людей из высшего света. Характерно, что не только среди подростков, но также и среди представителей респектабельного европейского общества неведение, как правило, разрешается неожиданным открытием в финале произведения. В зависимости от обстоятельств и авторской задумки они имеют двойственный итог. В первом случае чаще всего наступает окончательное примирение сторон, забвение всех тех преград, которые мешали личному счастью, или ощущение всей полноты жизни. Во втором – неожиданное открытие предвещает катастрофу, планируется раскрытие действий человека, отмеченное печатью горести и отчаяния. Иллюстрацией к первому финалу могут служить новеллы С. Цвейга «Страх» и «Фантастическая ночь»; ярким примером второго является, на наш взгляд, «Летняя новелла».

По нашему мнению, именно открытие является тем психологически четким стержнем, на который в новелле Цвейга «Страх» нанизываются многочисленные детали повествования, глубже отражая при том реалистические тенденции его творчества. *«Три дня, – пишет автор о треволнениях главной героини, – она не показывалась на улице и уже стала с беспокойством замечать, что окружающим бросается в глаза ее домоседство, – обычно она редкий день без выходных просиживала у себя»* [3]. В этой новелле помимо интересующего нас аспекта поднята одна из важных тем, которая в зрелом творчестве Цвейга, бесспорно, займет главенствующее место. Речь в ней будет идти о теме несостоятельности морали высшего общества. В свете сравнительно-сопоставительного анализа нам важно подчеркнуть, что во многих произведениях Чехова, Мопассана и Цвейга рождается ощущение одиночества, страха и неведения перед жизнью.

В 1884 г. в сборнике «Мисти» появляется новелла Мопассана «Страх»; в 1892 г. Чехов создает свой «малогобаритный» «Страх»; в середине 1920-х гг. одноименная новелла увидела свет за подписью Цвейга. Совпадение здесь маловероятно, с учетом того, что три писателя создали рассказы в жанре «открытия», полемически перекликающиеся, но, как нам кажется, расходящиеся в толковании понятий «страшного», «драматического», «ужасного» и т.п.

В «Страхе» чеховский персонаж Дмитрий Петрович вопрошает:

*«– Скажите мне, дорогой мой, почему это, когда мы хотим рассказать что-нибудь страшное, таинственное и фантастическое, то черпаем материал не из жизни, а непременно из мира привидений и загробных теней?»* [5].

Последовал ответ, повторяющийся речитативом из мопассановской новеллы и вместе с тем мастерски обыгрываемый с помощью многочисленных эпизодов психологической направленности у Цвейга. А именно: «*Страшно то, что непонятно*» [5].

Да, Дмитрий Петрович доподлинно страшится непонятого в жизни и признается собеседнику: «*Что и говорить, страшны видения, но страшна и жизнь. Я, голубчик, не понимаю и боюсь жизни*» [Там же]. Но темные и тягостные предчувствия начинают мучить его, неприметного, скромного «сельского хозяина» только после неожиданного открытия. Оно заключалось в том, что женщина, некогда вышедшая за него замуж без малейшего намека на чувство, но твердо обещавшая ему «быть верной», изменила с «другом» Дмитрия. Факт обнаружился совершенно внезапно, и перед «тихой» неожиданно всколыхнулся весь страх житейской обыденщины, привычной и повседневной лжи. Герой ощущает теперь невозможность выбраться из «тесного круга» неурядиц, а житейское «таинственное и фантастическое» в свою очередь противопоставляется Чеховым ужасу «привидений и загробных теней». Это противопоставление в душе героя, возникшее в результате случайного «открытия» – измены, собственно говоря, и порождает устойчивое, традиционное суждение: «страшно то, что непонятно».

А теперь обратимся к одноименной новелле Мопассана. Случайный попутчик повествователя, словно в унисон чеховскому действующему лицу, говорит: «*Как мне хотелось бы верить во что-нибудь таинственное, устрашающее, что как будто проносится во мраке*». Но отношение к страху здесь иное. «*Видимая опасность*, – утверждает автор устами своего героя, – *может взволновать, встревожить, испугать. Но что это по сравнению с той дрожью ужаса, которая охватывает вас при мысли о встрече с блуждающим призраком, об объятиях мертвеца, о появлении одного из чудовищ, порожденных напуганной фантазией людей? Мрак кажется мне уже не таким темным, с тех пор, как он стал пуст. По-настоящему боишься лишь того, чего не понимаешь*» [2].

Таким образом, Мопассан фактически слово в слово подтвердил чеховскую формулу.

С этими рассказами, бесспорно, перекликается новелла Цвейга. Но есть, на наш взгляд, существенное различие. Чехов и Мопассан, вероятно, ставили своей целью указание на самый факт возникновения тяжелых и мрачных предчувствий человека перед лицом ужасного (в виде таинственно-фантастических видений или в виде элементарной житейской суеты). Герои названных рассказов не выходят в данном случае на новый повествовательный уровень; в частности, они не вступают в конфликт

с окружающими, а просто констатируют факт как субъективное отношение к описываемому явлению. Совершенно по-другому расставлены акценты в новелле-открытии Цвейга. Героиня также прозревает неожиданно, но чеховско-мопассановская таинственность здесь обновляется, значительно усложняется в результате введения новых персонажей, перегруженности контактов, несущих как драматическую информацию, так и финальное трагикомическое разрешение.

С первых же страниц повествования читаем: *«А снаружи уже караулил страх, чтобы сейчас же накинуться на нее, властной рукой останавливал биение ее сердца...»* [3]. И в дальнейшем он уже не покидает ее, а только все глубже проникает в сферу бессознательного и безотчетного влечения к неведомому.

Во всех новеллах, которые мы относим к рассказу-открытию, неожиданное известие постигает центральный персонаж только в развязке. Если быть точнее, то это происходит в том композиционном элементе, который по традиции в литературоведении называют следствием перед развязкой. Это не случайно. И в анализируемой новелле внезапная мысль на своем «критическом повороте», собственно говоря, и не может прийти к фрау Ирен, потому что измена мужу в данном случае не была продиктована ненавистью к нему, что без дальнейших комментариев служило бы самой будничной и естественной причиной сердечного вожделения. Напротив, фрау Ирен, как следует по тексту произведения, – типичная представительница высшего света, живущая перед дамочным мечом расправы. И прелюбодеяние, безусловно, порождено нарушением устоев привычного социального уклада жизни. Героиня внешне счастлива с детьми, спокойна, как за каменной стеной, с умным и состоятельным супругом (*«она лениво нежилась в своем уютном, обеспеченном, укрытом от бурь существовании»*).

По изложенной причине страсть на стороне стала для фрау Ирен правилами непознанной любви (*«...теперь ее уже манила новая игра – подольше сердиться на него, чтобы стать ему еще желаннее»*). Таким образом, особа, избалованная прихотями судьбы, не познавшая духовного оскудения, не предрасположена к случайным переменам в своей жизни. На определенном этапе биографии ее главная цель – внести разнообразие в строго упорядоченный режим. Поэтому С.Цвейг намеренно отдалает художественный эффект от прозрения героини в результате неожиданного случая, рокового стечения обстоятельств либо мотивов поведения другого персонажа.

По ходу приближения к драматической развязке проявляется подлинное мастерство Цвейга-новеллиста. Нагнетание черных красок, когда страх



становится хуже любого физического самоистязания, потому что в последнем угадывается какая-то определенность, – это хотя и важная сюжетная линия, но все же отдельная часть фабулы. С другой стороны, непосредственно «открытие» предваряет оригинальный художественный прием маскировки своих собственных мыслей и душевных переживаний устами литературных героев этой новеллы. Так, в период одного из своих откровений фрау Ирен делится с мужем: «– Ты думаешь... по-твоему... только страх удерживает людей? А может... не страх... а стыд мешает человеку раскрыться... разоблачить себя... перед посторонними?» [3].

Приведенная ремарка артистического содержания лишь формально соотносится с юридическим приговором, вынесенным в суде одному из неизвестных преступников. В действительности фрау Ирен произносит эти слова в свой адрес, потому что страх по законам цепной реакции сковывал именно из-за чувства робости и стыда перед собственным разоблачением. От этой реплики сюжетные нити прямым и непосредственным образом протягиваются к первоначальному «открытию», сделанному героиней и имевшему самые тяжелые для человеческой психики последствия: измену возлюбленного. «И вдруг ее осенила догадка... Лгун вы, вот кто! Чего доброго, вы с ней заодно. Может, вы делитесь с тем, что вымогаете у меня, – с недоумением говорила фрау Ирен... – Значит она здесь. У вас, эта шантажистка. Но я с ней расправлюсь... – Ирен в полной растерянности посмотрела на полуодетую незнакомую даму, которая поспешила отвернуть лицо» [Там же].

И, наконец, череда этих событий подводит к тому закономерному в представлении Цвейга финалу, который с полным основанием дает нам возможность причислить эту новеллу к жанровой разновидности рассказа-открытия. Нависшая над героиней беда и отсутствие приемлемого альтернативного выхода из сложившейся ситуации причудливым образом открывает ей глаза на действительное положение вещей. Впервые за долгое время сознание стало ясным, а решение подсказали роковые обстоятельства. Фрау Ирен «вдруг ясно увидела истинную цену того, что составляло ее существование. Она поняла, что жизнь не окончательно утратила для нее значение, и, если ей дано сохранить эту жизнь и сделать еще значительнее в том новом высоком смысле, который открылся ей за эти дни мучительного страха, и если можно начать жизнь сызнова без грязи, без боязни, без лжи, – она к этому готова» [2]. Надо полагать, что это самое разумное решение, к которому подводит нас писатель в финале этой новеллы, потому что мысль, загнанная в угол, ищет себе пристанище.

Вспомним, что в начале повествования фрау Ирен рассматривала взаимоотношения с молодым повесой только как причудливую игру своей

буйной фантазии. Она ее развлекала, забавляла, умиротворяла. После внезапного наступления чеховского «озарения» у нее уже не было «сил продолжать опасную игру, покупая себе спокойствие на определенный срок». Возможно, Цвейг подсознательно чувствовал, что открытие, сделанное его героиней, должно окупиться самой дорогой ценой за прелюбодеяние – самоубийством.

Отметим, что «Страх» Цвейга – это, пожалуй, единственная новелла-открытие с таким характерологическим и архетипическим названием. Однако и другие рассказы-открытия почти всегда содержат элемент «жестокосердия». Корни его в том, что жизнь представляется цвейговским героям враждебной. От целого ряда событий они отгораживаются стеной, потому что многие явления действительности необъяснимы, недоступны их пониманию. Отсюда и возникает страх перед всем новым, которое как бы открывает им двери в непознанный, таинственный мир, а что за этой дверью – неизвестно.

Но при этом наряду с трагическим одиночеством в творчестве Цвейга присутствует мысль о приоритете милосердия и благе всепрощения. Эта извечная для всего человечества идея также проходит через сюжетную ткань новеллы «Страх». В ней, как можно было убедиться, она явилась центральным внутренним мотивом, побудившим смягчить остроту конфликта между неверной женой и ее спокойным и терпеливым мужем. Мы видим, что в конечном итоге муж великодушно прощает измену. Он умиротворяется сердцем и душой не столько перед падшей женщиной, сколько перед запутавшимся в жизни существом.

Поэтому можно констатировать, что «Страх» при всем своем драматизме в то же время звал и к примирению, превращаясь в своего рода трагический фарс. Свойственный ей критицизм отчетливо приглушался пристальным и очень насыщенным изображением страсти, владевшей героиней, безраздельным страхом перед возможностью скорого разоблачения.

Если вдуматься глубже, то здесь присутствует *страх* как таковой не только за себя, но и как предчувствие катастрофы мира собственников, что и порождает психологию надломленности сознания и отчаяния. Очень сложно героине ориентироваться в сложившихся обстоятельствах, и она не видит реального выхода из душевного кризиса.

Завершая анализ этого произведения, считаем необходимым подчеркнуть, что сквозь психологические изыскания в неожиданном открытии героини с большой очевидностью проступают яркие реалистические тенденции творчества С. Цвейга. В этой новелле им будет поднята одна из важных тем, которая в зрелом творчестве займет главенствующее место. Речь в ней будет идти о теме несостоятельности современной писателю морали.

Самобытный и поучительный, на наш взгляд, характер носит неожиданное открытие, к которому мучительно, но одновременно с тем и с радостным вождением приходит главный герой новеллы Стефана Цвейга «Фантастическая ночь». Здесь речь идет о человеке, привыкшем в молодости добиваться всяческих наслаждений, без оглядки на будущее свободно распоряжаться драгоценным временем. Комфорт и тепличная атмосфера, в которой можно было легко и непринужденно исполнять юношеские прихоти, тем не менее постепенно превращаются в нравственное оскудение личности; беспечный образ жизни приводит также и к угасанию духовной энергии. Вялость, сродни онегинской хандры от скуки пресыщения богатыми соблазнами, наполняют серое и будничное существование.

«Фантастическая ночь» тем и примечательна, что в ней ступенчато, с глубокой проникновенностью и предельно честно рассказывается о переменах в настроении главного героя. Но случай играет при этом все же определяющую роль. Однако отметим, что тонкое раскрытие центрального характера и чувств тех второстепенных персонажей, с которыми по ходу действия он сталкивается, свидетельствует о важных и актуальных для своего времени социально-идейных обобщениях. Ведь не менее важное место в его зрелой новеллистике отведено критике обесчеловечивающего характера буржуазного образа жизни.

Этот счастливый и вместе с тем роковой случай явил себя в тот момент, когда колесо фортуны позволило получить крупный денежный выигрыш за чужой счет. Бесчестно заработанные деньги, подобно *«свету молнии, озаряют его сознание»*, *«спичкой внезапной вспыхивают над темной ямой»* и пробуждают последние остатки совести. Теперь уже жить по старым правилам игры становится невыносимо тягостно и больно.

Существование главного героя лишено смысла и цели и по сути является деградацией, медленным духовным умиранием всего живого и нравственного. Но открытие тем и знаменательно, что главный герой, единожды солгав и совершив подлость, под влиянием случая заглянул в тайники своей души. В кривозеркалье своих прежних представлений он, наконец, увидел то, к чему должен был по логике поведения в молодости прийти годами раньше. Но не было в его жизни того самого толчка, той «спички», по Цвейгу, которая прервала бы цепь *«невыразимого одиночества в этом безмолвном нисхождении»*. Этот толчок разряжает сжатую пружину в рассказах-открытиях А.П. Чехова и Г. Мопассана, помогает по-новому сориентироваться в той обстановке, что сопровождала их на протяжении долгого времени, но литературные герои упорно не хотели замечать перемен.

Параллель здесь, по нашему мнению, следующего порядка. Родство с рассказами-открытиями Чехова является случайным и неожиданным стечением обстоятельств, в целом и общем отдаленных от реальности. Например, в рассказе А.П. Чехова «Кошмар» происходит непредвиденная сходка людей разных сословий, представителей различных социальных слоев русского общества. Именно в их присутствии у главного героя открываются глаза, наполняющие все его существо «чувством гнетущего стыда...» [5]. В «Фантастической ночи» при огромном стечении людей переосмысление образа жизни происходит под влиянием обретения счастливого лотерейного билета – изобразительной детали психологического значения, специально подобранной Цвейгом к фабуле, потому что столь невиданный выигрыш – невероятное совпадение.

С другой стороны, можно обнаружить некоторую типологию анализируемого сочинения с новеллой Ги де Мопассана «Прогулка». Она заключается, на наш взгляд, в череде бесконечных риторических вопросов, задаваемых господином Лера и героем С. Цвейга непосредственно после сделанных ими открытий. В обоих случаях «что-то мрачное, невыразимо печальное нависает над... головой» [4]. В связи с конкретным фактом открытия в сопоставляемых произведениях повисает немой вопрос: как можно было спустя долгие годы прийти до печального признания в никчемности земного существования? Герой Цвейга вспоминает о пустом времяпровождении среди роскоши, не научившей его ничему, кроме равнодушия к людям; господин Лера с горечью признается: «...он думал о прожитой жизни, такой непохожей на жизнь остальных людей, такой мрачной, унылой, серой и пустой» [Там же].

В заключение хотелось бы отметить следующий факт: при внимательном изучении художественных особенностей названных произведений можно обнаружить приемы, служащие писателям подспорьем при разработке идейной проблематики данных новелл. Так, все новеллы С. Цвейга с доминантой «фигуры открытия» связаны с *тайной*. Она почти повсеместно предшествует рассказам-открытиям. Причем, у австрийского писателя, в отличие от Чехова и Мопассана, больше внимания уделено сокровенной тайне. Кроме того, можно предположить, что новеллы Мопассана в полном объеме были неизвестны Чехову в период начала и середины 1980-х гг. Но Цвейг в первой половине XX столетия уже вполне мог о них знать. Так что типологическое родство здесь выглядит убедительно.

Сопоставление рассказа-открытия разных авторов порою приводит к весьма своеобразным выводам и обобщениям, которые первоначально не бросаются в глаза в случае их изолированного, т.е. не

типологического рассмотрения. Так, нам представляется, что в данном жанровом виде пусть и формальное, но актуальное значение играет такой сюжетный компонент, как природа. Можно заметить, что у Мопассана, Чехова и Цвейга светлый природный фон, как правило, сопровождается радостным настроением героя перед воображаемым личным счастьем. Темные краски, напротив, соответствуют печальному настрою, обостряют драматический конфликт. Полагаем, что в процессе сопоставления эти художественные детали проявляются рельефнее.

Например, «сумерки» в душе действующего лица одноименной новеллы Стефана Цвейга расходятся именно в результате открытия, когда понимаешь высокое предназначение таинственной любви. У Мопассана в новелле «Лунный свет» прослеживается та же мысль: свежее дыхание природы становится для аббата Мариньяна тем важным открытием, которое переворачивает все его прежние представления о грехе плотского вожделения, потому что только в этот лунный вечер он неожиданно осознает божественное предназначение любви.

Нельзя пройти мимо и отличительных особенностей новелл Цвейга. Так, у А.П. Чехова и Г. Мопассана, как правило, отсутствует ярко выраженная сосредоточенность на определенном психологическом типе личности. С жизненными реалиями сталкиваются люди разных возрастов, социального положения и профессии. Например, в «Житейской мелочи» А.П. Чехова открытие восьмилетнего ребенка сопоставимо с гимназистом Володей, гувернанткой Машенькой Павлецкой, следователем и т.д. В новеллах-открытиях Ги де Мопассана социальный статус главного героя также оказывается многоликим. В «Лунном свете» – культовый служитель; в «Прогулке» – мелкий конторский служащий, зримо напоминающий нам галерею «маленького человека» в классической мировой литературе; в новелле «Гарсон, кружку пива!» – опустившийся граф и т.п. В новеллах С. Цвейга картина предстает несколько в ином свете. В рассказах-открытиях главное внимание сосредоточено на представителях высшего света, и только возрастной ценз в известной степени подвержен авторскому изменению.

Подводя итоги, отметим, что произведения австрийского писателя строятся по определенным жанровым и композиционным правилам. Сопоставляемые рассказы и новеллы А.П. Чехова и Г. Мопассана с произведениями С. Цвейга объединены сходным типом события (факта, явления, конкретной ситуации и т.п.), а также наиболее общим конструктивным принципом. Следовательно, есть все основания говорить о единой жанровой разновидности как о знаменателе.

## Библиографический список

1. Катаев В. Проза Чехова: проблемы интерпретации. – М., 1979.
2. Мопассан Г. Собр. соч.: В 12 т. – М., 1992–1993.
3. Цвейг С. Новеллы. Легенды. – М., 1988.
4. Цвейг С. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. – М., 1957.
5. Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. – М., 1985.

**И. И. Шлыгин**

## Вершители революции в романе «От Двуглавого Орла к красному знамени» П. Н. Краснова

Статья посвящена изучению отрицательных персонажей, посвятивших себя революции, в романе «От Двуглавого Орла к красному знамени» П.Н.Краснова. Анализ проводился в связи с общими принципами творчества П.Н.Краснова. Выявлены специфические для писателя приемы создания образов отрицательных персонажей в романе.

**Ключевые слова:** образ, роман, мир, революция, герой.

Роман П.Н.Краснова «От Двуглавого Орла к красному знамени», входящий в цикл «историко-бытовых» романов (наряду с «Опавшими листьями», «Понять – простить» и «Единая – Неделимая»), был задуман писателем как эпическое полотно, охватывающее три войны и три революции. Произведения П.Н.Краснова пытались игнорировать либо приносить их художественные достоинства «за его монархические и национально-консервативные убеждения» [2]. Несмотря на оглушительную популярность среди читательской аудитории, роман вызвал «Полный бойкот в прессе!» [1]. Но были и иные отклики и оценки, среди которых ярко выделяются слова И.А.Бунина. «Не ожидал, что он так способен, так много знает и так занятен», – записал Бунин в дневнике, читая роман Краснова «С нами Бог».

Первое издание «От Двуглавого Орла к красному знамени» вышло в 1921 г. «Здание» романа, по словам П.Н. Краснова, появилось «в лесах, не оштукатуренное и не подкрашенное». В 1922 г. вышло в свет второе издание. За образец в написании «От Двуглавого Орла к красному знамени» П.Н. Краснов взял «Войну и мир» Л.Н. Толстого. Идейный замысел и авторскую позицию автор в предисловии ко второму изданию охарактеризовал следующим образом: «Я торопился, пока жив, пока не расстреляли меня, описать ту великую любовь, которую питали мы к Родине и Армии, ту красивую, полную символов жизнь, которую мы прожили до революции, ту доблесть Русского солдата и офицера, которую мне пришлось наблюдать на войне» [3, кн. 1]. Работа над романом сопровождалась страстной увлеченностью, лихорадочностью записей, эмоциональностью (даже «бешенством», по словам автора), затем на смену эмоциям пришло желание разобраться в произошедшем, показать неоднозначность трагедии России: «Пусть грядущие офицеры и солдаты знают, что в керенщине и большевизме виноваты не одни Керенские и Ленины, но есть и наша доля вины, – нас, офицеров и солдат» [Там же].

Общую структуру «геройного» мира романа можно охарактеризовать с разных сторон. Во-первых, действующие лица романа явно разделены на тех, кто служит «Богу, Царю и Отечеству», и тех, кто служит злу. Революция, уничтожение православной Российской империи в идейно-художественном мире романа представлены как результат действия сил зла. Само же зло, воплощенное в целом ряде героев, многолико и разнообразно. Большинство из них нерусские по национальности или по духу, атеисты или мистики. Это и новые политические лидеры (Троцкий, Ленин и др.), и люди, связанные с царской семьей, и близкие к власти (Распутин, например), и нелюди из «чрезвычайки» (Коржиков, Гайдук, Бродман и др.), и таинственные «70 мудрецов», и многомиллионная толпа, в которую превратилась русская армия, охваченная «великим дурманом» безумия и бунта.

Также при описании «геройного» целого романа можно ввести разделения его на мир людей, мир мистических сил и посредников между этими мирами. Вершители революции есть в каждом из этих миров. В «мире людей» это вожди (Ленин, Троцкий) и рядовые сторонники и члены партии среднего и нижнего звена (Виктор Любовин, Казимир Верцинский, Федор и Виктор Коржиковы и др.). Стоит отметить, что в романе из этой «вертикали» больше внимания уделено не вождям, а «нижним чинам» революции, т.к. писателя интересовали не столько лидеры большевизма (Ленин, Троцкий), явления, по его глубокому убеждению, чуждого России, сколько обычные люди, вставшие под красные знамена.

