

ВЕСТНИК

МГГУ им. М.А. Шолохова

Sholokhov Moscow State University
for the Humanities

3
2013

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Москва
2013

УДК 800
ISSN 1992-6375

3.2013

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
Подписной индекс
36733
в основном каталоге
Роспечати

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

Серия «ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ»

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

Журнал входит в Перечень ведущих
рецензируемых журналов и изданий ВАК

Электронная версия журнала:
www.mgoru.ru

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<i>Авидзба Р.Л.</i> К вопросу о литературных источниках «Кавказского пленника» Л.Н. Толстого	5
<i>Литвиненко Н.А.</i> Романтическое мифотворчество Жорж Санд и беллетристические тенденции в русской литературе XIX в.	13
<i>Логунова Н.А.</i> Типология воинской личности в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»	28
<i>Николаева А.А.</i> Поэтика ремарок в драматической поэме С.А. Есенина «Пугачев»	36
<i>Саламова С.А.</i> Некоторые особенности драматургии конца XIX в. в России	41
<i>Сорокина Г.А.</i> Латинизмы в произведениях В. Пелевина	48
<i>Строганова И.А.</i> Проза писателей-эмигрантов первой волны: принципы типологии	55

ЛИНГВИСТИКА

<i>Брагин А.М.</i> Противопоставление как основа организации текстов малого поэтического жанра (на примере сонетов В. Шекспира)	65
<i>Латишова А.В.</i> К вопросу об общих и дифференциальных признаках терминосистемы и топонимики	69
<i>Лебедева А.А.</i> Проблема эквивалентности и безэквивалентности лексических единиц при переводе юридических текстов	74
<i>Пахомова М.А.</i> Окказиональные слова и словари окказионализмов	79
<i>Числова Н.М.</i> «Юмор» как средство выражения радости в межкультурном общении	88

МЕТОДИКА

*Воителева Т.М.*Анализ и интерпретация текста как путь к его пониманию
(методический аспект) 94*Масликова Н.Е.*Реализация коммуникативной компетенции
в учебной проектной деятельности. 99

НАШИ АВТОРЫ. 107

CONTENTS 109

ПАМЯТКА АВТОРУ 114

Р.Л. Авидзба

К вопросу о литературных источниках «Кавказского пленника» Л.Н. Толстого

В статье представлен аналитический обзор литературных источников рассказа Л.Н. Толстого «Кавказский пленник». По мнению автора, особое место в них занимают «Воспоминания кавказского офицера» Ф.Ф. Торнау. Эта прямая и безусловная связь прослежена в манере авторского повествования, характерах героев, в художественных приемах, сюжетных совпадениях и сходных реалиях кавказской жизни.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, Ф.Ф. Торнау, «Воспоминания кавказского офицера» Ф.Ф. Торнау, «Кавказский пленник», литературная традиция, Кавказская война 1817–1864 гг.

Л.Н. Толстой работал над рассказом «Кавказский пленник» по просьбе редакций двух мало распространенных журналов: «Беседа» (редактор С.А. Юрьев) и «Заря» (Н.Н. Страхов) для «Азбуки». Работа над рассказом была завершена 25 марта 1872 г., и в том же году «Кавказский пленник» был опубликован в журнале «Заря».

В современном литературоведении существует гипотеза, что Л.Н. Толстой создавал свое произведение под влиянием разнородных источников.

В частности, в основу толстовского рассказа положен случай, происшедший с самим автором на Кавказе 13 июня 1853 г. В.С. Спиридонов отмечает следующее: «В основу рассказа, до захвата Жилина, лег известный эпизод из кавказской военной жизни самого Л.Н. Толстого. Это – нападение 13 июня 1853 г. чеченцев на пятерых русских офицеров, в том числе Толстого, отделившихся от “оказии”» [Цит. по: 6, с. 668]. Этот эпизод из биографии Толстого хорошо известен, прежде всего, по материалам воспоминаний В.П. Полторацкого [7, с. 672] и С.А. Берса [1, с. 9].