Портреты подобных героев имеют много общего. Так, в описаниях их внешности, как правило, намеренно подчеркнута нечто непривлекательное, уродливое. Причем любой художественный портрет подобного рода сопровождается авторским суждением или характеристикой. В качестве примера можно привести портрет Ленина: «...у Ленина были коротенькие ножки и длинное туловище с ясно обозначенным круглым животом. Он был одет в простую тройку с красными бантами, от красного освещения казавшиеся красной. Большая голова с маленьким некрасивым лицом сидела на короткой шее. Через всю голову шла самая обыкновенная лысина. Маленькие косые глаза, над которыми подымались тонкие брови, смотрели весело. Неправильный плоский нос, оципантные усы и крошечная бородка клинушкой под длинным плотоядным ртом – все было типичным лицом интеллигента, какого-нибудь бухгалтера, учителя, банковского чиновника. Ничего в нем не было от народа, ничего русского и тем более ничего наполеоновского. В лице Ленина Саблин подметил черты ненормальности, временами чисто идиотская бессмысленная улыбка кривила его полные, одутловатые, опухшие щеки. Это был урод в полном смысле слова, продукт вырождения умственной не по разуму работы, сытой, спокойной, неподвижной жизни философа» [4, кн. 2].

Описание внешности Федора Коржикова, сторонника и пропагандиста идей революции, также наполнено «негативными» деталями: «Маленький, сгорбленный, неловкий, весь заросший рыжими волосами, с небольшой рыжей бородкой, которой он не давал покоя, все комкал ее, то сминая рукою, то засовывая в рот, в рыжем пиджаке и рыжих штанах, неопрятный, в веснушках на бледном исхудалом лице, он производил сначала неприятное впечатление» [Там же]. Однако автор усложняет характеристику, подчеркнув контраст между нелепой внешностью и сутью натуры: «Но ум у него был быстрый, суждения резкие, говорил он отлично, умел влезть в душу и своим, чуть хриплым, медленным, точно усталым голосом внушит любую идею» [Там же].

Одним из ключевых образов «вершителей революции» стал образ Виктора Коржикова. Его «сопровождает» мотив двойничества: сын двух отцов (Саблина и Коржикова), некрещеный ребенок, воспитанный нечистой силой, вражий питомец. Виктора Коржикова можно назвать «ребенком партии». Волей случая он был лишен своих родителей почти с рождения. «Мальчик не знает совсем Бога. Когда он видит храмы, иконы, Коржиков толкует ему их так, как толкуют какую-нибудь греческую мифологию. У мальчика нет иллюзий. Он знает, как он родился, и ему внушено, что души нет, что «Я» уничтожается со смертью, а потому все позволено, потому что нет будущей жизни, нет ни награды, ни наказания» [4, кн. 1], – так



описано в романе его воспитание под руководством Федора Федоровича Коржикова. Виктор Коржиков – убийца, любящий свое дело, предатель, перебежчик. Ему нравится губительное для души учение партии: *«И помимо страшной гордости, которой пылало сердце Коржикова и которую разжигали слова Бурьянова, учение учителя ему нравилось потому, что открывало ему путь к веселой жизни и страшному разврату, т.к. отвечало его пылкой и страстной натуре»* [4, кн. 4]. Именно применение ума для осуществления зла является одной из основных его характеристик.

П.Н.Краснов подчеркивает дворянское происхождение Коржикова и революции в целом, красные офицеры и генералы – все те же дворяне, выбравшие служение дьяволу вместо Бога, это одна из основных мыслей романа: *«Да комиссара-то, что ль... Коржикова... Страшный человек. Демон. Он онадысь офицера сам убил. Увидал погоны под шинелью, подошел в толпе, вынул револьвер и убил. Он, ваше превосходительство, жестокий человек. Хуже мужика. Даром что барин...»* [Там же, кн. 3]. Создавая образ В.Коржикова, автор стремился запечатлеть «явленность», открытость и торжество зла «под красным знаменем», для чего использует также прием многократных самохарактеристик героя.

Показательно, что темное начало в Викторе Коржикове отражается прежде всего в его делах, а внешне он привлекателен, как и его отец Александр Саблин: *«Между изящным, с благородной осанкой, господином и этим солдатом с ухватками петроградского хулигана было большое сходство. У обоих были маленькие породистые, точеные руки, глубокие серые глаза, одинаковый изгиб бровей, длинные ресницы, тонкие носы с чуть раздутыми страстными ноздрями, полные чувственные губы и одинаковые подбородки с маленькой ямочкой посередине»* [Там же, кн. 1].

Встреча Александра Саблина и Виктора Коржикова, отца и сына, царского генерала и садиста из «чрезвычайки», палача и жертвы, – это прежде всего поединок, столкновение светлых и темных сил. Автор вводит в этой сцене и мистические силы, которые незримо, но явственно присутствуют, что даже невозмутимого и циничного Коржикова заставило волноваться: *«Это было так неожиданно и страшно, что Коржиков схватился за грудь»* [Там же, кн. 3]. В этом поединке Коржиков проиграл, т.к. Саблин сознательно выбрал путь мученичества и выдержал все искушения достойно.

Мир вещей в квартире Коржикова является отражением его внутреннего мира и одновременно иллюстрацией быта не только комиссара Коржикова, но и всех остальных комиссаров. Мир вещей в данном случае правильнее назвать «хаосом вещей», т.к. вещи расставлены без всякого намека на порядок. Основной принцип их появления в квартире

Коржикова – это то, что удалось отхватить, достать. Ключевыми в описании квартиры являются характеристики: *«все роскошно и все грязно, запылено и заплевано», «холодно, неудобно, сыро и пахнет испорченным водопроводом», «мебель точно неизлечимо больна и в тоске по своим настоящим владельцам»* [4, кн. 3]. Перед нами неудобное чужое пространство, или «антиквартира», которая в романе противопоставлена уютной квартире Саблина. Само пространство с точностью передает дух живущих в квартире. В описании же блюд и гостей П.Н. Краснов подчеркивает, что *«их точно собрали, реквизировали со всей России и смешали в общую кучу»*. Ощущение небрежности, случайности, хаотичности и желание отхватить или урвать – неизменно присутствуют в описании мира вещей и в поведении гостей.

Коржиков напоминает главаря разбойничьей шайки в окружении своей свиты и трофеев: *«В голове стола, на большом голубом кресле сидит сам хозяин. На нем неизменная, новая, блестящая, черная кожаная куртка, украшенная красными и золотыми эмблемами. Она растегнута и из-под нее видна красная шелковая рубашка, заправленная в кожаные шаровары, за которые заткнута два револьвера. Коржиков с ними никогда не расстаётся. Молодое, исхудалое, изможденное пороком, кокаином, пьянством и развратом лицо его мрачно. Он не в духе. Он в одном из тех тяжелых настроений, когда для него нет непереступимой черты»* [Там же].

Виктор Коржиков играет роль «Антисаблина» в «антихристианской Антироссийской Империи», так «Антисаблин» противопоставлен Александру Саблину, «антихристианская Антироссийская Империя» – православной Российской империи. Все сущности с префиксом «анти» стремятся уничтожить то, чему они противопоставлены. «Антисаблин» стремится уничтожить всю семью Саблина, кроме себя самого. *Сам жанр историко-бытового романа в этой части произведения дополняется элементами приключенческого романа, где злодеем выступает Коржиков, героем – Полежаев, а прекрасной девушкой, которую предстоит освободить, – Татьяна Саблина. Герой убивает злодея Коржикова и освобождает прекрасную девушку.*

Одним из наиболее интересных персонажей, первоначально разделявших революционные идеи, а затем разочаровавшихся в них, является Виктор Любовин. Он был важен для автора, поэтому сюжетная линия Любовина существенно дополнена во втором издании романа. Виктор Любовин разочаровался в партийных идеях, когда узнал, что партия желает поражения Российской империи в войне с Германией. Также повлияло на него чтение тетрадей юного Виктора Коржикова, наполненных тезисами «сионских мудрецов».

Помимо Виктора Любовина разочаровывается в ценностях III Интернационала и Михаил Осетров, малограмотный и лихой парень, ставший одним из подручных Виктора Коржикова. Именно на примере Осетрова мы видим, как один из самых преданных сторонников красного знамени раскаивается и начинает бороться со своими бывшими единомышленниками (спасение Татьяны Саблиной). Более полно тема разочарования и последующей борьбы с III Интернационалом найдет отражение в образе главного героя романа Краснова «Единая–Неделимая» Дмитрия Ершова. Количество и степень зла, творимого открыто «под красным знаменем», по мнению Краснова, в конце концов заставляет обычных людей отшатнуться от революции и через раскаивание вернуться к традиционным религиозно-нравственным и гражданским ценностям своего народа.

К «посредникам темных сил» относятся такие персонажи, как Стоцкий (в первом издании романа), Верцинский и Бродман (второе издание). Они являются представителями демократически-атеистической интеллигенции – теми, кто исподволь готовил революционную трагедию страны.

Бродман и Стоцкий на страницах романа представлены не столь ярко, как Верцинский. Образ Верцинского не отличается сложностью психологического рисунка или глубиной обрисовки характера. Основным художественным приемом, к которому прибегает Краснов, в данном случае является прием антитезы. Автор проводит Верцинского через систему противопоставлений: контрастно построенных сцен и сюжетных ходов, каждый раз подчеркивая одни и те же отвратительные, а, по сути, бесовские черты в этом герое: сумасшествие, злобу, желчь, цинизм, мерзкий смех, «змеиное» начало и т.д. «Сквозными» для образа Верцинского приемами являются в романе также диалоги и самопредставления.

Краснов противопоставляет Верцинского, полного ненависти ко всем и ко всему, в том числе к государю и его семье, русской армии, – молодому офицеру Алеше Карпову. Бесовским искушением могут быть названы грязные рассуждения Верцинского о царской семье и Распутине, о том, за что нужно умирать на войне, или о том, что такое любовь (животные инстинкты, садизм, половая психопатия).

Писатель особым образом выстраивает композицию образа Верцинского, чтобы подчеркнуть, что его злая сила не в делах или поступках, а в знании. Это не только совершенное владение «мертвым» языком – латынью (вплоть до переводов Овидия размером подлинника). Для писателя в данном случае важен мотив владения «тайной». Верцинский знает о Распутине и царской семье, о масонах, о семидесяти Сионских мудрецах и Сионских протоколах, о целях партии и революционного движения в целом и даже о самом Саблине.

В Верцинском подчеркнуто и дурное актерство, и попытки выдать себя за Мефистофеля, и одновременно притягательность, бесовская «преlestь»: Саблина *«тянуло к Верцинскому на его страшный форт»*, ему хотелось показать свое превосходство над ним, но потом разговор с Верцинским *«увлек и взволновал его»*. В диалогах Верцинского и Саблина использованы реминисценции из «Бесов» и других романов Ф.М. Достоевского (мотивы «тайны» и тайной власти над миром, рассказ о «подпольной» деятельности для разложения умов и гибели народа; «сладострастные» подробности и т.д.).

Верцинский показан как человек, посвященный в тайны зла, но как бы непричастный к нему: он несколько раз повторяет, что по-настоящему не принадлежит ни к одной партии и не одобряет убийств. Кровавый бунт в Мороченском полку и разгром мирного еврейского местечка вызывает у Верцинского раздвоение личности, ему мерещатся призраки, голоса, все время видится маленькая еврейская девочка, изнасилованная толпой солдат. Страшные диалоги «с самим собой», дополняющие картину сумасшествия героя, раскрывают два главных, с точки зрения автора, порока русской интеллигенции – постоянная болезненная рефлексия и стремление всегда оставаться в стороне, перекладывать свою вину на кого угодно – царский «режим», Бога, Сионских мудрецов.

Встреча Верцинского с Коржиковым не случайно происходит возле заброшенной часовни перед трупом распятого офицера. Они как бы находят друга друга: интеллигент-атеист и революционер-садист. Верцинский обращается к нему, как к «своему», к «товарищу» и выговаривает страшную правду о революции: *«Товарищ! – задыхаясь от смеха, говорил странный человек, – а, товарищ! Ведь придумали же! А? Солдатики-то наши! Народ-богоносец! Как Христа, распяли командира своего... Щучкина, а? Поди-ка в Царствии небесном теперь... А? Святая Русь! С понами, с чудотворными иконами, с мощами – а... Распинает, как Христа! Понимаете, товарищ, силу сей аллегии. Царя не стало, и Бога не стало. Аминь. Крышка. Христа-то кто распял? Жиды? Ну и Щучкина-то тоже... Не жиды же? Нет. Православное христоролюбивое воинство. Ловко. Это на шестой месяц революции! И заметьте себе, бескровной! Что же дальше то будет. Что будет? Полюбуйтесь, товарищ, на ее падение. Ведь уже пропасть такая, что глубже и падать некуда, ежели per aspera ad astra! От таких-то пропастей, до каких же звезд-то мы прыгнем. Вот она, русская революция!...»* [3, кн. 2].

Далее Верцинский «уходит» со страниц романа как нечто ненужное, завершившее свою миссию. Таким образом, Краснов видел и всю роль русской демократической интеллигенции в революции: чтение Маркса

украдкой, увлечение идеями социализма, атеизм, вызов к жизни таких выродков, как Коржииков, разрушение личности.

Так называемые мистические силы, поддерживающие революцию, ставят своей целью уничтожение Российской империи посредством ликвидации *веры, надежды и любви*. К ним могут быть отнесены дьявол, черт, призраки, старик еврей, являвшийся Бурьянову (в тексте первого издания). Эти силы не действуют в произведении, условно говоря, самостоятельно, но находят воплощение в людях и их делах, причем нередко подобные связи воплощены в тексте на уровне ассоциативно-символических деталей внешности (например, рога на каске Троцкого), а иногда выведены на уровень подтекста.

Впрочем, описания участия темных мистических сил в революции было уменьшено автором во втором издании. Краснов исключил образы старика еврея с библейской внешностью и Стоцкого, посланного Бурьянову для всяческой помощи в деле революции. Также изменились некоторые оценки. Так, в первом издании о Ленине сказано, что русское общество порой считает Ленина ставленником «тайнственного антихристового братства масонов» [4, кн. 2], и не хочет в нем видеть предателя, отрабатывающего деньги германского генерального штаба. А во втором издании Мацнев говорит Саблину, что русское общество, считающее Ленина «масоном высокого посвящения», просто оправдывает этим собственную растерянность, покорность и трусость [3, кн. 2]. Упоминания о мистических силах не позволяют, естественно, говорить о том, что Краснов писал фантастический или мистический роман. Писателю важно было воплотить в образах своих героев и коллективном образе народа общие черты национального характера, «созвучные» революции.

Система образов персонажей романа-эпопеи «От Двуглавого Орла к красному знамени» непосредственно связана с идейным замыслом произведения, его жанром (роман-эпопея или историко-бытовой роман) и историей создания. Вершители революции в романе являются неотъемлемой составляющей системы образов.

Система образов персонажей романа «От Двуглавого Орла к красному знамени» построена на основе антитезы, предельно поляризована. Интересен и важен не характер героя как таковой, не социально-психологический тип личности, а «притяжения» и «отталкивания», совпадения и противопоставления в героинем мире романа в целом.

Для создания образов главных героев романа, не являющихся историческими персонажами, П.Н.Краснов использует значимые детали внешности, «постепенное» приближение героя к читателю, «нагнетание» отвратительных поступков и слов, а также приемы сравнений

и противопоставлений (даже многократных «отражений» одного в другом) и диалоги-диспуты. Подчеркнем, что вряд ли можно говорить собственно о диалоге, скорее, речь может идти о противостоянии (в ситуациях «искуситель – искушаемый», «палач – жертва», «обвиняемый – обвинитель»), поскольку никакого конструктивного диалога между героями Краснова нет и быть не может.

Для П.Н. Краснова представители демократической интеллигенции – важная составная часть того зла, которое поглотило Россию. Они исподволь готовили революцию, ведя при этом разговоры о свободе и «гнилом» царском режиме, лицемерно отрицая насилие.

Приемы и способы создания образов отрицательных персонажей в романе «От Двуглавого Орла к красному знамени» в целом довольно прямолинейны и однотипны, но нельзя сказать, что автор повторяется или художественный психологизм в романе отсутствует. Выстраивая «линию» каждого вершителя или сторонника революции в целом сходно, для каждого из героев писатель находит свой «сквозной» прием характеристики. В целом «полярный» геройный мир романа усложняется за счет того, что в структуру некоторых образов крайне отрицательных персонажей включены намеки на угрызения совести.

Своеобразие литературных характеров в произведениях Краснова в целом, в особой творческой «установке» писателя: на первом плане у него всегда трагедия России и русского народа, а конкретная личность и ее судьба осмысляются как элемент общего историко-бытового полотна.

#### Библиографический список

1. Попов К.С. «Война и Мир» и «От Двуглавого Орла к красному знамени». – Париж, 1934.
2. Марыняк А.В. Предисловие и примечания // Краснов П.Н. Единая – Неделимая. – М., 2004.
3. Краснов П.Н. От Двуглавого Орла к красному знамени: В 2 кн. – М., 2005.
4. Краснов П.Н. От Двуглавого Орла к Красному знамени: В 3 кн. – Екатеринбург, 1994.

**И. В. Сотникова**

## Пантелеймон Романов. Концепция человека и его развития

Статья знакомит читателей со взглядами П.С.Романова на предназначение человека, его развитие и верный выбор жизненного пути. Материал подготовлен на основе неопубликованных исследований П.С.Романова из РГАЛИ: «Наука зрения», «Метод творческого развития». Данная концепция имеет огромное значение для переосмысления творчества писателя.

**Ключевые слова:** нравственный идеал, духовное развитие, литературное наследие, обучение писателя.

П.С.Романов (1884–1938) – самобытный русский писатель, необыкновенно популярный в первое послереволюционное десятилетие и незаслуженно забытый после смерти. Искусственное забвение, которому было предано это имя, продолжалось вплоть до 1990-х гг. И только в период перестройки, гласности были сняты многие запреты.

В 1920–1930-е гг. о П.С.Романове писали как известные, так и малоизвестные широкой публике критики: С.Абакумов, Г.Горбачев, С.Гусев, И.Груздев, С.Ингулов, Ю.Красовский, Ю.Лебединский, В.Львов-Рогачевский, Е.Мустангов, Е.Никитина, С.Пакентрейгер, В.Переверзев, В.Полонский, Н.Фатов, И.Федоров, А.Цейтлин и многие другие. Но ни в одной из работ не было дано целостного анализа творчества писателя. Не восполнили этот пробел и современные литературоведы: С.Никоненко, В.Петроченков, Е.Бирюкова, несмотря на то, что поместили в различных изданиях о П.Романове объемные статьи.

Ключ к верной трактовке наследия писателя кроется в концепции человека и его развития, предложенной самим П.С.Романовым.

Писатель считал, что человек приходит в мир с определенными задачами. Они у каждого свои. И главное – это познать себя, найти свое Я, свой путь, целое своей жизни. Выстраивая жизнь согласно этим задачам, мы выполняем волю нашей природы, которая является высшей инстанцией в оценке человеческих поступков, мыслей и устремлений. П.С.Романов в одной из записных книжек сделал пометку: «В жизни у человека должно быть основное стремление, которое подчиняло бы себе все другие стремления и на всю жизнь налагало бы свой отпечаток, придавая ей этим внутреннее единство и простоту. Хорошо, когда человек имеет и знает в себе это основное стремление, тогда вся жизнь

его ясна, проста и так быстра, т.к. ему много предстоит творческого труда» [1].

У каждого есть две жизни – «подлинная» и «подставная» (термины предложены П.С.Романовым). «Подлинная» – это выполнение программы, заложенной природой. Следовать ей сложно, т.к. встречается много соблазнов свернуть в сторону, отклонившись от своего предназначения. А «подставную» людям предлагают школа, университеты, государство...

Раздумья П.С.Романова о собственном призвании и жизненном пути перерастали в обдумывание общих закономерностей реализации человеком творческого потенциала. Он подытоживал: «Я увидел, что дело своей жизни я получил непосредственно от самой природы, а не от других людей. Мое дело мне нельзя дать, потому что оно растет из одного источника, из моего корня, который находится в бесконечной жизни. И у каждого, вероятно, есть такой корень, который дал бы ему непрекращающуюся жизнь, неиссякаемый источник, но, очевидно, человеку трудно различить в себе голос природы, свое подлинное от подставного, чем так усиленно окружается человек с первых дней жизни. Как дерево, – оно каждый год роняет десятки тысяч семян, но из этих десятков тысяч едва ли вырастет одно–два, остальные идут в почву. Так и природа сеет тысячи людей, но только редчайшие единицы становятся деревом растущим, остальные, как сырой материал, идут для посторонних целей, не имеющих к их природе никакого отношения» [2].

П.С.Романов не хотел быть «сырым материалом». Еще в детстве будущий писатель почувствовал, что он не такой, как все. Ему труднее, чем другим, давалась учеба (он плохо учился, в некоторых классах гимназии просиживал по два года). Ребенка сильно задевало то, что родные не прочли ему блестящей карьеры, как многим детям. Полагаю, что этому способствовала и физическая ущербность мальчика – отсутствие барабанных перепонок. Она явилась следствием операции после тяжелой скарлатины с осложнением на мозг и уши, перенесенной во время пребывания в гимназии. Приобретенный дефект рано пробудил самосознание. Слух П.С.Романова никак нельзя было назвать стопроцентным (по данной причине юноша в дальнейшем не подлежал мобилизации ни на империалистическую, ни на гражданскую войны), хотя в юности он научился играть на музыкальных инструментах, серьезно занимался вокалом, стал великолепным исполнителем своих произведений. По мнению врачей, такие случаи бывают в медицинской практике. Подобные пациенты могут слышать. Колебания воздуха передаются через кость, и у людей развивается внутренний слух. Как правило, по принципу компенсации у слабослышащих людей в большей степени развиты другие органы чувств.



Не находя желаемой реализации в рамках отлаженной системы обучения (гимназия, университет, служба), П.С. Романов усиленно искал свое, понимая, что никто лучше него не знает, как ему жить. Поэтому в юности, получив положительный ответ знаменитого критика Овсяннико-Куликовского на свое сочинение, он шокировал родных, бросив университет. Об этом эпизоде им оставлена запись: «Как труден путь вначале, когда среди вороха всего, что представляется, не знаешь еще, что у тебя *главное*, что составляет начало того, из чего впоследствии сложится путь. И как легко, свободно и ясно потом, когда уже увидишь Целое» [3].

Найдя свое Целое, П.С. Романов стал выстраивать жизнь в соответствии с ним. Как это часто случается, он не был понят родными и близкими. Все, кроме крестной, считали, что, занимаясь творчеством, он делает что-то непонятное, что не способно обеспечить в жизни, т.к. юноша остается без образования, без службы. Только крестная оправдывала его выбор. Ее поддержка и чтение биографий великих людей помогли преодолеть этот трудный период в жизни.

П.С. Романов считал, что, если человек выберет свой путь, то он придет к гармонии, душевному спокойствию. И тогда природа сама подскажет дальнейшее развитие.

Говоря о жизненном предназначении, по мнению П.С. Романова, нужно помнить, что «Целое» у каждого свое. Обретение его и следование Пути не является залогом какой-то известности, богатства, славы... Оно лишь гарантирует выполнение миссии, с которой человек пришел в этот мир. Например, в его «Арабской сказке» верно идет по своей дороге Лидия Николаевна Снегирева, сочетая успешную научную карьеру с яркой жизнью молодой красивой женщины. В то же время живет в гармонии с собой и простая деревенская женщина Катерина («Черные лепешки»). Цель ее жизни – любовь и семья. Выполняет свой долг знаменитый на весь мир художник («Лошади английского короля»), променявший востребованность и безбедную жизнь на завершение картины «Мудрость». Этот шедевр не понимают современники, а оценить его смогут лишь единицы мастеров и, наверное, потомки. Следуя своему внутреннему голосу, художник завершает картину. Не найдя на нее покупателя, он умирает на чужбине в полной нищете. П.С. Романов на страницах своих произведений создал целую плеяду героев, нашедших Целое, идущих своей дорогой, какой бы нележкой она не была. Например, художник Кочерыгин (роман «Собственность»), Раиса Петровна (повесть «Право на жизнь...»), Анна Рейнгардт («Актриса»), молодая особа («Письма женщин»), Сергей (роман «Новая скрижаль»), Аркадий (роман «Товарищ Кисляков»), графиня Юлия (роман-эпопея «Русь») и многие другие. Им

противопоставлен ряд персонажей, в силу разных причин отошедших от своего предназначения. Среди них есть такие, чья душа очерствела, и они уже ничего не хотят менять в своей жизни (отец Федор из рассказа «Начатая страница», Л.С. Останкин из повести «Право на жизнь или проблема беспартийности»...). Но встречаются и те, которые совсем недавно встали на верный путь. Таков художник Виктор Большаков (роман «Собственность»). Хочется верить, что здесь окажется и известный певец А.Н. Волохов («Огоньки»), которому автор дает шанс на духовное возрождение.