Н.Н. Гусев, рассказывая по военной жизни молодого Толстого на Кавказе, так описывает это событие. Из укрепления Воздвиженское в Грозную выехала колонна, состоявшая из двух рот Куринского полка и одной роты линейного батальона при двух орудиях. Вместе с колонной отправился и Толстой. «Оказия» эта продвигалась вперед очень медленно, поэтому Толстой, не доезжая нескольких верст до Грозной, вместе с тремя другими офицерами и со своим приятелем мирным чеченцем Садо Мисербиевым отделился от колонны и поехал вперед. Ради предосторожности смельчаки разбились на две группы: Толстой и Садо поехали по верхнему уступу местности, а остальные офицеры – по нижней дороге. «Под Толстым был только что купленный им очень красивый, темно-серый с широкой грудью иноходец кабардинской породы, прекрасно ходивший рысью, но слабый для скачки; под Садо была некрасивая, поджарая, на длинных ногах, с большой головой, светло-серая ногайская степная лошадь, очень резвая. Садо предложил Толстому: “Попробуй мою лошадь”, и они поменялись лошадьми” [2, с. 137] .

Вскоре Садо увидел показавшуюся из леса партию конных чеченцев, стремительно несшуюся им навстречу. Толстой сверху закричал ехавшим внизу товарищам об угрожавшей им опасности, а сам вместе с Садо поскакал к Грозной, до которой оставалось несколько верст. «За ними в погоню кинулось человек семь чеченцев. У Толстого была шашка, у Садо – ружье, но не заряженное, которым он, однако, прицеливался в нападавших и о чем-то переговаривался с ними на своем языке» [Там же]. Толстой мог бы ускакать от преследовавших его чеченцев на резвой лошади своего друга, но он не желал оставлять его одного в опасности.

Между тем в колонне заметили приближение чеченцев и быстро приготовились дать по ним выстрел из орудия. «Начальник колонны, ехавший впереди, едва успел закричать артиллеристам: “Отставь, отставь, там наши!” Из крепости Грозной часовой также увидел нападение и поднял тревогу, по которой грозненская кавалерия поскакала навстречу чеченцам, которые уже обратились в бегство» [Там же].

Толстой и Садо благополучно прибыли в крепость Грозную, а среди офицеров, ехавших внизу, невредимым в отряд вернулся лишь один человек. «Двое других были настигнуты чеченцами и сильно изранены; один из офицеров ночью умер» [Там же].

В Старогладковскую Толстой вернулся около 16 июня. После почти месячного перерыва он вновь берется за дневник и, перечисляя события своей жизни за последние дни, 23 июня делает запись: «Едва не попался в плен, но в этом случае вел себя хорошо, хотя и слишком чувствительно»

[Цит. по: 2, с. 148]. Последняя фраза, вероятно, означает недовольство Толстого собой за то, что после избавления от опасности пленения при встрече со своими проявил слишком неумеренную, по его мнению, радость [Там же, с. 146].

Считается, что впоследствии отголоски кавказских впечатлений Л.Н. Толстого и некоторые подробности необычайного происшествия легли в основу рассказа «Кавказский пленник».

В то же время высказаны мнения, что существуют литературные источники, повлиявшие на создание Толстым своего рассказа. Сразу же отметим, что «сопоставление “Кавказского пленника” Л.Н. Толстого, скажем, с одноименными поэмами Пушкина и Лермонтова меньше всего допустимо, хотя Толстой и испытал в свое время очарование этих бессмертных творений; в частности, пушкинская традиция в творчестве великого Толстого заметна в “Кавказском пленнике”» [4, с. 91].

Если же обратиться к поискам иных литературных источников, то, в частности, В.Н. Попов указывает на одноименную романтическую повесть, опубликованную в 1838 г. в «Библиотеке для чтения» (т. XXXI). Автор этого «Кавказского пленника» подписался кратко – Н.М., обозначив данным псевдонимом, видимо, инициалы своего имени и отчества [8, с. 190].

Герой повести Н.М. имеет много общего с героем одноименной пушкинской поэмы, ставшей известной читающей публике за 16 лет. Так же, как пушкинский герой, он «охладел ко всему», для него «нет радости в настоящем», он живет только прошедшим. Вся повесть написана в стиле Марлинского с избытком романтических эффектов. «Свое душевное состояние в тот момент, когда он был захвачен в плен, офицер передает следующими словами: “Кровь кипела во мне, сердце раздиралось, я весь дрожал от негодования, хотелось разорвать себя, но крепко стянутые руки укрощали мое бешенство, а быстрый лет коня занимал дыхание. . . Я был, как этот быстрый Терек, скованный в тесных берегах своих, который напрасно рвется, напрасно стонет: крепка, неразрушима ограда его!”» [3, с. 73].

Сюжеты повести Н.М. и рассказа Толстого в основном совпадают: русский офицер попадает в плен к горцам и бежит из плена. Однако в подробностях есть и сходство, и различие.

В повести Н.М. рассказ ведется от лица поручика Б., который рассказывает, как, возвращаясь со служебной поездки в ближайшую крепость, попал в плен. Вместе с товарищем его захватил в плен известный своими смелыми налетами на казачьи станицы абрек Хамурзин. Пленников привезли в аул, где черкесские мальчишки с радостными криками «Рус!

Гяур!» бросали им в лицо снег и грязь. Их поместили в сарае и приковали цепями к двум столбам, стоявшим посредине. Тут же находились шесть черкесов и брат Хамурзина. К пленникам был приставлен для услуг русский мальчик, сам попавший в плен в возрасте семи лет.

Через некоторое время Хамурзин отправился в набег на русские владения и был убит. Когда в ауле было получено известие о его смерти, рассказчика стали подозревать в том, что он письмом дал знать казакам о набеге Хамурзина. Против него появилось страшное ожесточение, его хотели убить. Прислуживавший пленным мальчик, понимавший «горский» язык, рассказал офицеру, что через неделю, в день праздника байрам, он будет убит. Офицер стал просить мальчика принести ключ от цепи, которой он был прикован; ключ этот всегда хранился у брата Хамурзина под изголовьем. Но мальчика стали подозревать в сношениях с пленными, и он на другой день бежал.

В ауле разнесся слух, что идут русские; горцы покинули аул и двинулись в Чечню. По прибытии в какой-то населенный пункт пленников поместили в землянке, опять заковали в цепи. Здесь рассказчик видит во сне окровавленную женскую голову, которая говорит с ним, целует его; пленнику чудится, что сон есть некое предзнаменование. Проснувшись, он находит около себя ключ от оков, каким-то чудесным образом попавший ему в руки.

Открыв замок, пленники бегут, но в другом чеченском ауле добровольно сдаются в плен и пишут письма родным. Их выкупают («за шапку серебра»), после чего отпускают на свободу.

В 1830-х гг. выпускаемая О. Сенковским «Библиотека для чтения» была одним из самых распространенных и читаемых русских изданий. Можно предположить, что Толстой еще мальчиком познакомился с «Кавказским пленником» Н.М., и сюжет повести ему запомнился.

В 1864 г. Л.Н. Толстому случилось прочесть другое литературное произведение на ту же тему. Это была уже не повесть, а воспоминания о действительном факте – записки полковника кирасирского полка барона Ф.Ф. Торнау, который в 1834–1836 гг. был послан в Абхазию для тайного обследования горских аулов и попал в плен к горцам, где оставался до 1838 г.