Как же не ошибиться в выборе пути?

П.С. Романов был убежден, что следовать своей природе помогает интуиция. Она у писателя была очень хорошо развита. Уже в начале века ее определили как шестой орган чувств. Можно предположить, что «голос» интуиции у П.С. Романова окреп вследствие недостаточного слуха.

Говоря о пути и предназначении человека, П.С. Романов неизбежно приходил к осмыслению сущности гения. В это понятие писатель вкладывал следующее содержание: «Гений – человек, идущий путем своей подлинной жизни...» [4]. То есть под гением он понимал личность, нашедшую свое Целое и следующую ему, несмотря ни на что. П.С. Романов полагал, что к таким людям благоволят Высшие силы. Их помощь заключается в том, что гении не делают ничего под чужим влиянием и не поддаются минутным настроениям. Так, например, он замечал по себе, что бывают моменты, когда творческая работа вызывает сильное отвращение. Выход один – оставить ее на время. Лучше всего занять себя чтением. И через некоторое время с новой силой возникнет желание творить. Нужно внимательно прислушиваться к себе и следить за знаками, которые подает природа. Поэтому писателя не устраивала программа обучения в гимназии. Он считал, что изучение разрозненных предметов мешает молодому человеку в выборе собственного пути. И не стоит изучать предметы для знания вообще, для расширения кругозора, для того, что в будущем они могут понадобиться. В этом случае нет единого центра, стержня, который бы их объединил.

В своих неопубликованных трудах «Постановка зрения. Метод творческого развития», «Наука зрения» (они находятся в РГАЛИ) писатель изложил методику, которая поможет ребенку в выборе своего пути. Данные наработки он применил на практике, работая преподавателем литературы в детской колонии имени А. Луначарского. Результаты применения его методики были настолько высоки, что представители Наркомпроса постановили ввести данный метод в программу школы второй ступени наряду с обязательными предметами. С детства автора занимали вопросы

таланта, гения, посредственности. Почему у первых все так хорошо и легко (как ему тогда казалось) получается?

Изучая произведения и дневники русских и зарубежных классиков (Л.Н.Толстого, Пушкина, Аксакова, Гоголя, Чехова, Флобера, Мопассана, Бальзака, Диккенса, Шекспира и др.), он пришел к выводу, что все таланты и гении – это самые упорные и прилежные работники, годами и десятками лет создающие свои произведения. А посредственность все делает сразу и всегда остается довольна тем, что сделано.

Основная суть метода развития – познать себя и следовать своему Пути, своему Целому, своей Природе. П.С.Романов полагал, что человеку для начала нужно дать самые минимальные знания и помочь понять, к чему «лежит душа», а природа сама подскажет ему путь. Но в то же время обязательно нужно много учиться. П.С.Романов писал: «Знания должны и будут входить к вам всю жизнь, они будут входить и набираться. Но если вы, не найдя своего Целого, своего пути, своей природы, будете собирать знания, то вы будете собирать хаос. Знания должны быть притоками к вашей постоянно самотекущей реке» [5].

Почему наибольшие результаты развития мы видим в гении? Объяснение этого П.С.Романов видел в том, что они сразу берут за основу всего свою подлинную природу и на протяжении всей жизни все усилия направляют на одно, не пропуская на своем пути ничего, экономя силы. Он рассматривал гения как определившего свой особый способ познания и развития. Писатель считал, что только гений может необычайно ярко реализовать свои возможности на каком-то поприще. П.С.Романов рассматривал свой метод развития в противовес традиционному школьному, считая что тот убивает в человеке волю. Он, конечно, приводит к какой-нибудь специальности. Но человек много знает, а создать ничего не может. Школа чаще всего штампует только недалеких исполнителей.

Теоретические открытия и творческая деятельность П.С. Романова гармонично соединились, отразив то цельное представление о предназначении человека, которое формировалось у него на протяжении многих лет и проявилось в художественном наследии.

#### Библиографический список

1. РГАЛИ. Фонд 1281. Оп.1. Ед. хр.53. Л. 37.
2. РГАЛИ. Фонд 1281. Оп.1. Ед. хр. 72. Л. 3.
3. РГАЛИ. Фонд 1281. Оп.1. Ед. хр. 56. Л. 4.
4. РГАЛИ. Фонд 1281. Оп.1. Ед. хр. 53. Л. 223.
5. РГАЛИ. Фонд 1281. Оп.1. Ед. хр. 56. Л. 10.

О. Ю. Головина

## Путь главного героя романа А. Мейчена «Холм грез» и три главных этапа Magnum Opus (Великого Делания)

Статья посвящена роману А. Мейчена «Холм грез», а конкретно – символической проекции алхимического процесса на духовный путь главного героя, молодого литератора Луциана Тейлора. В статье последовательно рассмотрены все три фазы и соответствующие им события в жизни героя, а также богатая алхимическая символика, искусно использованная Мейченом.

**Ключевые слова:** литература ужасов, готическая традиция, «черный роман», тема сверхъестественного, эстетика декаданса, герметическая проза, алхимический символизм, Великое Делание.

Артур Мейчен, один из ярких представителей «черной литературы», внес существенный вклад в развитие жанра ужасов и английской литературы в целом. Его творческое наследие было по достоинству оценено многими крупными писателями (А. Кроули, Г.Ф. Лавкрафтом, П. Стаубом, Х.Л. Борхесом) и обстоятельно изучено литературоведами Англии, Германии и Америки. Однако в российском литературоведении картина иная: крупных научных работ, посвященных писателю, нет, существуют лишь отдельные статьи и ряд кратких обзоров в прессе. Этот факт вкуче с наблюдающимся на данный момент возрождением литературы ужасов, опирающейся на разнообразные и разновременные традиции, позволяет нам говорить об актуальности обращения к наследию Мейчена как одного из признанных классиков жанра.

При этом его произведения интересны и своим многоплановым символизмом, и богатством аллюзий, в том числе и алхимических. Наша цель состоит в том, чтобы проанализировать роль алхимических превращений, определяющих символическую семантику психологических коллизий «Холма грез», судьбы его главного героя.

Алхимия может без преувеличения считаться одной из самых сложных для исследования оккультных наук ввиду изобилия символов и противоречивости их интерпретаций. Большое количество разноречивых трактовок символики обусловлено индивидуальным набором способностей, знаний и умений отдельного алхимика, берущегося за осуществление Великого Делания, поэтому символическое поле каждого значимого

элемента оказывалось крайне насыщенным. Возделенный философский камень для каждого мастера-алхимика представлял нечто свое, определяя в значительной степени весь алгоритм действий. Естественно, у Мейчена, как большого знатока оккультизма, были собственные варианты интерпретации также и алхимических теорий. Главный герой романа «Холм грез» (написанного в 1895–1897 гг., опубликованного в 1907 г.), Луциан Тейлор, тоже осуществляет свое Великое Делание, но отнюдь не на уровне лабораторных экспериментов, хотя с алхимией он знаком достаточно основательно. Подтверждения тому можно найти на страницах романа: *«Он добрался до загадочной торжественности и символики каббалы, до пугающих тайн средневековых трактатов, до обрядов розенкрейцеров, загадок Вогена и ночных бдений алхимиков – все это доставляло ему удовольствие»* [4].

Так, одна область интересов героя уже очерчена. По прошествии некоторого романного времени, к моменту обострения отношений героя с обществом, автор вводит новые сведения относительно успешности прогресса его оккультных занятий, т.к. именно в них Луциан пытается найти способ как-то облегчить свои страдания. В дальнейшем становится ясно, что изученные им трактаты имеют на него большое влияние, определяя концепцию его дальнейших взаимоотношений с реальным миром. В алхимии героя интересует прежде всего духовный аспект, практика внутренней работы над собой наиболее привлекает его: *«В эти долгие часы Луциан предавался размышлениям, все больше убеждаясь, что, стоит только пожелать, и человек может в совершенстве овладеть всеми своими чувствами. Именно этот смысл скрывался в чарующих символах алхимии. Несколько лет назад Луциан прочел множество книг, уцелевших со времен алхимии позднего Средневековья, и уже тогда начал догадываться, что алхимики преследовали иную цель, нежели превращение меди в золото»* [Там же].

Тем не менее символика алхимии основательно изучена героем: *«...разобравшись в символах древней алхимии, Луциан теперь знал, что такое тигель и атанор, что означают “зеленый дракон” и “благословенный сын огня”»*[4].

В эволюции героя прослеживается параллель с тремя основными фазами алхимического процесса, которые носят названия *nigredo*, *albedo* и *rubedo* – «почернение», «убеление» и «покраснение» соответственно. Первая из этих стадий соответствует герметическому «гниению» и «распаду» первоматерии, вторая – получению компонентов для трансмутации свинца в серебро, третья – обретению философского камня. Важно отметить, что те же стадии проходит в своем духовном

преображении алхимик. Попробуем отследить их проекцию на событийный ряд романа.

Стадия *нигрето*, которая обычно знаменовала собой начало Делания, при следовании влажному пути наступала при нагревании первоматерии для доведения ее до состояния готовности в философском яйце, т.е. в стеклянной или хрустальной реторте, помещенной для этой цели в атаканор. В реторте происходил процесс алхимического гниения.

В романе стадии *нигрето* соответствует сумрачное мировосприятие героя, в котором он утверждает в определенный момент жизни, начав погружение в темные глубины собственной души (в начале и в конце романа). С этим связан, кстати, мотив гниения обычного как отражение соответствующего алхимического и духовного процессов. В частности, о наличии такого мотива свидетельствует ряд описаний. Герой долгие часы грезит об одном заброшенном доме, обстановка которого пропитана ощущением упадка и разложения, что выражается излюбленным мейченовским приемом передачи атмосферы места через запахи: «*Запах распада, векового болота, гниющего дерева – все эти испарения забивали легкие и наполняли сердце страхом и тоской*» [4].

Визуальный ряд, создаваемый описанием, точно отражающий еще и психологическое состояние Луциана, производит не менее отталкивающее впечатление: «*...влажные пятна на покосившихся стенах, склизкие следы плесени на подоконнике, узкую полосу света, пробивающуюся между занавесками, и чью-то смутную фигуру внутри – фигуру самого несчастного и одинокого в мире человека, навеки прикованного к этой разрушенной комнате*» [Там же].

Сходное описание дано автором и некоторым частям большого города, причем вновь с использованием запахов. По мере усугубления внутреннего кризиса, этот запах становится все насыщеннее, сгущаясь вокруг героя, овеществляя его страхи и бессильное отчаяние: «*Луциан судорожно пытался вдохнуть, но пропитанный распадом и гнилью воздух не проникал в его грудь, а запах сырой глины забивал ноздри*» [Там же]. Этот фрагмент взят из заключительной части романа, когда герой окончательно поглощен собственным наркотическим кошмаром, постепенно превращаясь просто в безжизненный сгусток распадающейся материи, которую покинула душа. И это отнюдь не та инициатическая смерть, что является ключом к высшей жизни, поскольку багровое пламя из видений Луциана не знаменует перехода на новый уровень (из-за изменения своей природы). На смену огненным фантазиям приходит иная картина, также отмеченная печатью медленного неотвратимого умирания: «*Но когда Луциан поднял взгляд, он увидел лишь сырые пятна плесени на стенах покинутой*

комнаты и потемневшие ободранные обои на подгнившем полу. Дыханье могилы коснулось Луциана» [4].

Стадия *альbedo* характеризуется сильной эмоциональной вовлеченностью во все происходящие процессы без сдерживания рациональным началом. Подобная вовлеченность наблюдается у героя в процессе творчества, когда он постепенно теряет контроль над собственным воображением, позволяя сделать себя участником дьявольского карнавала.

Стадия *рубедo* – финальная, она требует контроля и колоссального напряжения воли. Определяющая характеристика *рубедo* – высокая температура (и, соответственно, высокий градус переживаний), поэтому в сосуде, в котором протекает процесс трансмутации, создается сильное давление. Если упустить момент, то сосуд может не выдержать перегрузки и произойдет взрыв. Тогда процесс вновь вернется к исходной точке, стадии *нигредo*, и все придется начинать сначала. Примерно это мы и наблюдаем в заключительной части романа.

Любопытна и аналогия с путями Великого Делания. Влажный путь был весьма продолжителен по времени (сорок и более дней). Кроме того, во влажном пути имеет особое значение культ прекрасной Девы-богини, которой адепт служит с полной самоотдачей. Собственно, сходные манипуляции в соответствующем масштабе производит и Луциан в период своего страстного увлечения Энни Морган.

Параллельно алхимики проходили эту стадию в своих душах как уход во тьму собственного внутреннего пространства, тьму, несущую массу возможностей и таящую столь же большое количество опасностей. Сознание алхимика при этом должно было оставаться ясным, функционируя отдельно от физической оболочки. В свой внутренний мир погружается и Луциан, постепенно уделяя миру внешнему все меньше внимания.

Однако был, как утверждалось, гораздо более короткий путь, занимавший в среднем неделю, но иногда длившийся и дольше (максимум сорок дней). Это был сухой путь, получивший такое название потому, что алхимический процесс происходил в тигле. Этот путь считался чрезвычайно опасным для алхимика по причине угрозы взрыва.

Существовал также путь, носивший латинское название «*directissime*» – кратчайший. При следовании ему появлялась возможность достичь успеха практически моментально, но с огромным риском для жизни, даже с учетом рискованного характера самой идеи Великого Делания в целом. Для успеха этого «кратчайшего» пути требовалась сильная стимуляция всех процессов извне посредством, к примеру, использования энергии молнии, уловленной в земной атмосфере во время грозы.

Путь героя Мейчена – попытка своеобразного синтеза первых двух путей, но с определенного момента у него все же возникает потребность форсировать важные внутренние процессы с помощью вспомогательных средств. В итоге эта попытка оканчивается поражением, оцепенением и угасанием. А философский камень, главная цель алхимика, символизировал для Луциана средство, способное изменить его восприятие и превратить *«все, чего ни коснется, в чистое золото – золото изысканных впечатлений»* [4]. Возможно, это и обусловило выбор средства стимуляции – наркотик. Этот выбор в сочетании с силой эмоций и воображения, свойственной молодому человеку, при отсутствии контроля обращает алхимический чистый огонь в адское пламя, которое в финале вспыхивает в последний раз и гаснет, погружая героя во тьму нигредо, на сей раз окончательно.

Как можно видеть, алхимический символизм в «Холме грез» более глубок, чем это может показаться на первый взгляд. Основная часть алхимических параллелей не выражена явно, но сама идея метаморфоз, в том числе и метаморфоз человеческого духа, реализуется в романе чрезвычайно интересным образом. Автор создает роман, раскрывающий трагизм человеческого сознания, поймавшего в ловушку самое себя на пути опасных духовно-эстетических изысканий.

Все это делает «Холм грез» одним из самых ярких и сложных произведений своего времени.

#### Библиографический список

1. Книга алхимии: История, символы, практика. – СПб., 2008.
2. Артефий. О тайном искусстве и Камне Философов. Герметический венок из роз. – Киев, 2008.
3. Лавкрафт Г.Ф. Ужас и сверхъестественное в литературе. Хребты безумия. – М., 2006.
4. Мейчен А. Сад Аваллона. – М., 2006.
5. Мейчен А. Тайная слава. – М., 2007.
6. Рабинович В.Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. – М., 1979.
7. Стефанов Ю.Н. Мистики, оккультисты, эзотерики. – М., 2006.
8. Dictionary of literary biography. Volume 36: British novelists, 1890–1929 modernists. – Detroit, 1985.
9. Sweetser, W.D. Arthur Machen. – New York, 1964.



**О. В. Волощенко**

## Отражение семиотических смыслов нарратива в семантической структуре глагола (на материале русской волшебной сказки)

Статья посвящена анализу влияния картины мира на язык фольклорных произведений: как в языковой картине мира выражаются особенности мировосприятия и познания действительности отдельным человеком и народом в целом. Проблема рассматривается на материале глаголов со значением знания и отсутствия знания, у которых под влиянием фольклорной концептосферы происходит изменение семантической структуры.

**Ключевые слова:** лигвофольклористика, семантическая структура слова, глаголы ментальной деятельности.

Возросшее в последнее время внимание к человеку и к различным видам его деятельности ознаменовалось в лингвистике переходом к антропоцентрической парадигме исследования, обращением к теме человеческого фактора в языке, рассмотрением антропологически обусловленных свойств языка. В рамках данной парадигмы одной из ведущих является проблема отношения языка и картины мира: как в языковой картине мира выражаются особенности мировосприятия и познания действительности отдельным человеком и народом в целом. Интересный материал в этом плане представляет язык произведений фольклора – аккумулятора духовного опыта народа, отражающего особенности фольклорной концептосферы, в частности, анализ особенностей семантической структуры глаголов со значением знания и отсутствия знания, у которых под влиянием фольклорной концептосферы происходит изменение семантической структуры.

Глаголы группы со значением знания «обозначают не то, что создается в процессе мыслительной деятельности, а то, что приобретается

человеком в процессе отражения действительности. Это и обуславливает их тесную связь с глаголами перцептивной, волевой, умственной и даже физической деятельности: источником знания может быть только то, что воспринимается, отражается посредством органов чувств, поступающая информация становится знанием лишь в результате мыслительной переработки ее» (выделено нами. – *О.В.*) [2].

В сказочном нарративе глаголы знания представлены лексемами «знать», «ведать». В литературном языке у глагола «ведать» три значения: 1) знать что, иметь понятие, сведение о чем-л. (употр. с оттенком торжественности в поэт. языке, в старом и областном чаще с отрицанием не); 2) испытывать, ощущать, чувствовать; 3) управлять, заведовать, распоряжаться чем-л. [БАС, 2, с. 109–110; МАС, 1, с. 144]. Глагол «знать» имеет семь значений: 1) иметь сведения о ком-, чем-л.; 2) обладать знанием чего-л., иметь специальные познания в какой-л. области; 3) быть знакомым с кем-л.; 4) понимать, сознавать, отдавать себе отчет в чем-л.; 5) испытывать, переживать; 6) (в отрицат. оборотах) соблюдать что-л., считаться с чем-л.; признавать; 7) употребляется с целью обратить внимание собеседника на предмет разговора [МАС, 1, с. 617]. Помимо этого глаголы различаются стилистически: «ведать» является устаревшим [МАС, 1, с. 144].

В сказке данные глаголы реализуют менее широкий круг значений: 1) иметь сведения о ком-, чем-л.; 2) быть знакомым с кем-л.; 3) обладать умением в чем-н., уметь исполнять что-н. [МАС, 1, с. 617; Ушаков, 1, с. 1110; БАС, 4, с. 1288–1297].

В сказочном нарративе нет различий в употреблении «знать» и «ведать»: они синонимичны, при этом предпочтение отдается лексеме знать (она более частотна в тексте). Оба глагола чаще всего реализуют семему «обладать информацией об объекте». Указанным глаголам свойственна одна общая архисема «обладать информацией». Помимо нее в семантической структуре глагола актуализируется дифференциальная сема объекта («об объекте»). Сказке присущ типизированный характер знания: в тенденции выделяются несколько содержательных типов информации, которая служит толчком к развитию сказочного повествования. Объектом знания в сказочном нарративе выступают: 1) локус (пространственные координаты предмета поисков); 2) мысли другого субъекта; 3) истинное, а не видимое или оглашаемое положение вещей; 4) информация о беде, постигшей героя или грозящей ему; 5) общепринятые в социуме положения и установки (таблица 1).

Примеры, когда объектом знания являются другие виды информации, в сказке единичны (таблица 2).

Таблица 1.

Пример	Тип персонажа (по В.Я. Проппу), который является субъектом знания
<b>1. Объект знания – локус (пространственные координаты предмета поисков)</b>	
<...> старушка <...> посылает к своей старшей сестре: она-де <b>знает</b> , где <b>найти</b> Финиста ясна сокола! [Афанасьев, № 234]	помощник
Царь в ту же минуту созвал своих подданных и стал про кольцо расспрашивать. Вызвался один малый рак и говорит: «Я <b>знаю</b> , где оно находится <...>». [Афанасьев, № 191]	пособник помощника
Баба-яга накормила его, напоила, в бане выпарила; а царевич рассказал ей, что ищет свою жену Василису Премудрую. «А, <b>знаю!</b> – сказала баба-яга. – Она теперь у <i>Кощея Бессмертного</i> ; трудно ее достать, нелегко с Кошеем сладить: смерть его на конце иглы <...>». [Афанасьев, № 269]	помощник
Приходит к другому дому; двери <b>знает</b> как <i>искать</i> ; вошел в дом, а тут его мать». [Афанасьев, № 269]	герой
<b>2. Объект знания – содержание мысли другого субъекта</b>	
«Повезли они купеческу дочь домой и разговаривают с ней быстро, а она уж <b>знает</b> , что они <i>хочут делать</i> ». [Афанасьев, № 231]	герой
Идет он пустырями, закоулками, а навстречу ему баба-яга: «Стой, королевский слуга! Я все <i>твои думки ведаю</i> : хочешь, пособлю твоему горю неминучему?» [Афанасьев, № 212]	помощник антагониста
«Не тронь меня, кот! Я <b>знаю</b> , <i>зачем ты пришел</i> , ты пришел за колючком – я тебе достану его». [Афанасьев, № 190]	пособник помощника
<b>3. Объект знания – истинное, а не видимое или оглашаемое положение вещей</b>	
« <b>Ведаю</b> я все: <i>не царь, а ты мои слова исполнял</i> , я за тебя замуж иду!» [Афанасьев, № 170]	царевна
« <b>Знаю</b> я – <i>то будет не простая кобыла, а сама чертова жена!</i> » [Афанасьев, № 226]	помощник
<b>4. Объектом знания является информация о беде, постигшей героя или грозящей ему.</b>	
<...> выскочило два молодца: «Что, Иван-царевич, прикажете?» – «Вот братцы, я в несчастье!» – « <b>Знаем</b> мы <i>это</i> , счастливы еще, что мы двое за ключом остались!» [Афанасьев, № 189]	помощник

Таблица 1. Окончание.

Пример	Тип персонажа (по В.Я. Проппу), который является субъектом знания
Увидел ее в окошечко Иван купеческий сын и закричал громким голосом: «Смилуйся, царевна, выпусти меня на волю; может, и я пригожусь! Ведь я <i>знаю</i> , что <i>царевич поехал на Елене Прекрасной свататься, только без меня ему не жениться, а разве головой заплатить</i> . Чай, сама знаешь, какая хитрая Елена Прекрасная и сколько женихов на тот свет спровадила». [Афанасьев, № 240]	герой
<b>5. Объект знания – общепринятые в социуме положения и установки</b>	
«Эх, люди вы старые, сами вы <i>ведаете</i> : кто на сем свете не плачет, будет плакать в будущем веке». [Афанасьев, № 259]	помощник
Случилось так, что тою стороною ехал царь: видит, с дороги, что далеко в поле пашут землю никак барщиной – так много народу! – а ему <i>ведомо</i> , что в той стороне не причитается барской земли. [Афанасьев, № 146]	царь
«Что ты, дурак! Куда собираешься? Али людей смешишь?» – «Про то я <i>знаю!</i> Умным – дорога, и дуракам путь не заказан». [Афанасьев, № 216]	герой

Таблица 2.

Пример	Тип персонажа (по В.Я. Проппу), который является субъектом знания
а) о способе улучшения благосостояния персонажа: «Это что за ремесло! Вот я такое <i>знаю</i> , что без барышей не останешься. Добудь-ка рублей сотню-другую, все дело поправим». [Афанасьев, № 212]	помощник
б) о способе расправы над антагонистом: «Я <i>знаю</i> , чем от беды избавиться, прикажите у своего ближнего воеводы отрубить правую ногу да левую руку – сейчас корабли пропадут». [Афанасьев, № 215]	герой
в) о причине наказания героя: «А дедушка сам отзывается, приказывает чертям притащить кузницу да накалить железные прутья: «Теми прутьями горячими проймите его до самых костей, чтоб <i>знал да ведал</i> , как в чужие палаты ходить!» [Афанасьев, № 271]	антагонист

Как свидетельствуют примеры, в качестве субъекта знания выступают не все типы персонажей, а только помощник, даритель, антагонист, герой, царь/царевна. Это позволяет утверждать, что обладание знанием свойственно не всем персонажам сказочного мира.

В семантической структуре глаголов «знать» и «ведать» актуализируется потенциальная сема полноты знания («абсолютное знание»). Сказке присуща только положительная оценка объема имеющегося знания (в большинстве случаев это абсолютное знание), которая выражается с помощью определительных местоимений «больше всех», «весь», «все», «всякий» (единичный случай – наречие «много»):

Таблица 3.

Пример	Тип персонажа (по В.Я. Проппу), который является субъектом знания
«А <i>учитель</i> <b>все знает, все ведает</b> ». [Афанасьев, № 252]	антагонист
«<...> я <i>тебя</i> <героя>счастливым сделаю; будешь <i>знать</i> <b>все, что на свете есть</b> <...>». [Афанасьев, № 248]	герой
«Весело стало жить <i>королевскому сыну</i> : ест-пьет хорошо, <b>все знает, все ведает</b> , музыка целый день гремит». [Афанасьев, № 123]	герой
«Отдали они его учиться <...>, чтоб <герой> <b>по-всячески</b> <i>знал</i> <...>, ну, словом, чтоб <b>все</b> <i>знал!</i> » [Афанасьев, № 252]	герой
«Ступай <i>ты</i> <герой> в правую руку, <b>ты больше меня знаешь</b> , больше меня снести можешь». [Афанасьев, № 195]	о герое
« <b>Ты</b> <помощник> <i>завсегда больше всех знаешь!</i> » [Афанасьев, № 214]	о помощнике
«Вот она вперед забежала и говорит: «Скажи мне думу свою крепкую; <b>я</b> <даритель> человек старый, <i>все знаю</i> ». [Афанасьев, № 136]	даритель

Реализация семы полноты знания, как правило, сопровождается актуализацией дифференциальной семы способа получения знания – «*априорное знание*», «*знание, полученное в награду*». Вид актуализируемой семы («априорное знание», «полученное в награду») тесно связан с субъектом знания. Если это антагонист, помощник или царевна, то у глаголов знания актуализируется сема «*априорное знание*».

Если это герой, то глагол чаще всего реализует сему «*полученное в награду*»: «Говорит ему змея: «Изьми меня из огня, из полыма,

мужичок, я тебя счастливым сделаю; будешь *знать все*, что на свете есть: и как зверь говорит, и что птица поет» [1, № 248].

Иными словами, актуализация семы «способ получения знания» в сказочном нарративе зависит от типа персонажа: знание помощника и антагониста априорно, дано им изначально, герой получает способность знать, как правило, в награду за оказанную помощь.

Таким образом, в сказочном нарративе актуализация тех или иных сем в семантической структуре глаголов знания зависит от типа субъекта знания, т.е. типа персонажа. Закрепленность знания за тем или иным персонажем в сказке определяется представлением о знании в народной традиции, где иное «по сравнению с «элитарным» типом культуры соотношение эмпирического (профанного) и сакрального знания: в народных представлениях роль второго неизмеримо выше, однако в сферу сакрального знания включается не только (и не столько) божественное озарение, но и в первую очередь «тайное» знание, источник которого мыслится как иномирный, сверхъестественный» [13, с. 236]. В репрезентации знания сказка следует за народными представлениями, которые преломляются здесь через семиотические оппозиции, составляющие основу сказочного действия, и прежде всего через основную семиотическую оппозицию «свой/чужой».

По наличию/отсутствию знания у персонажей в сказочном мире разграничиваются представители «своего/чужого» пространства, «истинные/неистинные» герои. При этом для представителей «чужого» пространства наличие априорного знания является нормой, для представителей «своего» – исключением из правил. В семантической структуре глаголов знания это отражается в актуализации семы «характер получения знания»: первым оно дано изначально (в нарративе отсутствует указание на способ получения знания), вторые должны его заслужить, причем не каждый на это способен. Именно наличие знания выступает идентифицирующим атрибутом истинного героя, выделяющим его среди представителей «своего» пространства. Как правило, герои приобретает способность знать (обычно в награду за оказанную помощь, т.е. пройдя испытание дарителя).

Особого внимания в сказке заслуживает характер магического знания. Обычно это умение понимать язык зверей или способность к трансфигурации: «Жил-был купец с купчихою, и было у них одно детище и отдали они его учиться на разные языки к одному мудрецу или знающему человеку, чтоб *по-всячески знал – птица ли запоет, лошадь ли заржет, овца ли заблеет; ну, словом, чтоб все знал!*» [1, № 252].

Представление знания как определенной способности обусловлено славянской народной традицией, где оно мыслится как основанное не на

опыте, а на неких способностях, приобретенных сверхъестественным путем [13, с. 236, с. 237], при этом такое знание трактуется как способ владения объектом, как власть над ним.

Таким образом, в сказочном нарративе нашла отражение народная трактовка знания как идеальной способности, которой наделены представители иного мира. Представителю «своего» пространства эта способность позволяет успешно решать возникающие у него проблемы.

То, о чем пишет С.М.Толстая, приобрело в сказке характер магического знания, которое из представителей «своего» мира доступно лишь «истинному герою». Получив магическое, тайное знание, «истинный герой» преодолевает все беды и препятствия и достигает желаемого результата. Мечта об обладании этой способностью в сказочном мире воплотилась в атрибутах «истинного героя», который может приобрести ее (в отличие от «неистинного героя»).

Таким образом, семантическая структура глаголов знания определяется: 1) типом персонажа, выступающего в качестве субъекта знания; 2) представлением знания в славянской народной традиции. Все это позволяет утверждать, что в семантической структуре глаголов знания содержится семиотическая информация. Это находит отражение в появлении в семантической структуре глаголов знания семы характера получения знания («*знание, полученное в награду*» – для представителей «своего» мира, в частности, для «истинного героя»; «*априорное знание*» – для представителей «чужого» мира) и семы характера знания («*магическое знание*»). Появление лексем со значением знания в тексте сказки свидетельствует о том, что персонаж – субъект знания – либо представитель «чужого» мира, либо «истинный герой».

Все названные факторы обуславливают изменение семантической структуры глаголов знания в сказочном нарративе. Семантическая структура глаголов **знать, ведать** имеет здесь следующий вид:

- *архисема* – «обладать информацией»;
- *дифференциальные семы* – «об объекте», «априорное знание» / «знание, полученное в награду», «магическое знание»,
- *потенциальные семы* – «абсолютное знание».

Значительно реже, чем семема «обладать информацией об объекте», глагол **знать** в сказке репрезентирует семему «быть знакомым с кем-л.». Реализация значения «*знание–знакомство*» (глагол указывает на знание одним персонажем другого) связана с ситуацией перемещения героя в иной локус (чужое, враждебное пространство). Для успешного осуществления какой-либо акции в чужом мире герою нужен помощник, которого он обретает благодаря знанию персонажа (знакомства с ним):

«Добро жаловать, Василий-царевич!» – «А ты как *меня знаешь?*» – «Как же мне не знать тебя, коли я у твоего батюшки тридцать лет в пастухах служил <...>» [1, № 233].

Знание персонажа – то, что, с одной стороны, объясняет позитивное отношение будущего помощника (представителя «чужого» мира) к герою, а с другой – помогает сблизиться помощнику и герою, установить контакт, т.е. знание в данном случае – медиатор между представителями двух миров (своего и чужого).

Подведем некоторые итоги. Особенности семантической структуры глаголов знания в сказочном нарративе опосредованно обусловлены представлением знания в славянской народной традиции, где оно мыслится как сакральное, магическое, имеющее инакомирное происхождение. В сказке это представление преломляется через систему семантических оппозиций, прежде всего через оппозицию «свой/чужой»: субъектом знания здесь в большинстве случаев выступают представители «чужого» мира, из представителей «своего» мира знание доступно только «истинному герою». Трактовка «инакомирного» происхождения знания представлена в указании способа получения знания: у представителей «чужого» мира оно имеется изначально, представитель «своего» мира – «истинный герой» – должен заслужить обладание знанием. В семантической структуре глаголов это отражается в появлении дифференциальной семы способа получения знания («*знание, полученное в награду*» – для представителей «своего» мира; «*априорное знание*» – для представителей «чужого» мира). Представление о магическом характере знания получает выражение в потенциальной семе полноты знания: «*абсолютное знание*» – для субъектов знания из «иного мира», «чудесная способность» для героя как представителя «своего мира». Все сказанное позволяет утверждать, что в семантической структуре глаголов знания отражается информация семиотического характера. Помимо этого, сказочному нарративу присущ набор типовых объектов знания, в качестве которых выступают следующие: 1) локус (пространственные координаты предмета поисков); 2) содержание мысли другого субъекта; 3) истинное, а не видимое или оглашаемое положение вещей; 4) информация о беде, постигшей героя или грозящей ему; 5) общепринятые в социуме положения и установки (таблица 4).

Лексемы знания реализуют в сказочном нарративе и в семеме «отсутствие информации об объекте», при этом сема «отсутствие» актуализируется в тексте посредством сочетания глагола знания с отрицательной частицей не: **не знать, не ведать, не спознать, не сведать, не проведать, не придумать (= не знать).**



В сказке объект незнания типизирован, т.е. в сказочном нарративе актуализировано незнание ограниченного количества объектов, в качестве которых обычно выступают: 1) местонахождение искомого героем предмета или лица; 2) способ решения проблемы; 3) информация о некоторых свершившихся или свершающихся событиях.

Таблица 4.

		знать, ведать	знать, ведать	
Архисема	обладать информацией	+	+	
Дифференциальные семы	субсемы объекта	локус	+	+
		содержание мысли другого субъекта	+	+
		истинное, а не видимое или оглашаемое положение вещей	+	+
		информация о беде, постигшей героя или грозящей ему	+	+
		общепринятые в социуме положения и установки	+	
	обладатель знания – представитель «своего мира»	+		
	обладатель знания – представитель «чужого мира»		+	
	знание, полученное в награду	+		
априорное знание		+		
Потенц. семы	абсолютное знание		+	
	чудесная способность	+		

Если в качестве объекта незнания выступает отсутствие способа решения проблемы, то в семеме глагола актуализируется дифференциальная сема «способ решения проблемы». Она реализуется посредством формул *не знает, что и делать (как это сделать); не знает (не ведает), как ему быть*, которые свидетельствуют об осознании персонажем серьезности ситуации, акцентируют внимание на сложности создавшегося положения: «Иван-царевич лежал мертв на том месте ровно тридцать дней, в то время набежал на него серый волк и узнал по духу Ивана-царевича. Захотел помочь ему – оживить, да не знал, как это сделать» [1, № 168], «Царь состарился и помер, а корону принял

Иван-царевич. Как узнали про то соседние короли, сейчас собрали несчетные войска и пошли на него войною. Иван-царевич **не знает**, как ему *быть*; приходит к сестрам своим и спрашивает: «<...> Что мне делать?» [1, № 161].

Актуализация в семантической структуре глагола дифференциальной семы «способ решения проблемы» детерминирует актуализацию потенциальной семы причины («вследствие сильного эмоционального потрясения»). Сема «вследствие сильного эмоционального потрясения» актуализируется в результате сочетания глагола со значением незнания с глаголом эмоционального состояния **испугаться, оробеть, напугаться**: «Помните ли, милостивый государь, как дурак к вам приезжал на печи во дворец и вы его и с дочерью, засмоля в бочку, пустили в море? Итак, узнайте теперь меня, что я – тот самый Емеля!» Король, видя его перед собою, весьма *испугался* и **не знал, что и делать** <...> [Там же, № 165].

Как правило, отсутствие у персонажа – субъекта незнания – представления о дальнейшем поведении связано с боязнью расплаты за совершенные в прошлом противозаконные действия: субъект незнания встречается с персонажем, которому он причинил ущерб, и боится расплаты.

Если объектом незнания является информация о некоторых свершившихся/свершающихся событиях, то в семантической структуре глагола актуализируется дифференциальная сема «свершившиеся/свершающиеся действия». Данный тип объекта отражает следующие сказочные ситуации: 1) скрывание героем чудесных диковинок; 2) пособничество антагонисту; 3) совершение персонажем действий в ущерб себе. В зависимости от того, какой из названных сказочных ситуаций соответствует данный объект незнания (информация о некоторых свершившихся/свершающихся событиях), в семантической структуре глаголов незнания актуализируются те или иные потенциальные семы.

Если глагол незнания вводит ситуацию, при которой персонаж (субъект знания, как правило, герой) стремится скрыть от представителей «своего» мира наличие имеющихся у него объектов, чаще всего чудесных помощников или диковинок, то наряду с дифференциальной семой «свершившиеся/свершающиеся события», в семантической структуре глагола актуализируются потенциальные семы «из-за скрывания информации», «в перспективе». Указанные семы актуализируются в типизированной двухчастной конструкции, где первая часть – предложение, содержащее описание событий, факт совершения которых скрывается (актуализация семы «свершившиеся события»), а вторая – придаточное цели (актуализация семы «из-за скрывания информации»), включающее

указательное местоимение *то* и глагол со значением незнания в условном наклонении (актуализация семы «*в перспективе*»): «Что, заставишь нас работать?» – «<...> поставьте на этом же месте каменный дом, и чтобы *матушка моя* про то не знала» [1, № 190], «Стрелец взялся за руль, поворотил корабль к берегу и поплыл назад, а чтоб *матросы* про то не сведали – знай с утра до вечера вином их накачивает» [Там же, № 212], «<...> возьмите гроб с мертвою девицей, привезите и поставьте в моей спальне, да тихомолком, тайно сделайте, чтоб *никто* про то не узнал, не проведал <...>» [Там же, № 211].

Разглашение информации о наличии у героя чудесных диковинок может помешать ему в осуществлении задуманного: герой может лишиться чудесных помощников, если о них узнает кто-либо; стрелца могут наказать за то, что он не плавал за тридевять земель, следовательно, ослушался указа царя и т.д.

Если глагол со значением отсутствия знания представляет ситуацию невольного пособничества персонажа антагонисту, то в семантической структуре глагола актуализируется только дифференциальная сема «*свершившиеся события*»: «Поехал царь по чужим землям, по дальним сторонам; долгое время домой не бывал, на ту пору родила ему царица сына, Ивана-царевича, а царь про то и **не ведает**» [Там же, № 167], «Охотник согласился, а того не ведает, что ему бог сына даровал» [Там же, № 226].

Если глагол со значением отсутствия знания соотносится с функцией «*пособничество*», то он зачастую входит в состав формулы-фразы «**Отдай то, чего в доме не знаешь**». Фактически мы имеем четкое соотношение плана содержания и плана выражения: формула соотносится с одной сказочной функцией: «Какой хочешь возьми откуп – только отпусти!» – «**Давай то, чего дома не знаешь**». Царь подумал-подумал, чего он дома не знает. Кажись, все знает, все ему ведомо, – и согласился». [Там же, № 222], «**Пусть отдаст мне то, чего дома не ведает**; соберу ему дворец в золотой ларчик». Делать нечего, пообещал купец с клятвенно отдать то, чего дома не ведает» [Там же, № 224] (в обоих случаях отец, не зная того, отдает сына, который родился в его отсутствие).

Если отсутствие знания о свершившихся событиях мотивирует действие или, наоборот, бездействие субъекта в ущерб себе, в семантической структуре глагола, помимо дифференциальной семы «*свершившиеся/свершающиеся события*», актуализируется потенциальная сема полноты незнания («*абсолютное незнание*»). Она актуализируется в конструкциях с отрицательными местоимениями *никто*, *ничто*, подчеркивающими абсолютное отсутствие информации о происходящем у персонажа:

«Прилетел Финист ясен сокол да как порхнет в окошко и обрезал свою левую ножку, а красная девица *ничего* не ведает, спит себе так сладко, так спокойно» [1, № 235], «Иван-царевич еще *ничего* не знал – был маленький, почерпнул воды и подал ему: старика с этого в тюрьме не стало, ушел» [Там же, № 125].

Если объектом незнания является локус, то в семантической структуре глагола актуализируются сема «местоположение искомого предмета». При этом искомый предмет представлен лексемами, репрезентирующими брачного партнера, чудесную диковинку или чудесного помощника. Указанная сема реализуется в конструкциях с косвенным вопросом: «Мать стала ее спрашивать: не знает *ли она, где любовь царь-девицы запрятана?* «Не знаю», – отозвалась дочь и обещала попытаться про то у самой царь-девицы» [Там же, № 232], «Что, бабушка, не знаешь *ли ты где табунов и нет ли в табунах хороших лошадей?*» [Там же, № 129].

В сказочном нарративе ситуация отсутствия знания о местоположении искомого предмета предвосхищает появление помощника, режиссера – дарителя, которые обладают этим знанием. Данное обстоятельство связано, с одной стороны, с расположением искомого предмета или лица, с другой – с принадлежностью субъекта обладания информацией к «чужому» миру. Обычно искомый предмет локализован в «чужом» мире, соответственно, представителям «своего» мира знание о его расположении недоступно. Без этого знания герой не может начать действовать, и невозможно дальнейшее развитие сказочного сюжета: необходим персонаж, который передаст это знание герою. Таковыми являются представители «иноного» мира, к которым и относятся помощник и даритель. Таким образом, можно полагать, что с указанной ситуацией незнания в сказке связана функция ввода в повествование помощника или дарителя.

Обращает на себя внимание сказочная формула, в которой актуализируются одновременно две семы – «незнание предмета» и «незнание локуса»: «Поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что». Она имеет типовое значение – репрезентирует трудную задачу для героя, т.е. соотносится с этапом «задание трудных задач». Неопределенность локуса и объекта поисков и составляют особую трудность: в «своем» мире невозможно найти ответ, поэтому герой должен побывать в «чужом» мире. В.Я. Пропп, рассматривая данный этап сказочного повествования, отмечает: «Страна, куда посылается герой, есть тридесятое царство, а «то, не знаю что» оказывается помощником, имя, название которого табуировано и высказывается не прямо, а иносказательно. Эта иносказательность

непонятна для героя до того момента, пока он не приобретает помощника». Только истинный герой способен на это [10].

В сказочном нарративе глагол незнания реализует и значение «отсутствие знакомства с персонажем». За данным типом незнания закреплена функция ввода в сказочное повествование персонажа, исполнителя последующих действий: «Закручинился, запечалился царевич, **не ведает**, кто бы помог ему?» [1, № 200], «Старик **не знавал государя**, принял его за боярина, остановился и давай кланяться. <...> «Да прошу твою милость, не во гнев будь сказано: окрести моего новорожденного сына» [Там же, № 185].

Таким образом, анализ функционирования глаголов со значением незнания в сказочном нарративе показал следующее.

1. Глаголы со значением отсутствия знания являются элементом художественной структуры сказочного нарратива и выполняют в нем типовые функции: 1) выступает как средство защиты персонажем собственных интересов, 2) являются средством ввода в повествование персонажа-исполнителя последующего сказочного действия.

2. Незнание в сказочном тексте имеет ограниченный набор объектов, в качестве которых выступают следующие: 1) способ решения проблемы; 2) информация о свершившихся или свершающихся действиях и событиях; 3) местоположение искомого предмета. Объект незнания в сказочном нарративе типизирован.

3. Закрепление глагола со значением отсутствия знания за определенной сказочной ситуацией обуславливает одинаковую семантическую структуру глаголов, представляющих данную ситуацию (таблица 5).

4. Четкое соотношение с определенными сказочными функциями детерминирует формульную синтагматическую сочетаемость глагола со значением незнания в тексте («*Отдай то, чего в доме не знаешь*»).

Подведем некоторые итоги. Анализ функционирования глаголов со значением ментальной деятельности в сказочном нарративе выявил следующие их особенности.

1. Глаголы со значением знания и отсутствия знания являются важным элементом семиотической структуры русской волшебной сказки. За каждой группой глаголов в нарративе закреплена определенная функция в развитии сюжета, что находит выражение в соответствии глагола определенной типовой сказочной ситуации (таблица 6).

2. Мыслительная деятельность персонажей в сказке имеет заранее заданный характер, эксплицитно обусловленный типовым сказочным сюжетом, имплицитно – типизированным характером сказочной концептосферы. В семантической структуре глаголов это отражается в наличии типового набора объектов мысли.

Таблица 5.

архисема	дифференци- альные семы		не обладать информацией	не знать, не ведать, не спознать, не сведать, не проведать, не придумать	не знать, не ведать, не спознать, не сведать, не проведать, не придумать	не знать, не ведать, не спознать, не сведать, не проведать, не придумать	не знать, не ведать, не спознать, не сведать, не проведать, не придумать	не знать, не ведать, не спознать, не сведать, не проведать, не придумать
	субсемы объекта	способ решения проблемы						
		способ решения проблемы	+					
		свершившиеся / свершающиеся действия		+	+	+	+	
		местоположение искомого предмета						+
потенц. семы	вследствие сильного эмоцио- нального потрясения		+					
	из-за скрывания информации			+				
	в перспективе			+				
	абсолютное знание						+	
сказочная ситуация, которую вводит глагол	скрывание героем чудесных диковинок			+				
	пособничество антагонисту					+		
	совершение персонажем действий в ущерб себе						+	
	ввод помощника или дарителя							+

Еще В.Я. Пропп доказал, что волшебные сказки строятся по типовому сюжету, складывающемуся из одинаковой последовательности устойчивых функций [10]. Это позволяет утверждать, что развитие сюжета имеет заранее заданный характер, и все ментальные и физические действия героев тоже заранее определены. Следовательно, мыслительная деятельность героев имеет заранее заданный характер и развивается в направлении,

предопределенном сюжетом, шире – концептосферой, семиотической системой сказки. Типовая заданность сказочной мысли проявляется в ограниченности и типизированности объектов мыслительного процесса, которые закреплены за глаголами ментальной деятельности, в частности, глаголами знания и отсутствия знания, и семантики семемы глаголов.

Таблица 6.

**Типовые функции глаголов со значением знания и отсутствия знания в тексте**

Сектор глаголов со значением ментальной деятельности	Типовая функция в тексте
Глаголы знания	Выступают характерологическим признаком представителей «чужого мира», «истинного героя»
Глаголы со значением отсутствия знания	1) выступают как средство защиты персонажем собственных интересов, 2) являются одним из средств ввода персонажа-исполнителя следующей сказочной акции.

Библиографический список

1. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки: В 3 т. – М., 1985.
2. Васильев Л.М. Семантика русского глагола – М., 1981.
3. Гак В.Г. К проблеме лингвистической синтагматики // Проблемы структурной лингвистики: Сб. науч. тр. – М., 1972.
4. Гак В.Г. Семантическая структура слова как компонент семантической структуры высказывания // Семантическая структура слова. Психологические исследования: Сб. науч. тр. / Отв. ред. А.А. Леонтьев. – М., 1971.
5. Гак В.Г. Сопоставительная лексикология (на материале французского и русского языков). – М., 1977.
6. Залевская А.А. Когнитивный подход к слову и тексту // Языковое сознание: содержание и функционирование: Сб.ст. XIII Междунар. симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации. – М., 2000.
7. Никитина С.Е. О концептуальном анализе в народной культуре // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М., 1991.
8. Новик Е.С. Система персонажей русской волшебной сказки // Структура волшебной сказки. – М., 2001.
9. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. – М., 2001.
10. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. – М., 2003.
11. Пропп В.Я. Фольклор и действительность Избранные статьи. – М., 1976.
12. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. – СПб., 1994.
13. Толстая С.М. Опасность знания (из народной гносеологии) // В тексте и словаре / Отв. ред. Л.Л. Иомдин, Л.П. Крысин. – М., 2000.