«Федор Федорович Торнау происходил из прибалтийских (курляндских) баронов Родился он в 1810 г. в Полоцке; отец его – артиллерийский полковник Ф.Г. Торнов, участник Отечественной войны, умерший от раны, которую он получил в первом Дрезденском сражении 1813 г., а дед – генерал екатерининских времен. Воспитывался Торнау в Царско-сельском лицее. <...>»

После успешного окончания курса Торнау поступил на военную службу. В декабре 1828 г. был произведен в прапорщики. Отныне, писал он, «судьба переносила меня из конца в конец России, помещая в разных частях огромной русской армии, на моих глазах борющейся в Турции, Польше и на Кавказе». Уже в 1829 г. Торнау попадает в действующую армию, куда он направился «с богатым запасом молодости и надежд, но с довольно тощим кошельком». Служил он в 33-м егерском полку в Малой Валахии (Задунайская кампания). Это была русско-турецкая война 1828–1829 гг.» [5, с. 5–6].

В 1830 г. Торнау состоял в геодезическом отряде в Яссах и находился при топографическом отделении управления генерал-квартирмейстера действующей армии. Вскоре Торнау был вытребован своим дядей, фельд-маршалом И.И. Дибичем, в Польшу, охваченную в это время восстанием. Но Торнау прибыл на место нового назначения в самый день смерти Дибича. Главнокомандующим в Польше был назначен граф И.Ф. Паскевич-Эриванский, переброшенный с Кавказа, где он занимал такую же должность.

Торнау исполнял при главной квартире армии должность офицера Генерального штаба. Получил повышение в чине (звание подпоручика) и, ценой сильной контузии, серебряную медаль за взятие Варшавы. Осенью 1831 г. Торнау был переведен в Петербург, где в канцелярии генерал-квартирмейстера Главного штаба три месяца «прилежно просидел» за «маршрутным столом». В начале 1832 г. Торнау «выпросился на Кавказ, привлекавший в то время русскую военную молодежь, предпочитавшую труды боевой жизни парадной службе и блеску паркетных удач» [Там же, с. 7].

В апреле 1832 г. молодой и восторженный офицер прибыл в Тифлис, проделав путь «длиною» почти в полтора месяца по причине «нестерпимо дурного состояния дорог», заставившего его испытывать «поочередно всевозможные способы передвижения – в санях, на колесах, верхом и, в горах, даже пешком» [4, с. 13].

В 1834–1836 гг. Торнау находился в Абхазии, куда был послан «для тайного обследования горских аулов». Здесь он попал в плен, в котором пребывал до 1838 г. [3, с. 74].

Свои приключения в разведывательных путешествиях Ф.Ф. Торнау описал в «Воспоминаниях кавказского офицера». Они были опубликованы в журналах «Русский вестник» (1864 г.) и «Исторический вестник» (1897).

Предположение, что «Записки» Торнау могли быть использованы Толстым в качестве материала для «Кавказского пленника», впервые были высказаны В.С. Спиридоновым [4, с. 668]. Воспоминания Торнау, несом-

ненно, были прочитаны Толстым. В ноябре и декабре 1864 г. он жил в Москве, вел переговоры с Катковым о печатании «1805 года». Толстой лечил сломанную руку, не мог писать и имел много времени для чтения. Конечно, не мог не обратить внимания на воспоминания Торнау, напомнившие ему жизнь на Кавказе. Соответственно, сюжет «Кавказского пленника» Толстого мог сложиться под непосредственным впечатлением повествования Торнау.

Толстого могло привлечь то, что «записки» Торнау не беллетристика, а воспоминания о реальных событиях, участником которых был автор.

Воспоминания Торнау по своей литературной манере совершенно противоположны повести Н.М. «Правда действительных фактов при их романтическом характере придает книге занимательность истории и романа. Переход автора (Ф.Ф. Торнау. – *Р.А.*) через ту часть правого фланга кавказской цепи, которая была до тех пор совершенно недоступна русским, и продолжительный плен его у горцев представляет несравненно более поэтический интерес, чем наши поэмы и романы, в которых действие перенесено на Кавказ и украшено всевозможными вымыслами», – писала газета «Голос» в 1865 г. [Цит. по: 6].