**И. А. Кривенкова**

## Лексико-семантическая типология синестезии в художественной прозе М. А. Шолохова

В статье рассматривается лексико-семантическая типология синестезии в произведениях М.А.Шолохова. В основе структурной классификации синестетических конструкций лежит грамматическая природа опорного слова. Лексико-семантическая типология основывается на лексическом значении слова и на правилах его семантико-грамматической сочетаемости. Разнообразие синестетических конструкций в художественной речи М.А.Шолохова создает неповторимые образы, придает языку необыкновенную красочность и яркость.

**Ключевые слова:** метафора, ощущение, перенос, семантика, синестезия, сочетаемость.

### Параметры синестетических конструкций

Синестезия (*synaesthesia* – соощущение) в психологии, искусствоведении, литературоведении – обозначение эмоционального восприятия мира в разных измерениях, находящее отражение в поэзии, в живописи, в музыке.

Параметры синестетических конструкций складываются из описания их структурных и лексико-семантических типов.

В основе структурной классификации синестетических конструкций лежит грамматическая природа опорного слова. Лексико-семантическая типология основывается на лексическом значении слова и на правилах его семантико-грамматической сочетаемости [2]. Направление переноса определяется тем, от какого ощущения к какому осуществляется перенос.

Например, «теплый коричневый» – осязательно-зрительная синестезия. «Теплый» в своем прямом значении относится к осязательной сфере: «дающий тепло, являющийся источником тепла» [5], при сочетании же с цветовым прилагательным «коричневый» приобретает переносное синестетическое значение и относится к сфере зрительных впечатлений, т.е. признаки сферы осязания переносятся в область зрительных ощущений. К зрительно-слуховой синестезии можно отнести словосочетание «голубой голос»: *Слышу вновь Твой голос голубой. / До Тебя душой не достигая.* Грамматически главенствующим словом в данном словосочетании является имя существительное «голос», которое включается в сферу слуховых ощущений. Колоративное прилагательное «голубой»,



характеризующее предметы с цветовой стороны и сочетающееся в этом контексте с существительным «голос», придает ему дополнительные коннотации. Голубой цвет, как правило, воспринимается с положительной точки зрения: голубое небо – чистое, ясное, мирное. Поэтому в таком сочетании «голос» воспринимается как приятный, голос любимого человека: *Как светло, как хорошо с Тобой, / Ласковая, милая, благая* (А. Белый) [7].

Поскольку синестезия – это скрещение двух и более чувственных образов, синестетические конструкции всегда будут либо двучленными, либо многочленными (когда сочетаются более двух ощущений).

Большой корпус синестетических конструкций представлен в языке М.А. Шолохова двучленными синестезиями, т.е. совмещением двух чувственных образов, один из которых выступает в языковом прямо-номинативном значении, а второй имеет косвенно-номинативное, переносное значение, возникающее на основе метафорического переноса значения. Косвенно-номинативное значение в синестетической конструкции формирует новую семантику по способу семантического согласования.

Все современные концепции взаимодействия значений восходят к идеям Л.В. Щербы и Ш. Балли, которые и определили направление семантических исследований во взаимодействиях слов. Л.В. Щерба еще в 1931 г., говоря о законах сочетания слов, писал: «Имею в виду здесь не только правила синтаксиса, но, что гораздо важнее, правила сложения смыслов, дающие не сумму смыслов, а новые смыслы, – правила, к сожалению, учеными до сих пор мало обследованные, хотя интуитивно известные всем хорошим стилистам» [10].

В. Pottier (1965) и А. Greimas (1966), сформулировавшие правило семантического сочетания слов, называют общую сему, объединяющую слова, классемой. В отечественной лингвистике В.Г. Гак (1972) разрабатывает понятие синтагемы – связывающего семантического компонента в синтагме. Правило «шести шагов», предложенное Ю.Н. Карауловым, раскрывает глубину семантической сочетаемости слов: «Цепочка, связывающая два любых слова в словаре, не только всегда существует, но для произвольно выбранных слов она никогда в сумме не превышает шести шагов до общего элемента» (5).

Синестетическая семантика может реализоваться в пределах одного слова, словосочетания и предложения. Синестезия слова в художественном языке М.А. Шолохова представлена сложными именами прилагательными типа *ядовито-знойный, плюшево-черный, изморозно-белый*.

Сложные имена прилагательные характерны для творчества М.А. Шолохова. Синестетическая семантика сложных имен прилагательных

формируется за счет присоединения к собственно прилагательному препозитивного компонента – качественного наречия, которое, вступая с ним в семантическое согласование, образует не сумму значений объединенных слов (аддитивность значения), а новую лексико-семантическую единицу, обладающую синестетическим смыслом.

Сложные прилагательные в художественной речи М.А. Шолохова подразделяются на две группы:

1) первую группу составляют имена прилагательные типа *бархатисто-черный*, которые являются самодостаточными, автосемантическими по своему смыслу и не сочетаются с достаточно широким кругом имен существительных: *бархатисто-черная зябь, земля, лапка шмеля, вода; бархатисто-черное небо, покрывало снега* (от разрывов снарядов);

2) во вторую группу входят сложные имена прилагательные, которые имеют свое синсемантическое, лексически недостаточное значение и образуют метафорику лишь в сочетании с другим компонентом – именем существительным, имеющим прямо-номинативное значение. Это существительное является гиперонимом, потому что включает в свою семантику гиперсеми, обозначающую одно из пяти человеческих чувств (слух, зрение, обоняние, вкус, осязание).

Синестетическое именование включает в свой состав совокупность сем, которые в контексте, сочетаясь, образуют линейную структуру сочетаемости слов. В связи с указанным синестезия выражения *бархатисто-мягкий запах* представляет собой структурно-семантическую организацию словосочетательного типа, где в качестве характеризующего компонента выступает сложное прилагательное.

Обычно синестетические конструкции представлены в словосочетаниях, образованных по типу имя прилагательное (простое) + имя существительное: *сухая молния; горячий звон*.

В зависимости от природы грамматически главенствующего слова в словосочетаниях выделяются следующие структурные типы:

- имя существительное + зависимое имя прилагательное (простое или сложное): *знойная тишина; жгуче-белая молния; ядовито-пахучий дух;*
- глагол + зависимое наречие: *сладко пахло; горько пахнет.*

Соответственно устанавливаются три типа отношений: атрибутивные, объектные и обстоятельственные отношения.

Типичными являются **атрибутивные сочетания**, где имя существительное характеризуется:

- одним именем прилагательным: *морозная тишина; сырой гул; жирный запах;*
- двумя или более именами прилагательными: *в черной вязкой темени.*

Спецификой последнего вида конструкций является то, что имя существительное и одно из прилагательных прямо-номинативны. Второе прилагательное выполняет уточняющую синестетическую функцию и относится как к прямому атрибуту, так и к характеризующему имени.

В.В. Виноградов в монографии «Русский язык. Грамматическое учение о слове» отмечал, что «в европейских языках – при богатстве и разнообразии прилагательных, выражающих зрительные, слуховые и отчасти вкусовые ощущения, – очень беден состав прилагательных для выражения обонятельных и осязательных ощущений» [1].

**Объектные сочетания** характеризуются тем, что зависимый член синестетической организации слов выражает предмет/явление, на которое направлена какая-либо деятельность: *увитый светом; налитая запахом; забрызганный солнцем.*

**Обстоятельственными сочетаниям** свойственно то, что зависимый член в синестетической структуре обозначает где, как, каким образом возник синестетический образ: *пряно пахло; пресно пахла.*

Синестезия может быть реализована в двусоставных предложениях. Предикатная основа двусоставного предложения: подлежащее + сказуемое: *вязкая темнота залепила (глаза); лучи цупали; голоса ползут; свет стегнул (по глазам); лучи тыкались иглами; запах излучал.* Предложенческие структуры синестезии, сохраняя сущность явления, привносят дополнительную грамматическую семантику субъектно-предикатного характеризующего типа.

Итак, структурная организация синестезии может быть представлена тремя типами:

- а) сложными прилагательными;
- б) словосочетаниями;
- в) предложениями (односоставными/двусоставными).

Выделяется несколько частотных для языка М.А. Шолохова групп двучленных синестетических конструкций:

1. Осязательно-зрительная: *жгуче-белый; пыльный багрянец; холодная синева; блеск был колюч; свет стегнул (по глазам).*

2. Осязательно-слуховая: *горячий звон; паутинно-скрипучий голос; голоса ползут.*

3. Осязательно-обонятельная: *щекотный душок; тягучий аромат.*

4. Зрительно-слуховая: *темноватая тишина; потухший голос.*

5. Зрительно-обонятельная: *многоцветный запах; сильнее при свете запахла хвоя.*

6. Зрительно-осязательная: *желтая стынь.*

7. Вкусо-обонятельная: *пресный запах; медвяный запах; кисло-горький запах; ядовито-пахучий дух; бражная сладость воздуха.*

8. Вкусо-осязательная: *ядовито-знойный*.

В синестезиях со зрительным компонентом (осязательно-зрительная, зрительно-слуховая, зрительно-обонятельная и зрительно-осязательная) в основном включаются слова, обозначающие цвет/свет, или слова, имплицитно носящие наименование цвета/света, такие, как *темнота, сумерки, солнце, лучи*. Хотя никакая другая часть речи, обозначающая цвет, не используется так часто, как имя прилагательное, в художественных произведениях М.А.Шолохова встречается большое количество цветовых глаголов, наречий и существительных (*синь, розовость, прожселть, багроветь*).

Наиболее распространенной и иллюстративно разнообразной является осязательно-зрительная и осязательно-слуховая синестезии, а также вкусо-обонятельная синестезия. Первые две синестезии подтверждают сделанный психологами вывод о первичности зрительных, слуховых и осязательных впечатлений, а последняя синестезия опровергает мнение о вторичности вкусовых и обонятельных ощущений.

На самом деле, с помощью различных одорических образов М.А.Шолохов представил нам казачью обонятельную картину мира. Обостренное восприятие запаха имеет практическую ценность для казаков. Например, в предложении *Григорий разобрал пахучие ременные вожжи, вскочил на козлы* (Тихий Дон, 1, XV) прилагательное *пахучие*, характеризующее существительное *вожжи*, указывает на то, что вожжи были свежими, новыми, недавно изготовленными из кожи (кожа для вожжей обрабатывалась жировыми веществами). В некоторых случаях восприятие запаха передается с помощью уточняющих слов: *Старик ссыпал в рубашку распаренное пахучее жито, по-хозяйски смел на ладонь упавшие зерна* (Тихий Дон, 1, II) – жито (рожь) практически не пахнет, но конкретизирующее прилагательное *распаренное* подчеркивает присутствие и насыщенность запаха именно у горячих зерен.

Запахи в текстах М.А.Шолохова обладают многочисленными эмоциональными характеристиками: *В чужих краях и земля и травы пахнут по-иному. Не раз он (Григорий. – И.К.) в Польше, на Украине и в Крыму растирал в ладонях сизую метелку полыни, нюхал и с тоской думал: «Нет, не то, чужое...»* (Тихий Дон, 8, VI). Глаголы и существительные обоняния позволили создать в ткани произведения много антропоморфных образов, что выражает пантеистический взгляд на природу писателя. В произведениях художника слова, называющие запахи, приобретают метафорическое и символическое значения.

В многочленных видах синестезии выделяются шесть типов, не отличающиеся разнообразием и объемом иллюстративного материала.

Некоторые из данных синестетических конструкций включают в свой состав ощущения, которые выражены имплицитно. Типология многочленной синестезии может быть представлена следующим образом:

1. Вкусо-зрительно-обонятельная: *приторно-сладкий клейкий запах; сырой и пресный запах.*

2. Осязательно-обонятельно-слуховая: *сухой пахучий шелест.*

3. Зрительно-осязательно-слуховая: *черная, шелково шелестящая тишина.*

4. Обонятельно-вкусо-осязательная: *пахнуло кислым теплом.*

5. (Обонятельно)-вкусо-осязательная: *тянуло пресной сыростью; колело нос приторная сладость; воздух, напитанный пресной влагой.*

6. (Обонятельно)-вкусо-зрительная: *сладкая марь висела над Обдоном.*

Анализ синестетических конструкций целесообразнее проводить на основании лексико-семантической классификации явления, поскольку онтология является предметно-характеризующим явлением.

Двучленная синестезия

#### **Осязательно-зрительная синестезия**

Осязательно-зрительная синестезия возникает на основании тактильности и оптического впечатления.

Большую синестетическую группу осязательно-зрительного содержания составляют словосочетания атрибутивного типа – имя существительное + зависимое имя прилагательное/причастие.

Шелковисто-зеленый: *Но под снегом все же живет степь. Там, где, как замершие волны, бугрится серебряная от снега пахота, где мертвой зябью лежит заборонованная с осени земля, – там, вцепившись в почву жадными, живучими корнями, лежит поваленное морозом озимое жито. Шелковисто-зеленое, все в слезинках застывшей росы, оно зябко жметя к хрушкому чернозему, кормится его животельной черной кровью и ждет весны, солнца, чтобы встать, ломая стаявший паутинно-тонкий алмазный наст, чтобы буйно зазеленеть в мае* (Тихий Дон, 6, XIX). Шелковисто-зеленый. «Похожий на зеленый шелк, по виду и на ощупь (о растении)» [6]. Данное сложное имя прилагательное, образованное путем сочетания препозитивного наречия и качественного имени прилагательного, формирует лексическую единицу на основании общей семы «блестящий», содержащейся в обеих частях словоформы *шелковисто-зеленый*, что подтверждается последующим авторским лексикографированием единицы: *шелковисто-зеленое* (жито. – И.К.), *все в слезинках застывшей росы* (Тихий Дон, 6, XIX), которое сжимает имплицитные семантические шаги (Ю.Н. Караулов) в лексемах «слезинка» –

«блестящая капля влаги на поверхности чего-либо» и «роса» – «водяные капли на поверхности растений». См. *Роса блестит* [5], где эксплицитно выражена сема «блеск». Синестетический эффект создается при согласовании слов, обладающих в своей семантике ощущениями разной модальности.

Прохладная синь: *Над хутором, задернутое кисейной полумглой, шло солнце. Где-то под курчавым табуном белых облачков сияла глубокая, прохладная пастбищная синь* (Тихий Дон, 1, XVI). В этом небольшом фрагменте отражено мифопоэтическое единство земли и неба. Писатель представляет нам пространство как некую вертикаль, соединяющую небо и землю. Небо является отражением земли. Оно – пастбище, на котором пасется «курчавый табун белых облачков». Отметим, что в самом предложении происходит перестановка, слова приобретают другую лексическую наполненность: абстрактное существительное *синь* называет не только цветовой признак, но и носителя этого признака и включает в свою семантику значение некоего пространства, а конкретизирующее прилагательное *пастбищная*, которое и должно обозначать это пространство, имеет атрибутивную функцию и характеризует цветовой признак существительного *синь*. Прилагательное *прохладная* несет в своей семантике осязательный компонент, что создает синестетическую ситуацию.

Ср.: *За домами сумеречной лиловой синью курилась степь* (Тихий Дон, 5, XII).

Вязкая темень: *В черной вязкой темени, в пустой тишине спящей ночи звонко чеканятся шаги* (Путь-дороженька, 2, XI); *За Мархотским перевалом высоко взметнулась брызжущим светом ракета. На несколько секунд стали видны озаренные зеленым, призрачным сиянием горбатые вершины гор, а потом снова вязкая темень мартовской ночи покрыла горы, и еще отчетливее и чаще, почти сливаясь, загремели артиллерийские залпы* (Тихий Дон, 7, XXVIII). В приведенных контекстах синестезия создается за счет согласования существительного «темень» с прилагательным «вязкая». Существительное несет в своей семантике зрительный компонент, прилагательное – осязательный. Благодаря лексическому окружению в значение слова «темень» добавляется тактильный компонент. В первом тексте данное существительное характеризуется колоративным прилагательным *черная*. Необходимо подчеркнуть, что в произведениях М.А. Шолохова некоторые явления, которые в обыденном сознании имеют четко зафиксированную окраску, обладают иными цветами. Так, месяц или его свет может быть кроваво-красным, зеленоватым, желтым и т.д. Темнота в сознании человека всегда ассоциируется

только с одним цветом – черным (в шолоховских текстах мы находим примеры и иной цветовой гаммы), и сочетание «черная темень» является своего рода тавтологией. В данном же контексте подчеркивается глубина, насыщенность ночной темноты, в которой невозможно разглядеть предметы, находящиеся рядом. Второй пример имплицитно указывает на степень темноты прилагательным *мартовская*. Помимо темноты в текстах М.А.Шолохова встречается «мартовская тишина», где прилагательное также используется для указания на степень проявления, но не света, а звука, вернее, его отсутствия. «Перенасыщенность» темного света создает впечатление ощущаемой, «вязкой темноты». Кажется, что человек «погружается» в темноту, застревает, взлетет.

### Осязательно-слуховая синестезия

В этой синестезии все конструкции основаны на сочетаемости «несочетаемых» восприятий тактильности и акустичности.

**Стекло-звонкий:** *Орудийный гул могучей чужеродной гаммой вторгся и нарушил бледное очарование дремлющей в предвесеннем томлении степи. <...> Минут пять Григорий ехал с Прохором мимо прикладов соломы и сена, потом по голому, стеклянно-звонкому вишневному саду. В небе, налитая синим, косо стояла золотая чаша молодого месяца, дрожали звезды, зачарованная ткалась тишина, и далекий собачий лай да хрусткий чок конских копыт, не нарушая, только подчеркивал ее* (Тихий Дон, 6, XLI). Ночная тишина дается через осязательные характеристики, слуховая ситуация описывается с помощью материального предмета – стекла. **Стекло-звонкий.** «Звонкий, как стекло. О саде в зимнее время: в нем ночью четко слышен каждый звук, как звонкое эхо, поскольку стволы деревьев в зимнее время, отвердевая, отчетливо и звучно отражают звук» [6].

Ср. словосочетание: имя существительное + имя прилагательное: **стеклянный звон:** *Над ним (Григорием. – И.К.) на дереве стеклянным звоном тоскливо шелестели опаленные ранним заморозком листья* (Тихий Дон, 3, XX). Эту конструкцию невозможно описать как синестетическую. Звон, т.е. слуховой компонент, является опорным словом, стеклянный, несущий атрибутивную функцию в данном словосочетании, указывает на характер звучания шелеста листьев: «звонкий, как стекло». См.: **Стекло-звонкий.** «Такой, как у стекла, похожий на стекло (блеском, прозрачностью, звоном и т.п.)». *Стекло-звонкий* [5]. Подобных примеров в художественных произведениях М.А.Шолохова немало: при первичном, поверхностном чтении некоторые метафорические конструкции воспринимаются в качестве синестетических.

**Граненая тишина:** *Граненой тишины утра, нарушаемой редкими пешеходами да дребезжаньем извозчичьей пролетки, почти не колебал четкий, чуть слышный шаг казаков* (Тихий Дон, 5, IV). Имя прилагательное «граненый» обладает значением «имеющий грани». Однако в тексте наряду с основным значением, которое хранится в человеческом сознании, всплывает второе значение: **Граница.** «То, что отделяет, отличает одно от другого» [5]. Текстовая интерпретация сочетания *граненая тишина утра* глубоко поэтична: утро отличается от шумного дня границей тишины. Шолоховская метафорика синестезии *граненая тишина* вызывает в нашем подсознании аналогию с сочетаниями «граненый стакан», «граненый хрусталь», т.к. последний при обработке создает прозрачность и яркость предмета. «Граненая тишина» – это многозначная синестезия, это ощущение отделенного гранями утра с прозрачным и чистым воздухом, которое сразу же возникает в связи с ассоциациями «граненый стакан», «граненый хрусталь».

### Вкусо-обонятельная синестезия

Данный вид синестезии представлен двумя типами словосочетаний:

1. Имя существительное + имя прилагательное (простое или сложное), где существительное является опорным словом и называет явления, относящиеся к обонятельной сфере, а прилагательное характеризует вкусовые ощущения.

2. Наречие + глагол/глагольная форма (причастие, отглагольное прилагательное), где глагол/глагольная форма является опорным словом и называет обонятельные ощущения, а наречие обозначает вкусовой признак. Отметим, что оба вида словосочетания представлены одинаковым иллюстративным материалом: *пресный запах – пресно пахнувший; пряный запах – пряно пахнет; медвяный запах – медвяно пахуч.*

Совершенно особое место в прозе М. Шолохова занимает запах полыни. Полынь – это многолетнее травянистое растение серебристо-серого цвета с едким запахом и очень горьким на вкус соком: *Терпкий бражный привкус полыни жег губы* (Тихий Дон, 6, II).

П.Я. Черных объясняет происхождение этого слова следующим образом: здесь общеславянский корень \*pol-, \*pal- и суффикс -уп(ь). Оно связано с общеславянскими словами \*paliti (русский вариант *палить* – «жечь»), \*poleti – «пылать», «гореть», «сжигать» (ср. русский вариант «полено»). Имя прилагательное «горький» этимологически связано с общеславянским словом \*goreti [8].

Н.М. Муравьева в статье «“Симфония” запахов романа М.А. Шолохова “Поднятая целина”» отмечает, что все шолоховские герои воспринима-



ют этот запах как родной и горький. Запах полыни – неотъемлемая часть степи, он знаком и близок всем, кто живет здесь. «Запах приобретает символическое значение. Он возникает всегда, когда в жизни шолоховских героев происходит какое-то значительное событие, поворотный момент судьбы» [4].

Горький запах (душок): *За курганом садилось солнце. Горький полынный запах выкошенной степи к вечеру усилился, но стал мягче, желанней, утратив полдневную удушливую остроту* (Тихий Дон, 7, XIV); *В степи – тишина и ветерок, напитанный родным и горьким запахом полыни...* (Тихий Дон, 8, XVI); *Короче становились дни, прозрачнее – воздух. К могилам ветер нес со степи уже не горький душок полыни, а запах свежеемолоченной соломы с расположенных за хутором гумен* (Поднятая целина, 2, XXIX). В данных иллюстрациях используется сочетание имени прилагательного, характеризующего вкусовое ощущение («горький»), и имени существительного, характеризующего обонятельные явления («запах»). Синестетическая конструкция здесь имеет символическое значение. Н.М. Муравьева считает, что «Шолохов-философ хорошо понимал, что в жизни гораздо больше горького, чем сладкого, потому и воспринимают настороженно, с недоверием его герои слишком сладкий запах тополей, потому и волнует их запах полыни <...> Таким образом, возникает еще более глубокий смысл полынного запаха: жгучего, как огонь, горького, как горе» [4].

### Зрительно-осязательная синестезия

Данная синестезия включает только словосочетательные конструкции. В отличие от осязательно-зрительной представленная синестезия не обладает таким множеством и разнообразием примеров. В разбираемых словосочетаниях опорным словом является имя существительное, характеризующее явления осязательной сферы. Синестетическую ситуацию создает зависимое имя прилагательное, которое относится к зрительным ощущениям.

Желтая стынь: *Аксинья резко выдергивает из-под головы Григория руку, сухими глазами смотрит в окно. По двору – желтая ночная стынь* (Тихий Дон, 1, XII); *За окном темнеет, на месяц наплыло облачко. Меркнет желтая, разлитая по двору стынь, стираются выютюженны тени, и уже не разобрать, что темнеет за плетнем: прошлогодний порубленный хворост ли, или прислонившийся к плетню старюка-бурьян* (Тихий Дон, 1, XII). В данных фрагментах слово стынь обозначает свежесть; чистый и прохладный ночной воздух. Это существительное, относящееся к осязательным характеристикам, согласуется в обоих при-

мерах с одним и тем же цветовым именем прилагательным *желтая* – так создается синестезия. Как уже отмечалось, желтый цвет в произведениях М.А. Шолохова почти всегда обладает негативной коннотацией. Здесь у него двойная характеристика: с одной стороны, он сообщает световую обстановку перед наступлением ночи, «цвет» сумерек, с другой – вносит элемент напряженности, знаменует собой начало сложной жизни главных героев. Григорий сообщает Аксинье, что женится, а Аксинья ждет от него помощи, поддержки: *По двору – желтая ночная стынь*. <...> *Аксинья хватает неподатливые, черствые на ласку Гришкины руки, жмет их к груди, к холодным, помертвевшим щекам, кричит стонущим голосом: – На что ты, проклятый, привязался ко мне? Что я буду делать!.. Гри-и-шка!.. Душу ты мою вынаешь!.. Сгубилась я... Придет Степан – какой ответ держать стану?.. Кто за меня вступится?.. Григорий молчит. Аксинья скорбно глядит на его красивый хрящеватый нос, на покрытые тенью глаза, на немые губы...* (Там же). На просьбу Аксиньи уйти из хутора Григорий отвечает решительным отказом: – *Никуда я с хутора не пойду* <...> *Меркнет желтая, разлитая по двору стынь* (Там же).

См. также: *Отчетливо в морозной стыни слышен шелест медленных во взмахах крыльев* (Тихий Дон, 2, VIII).

Ср.: *Звонкая стеклянная стынь холодеющего неба, перерезанная летающими нитями самоцветной паутины* (Тихий Дон, 2, V).

**Желтый сухмень:** *А над хутором, над раскаленными железными крышами, над безлюдьем пыльных улиц, над дворами с желтым, выжженным сухменем травы висел мертвый зной* (Тихий Дон, 1, XVI). Синестетическая ситуация в данном контексте создается за счет сочетания имени существительного *сухмень* и имени прилагательного *желтый*. *Сухмень*. «Сушь, засуха; знойная, сухая погода без дождя» (7). В желтый цвет у писателя почти всегда окрашен зной. Здесь же главным словом является абстрактное имя существительное *сухмень*, а существительное *зной* присутствует лишь в качестве лексического окружения. Уточняющее имя прилагательное *мертвый*, характеризую явление, способствует созданию осязательной картины невыносимой жары, сухой, знойной погоды.

Многочленная синестезия

### **Вкусо-осязательно-обонятельная синестезия**

К многочленным синестезиям относятся конструкции, в которых соотносятся несколько смысловых рядов, где два (или более) компонента выполняют синестетическую функцию: *черная шелково шелестящая тишина; сухой пахучий шелест; пресный бархатисто-мягкий запах*.

Пресный бархатисто-мягкий запах: *Пахло илом, прелой хвоей и пресным бархатисто-мягким запахом дождя* (Тихий Дон, 4, III). Сложное имя прилагательное «бархатисто-мягкий» имеет следующее значение: «нежный, приятный, напоминающий по мягкости бархат» [6]. Прямое значение этого прилагательного имеет семантику тактильного восприятия: «приятный на ощупь, тонкий, шелковистый», но сочетание с именем существительным «запах» реализует осязательно-обонятельную синестезию. В предложении помимо сложного прилагательного, обозначающего осязательность, присутствует имя прилагательное «пресный», которое в своем прямом значении несет семантику вкусового восприятия: «лишенный характерного вкуса вследствие отсутствия или небольшого количества соли» [5]. Сочетание с существительным «запах» также дает возможность для синестезии вкус → обоняние. Согласно Словарию языка Михаила Шолохова [6], имя прилагательное «пресный» имеет значение: «влажный, имеющий запах несоленой воды (дождевой, речной и т.д.)». Таким образом, два синестетических семантических согласования в одном примере позволяют говорить о многочленной синестезии.

### **Зрительно-осязательно-слуховая синестезия**

Черная, шелково шелестящая тишина: *Всю ночь не спал* (Григорий – И.К.). *Часто выходил проводить коня и подолгу стоял на крыльце, повитый черной, шелково шелестящей тишиной* (Тихий Дон, 6, X). М.А.Шолохов, изображая безмолвие и умиротворенность природы, использует эпитеты, отражающие авторское восприятие тишины через цвет, движение и плотность. Осязательные характеристики выражаются страдательным причастием *повитый* и наречием *шелково*, что указывает на материальность восприятия тишины. Звуковой эффект передается действительным причастием *шелестящей*; зрительный – именем прилагательным *черной*.

Черную тишину можно охарактеризовать как глубокую, ночную тишину. Такое описание содержит в себе указание на степень ее проявления. Черная тишина. «Ночная, с легкими шорохами тишина» [6]. Это определение оправдано значением причастия *шелестящая*: Шелестеть. «Издавать шелест». Шелест – «Легкое шуршание; шорох». Причастие *шелестящая* в сочетании с существительным *тишина* создает синестетический эффект и формирует зрительно-слуховую синестезию.

Также здесь присутствует осязательно-слуховая синестезия, возникающая за счет признакового слова *шелково* (Шелк. «То, что мягкостью, блеском и т.п. напоминает такие нитки или ткань»), и употребленного в переносном смысле страдательного причастия *повитый* (Повить.

«Обвить, увить собой или чем-либо»). Слова *повитый, шелково* указывают на предметно воспринимаемую тишину. Представленная иллюстрация еще раз доказывает, что тишина в произведениях М.А. Шолохова – это не абсолют, не отрицание звуков, а наполненное едва уловимыми, чуть слышимыми звуками явление.

Итак, согласование в семантике слов, образующих тот или иной тип синестезии, происходит на основании грамматико-семантического согласования, при котором сочетающиеся слова должны иметь одну общую сему. Контрастные семы нивелируются, что создает единство номинации.

Анализ языкового материала дает возможность установить приоритетную синестетическую стратегию в художественной прозе М.А. Шолохова и ее роль в описании Донского края, что обусловлено содержанием косвенной референции имени существительного, имени прилагательного, глагола и наречия. Разнообразие синестетических конструкций в художественной речи М.А. Шолохова создает неповторимые образы, придавая языку необыкновенную красочность и яркость.

#### Библиографический список

1. Виноградов В.В. Русский язык: Граммат. учение о слове. – М.; Л., 1947.
2. Гак В.Г. К проблеме семантической синтагматики. Проблемы структурной лингвистики. – М., 1972.
3. Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография. – М., 1976.
4. Муравьева Н.М. «Симфония» запахов романа М.А. Шолохова «Поднятая целина» // Шолоховские чтения. Сб. науч. трудов. Отв. ред. Ю.Г. Круглов. – М., 2001.
5. СК – Большой толковый словарь русского языка. Гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб., 2001.
6. СЯШ – Словарь языка Михаила Шолохова. Гл. ред. Е.И. Диброва. – М., 2005.
7. Три века русской поэзии: Сборник / Сост. Н. Банников. – М., 1986.
8. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. – М., 2002.
9. Шолохов М.А. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1956–1960.
10. Щерба Л.В. Опыт общей теории лексикографии. Языковая система и речевая деятельность. – Л., 1974.

О. А. Радзивилова

## Текст как закрытая единица речи

В статье исследуются связи смысло-выражающих и смысло-образующих компонентов языка, на базе которых создается текст как закрытая единица речи, раскрывающая определенную психолого-мировоззренческую концепцию автора.

**Ключевые слова:** текст, структурно-семантические выразители, внешняя структура.

Внешняя структурная оформленность драматургического текста лишь частично совпадает с внешней структурной оформленностью прозаического текста. Драматургический текст, как правило, не включает в себя ни введения, ни заключения. Прологи, которые в какой-то мере можно сопоставить с введением, обычно отсутствуют в этом жанре литературного творчества, а если они и встречаются, то в произведениях В. Шекспира они присущи только лишь немногим трагедиям, где служат цели предваряющей ремарки автора и, следовательно, объясняющие суть конфликта. Комедийный текст строится принципиально не таким образом. Он предполагает с самого начала создать в представлении зрителей не атмосферу тяжелого и почти неразрешимого конфликта, а атмосферу радости и веселья, которая должна отвлечь зрителя от житейских дряг и повседневных забот, не способствующих появлению депрессий и гнетущего настроения.

Комедия В. Шекспира, именно по этому принципу, стремится перенести зрителя в другой мир, который можно классифицировать следующим образом. 1. Мир сказочный, как в комедиях «The Winter's Tale» или «A Midsummer Night's Dream»). 2. Мир юмористически назидательный (как в комедиях «Measure for Measure», «Merry Wives of Windsor», «Two Gentlemen of Verona», «The Merchant of Venice»). 3. Мир, полный грез и очарования любви (как в комедиях «Twelfth Night: or What you Will», «The Comedy of Errors»). 4. Мир легко восполнимых утрат и осознания их незначимости (как в комедиях «Much Ado about Nothing», «Lover's Labour's Lost»). 5. Мир полного согласия, чистоты и гармонии (как в комедиях «As you like it», «All's Well that Ends Well», «The Taming of the Shrew»). Поэтому ни одна из четырнадцати комедий у В. Шекспира не сопровождается прологами.

Драматургический текст, на наш взгляд, может быть представлен в виде линии реальной и псевдореальной направленности на получателя

информации. Но при этом примечательным остается и тот факт, что сам отправитель информации также выступает нереальным создателем речевого высказывания, поскольку реальным создателем является автор, остающийся за пределами театрального действия.

Поэтому в сценическом представлении имеет место четырехъярусная схема коммуникативной связи, охватывающая: 1) автора как создателя текста; 2) говорящего персонажа как лица, произносящего текст; 3) остальных действующих лиц, находящихся на сцене, синхронно с говорящим и активно участвующих в акте коммуникации; 4) зрителя как пассивного коммуниканта, для которого произносится сценическая реплика, переходящая на сцене в монологи, диалоги или беседу.

В силу этого между первым и четвертым ярусами существует линия реальной, т.е. истинной связи, при которой зритель выступает тем коммуникантом, кому адресован весь речевой потенциал драматургического текста. В рамках реализации драматургического текста зритель не принимает участия в сценическом действии (поскольку выступает в нем как пассивный наблюдатель). Однако по существу авторской задумки зритель в ходе разворачивающегося перед ним двухъярусного действия должен превратиться из пассивного коммуниканта в активного единомышленника мировоззренческой концепции автора, которую автор через посредство вовлечения зрителя в суть созданного драматургического текста стремится привлечь на свою сторону. Автор как бы возвращает зрителя к созданному им тексту с тем, чтобы передать ему свое видение мира и свой взгляд на окружающие его объекты действительности. Для этой цели автор при создании драматургического произведения использует такое лингвистическое явление как *функциональную смысловую зависимость* [6; 7; 8]. Она является функциональной, т.к. выступает основным рабочим инструментом в творческой лаборатории драматурга. Кроме того, она является смысловой, поскольку базируется на содержательном фундаменте, который лежит в основе формирования сюжета драматургического произведения. И, наконец, она действует внутри драматургического построения текста как зависимость, определяющая иерархические связи всех компонентов сценической речи на глубинном и поверхностном уровнях текста.

Таким образом, можно сказать, что функциональная смысловая зависимость (ФСМ) в равной мере проявляет себя как кодовая величина, реализуясь на глубинном уровне, и как декодирующая величина, реализуясь на поверхностном уровне. Иными словами, функциональная смысловая зависимость представляет собой явление комплексное, включающее в себя: 1) *авторский ракурс* как кодирующее представление сюжета,

поданное в виде его прямолинейного раскрытия от начала до полного завершения; 2) *сюжетную перспективу* как декодирующее выражение этой сюжетной линии, но представленной не прямолинейно, а, напротив, зигзагообразно, как бы в виде ломаной линии с многообразным прерыванием сюжета дополнительными разъясняющими вставками, возвратами, т.е. с рекуррентными центрами, передвигающими начало действия в середину, а иногда и в конец (как в сюжетах детективного характера) и т.д. Поэтому функциональная смысловая зависимость в своей глубинной части представлена **как авторская точка зрения на сюжет в сугубо мировоззренческой интерпретации автора.**

В своей поверхностной части функциональная смысловая зависимость представлена **как адресная направленность на зрителя**, при которой сюжет декодируется с помощью всех доступных автору средств художественной выразительности с обязательным сохранением авторской идеологической платформы, т.е. с постановкой сюжета на мировоззренческий фундамент драматурга. Поэтому наблюдается следующая взаимосвязь.

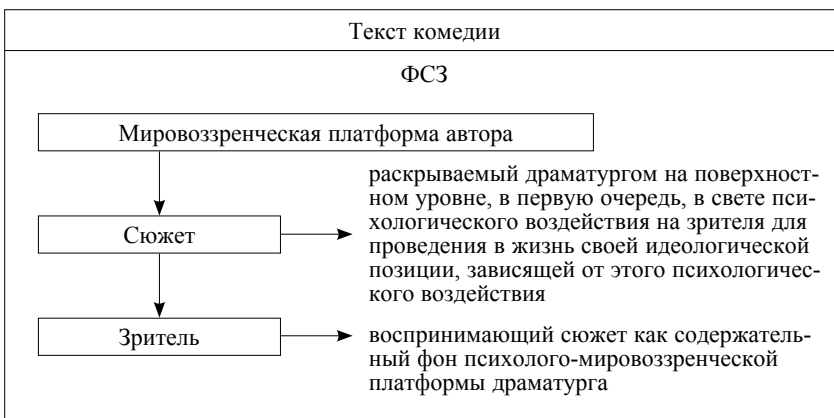
1. *Мировоззренческая позиция драматурга*, которую он пытается через сюжет произведения донести до зрителя с тем, чтобы завоевать его симпатии и таким образом расширить круг своих идеологических сторонников.

2. *Сюжет* как смысловой фундамент драматургического текста, который кодируется авторским ракурсом в виде его прямолинейного представления на фоне идеологической платформы драматурга и декодируется на поверхностном уровне сюжетной перспективой в виде его многоаспектного художественного выражения на фоне той же идеологической платформы.

3. *Зритель* как пассивный наблюдатель за разворачивающимся на сцене действием, но активный восприниматель информации, поданной в свете идеологизированного отношения автора к событиям, происходящим на сцене. Поэтому сюжет оказывается зависимым от идеологии автора и выступает как ее фон. Но, естественно, что из таких видов драматургического текста как драмы, трагедии и комедии, именно в комедийных текстах мировоззренческий фактор оказывается наименее ярко выраженным. Объясняется это, по-видимому, тем обстоятельством, что комедия, по свойственному ей характеру отражения событий действительности, отличается наибольшей легкостью и несерьезностью глубины их воспроизведения.

Тем не менее в основе комедии обязательно должны лежать конфликтные ситуации, но непременно преодоляемые, однако часто включающие в себя элементы иронии, юмора и даже сарказма. Именно эти элементы, как правило, несут на себе ту мировоззренческую нагрузку, которая идет от автора к зрителю. Тем не менее она подчиняется фактору

психологически комедийного влияния на зрителя, поскольку при создании комедии фактор легкости восприятия жизни направлен на психологическую разрядку душевного состояния зрителя и поэтому схема построения текста является комедийной. Итак, в комедийном тексте драматургического произведения преобладающим оказывается **не идеологический фактор** (хотя он ни в коем случае не снимается!), а **эмоционально-психологический**. Такой эмоционально-психологический фактор появляется на поверхностном уровне, т.е. при декодировании сюжетной линии художественными приемами сценической речи, когда драматург создает речевые ситуации, настраивающие зрителя на доброжелательно веселый лад, т.е. на переключение его с позиций серьезного мыслителя, недоверчивого критика или обличителя на веселого компаньона, легко воспринимающего разворачивающийся перед его глазами весьма незатейливый сюжет пьесы. Но именно в эту психологическую расслабленность восприятия драматург может с максимальной легкостью вписать и ввести в сознание зрителя свою идеологическую точку зрения, сделать определенных героев нарицательными личностями (как, например, сэра Джона Фальстафа из комедии В. Шекспира «Виндзорские кумушки») или определенные поступки, заслуживающими порицания (как, например, глупость, жадность, корыстолюбие и т.п.). В связи с этим комедийный текст драматургических произведений имеет свои характерные черты, которые отличает его, на наш взгляд, не только в плане ослабления мировоззренческого фактора, но также и в плане психологического воздействия на зрителя. Они появляются на поверхностном уровне при дешифровке авторского ракурса путеспецифического использования речевых ситуаций в мизансценах, сценах и актах.





На основании вышесказанного и создаются следующие взаимоотношения факторов, составляющих комедийный текст, при выражениях функциональной смысловой зависимости. Выше, говоря о формально образующих структурных границах мизансцены, мы отмечали тот факт, что они ограничены условием нахождения на сцене изначально задействованных персонажей. Всякое появление нового действующего лица, равно как и уход хотя бы одного из уже присутствующих, закрывает данную мизансцену и свидетельствует о переходе к другой мизансцене, связанной с нею своей сюжетной *однонаправленностью*. Последнее обстоятельство, на наш взгляд, является исключительно важным моментом в выражении значения, поскольку в случае связи нескольких мизансцен внутри акта имеет место наличие *однонаправленного контекста* (о чем будем говорить несколько позже). Итак, мизансцена служит для выражения того минимального значения, которое обычно называется инвариантом. В драматургическом тексте именно инвариант позволяет объединить вокруг себя весь текстовый отрезок пьесы. Как показывает проанализированный материал, инвариант находит в этом текстовом отрезке свою вариативную опору в виде одного или нескольких повторов. Причем эти повторы могут быть представлены: 1) либо непосредственным повторением самого инварианта; 2) либо его синонимами; 3) либо словами-заменителями (то есть субститутами). Для примера возьмем приводимую ранее мизансцену из первого акта комедии В. Шекспира «Двенадцатая ночь, или Как угодно»:

DUKE ORSINO

*If music be the food of love, play on;  
Give me excess of it, that, surfeiting,  
The appetite may sicken, and so die.  
That strain again! it had a dying fall:  
O, it came o'er my ear like the sweet sound,  
That breathes upon a bank of violets,  
Stealing and giving odour! Enough; no more:  
'Tis not so sweet now as it was before.  
O spirit of love! how quick and fresh art thou,  
That, notwithstanding thy capacity  
Receiveth as the sea, nought enters there,  
Of what validity and pitch soe'er,  
But falls into abatement and low price,  
Even in a minute: so full of shapes is fancy  
That it alone is high fantastical.*

CURIO

*Will you go hunt, my lord?*

DUKE ORSINO

*What, Curio?*

CURIO

*The hart.*

DUKE ORSINO

*Why, so I do, the noblest that I have:  
O, when mine eyes did see Olivia first,  
Methought she purged the air of pestilence!  
That instant was I turn'd into a hart;  
And my desires, like fell and cruel hounds,  
E'er since pursue me.*

Enter VALENTINE

*How now! what news from her?*

Совершенно очевидно, что таким смысловым и логическим центром характеризуется состояние герцога, является слово «*hart*», которое и выступает здесь в виде инварианта. Не случайно, на протяжении короткого диалога герцога Орсино и Курио этот инвариант повторен дважды: и как слово «*hart*»; как его усиление в виде субститута «*I do*», и снова чуть ниже как «*a hart*». Следовательно, имеющий место повтор «*I do*» выступает в мизансцене *вариантом* по отношению к инварианту «*hart*», а его повторение выступает как *усилитель* инварианта, поданный в форме стилистического повтора. Все они вместе – инвариант, вариант и усилитель образуют ту *семантическую ось*, вокруг которой художественными средствами автор создает саму мизансцену. Таким образом, все остальное контекстуальное окружение, группирующееся вокруг семантической оси как глубинной структуры авторского ракурса, составляет вариативный остаток речевого содержания мизансцены. Итак, мизансцена как начальная внешнеструктурная форма драматургического текста содержит в себе: 1) свою семантическую ось, в основе которой лежит инвариант с его вариантом или смысловыми усилителями; 2) свой вариативный остаток, который включает в себя все остальное контекстуальное окружение, составляющее мизансцену без инвариантов, вариантов и их смысловых усилителей. Характерно, что роль вариативного остатка оказывается очень значительной в драматургическом тексте. Для подтверждения этой мысли мы провели процедуру *экстрагирования*, т.е. изъятия семантической оси из текста мизансцены. Для разъяснения сути этого процесса поясним наши исходные данные.

Рассматривая мизансцену как начальный структурный компонент текста драматургического произведения, мы исходим из того, что мизансцена объединяет в себе и кодовую, и декодирующую части текста, представляя

собой на поверхностном уровне микротематическую речевую ситуацию. Это значит, что микротематическая речевая ситуация объединяет и кодирующую и декодирующую части, группируясь вокруг семантической оси. Если же мы в целях исследования уберем, т.е. экстрагируем семантическую ось, то получим следующую картину.

DUKE ORSINO

*What, Curio?*

CURIO

DUKE ORSINO

*Why, so, the noblest that I have:  
O, when mine eyes did see Olivia first,  
Methought she purged the air of pestilence!  
That instant was I turn'd into a;  
And my desires, like fell and cruel hounds,  
E'er since pursue me.*

Содержание остается совершенно понятным, но из него исчезает та выразительность и заостренность, которая необходима драматургу для создания психологического эффекта при восприятии смыслового и логического центра всего контекстуального окружения. Такой смысловой и логический центр воссоздается, но его воссоздание происходит описательно, а не в форме номинального называния. Поэтому определенная заостренность ключевого плана ослабляется, хотя и не утрачивается.

#### Библиографический список

1. Гальперин И.Р. Проблемы лингвостилистики. Вступительная статья // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. – М., 1980.
2. Гальперин И.Р. Ретроспекция и проспекция в тексте // Филологические науки. 1980. № 5.
3. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981.
4. Гаспаров Б.С. Современные проблемы лингвистики текста. – М., 1976.
5. Гаузенблас К. О характеристике и классификации речевых произведений // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. – М., 1978.
6. Драгойцев Д.С. Функциональная смысловая зависимость драматического произведения. – М., 2003.
7. Кошечая И.Г. Текстоборазующие структуры языка и речи. – М., 1984.
8. Шиконов Д.А. Рекуррентный центр как кодирующая единица текста. – М., 2005.

Ю. М. Шемчук

## Переименование как особое лингвистическое явление неологии

Основной целью данной статьи является определение места переименования в неологии. Многие языковеды, поднимая вопрос обновления лексики, не замечают этой разновидности неологизмов. Проблема переименования как особого лингвистического явления рассматривается для объяснения современных инновационных процессов в лексике.

**Ключевые слова:** неология, неологизм, номинация, переименование.

Язык является постоянно изменяющейся системой. В результате открытости и динамизма лексики, а также под влиянием экстралингвистических факторов происходит непрерывное взаимодействие и противодействие двух процессов: неологизации и архаизации. Особенно заметно в лексике языка появление новых номинаций. Не всегда, однако, новые слова называют новые референты. Возникают также лексемы, служащие для обозначения уже известных предметов и явлений. Они-то и составляют предмет данной статьи. Такие слова являются своеобразными переименованиями традиционных понятий.

Новые слова являются откликом на изменения в естественных науках, технике, обществе. Как зеркало они отражают общественную, социальную и духовную реальность. В лексикологии неологизмами обычно называют относительно новые слова, недавно функционирующие в языке. Т.Л. Мистюк [9] считает, что неологизмы являются достоянием пассивного словаря носителей языка, и что новое слово имеет относительную известность. Позволим себе не согласиться, и подтверждением нашей точки зрения – обилие модных слов в средствах массовой информации, самые употребительные среди которых – неологизмы. Кроме того, в настоящее время лингвисты говорят о «всплеске», нарушении плавности и равномерности неологизации языка [6]. Данные процессы именуют неологическим бумом и связывают с научно-технической революцией, с интенсивным темпом жизни общества. Кодификация новых слов и выражений соответствующими лексикографическими источниками не успевает за актуальным составом используемых лексем. Изучение новых слов превратилось сегодня в специальную отрасль лексикологии –

неологию. Общая концепция неологии базируется на общепhilософском понятии новизны. Неологичность определяется как начальный этап функционирования слова в языке.