«Воспоминания кавказского офицера» – это реалистический рассказ, лишенный всяких эффектных сцен и насыщенный многочисленными бытовыми и психологическими подробностями. Характер рассказчика совершенно иной, чем характер поручика Б., изображенного в повести «Библиотеки для чтения». Это очень смелый, мужественный человек, полный сознания своего достоинства, внушающий уважение горцам.

Остановимся подробнее на описании Ф.Ф. Торнау его жизни в плену у горцев с точки зрения установления возможного отношения этого, по словам М. Броссе, «драматического рассказа» к «Кавказскому пленнику» Л.Н. Толстого. Даже при самом поверхностном сравнении трудно не заметить, что судьба толстовского пленника – Жилина – имеет много общего с судьбой Торнау-пленника. Например, ситуация, при которой произошло пленение Жилина и Торнау: нестерпимо жаркий летний день, медленно ползущий по степи обоз, группа офицеров, внезапное нападение врага, ограбление, пленение и т.д.

Особую роль суждено было сыграть в судьбе Торнау-пленника красавице-черкешенке Аслан-Коз: *Чрезвычайно стройная, тонкая в талии, с нежными чертами лица, черными, несколько томными глазами и черными волосами, достававшими до колен, она везде была бы признана очень красивою женщиной. Притом она была добродушна и чрезвычайно понятлива. Очень ей нравилось, что мы, христиане, имеем только одну жену, ей верим и ее не запираем* [10, с. 251].

Любовь девушки к умному, доброму, храброму русскому офицеру стала легендой благодаря «Воспоминаниям» Торнау и послужила прообразом вариаций «Кавказского пленника», в особенности судеб героев одноименного рассказа Л.Н. Толстого. Безнадежная любовь, искренняя преданность дружбе и материнская забота Аслан-Коз до глубины души тронули Торнау и помогли ему в самые тяжелые минуты плена. Трижды предпринимавший попытки побега, изнуренный голодом, лишениями и болезнями, прикованный железной цепью с ошейником к стене в холодном сарае, Торнау обретает в дни испытаний искреннюю дружбу и нежнейшую любовь.

Юная черкешенка пыталась обратить русского офицера в свою веру. Но герой разбил ее надежды на замужество, заявив о непреклонном желании остаться православным. Любовь Аслан-Коз суждено было остаться безответной. Оставляя Аслан-Коз наедине с ее чувствами, Торнау в нравственном отношении далеко оставляет прославленных любовников – героев «Кавказских пленников» А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова.

По просьбе пленника Аслан-Коз приносит ему нож, которым он постепенно, день за днем, вырезает отверстие в одном из бревен хижины, где он был заперт. Но побег его осуществляется другим способом – его освобождает один из абхазцев по своим личным расчетам.

Характер главного героя толстовского рассказа во многом напоминает характер Торнау, каким он вырисовывается из его воспоминаний.

Вот еще некоторые моменты, сходные у Толстого и Торнау. Российский офицер в своих воспоминаниях поведал о том, как он прикормил собаку, которая его охраняла: *Восемнадцать дней я тер звено цепи, пока успел его распилить. Работа производилась только днем, когда все уходило из аула и нас караулила одна черная собака, на которую Тамбиев полагал свои главные надежды, не зная, что между нами существует тайная дружба. Она служила уже не ему, а мне, давая знать ворчанием, когда кто-нибудь подходил* [10, с. 200].

И Жилин, и Торнау в плену рисуют: *Совершенное бездействие, в котором я проводил весь день... было способно довести меня до помешательства. Передумав обо всех обстоятельствах и случайностях, могущих послужить к моему освобождению, я стал вспоминать прошедшее, думать о будущем и углубляться, наконец, в философские вопросы, заводившие меня иногда так далеко, что я начинал чувствовать необходимость обращаться от вечной думы к какому-нибудь материальному развлечению. Добыв кусочек карандаша, я рисовал на ставне и на строганых столбах все, что приходило на ум...* [9, с. 169]; ... я занялся резьбой из кизилового дерева палок, употребляемых черкесами для ходьбы в горах.