В последние годы наблюдается очевидная активизация исследовательского интереса к проблемам неологии. Комплекс вопросов, связанных с лексическими новообразованиями, приобретает все более отчетливые контуры. Неология представляет собой весьма перспективную отрасль филологии, занимающуюся изучением проблем возникновения новых слов и их типологией. Первоначально все неологизмы систематизируются как потенциализмы или окказионализмы. Их дальнейшее изучение привело к построению многоступенчатой классификации, где на первом этапе учитывается сфера функционирования новой лексемы.

Существуют различные классификации неологизмов. Для традиционной классификации характерно выделение трех групп неологизмов. Так, например, «Словарь современного немецкого языка» Р. Клаппенбах разделяет:

1) собственно неологизм (*Neuwort*), слова, впервые зафиксированные в немецком языке;

2) новообразования (*Neuprägung*), слова, составленные из известных слов и аффиксов в новых комбинациях;

3) семантические неологизмы (*Neubedeutung*), новые значения у известных ранее лексических единиц или, по иной терминологии, новые лексико-семантические варианты.

Е.В. Розен в монографии «Новые слова и устойчивые словосочетания в немецком языке» выделяет также авторские неологизмы, окказионализмы, с позиции языковой культуры: необходимые и избыточные [11].

Новый взгляд на проблему неологизмов по сравнению с традиционным видением представляет классификация Н.Ю. Топуридзе-Сумбатовой [14], которая позволяет вскрыть сущность переименований. Возникшая более полувека назад, она, тем не менее, актуальна и сегодня. Среди неологизмов Н.Ю. Топуридзе-Сумбатова различает 3 типа с точки зрения понятия, выражаемого ими, и их формы: во-первых, это такие новые слова, которые обозначают новые вещи и явления; во-вторых, это такие слова, которые выражают старые понятия. Вторая подгруппа встречается реже и охватывает слова, которые обозначают старые явления или предметы, но они обобщаются с какой-либо новой стороны. В-третьих, это такие слова, которые обозначают новое понятие, выраженное старой формой, т.е. существующими лексическими средствами. Вторая группа неологизмов данной классификации близка проблеме переименования.

Из анализа лингвистических источников становится очевидным, что многие языковеды, поднимая вопрос обновления лексики, не упоминают

переименования. Как правило, лингвистические работы проходят мимо данного явления, не замечая его [1; 12]. Как исключения выступают немногочисленные работы по неологии таких авторов, как В.Д. Девкин, В.Г. Костомаров, В.Г. Гак, В.Н. Телия, В.Н. Ярцева, С.О. Парфенова, Е.В. Розен и др. Однако разные ученые вкладывают в него различные значения. Кроме того, многие исследователи, например, В.Г. Гак, В.Н. Телия, В.Н. Ярцева, М.С. Ретунская называют переименование повторной номинацией. В.М. Телия пишет: «Повторная номинация может носить как языковой, так и речевой характер. В первом случае результаты повторного наименования входят в систему языка и становятся конвенционально закрепленными значениями словесных знаков, во втором случае такие результаты выступают только как окказиональные употребления лексических значений в несвойственной для них номинативной функции» [13].

Е.В. Розен вводит для обозначения данного явления иной термин – «трансноминация»: «Некоторые новые слова обозначают предметы и явления, за которыми уже закреплены были определенные наименования. Такие неологизмы можно назвать трансноминациями. Несколько примеров таких инноваций: профессионалы-транспортники в последнее время пользуются словами *Guterkraftwagen (Gkw)* и *Nutzkraftwagen (Nkw)*, вместо общеизвестных *Lastkraftwagen, Lkw, Laster*. Многие трансноминации возникли по мотивам социального такта, например, *Feierabendheim (Altersheim)*, моды и престижа – *Binder (Schlips)*.

Стремление завуалировать неприятные социальные факты, скрыть пороки общества порождает эвфемистические трансноминации (например, *Barakensiedlung – Schlichthäuser*)» [10]. Необходимо отметить, однако, что в одной из своих последних работ Е.В. Розен [11] рядом со словом «трансноминация» поставила «переименование», тем самым признавая право на существование данного термина в лингвистике.

В некоторых классификациях, обращающих более пристальное внимание на номинативную функцию лексических новообразований, также учитываются неологизмы, обозначающие предметы и явления, известные ранее. Например, в классификации Г.В. Клименко [4] новые лексемы, выполняющие номинативную функцию, разграничиваются на две группы: а) обозначающие новые, не известные ранее предметы, явления, понятия, признаки, процессы; б) образования, обозначающие предметы, явления, известные ранее, но не имевшие однословного обозначения. Слова группы «б» представляются частным случаем проблемы переименований.

Показателен также тот факт, что некоторые лингвисты современности описывают действие процесса переименования в языке, однако не

называют его. Например, слова Л.П. Крысина [7] о появлении семантически тождественных с исконными лексемами заимствований: «Известно, что в периоды, когда язык претерпевает более или менее значительные изменения, в той или иной степени обусловленные внешними факторами, главным образом изменениями в социальной структуре общества, когда речь полна инноваций, конкурирующих и между собою, и с традиционно существующими единицами, столкновение, сосуществование и «соупотребление» дублетных форм, в частности, лексических, неизбежно». Далее Л.П. Крысин говорит о временном характере избыточности в языке, т.к. «один из дублетов вытесняется из речи, «не принимается» языком», т.е. из двух семантически тождественных словарных единиц (новой и старой) остается одна (новая), которую мы и предлагаем считать переименованием. Примечателен также тот факт, что Л.П. Крысин описательно называет переименования «словами, не связанными с обозначениями новых реалий».

Своеобразным примером речевых/контекстных переименований можно считать семантические трансформации контекстообразующих лексем в акте коммуникации, описанием которых занималась Е.А. Ковтунова [5], как конкретных случаев проявления способности языковых единиц к семантическому варьированию как семной и семемной актуализации слова в определенных коммуникативных условиях. Однако, в отличие от нас, Е.А. Ковтунова подходит к данному явлению семасиологически, анализируя изменения значения слов, особо не выделяя процесс смены называния референта.

Исследуя раздел теории номинации – синтаксическую номинатику, А.А. Буров [2] говорит о синтаксических единицах как о реноминации ономасиологического типа – таком изменении отношений номинации, когда языковые преобразования, не затрагивая области обозначаемых (сфера денотации), связаны с изменениями в области означающих – языковых единиц номинации. Таким образом, А.А. Буров называет переименование реноминацией, а поле переименований считает полем реноминированных номинационных знаков. Синтаксическая реноминация, по его мнению, есть способ соединения языка и речи.

В «Лингвистическом энциклопедическом словаре» термин «переименование» отсутствует. Вероятно, сказанное является также причиной его неодинакового толкования различными учеными. Рассматриваемая проблема не прошла незамеченной и для зарубежных ученых-языковедов. В немецкой лексикологии Д. Герберг (D. Herberg) и К. Геллер (K. Heller) различают среди неологизмов нашего времени *Neulexeme*, *Neubildungen*, *Neubedeutungen* (*Neusememe*) и *Neuformative* (*Neubezeichnungen*).

Последний тип является новым названием старого понятия, а значит, сродни переименованиям, этой особой группы неологизмов, переименовывающей давно известное.

И. Кюн также затрагивая проблему переименования, ограничивается исследованием переименований улиц, называя данное явление немецким словом «Umbenennung», которое переводится на русский язык не иначе, как «переименование». На тенденцию к переименованию, типичную для периодов коренных социальных перемен на разных исторических этапах, на своеобразный процесс смены «речевых одежд» в номинативной среде города указывали также в своих работах М.В. Китайгородская, Г.П. Смолицкая, М.В. Горбаневский и др.

Факты замен традиционных номинаций отмечены многими современными лингвистами. М. Шредер и Р. Погарелль даже составили «Словарь избыточных англицизмов», название которого свидетельствует о преимущественном использовании в немецком языке заимствований вместо исконных лексем.

Итак, поскольку в лингвистике нет единого мнения относительно переименования, представляется целесообразным поддержать концепцию В.Д. Девкина, считающего, что «целесообразнее переименованием считать замену одного имени другим как один из видов номинаций, а упоминание предмета, процесса, явление в частных условиях коммуникации квалифицировать в качестве явления иного порядка, например, как “повторное обозначение”» [3].

Таким образом, термин «переименование» обозначает в первую очередь процесс смены в языке прежних имен на новые. Также им следует называть результат процесса смены имен – значимую языковую единицу. Термин «переименование» используется в основном во втором значении: как результат процесса изменения названия, как новая лексема.

Традиционно к анализу номинативных единиц ученые подходят с двух разных позиций, получивших в лингвистике названия ономазиологического и семасиологического подходов. Переименование является частным случаем номинации, языковой дисциплины о процессах называния реалий действительности, которая, в свою очередь, в сущности, тождественна ономазиологии, представляющей собой «науку об именах, о природе названий, о средствах обозначения и их типах» [8]. Как известно, начало ономазиологических исследований было заложено представителями немецкой школы «Wörter und Sachen» («Слова и вещи»): Р. Мерингер, В. Мейер-Любке, Г. Шухарт, рассматривавших слово в качестве средства языкового обозначения вещей, артефактов, предметов материальной и духовной культуры. Переименование следует отнести к результату новой номинации, несколь-



ко сместив угол исследования: слово является не только языковым обозначением предметов и явлений, оно выступает как замена уже существующей в языке лексемы. Референт меняет старое имя на новое.

Обычно лексические инновации связаны с новыми референтами. Потребность в номинации возникает прежде всего при встрече с новым. Неологизмы впервые называют появившиеся вещи и явления. Их ввод оправдан с точки зрения необходимости наименования каких-либо новшеств. Переименования называют уже известные явления и предметы. Иначе говоря, переименованиями являются неологизмы по форме, а не по содержанию.

Если рассматривать переименования с позиции языковой культуры, то правильнее было бы отнести их к явлению избыточной неологии (*Luxus-Neologie*), против которой, в отличие от необходимой (*Not-Neologie*), выступают пуристы. Блюстители чистоты языка отрицают право на ее существование, как не называющую новые понятия, а просто меняющую обозначения старых. Переименования с этой точки зрения нецелесообразны. Их появление пуристам представляется неразумным. Однако такие имена часто с восторгом принимаются носителями, и поэтому закрепляются в языке.

Переименование как появившийся неологизм проходит в языке две крупные стадии: стадию социализации (принятие в обществе) и стадию лексикализации (закрепление в языковой системе). На первой стадии переименование становится сначала узнаваемой, затем используемой лексемой. Вторая стадия характеризуется конкуренцией переименования со старой лексемой, возможным преимущественным употреблением переименования или полным вытеснением переименованием прежней словарной единицы. Оценка дальнейшего существования переименования – неблагоприятное занятие. Предсказания и прогнозы относительно недолговечности или, напротив, живучести тех или иных переименований не оправдывают себя, поскольку вопрос языковых предпочтений связан с проблемами прежде всего экстралингвистического порядка.

#### Библиографический список

1. Барлас Л.Г. Русский язык. Введение в науку о языке. Лексикология. Этимология. Фразеология. Лексикография: Учебник / Под ред. Г.Г. Инфантовой. – М., 2003.
2. Буров А.А. Синтаксические аспекты субстантивной номинации в современном русском языке: В 3 ч. – Пятигорск; Ставрополь, 1999.
3. Девкин В.Д. Переименование. Речевые аспекты изучения современного немецкого языка // Межвузовский сб. научных трудов. – М., 1984.

4. Клименко Г.В. Лексические новообразования современного русского языка 70-х годов XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1984.
5. Ковтунова Е.А. Семантические трансформации в акте коммуникации (на материале современных немецких анекдотов): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2003.
6. Котелова Н.З. Процессы неологизации в русском языке последних десятилетий // *Linguistische Arbeitsberichte*. Вып. 63. – Leipzig, 1987.
7. Крысин Л.П. Русское слово, свое и чужое: Исследования по современному русскому языку и социолингвистике. – М., 2004.
8. Кубрякова Е.С. Теория номинации и словообразования. Языковая номинация. Виды наименования. – М., 1977.
9. Мистюк Т.Л. Тенденции семантической эволюции современного русского языка (на базе неологической метафоризации общеупотребительной лексики в газетной публицистике 1992–1997 годов): Дис. ... канд. филол. наук. – Новосибирск, 1998.
10. Розен Е.В. На пороге XXI века. Новые слова и устойчивые словосочетания в немецком языке. – М., 2000.
11. Розен Е.В. Новые слова и устойчивые словосочетания в немецком языке. – М., 1991.
12. Солодуб Ю.П., Альбрехт Ф.Б. Современный русский язык. Лексика и фразеология (сопоставительный аспект): Учебник для студентов филологических факультетов и факультетов иностранных языков. – 2-е изд. – М., 2003.
13. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М., 1968.
14. Топуридзе-Сумбатова Н.Ю. Неологизмы в современном немецком языке. (По материалам прессы, публицистики и художественной литературы ГДР): Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1951.

Защищены в диссертационном совете Д 212.136.01 при Московском государственном гуманитарном университете им. М.А.Шолохова в сентябре–декабре 2009 г.

## Кандидатские диссертации

### Специальность 10.01.01 – русская литература

Обзор диссертаций на соискание ученой степени доктора/кандидата филологических наук, защищенных в диссертационном совете Д 212.136.01 при Московском государственном гуманитарном университете им. М.А.Шолохова в сентябре–декабре 2009 г.

**Ключевые слова:** филология, диссертация, кандидат наук, доктор наук, диссертационный совет.

#### **Трофимова П. В.**

#### **Своеобразие художественной детали в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон».**

В диссертации рассматривается своеобразие сферы художественной детализации в художественном мире романа, типологические характеристики и особенности функционирования детали на различных уровнях художественного целого, роль детали в формировании шолоховской концепции мира и человека.

Сфера художественной детализации в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон» представлена как оригинальный эстетический феномен, ярко отражающий специфику неповторимого художественного стиля и своеобразие индивидуально-авторской картины мира писателя. Художественная деталь в поэтике шолоховского романа выполняет различные функции: выступает в роли концептуально значимого микрообраза, реализующего многообразие художественных смыслов произведения, служит способом авторской оценки происходящего, конструктивным компонентом художественного целого.

Предлагаемая в диссертации типология деталей связана с двумя главными составляющими художественной ткани романа – сферами предметно-

образной и сенсорно-чувственной изобразительности. Первый критерий дает основание классифицировать портретную, пейзажную, бытовую, психологическую, речевую разновидность детали, а второй – выделять визуальную, звуковую, одоративную, осязательную, вкусовую деталь.

Синэстетизм, присущий поэтике писателя, связан со спецификой создаваемой им картины мира, ее чувственно-определенным характером, реализуемым в богатстве образных деталей и подробностей. Практически в каждом фрагменте романа создается впечатляющий «ансамбль деталей», эффект объемной художественной «стереоскопии», представляющий собой один из ключевых стилиобразующих факторов шолоховского творчества.

Иерархия ощущений, реализуемая через систему деталей, составляет органическую часть эмоционально-ценностной системы писателя. Вкус, запах, цвет, звучание и осязаемость мира являются в представлении автора и героев романа своеобразными эстетическими категориями, способными нести в разных ситуациях не только образную, но и нравственно-психологическую нагрузку.

Сфера художественной детализации обусловлена ментальной спецификой казачества, двойственной природой казака как воина и земледельца, его органической связью с природным миром, с «властью земли», с натуральным хозяйством. Отсюда – оригинальное звучание «зооморфных» («звериных», «волчьих», «бычьих») начал и «фитоморфных» (растительных) деталей-характеристик в образах героев и героинь романа.

Значительную роль в поэтике шолоховского психологизма играет сфера подсознательного; мотивы поведения персонажей чаще всего имеют импульсивно-инстинктивный характер. Отсюда особая роль вне-речевых (мимико-жестовых и подтекстовых) деталей, свидетельствующих о восприимчивости Шолохова к чеховской поэтике «подводного течения» и о ее дальнейшем развитии в русле экспрессивной психологической динамики. Экспрессивный психологизм – одно из важнейших художественных открытий М.А. Шолохова в романе «Тихий Дон».

**Омельян А.М.**

**Ю.П. Казаков и И.А. Бунин: аспекты творческой эволюции  
и внутрилитературного взаимодействия**

Диссертационное исследование является первым опытом исследования практически неизученной в настоящее время проблемы внутрилитературного взаимодействия двух писателей через обнаружение их мировоззренческих и творческих связей. Путем сопоставления мировоззренческих

установок Ю.П. Казакова и И.А. Бунина, выявления идейно-тематических и художественных особенностей их прозы рассмотрены, во-первых, мировоззренческие установки, обусловившие внутрилитературный диалог Ю.П. Казакова и И.А. Бунина, и, во-вторых, содержательное и собственно поэтическое родство и отличие произведений двух авторов.

Мировоззренческое родство писателей разных исторических и культурно-эстетических эпох обусловлено тождественным пониманием памяти как онтологического и антропологического универсума, позволяющим фиксировать не только общее, прошлое страны, но и частное, составляющее мгновения личной жизни. «Ностальгическое сознание», явившееся основой мировосприятия И.А. Бунина и его литературного последователя Ю.П. Казакова, мотивировано стремлением обоих художников XX века. наполнить настоящее особой энергетикой памяти и о былом. Однако предпосылки к возникновению «любви-тоски» по прошлому у Бунина и его последователя Казакова, обусловленные особенностями личности каждого из писателей и отдельными фактами их биографий, были различными. Кроме того, существенно разнятся взгляды названных авторов на будущее.

Ю.П. Казаков выступает транслятором лирических начал «деревенской прозы». Прошедший «школу Бунина», Казаков органически воспринял антидогматизм классика, его тягу к правдивому изображению деревни, простого мужика как носителя русского национального характера, что предопределило поиск новых самостоятельных подходов к разработке темы, позволивших отразить реальные коллизии времени, показать бытие современника.

Творчество И.А. Бунина явилось одним из мощных толчков, побудивших Ю.П. Казакова «возродить» тему жизни и смерти, безосновательно отошедшую, по его мнению, в современной советской литературе на второй план. Размышления об ужасе и неминувости смерти позволили Казакову интерпретировать одну из «вечных» тем самобытно, по-новому. Это, в свою очередь, предопределило разницу в способах изображения смерти, выбранных И.А. Буниным и Ю.П. Казаковым. У И.А. Бунина смерть лишена всякой поэтизации; насквозь физиологична, проникнута тяжелыми раздумьями писателя о неминувой конечности человека во Вселенной. Казаков же избегает того детального описания умершего человека, которое наблюдается у его предшественника, акцентируя свое внимание больше на психологической стороне воздействия события смерти.

Последовательное изучение ключевых этапов эволюции темы любви у Бунина и Казакова привело к выявлению ряда сходств в ее осмыслении и трактовке двумя писателями. Ранние рассказы прозаиков объединяет

повышенный интерес к внутреннему миру влюбленного человека, трактовка любви как прекрасного, возвышающего, но кратковременного. Кроме того, в первых произведениях И.А. Бунина и Ю.П. Казакова о любви традиционная фабула заменяется движением настроений, передающих эмоциональное состояние героев, палитру их чувств, постепенное развитие которых в рамках повествования составляет собственно сюжет произведений. На фоне частичного концептуального и художественного родства были установлены и некоторые отличия в позициях Бунина и Казакова в понимании и творческой реализации темы любви. Бунин пишет о трагедии любви как о проявлении общей катастрофичности бытия, законов космоса, а потому не верит в существование продолжительного счастья. В казаковской прозе нет той роковой, бытийной трагедийности, которая наблюдается в произведениях Бунина. Преодолевая бытийный трагизм преходящей любви, Казаков акцентирует внимание на ее оптимистической роли в судьбе человека второй половины XX в.

*С.Ф. Барышева*

**Л. В. Полякова**

## Еще одна открытая страница литературной истории XX века

Статья представляет сборник «Поэты Белой гвардии. Меч в терновом венце: Николай Туроверов, Арсений Несмелов, Сергей Бехтеев, Иван Савин, Марианна Колосова», (сост., вст. ст. В. Хатюшина), вышедший в издательстве Московского государственного университета им. М.А.Шолохова (М., 2008). Сборник знакомит читателя с поэтами, связавшими свою судьбу с Белой гвардией. Его материалы позволяют уточнить теоретическое определение «Серебряный век» и восполняют пробел в знании отечественной литературы начала XX века.

**Ключевые слова:** поэты Белой гвардии, Серебряный век, историко-литературная концепция.

В истории русской литературы XX в., несмотря на обширное освоенное пространство новых материалов, все же остается много тайн и загадок, порожденных спецификой жизни столетия. Не загадкой, а скорее брешью на всем протяжении века оставалась так называемая поэзия Белой гвардии. В общем контексте «возвращения» на родину литературы русского зарубежья, этого печального явления, по словам Н.А. Бердяева, «русских культурных разрывов», присутствуют имена Арсения Несмелова или Ивана Савина, однако их объемных стихотворных подборок до сих пор мы не читали. И вот теперь в серии «Донская литература» вышло, можно сказать, уникальное издание «Поэты Белой гвардии. Меч в терновом венце», подготовленное к изданию Валерием Хатюшиным [1], на страницах которого прочитываем осуществленные с большим эстетическим вкусом разножанровые произведения, дающие достаточно полное представление о творческом почерке оригинальнейших авторов.

Сборник открывается стихами Н. Туроверова (1899–1972), одного из участников Донского восстания казаков в 1918 г., прошедшего с Белой

армией всю гражданскую войну. В. Хатюшин приводит достаточно подробные биографии поэтов, рассказывает о конкретном участии каждого из них в белом движении, сообщает и о том, что в 1918 г. в память о легендарном 1-м Кубанском походе был учрежден особый Нагрудный знак – Меч в терновом венце, ставший символом всего белого движения. Этой награды был удостоен и Николай Туроверов. Он был одним из поэтов, кто хорошо понимал, **что** есть родина, **что** есть Россия:

*О, этот вид родительского крова!  
Заросший двор. Поваленный плетень.  
Но помогать я никого чужого  
Не позову в разрушенный курень.  
Не перед кем не стану на колени  
Для блага мимолетных дней –  
Боюсь суда грядущих поколений,  
Боюсь суда и совести моей...*

(«Родина»)

Однако патриотическая позиция поэта наиболее ярко сформулирована даже не в этом стихотворении, а в «Товарище». Исповедь обращена хотя и к противнику, но все же к «товарищу» и ко всем ныне живущим:

*Перегорит костер и перетлеет,  
Земле нужна холодная зола.  
Уже никто напомнить не посмеет  
О страшных днях бессмысленного зла.  
...Обоих нас блюла рука Господня,  
Когда, почуяв смертную тоску,  
Я, весь в крови, ронял свои поводья,  
А ты, в крови, склонялся на луку.  
Тогда с тобой мы что-то проглядели,  
Смотри, чтоб нам опять не проглядеть:  
Не для того ль мы оба уцелели,  
Чтоб вместе за Отчизну умереть?*

Удивительное поколение русских людей! В 1920 г., как пишет В. Хатюшин, «во время великого исхода на одном из последних пароходов врангелевской эвакуации вместе с женой, красавицей казачкой» [1], Туроверов покинул Россию. Греческий остров Лемнос, Сербия, Париж. В 1928 г. – первая книга стихотворений и поэм «Путь». Потом последовали другие книги. Во время Второй мировой войны в составе 1-го кавалерийского полка французского Иностранного легиона Туроверов сражался с немцами в Африке, о чем рассказал потом в поэме «Легион». Вернувшись в Париж, до конца жизни он активно и разносторонне боролся



за сохранение в эмиграции русской культуры. Похоронен на русском кладбище в Сент-Женевьев-де-Буа, а летом 2007 г. гроб с прахом Туроверова перевезен на его родину в станицу Старочеркасскую.

Лирика Туроверова напоена тонким лиризмом и медитацией:

*Я шел по дороге и рядом со мной  
Кружился листок золотой.  
Летел он по ветру, потом отставал  
И снова меня догонял.  
Не это ль твоя золотая душа  
Решила меня провожать,  
Напомнить, что близок положенный срок,  
Осенний дубовый листок?*

Тихая, как река Дон, поэзия Туроверова, – как Дон, величава и прекрасна. Она, как камелек, светила русским эмигрантам в Париже и согревала их знакомыми напевными мотивами.

Арсений Несмелов (1889–1945) участвовал в Первой мировой войне, за исключительное бесстрашие был награжден четырьмя орденами. Воевал в рядах Белой гвардии – в войсках адмирала Колчака и генерала Каппеля. После установления советской власти на Дальнем Востоке оставался во Владивостоке под надзором ОГПУ без права выезда, в 1924 г. покинул Россию и обосновался в Харбине, главном дальневосточном центре русской эмиграции. Как сообщает В. Хатюшин, по признанию эмигрантских литературных кругов, А. Несмелов стал одним из лучших русских дальневосточных поэтов. Особую популярность имела его крайне необычная и оттого захватывающая «Баллада о даурском бароне», которая переписывалась и передавалась из рук в руки, как когда-то лермонтовское «На смерть поэта». А. Несмелов широко публиковался и не только в эмигрантской прессе, но и в советском журнале «Сибирские огни». Его творчество высоко оценивали М. Цветаева, Б. Пастернак, Н. Асеев, Л. Мартынов и другие поэты. Во время вступления советских войск в Харбин в 1945 г. Несмелов был арестован, переправлен в Советский Союз, и в этом же году в тюремной камере НКВД скончался.

Главная тема Несмелова – конечно же, тема родины. «Родине», «Тихвин», «В сочельник», «Переходя границу», «Суворовское знамя», «Кто против нас?!» и многие другие стихотворения – это признание автора в любви родине, которую он ассоциирует с девушкой:

*...И если пасть беззубую, пустую,  
Разинет старость с хворью на горбе,  
Стихом последним я отсалютую  
Тебе, золотоглазая, тебе!*

Мастерство аллитерации, четкость стихотворного рисунка, завершенность мысли и чувства – характерные черты поэтики Несмелова:

*Штыки, блеснув, роняют дряблый звук,  
А впереди затылок кротко, тупо  
Качается и замирает ...«Пли!» –  
И вот лежит, дрожа, хрипя в пыли...  
Монокль луны глядит на корчи трупа,  
И торплив курков поспешный стук.*

В лирике поэтов Белой гвардии царит симфонизм голосов и мелодий. Здесь марш и уличная частушка, скрежет стальных клинков и топот боевых коней, ритмы приближающихся и удаляющихся шагов. Однако во всем этом многоголосье лейтмотивом звучит русская народная песня с ее легко узнаваемой грустью и печалью, с той грустью, в связи с которой как-то тепло написал В.Г. Белинский: «...грусть русской души имеет особенный характер: русский человек не расплывается в грусти, не падает под ее томительным бременем, но упивается ее муками с полным сосредоточением всех духовных сил своих. Грусть у него не мешает ни иронии, ни сарказму, ни буйному веселию, ни разгулу молодечества: это грусть души крепкой, мощной, несокрушимой» [2]. Такая грусть особенна для Сергея Бехтеева (1879–1954):

*То не ветер в поле стонет,  
То не вьюга горько плачет:  
То народ себя хоронит.  
Горе пляшет, горе скачет.  
В грустном гуле перезвонов  
Вдоль несутся панихиды  
Бесконечных русских стонов,  
Полных скорби и обиды...  
(«Конец русской былины»)*

*О, люди! О, братья! Забудем раздор!  
Ведь тризна злодеев – наш русский позор,  
Глумленье над трупом любимым.  
Пора помириться! Довольно молчать!  
Ведь это же нашу несчастную Мать  
Насилуют в доме родимом!  
(«Мать»)*

В 1934 г. в Ницце был издан сборник С. Бехтеева «Царский гуслир». В 1949–1952 гг. вышли еще четыре его книги, объединенные названием «Святая Русь», ставшие своеобразным полным собранием его стихотворений.

Иван Савин (1899–1927), похороненный на русском кладбище в Хельсинки, писал не только стихи, но и прозу о дорогой сердцу России. Известно, что за пять лет творческой жизни И. Савин создал поэтические шедевры, о которых восторженно отзывались современники, в частности, И.А. Бунин. В 1926 г. в Белграде вышел единственный прижизненный сборник стихов Савина «Ладонка», в связи с которым В. Хатюшин цитирует автора предисловия профессора В.Х. Даватса: в стихах И. Савина «нет ни патриотического шума, ни сентиментальной слащавости. И главное – в них нет нигде *стихотворной прозы*. Словами, которые падают в душу огненными каплями, выражает он *внеполитическую* природу белых борцов». Г. Струве в 1956 г. в работе «Русская литература в изгнании» тоже напишет о первом издании «Ладонки», подчеркнет, что в стихах Савина «не было ничего надуманно тенденциозного, никакой пропаганды. У него был свой, приглушенный, но подлинно-поэтический голос» [1]:

*Жизнь ли бродяжья обидела,  
Вышел ли в злую пору...  
Если б ты, мама, увидела,  
Как я озяб на ветру!..*

(«Chanson triste»)

В сборник «Поэтов Белой гвардии» В. Хатюшин включил стихи автора, которая в 1920–1930 гг. считалась самой любимой поэтессой у эмигрантов Харбина, – Марианны Колосовой (1903–1964). Это ее литературное имя. Настоящая фамилия Р.И. Виноградова. Ее отца, священника, убили воинствующие безбожники, а жених, белогвардейский офицер, был расстрелян чуть ли не на ее глазах. В китайском Харбине стихи М. Колосовой публиковались в журнале «Рубеж». Многозначительны названия ее сборников стихов: «Армия песен», «Господи, спаси Россию», «Не покорюсь!», «На звон мечей». Современники называли ее «бардом Белой армии» и харбинской Мариной Цветаевой. После оккупации Харбина японцами она в 1934 г. вместе с мужем, бывшим офицером Белой армии, переехала в Шанхай, потом ее семья переехала на Филиппины, затем в Бразилию. Скончалась в пригороде Сантьяго. Интересный историко-литературный факт приводит в своем предисловии В. Хатюшин: «На табличке, прикрепленной к могильному кресту, имеется надпись: «Русская национальная поэтесса».

*...Смотрит в зори печальными взорами  
Лебединая светлая рать.  
Тяжело... над чужими озерами  
Лебединые перья ронять...*

Прекрасную книгу издал МГГУ имени М.А.Шолохова. Она значительно обогащает наши представления о литературе русского зарубежья в основном периода ее «первой волны», а точнее, первой половины XX столетия. Хорошо, что восстановлены и приведены биографии авторов, даны их портреты. Подборки стихов внушительны и по объему претендуют на отдельные сборники. Вот только непонятно, почему составитель сборника и автор интересного предисловия с удачным названием «Блеск холодной стали», четко осознавая свой профессиональный долг, – «восстановить справедливость и вернуть к духовной жизни замечательных русских поэтов – Арсения Несмелова, Николая Туроверова, Сергея Бехтеева, Ивана Савина, Марианну Колосову и других, исторгнутых из российской словесности на волне классово-вражды», между тем ставит перед собой не совсем реальную задачу. «Пора заговорить о них в полный голос, – пишет В. Хатюшин. – В противном случае Серебряный век русской поэзии теряет свою цельность» [1]. И далее в предисловии, разумеется, ни о каком серебряном веке речи не идет. Да и не может идти, по меньшей мере, по двум причинам.

Во-первых, если оценивать литературу, поэзию серебряного века в целом, говоря словами П.Я.Чаадаева, ее «животворящий общий дух» и пафос поэзии Белой гвардии, то оценки эти будут мало совпадающими. В исходной характеристике литературы Серебряного века был убедителен и точен Н.А.Бердяев. Первые десятилетия XX столетия он назвал «русским культурным ренессансом», «одной из самых утонченных эпох в истории русской культуры», когда произошел поворот к религии, совершился творческий подъем поэзии и философии. Вместе с тем в отличие от эпохи европейского Ренессанса автор «Самопознания...» начало XX в. в культурной жизни России одновременно характеризовал и как «конец Ренессанса» [3]. «Это была вместе с тем эпоха появления новых душ, новой чувствительности... русскими душами овладели предчувствия надвигающихся катастроф, – уточнял философ. – У меня нарастало глубокое разочарование в литературной среде и желание уйти из нее. Мне казался Петербург отвратительным... во мне вызывало протест литературное сектанство», был «разрыв с традицией «просвещения», разрыв с этической традицией литературы XIX века», «ослаблен социально-этический элемент, столь сильный в XIX веке». Н.А.Бердяев писал: были «ядовитые испарения», «что-то двоящееся», «не было волевого выбора», «назревала мистическая чувственность», которой раньше в России не было. Русские люди того времени, по оценкам Н.А.Бердяева, «жили в разных этажах и даже в разных веках. Культурный ренессанс не имел сколько-нибудь широкого социального излучения», «не хватало

нравственного характера». Это была эпоха «большого обогащения душ, но и размягчения душ» [4].

Яркой, однако уступающей предшествующей литературе в главном, в «широком социальном излучении», «нравственном характере», воспринимал литературу серебряного века ее выдающийся представитель Б.К. Зайцев, назвавший этот период «плодом утонченной культуры, культуры верхушки, висевшей над бездной». «Все-таки: литература моего поколения слишком уж была уединенной, – писал он. – Пушкин, Гоголь и Тургенев, и Толстой, и Достоевский, Чехов – народ знали, равно и Некрасов. Некоторые выстрадали его даже. Серебряный век весь проходил в столицах, гостиных, в богемстве и анархии. Воздуха полей, лесов России, вообще свежего воздуха – в прямом и религиозно-мистическом смысле – мало было в нем.

Вижу Толстого, Чехова «на голоде» где-нибудь в деревне. Могу ли увидеть там Андрея Белого? Тургенев знал всех своих «Певцов» и «Касьянов с Красивой Мечи», знал и природу, пение всякой птицы. Мережковский мог видеть «народ» из окна международного вагона, а сороку вряд ли отличил бы от вороны...» [5].

Вряд ли нужна какая-то дополнительная аргументация, кроме самих стихов, для утверждения, что своим социально-нравственным, общегуманистическим, гражданственным пафосом поэзия Белой гвардии мало сопоставима с поэзией серебряного века.

Во-вторых, в теоретической и историко-литературной характеристике периода серебряного века многое и многое нуждается в уточнении, начиная с определения того, *что* в названии – оценка или хронология? Л.П. Егорова, один из авторов и редактор учебника для вузов «История русской литературы XX века. Первая половина» [6], например, считает «понятие серебряный век – не хронологическим, а оценочным», потому ей трудно согласиться с тем, что в сборник «Сонет серебряного века» (М., 1999) включены сонеты Д. Бедного, а в обзорных статьях значится имя Маяковского, разрушающего традиционные для этого «века» поэтические каноны. «Безоглядным» называет она употребление понятия «серебряный век» за рубежом. Например, в «Истории русской литературы» (1995) под редакцией Жоржа Нива, Витторио Страды и других, написанной еще в 1980-е гг., том называется «серебряный век», хотя содержит главы не только о модернистах, но и о Чехове, Андрееве, Бунине, Евреинове, о группе «Сатирикон» и т. д. Ясно, что для ставропольского профессора литература серебряного века – это прежде всего модернистская поэзия, да и то без Маяковского.

Существуют свои загадки в связи не только с историко-литературным, но и теоретическим понятием «серебряный век».

Таким образом, в общих оценках литературы первых десятилетий XX в. мы не можем не учитывать всех этих разногласий в трактовке понятия и самого историко-культурного феномена «серебряный век». В них зафиксированы разные историко-литературные гипотезы, среди которых подход к поэзии Белой гвардии, создававшейся в основном в период, начиная с 1920-х гг., как к поэтическому творчеству серебряного века в любом случае будет безосновательным. Это основание обретет устойчивость, если все XX столетие именовать серебряным веком. Век он и есть век. А это еще одна историко-литературная концепция.

#### Библиографический список

1. Поэты Белой гвардии. Меч в терновом венце: Николай Тuroверов, Арсений Несмелов, Сергей Бехтеев, Иван Савин, Марианна Колосова / Сост., вст. ст. В. Хатюшина. – М., 2008.
2. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т.5. – М., 1954.
3. Бердяев Н.А. Судьба человека в современном мире. Статьи, письма // Новый мир. 1990. № 1.
4. Бердяев Н.А. Самопознание. Опыт написания философской автобиографии. – М., 1991.
5. Зайцев Б.К. Серебряный век. Из воспоминаний и размышлений: Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. – М., 1999.
6. История русской литературы XX века. Первая половина: В 2 кн. Кн. 1. Общие вопросы. – Ставрополь, 2004.

**Абашева Диана Владимировна** – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы, Чувашский государственный педагогический университет. E-mail: kaf\_literat@mail.ru.

**Волощенко Ольга Владимировна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка, МГГУ им. М.А. Шолохова. E-mail: 9153016\_mggu@mail.ru.

**Гасимова Салима Джабраиловна** – магистр (в настоящее время диссертант), лаборант кафедры мировой литературы, Бакинский славянский университет. E-mail: leto-baku@rambler.ru.

**Головина Ольга Юрьевна** – соискатель кафедры зарубежной литературы, МГГУ им. М.А. Шолохова. E-mail: filfakmggu@mail.ru.

**Косякова Елена Юрьевна** – аспирант кафедры литературы, Чувашский государственный педагогический университет. E-mail: kaf\_literat@mail.ru.

**Кривенкова Ирина Александровна** – кандидат филологических наук, учитель школы № 686 «Класс-Центр». E-mail: filfakmggu@mail.ru.

**Полякова Лариса Васильевна** – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой истории русской литературы, заслуженный деятель науки РФ, Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина. E-mail: oxtv@rambler.ru.

**Радзивилова Ольга Александровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин, филиал МГГУ им. М.А. Шолохова в Егорьевске. E-mail: ef\_mgoru@tnc.ru.

**Сотникова Ирина Вячеславовна** – соискатель кафедры русской литературы XX века, Московский государственный областной университет. E-mail: kaf-rusklit@mgou.ru.

**Шемчук Юлия Михайловна** – доктор филологических наук, заведующая кафедрой перевода и переводоведения, МГГУ им. М.А. Шолохова. E-mail: shemchuk@rambler.ru.

**Шлыгин Иван Игоревич** – аспирант кафедры русской литературы, МГГУ им. М.А. Шолохова. E-mail: filfakmggu@mail.ru.

Literary criticism

**D. Abasheva, H. Kosyakova**

Literary-aesthetic opinions of A.N. Maykov

The article highlights literary-aesthetic opinions of A.N. Maykov in the aspect of his Christian, Orthodox, national views of the world. It's interesting the understanding the essence of «pure art» by the poet as moral, spiritual dialogue author with reader when «heavenly» joins with «soul's fire» of creator in artistic image.

**Key words:** A. Maykov, literary-aesthetic opinions, «pure art», Orthodoxy.

**S. Gacymova**

Specificity of “story-discovering” in S. Zwiég’s creativity

In the article “the story-openings” are considered. On the basis of the comparisons and confrontations are come light the specificity of given genre in Zwiég’s creativity. Here it is emphasized that the story-opening has arisen in the XIX century and meets in the and Mopassant’s creativity.

**Key words:** the story-opening, Chekhov’s creativity, Zwiég’s creativity, genre of small story, specificity of genre.

**I. Shliygin**

The Rulers of revolution in the novel

“from double-headed eagle to red banner” by P. Krasnova

The article studies the negative characters who dedicated themselves to the revolution in the P.N. Krasnov’s *From The Double Eagle To The Red*



*Flag* novel. The analysis is carried out according to the general principles of Krasnov's works. We have revealed the author's specific techniques used to create negative characters. The "lines" of each arbiter or advocate of the revolution are built up quite similarly, and, at the same time, for each character the author finds its own characterization means that he uses throughout the novel. The system of personages of the novel is polar, but it is complicated by including hints of remorse into the structure of some extremely negative characters.

**Key words:** character, novel, world, revolution, evil, hero.

### I. Sotnikova

P. Romanov: "The way of man and his development".

This article says about P. Romanov's opinion on the way of man and his development. The material have prepared base unknown materials P. Romanov from Russian State Archive of Literature and Arts: "Making view. The method of artistic development. The Science of view". This view is very interesting for understanding P. Romanov's discoveries.

**Key words:** Panteleimon Romanov, the purpose of life, the moral ideal, literary heritage, the education of author.

### O. Golovina

The Way of Arthur Machen's novel  
"The hill of dreams" protagonist and three main stages  
of Magnum Opus (Great Work)

This article is devoted Arthur Machen's novel "The hill of dreams". Vide licet – a symbolical projection of alchemical process on spiritual way of the protagonist, young writer Lucian Taylor. In article all three phases and events corresponding to them in his life, and also rich alchemical symbolics deeply used by Machen are consistently considered.

"The hill of dreams" is defined as the work created within supernatural fiction limits, but much more difficult. In this novel we can see influence of decadent aesthetics and philosophy and western occult tradition.

**Key words:** Horror fiction, gothic tradition, "black novel", supernatural theme, decadent aesthetics, hermetic prose, alchemical symbolism, Great Work.

## Linguistics

**O. Voloshenko**

The reflection of semiotic meanings of narrative in the semantic structure of the verb (russian fairy tales)

The article is devoted to the impact analysis world language folk: as in language world expressed particular attitude and knowledge of reality by an individual and people in general. The problem is seen on the material of verbs with the value of knowledge and lack of knowledge, which influenced by folk conceptosphere change the semantic structure.

**Key words:** lingua-folkloristics, semantic structure of words, verbs of mental activity.

**I. Krivenkova**

Lexico-semantic type of synaesthesia in the Sholohov's prose

There is a lexico-semantic type of synaesthesia in the Sholohov's prose in this article. Grammatical nature of the main word is in the basis of structural classification of synaesthetic constructions. The lexico-semantic type is based on the lexical meaning of the word and on the rules of its semantic-grammatical combination. The variety of synaesthetic constructions in the speech of Sholohov's prose creates a unique type, adds colour and brilliance to the language.

**Key words:** metaphor, sensation, transference, semantics, synaesthesia, combination.

**O. Radzivilova**

The text as closed unit of speech

In given article communications of smyslo-expressing and smyslo-forming components of language on which base the text as the closed unit of speech discovering the certain psihologo-world outlook concept of the author is created are investigated.

Therefore that constantly increasing interest to research of forms and values as structural-semantic spokesmen of the text is quite natural.

Thus, external structural decoration of the dramaturgic text only partially coincides with external structural decoration the prosaic text. The dramaturgic text, as a rule, does not include neither introductions, nor the conclusions. Prologues which in some measure can be compared with introduction, usually are absent in this genre of literary creativity and if they and meet in V.Shakespeare's products they are inherent only in few tragedies where the purposes of the anticipating note of the author and, hence, explaining a conflict essence serve. The comedy text is under construction essentially not thus.

**Key words:** text, structural and semantic exponents, the outer structure.

### **U. Shemchouk**

Renaming as a Special Linguistic Phenomenon of the Neology

The article gives the definition of the renaming as a special linguistic phenomenon of the neology. The article deals with the renamings constituting the part of the vocabulary system of today.

**Key words:** neology, neologism, nomination, renaming

Theses

### **Candidate dissertations**

#### **Speciality 10.01.01 – Russian literature**

Overview of theses for the degree of doctor/candidate of philological sciences, protected at D 212.136.01 at Moscow State University of Humanities. Affiliate in September-December 2009.

**Key words:** Philology, thesis, Candidate of science, Doctor of Philosophy dissertation council.

Criticism and bibliography

### **L. Polyakova**

Another discovering page of literary history  
of the 20th century

The article represents a collection of "Poets White guard. Sword in thorny wreath: Nikolay Turoverov, Arseny Nesmelov, Sergei Behteev, Ivan Savin,

Marianna Kolosova (composer of the article V. Hatyushina), released at Moscow State University of M. Sholokhov (M., 2008) the aim is to introduce the reader with the poets, communicated their destiny with White Guard. Material collection allows you to refine the theoretical definition of “Silver age” and amends in knowledge of patriotic literature of the beginning of the twentieth century.

**Key words:** poets of the white guard, the silver age, historical-literary concept.

Памятка автору статьи, представленной для публикации  
в ВЕСТНИКЕ МГУ им. М.А. Шолохова

Статья принимается одним файлом, названным фамилией автора (соавторов) в формате Word.

К статье прилагается анкета автора: фамилия, имя, отчество (полностью); ученая степень, звание (если имеются); должность; место работы/учебы или соискательства (полное название в именительном падеже); почтовый адрес (место проживания); телефон; E-mail.

Затем следует заглавие, аннотация статьи (8–10 строк) и ключевые слова (не более 10).

Резюме на английском языке должно включать: название статьи; фамилию, инициалы автора(ов); аннотацию, ключевые слова.

Объем статей не должен превышать 30 000 знаков, включая пробелы (т.е. 16 типовых машинописных страниц), а рецензии или отзывы на книгу – 3 страниц. Помимо бумажного, необходимо представить электронный вариант:

- редактор Microsoft Word;
- шрифт Times New Roman;
- формат А4, кегль 14 обычный – без уплотнения;
- текст без переносов;
- межстрочный интервал – полуторный (компьютерный);
- выравнивание – по ширине;
- поля – верхнее, нижнее, правое, левое – не менее 2,5 см;
- номера страниц – внизу посередине, на первой странице номер не указывать;
- абзацный отступ – 1,25 см;
- ссылки на литературу приводятся непосредственно после фрагмента, требующего ссылки на источник, в квадратных скобках;
- библиографический список располагается в конце текста (входит в общий объем статьи и формируется по алфавиту, сначала идет литература на русском языке, затем – на иностранном).

К предлагаемым для публикации статьям прилагается отзыв научного руководителя и рекомендация кафедры, где выполнена работа. Редакционная коллегия проводит независимое рецензирование.

Автор гарантирует соответствие содержания файла на электронном носителе бумажному варианту.

**Контактная информация**

Редакция расположена по адресу:

109240, Москва, ул. Верхняя Радищевская, д. 16–18, комн. 223.

Тел.: (495) 915-7369, доб. 225 – директор РИЦ Наумова Татьяна Николаевна, главный редактор Алексеева Алла Александровна.

E-mail: [izdat.mgopu@mail.ru](mailto:izdat.mgopu@mail.ru).

Издание  
подготовили  
к печати  
сотрудники  
редакционно-  
издательского  
центра

Научный  
редактор –  
*Е. Б. Захарова*  
Редактор –  
*И. М. Башлай*  
Корректор –  
*А. А. Козаренко*  
Обложка, макет,  
компьютерная  
верстка  
*М. В. Кантакузен*

ВЕСТНИК  
МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ГУМАНИТАРНОГО УНИВЕРСИТЕТА  
им. М. А. ШОЛОХОВА

Серия «Филологические науки»  
2010.1

Электронная версия журнала: [www.mgoru.ru](http://www.mgoru.ru)

Сдано в набор 26.04.2010 г.  
Подписано в печать 04.05.2010 г.  
Формат 60×90 1/16. Гарнитура «Times New Roman».  
Печать офсетная. Объем 6,5 п. л.  
Тираж 100 экз. Заказ № \_\_\_\_\_

Отпечатано с оригинал-макета заказчика  
в типографии ФГНУ «Росинформагротех»,  
141261, Московская обл., пос. Правдинский, ул. Лесная, д. 60.