Это им очень нравилось, и многие просили меня украшать их палки, что мне всегда удавалось, к их удовольствию [10, с. 170].

Факты из воспоминаний Ф.Ф. Торнау и события, описанные в повести Н.М., немного изменив, использовал Л.Н. Толстой. Влюбленную Аслан-Коз Толстой заменил татарской девочкой Диной. Жалея Жилина, она прибегала к нему с едой, устраивала герою побег, отчего рассказ стал глубже и доступнее детям. Второму пленнику (Костылину), который у Н.М. только упоминается, но совершенно не характеризуется, Толстой придал определенный характер апатичного и неповоротливого человека, чем еще больше подчеркивается молодечество Жилина.

«Кавказский пленник» особенно нравился и автору, и читателям-детям. В трактате «Что такое искусство?» (1897–1898) Толстой выделяет этот рассказ, так же как и рассказ «Бог правду видит, да не скоро скажет», из всего ранее им написанного. Здесь он причисляет «Кавказского пленника» к произведениям «всемирного искусства», соединяющего людей в одном чувстве, всем доступном [Там же].

О «Кавказском пленнике» Толстой одобрительно отзывался и в устных беседах. В 1883 г. на вопрос одного из посетителей, в каком возрасте можно давать детям его «Детство», Толстой ответил, что он не считает свои повести «Детство» и «Отрочество» пригодными для детского чтения, и прибавил, «особенно оживившись»: «Вот “Кавказский пленник” – Жилин и Костылин – вот это я люблю. Это дело другое. “Кавказский пленник” можно дать детям, и они любят его» [3, с. 75].

Подводя итоги, можно утверждать, что главным литературным источником повести Льва Николаевича Толстого «Кавказский пленник» являются «Воспоминания кавказского офицера» Ф.Ф. Торнау.

Библиографический список

1. Берс С.А. Воспоминания о гр. Л.Н. Толстом. Смоленск, 1894.
2. Гусев Н.Н. Л.Н. Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 г. / Отв. ред. М.К. Добрынин. М., 1954.
3. Гусев Н.Н. Л.Н. Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 г. / Отв. ред. А.И. Шифман. М., 1963.
4. Дзидзария Г.А. Ф.Ф. Торнау и его кавказские материалы. М., 1976.
5. Макарова С.Э. Вступ. ст. // Торнау Ф.Ф. Воспоминания русского офицера / Под ред. и со вступ. ст. С.Э. Макаровой. М., 2002. С. 5–10.
6. Макарова С.Э. Торнау Ф.Ф. Воспоминания кавказского офицера // Дружба народов. 1996. Сайт «Военная литература». URL: <http://militera.lib.ru/memo/russian/tornau/pre.html> (дата обращения: 12.03.2013).
7. Полторацкий В.П. Воспоминания В.А. Полторацкого // Исторический вестник. 1893. № 6.

8. Попов В.М. Историко-литературный источник «Кавказского пленника» // Сайт «Фундаментальная электронная библиотека». URL: <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/l2c/l2c2190-.htm> (дата обращения: 12.03.2013).
9. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М., 1928–1958. Т. 21. М., 1957.
10. Торнау Ф.Ф. Воспоминания кавказского офицера: В двух ч. /Под ред. и со вступ. ст. С.Э. Макаровой. М., 2000.
11. Торнау Ф.Ф. Воспоминания русского офицера / Под ред. и со вступ. ст. С.Э. Макаровой. М., 2002.

Н.А. Литвиненко

Романтическое мифотворчество Жорж Санд и беллетристические тенденции в русской литературе XIX в.

В статье исследуется своеобразие созданного Жорж Санд романтического мифа о любви, женского мифа и его трансформация в русской беллетристике, в частности, в повести А.В. Дружинина «Полинька Сакс». Анализируется воздействие этого мифа на процессы романизации и формирование популярно ориентированной русской литературы XIX в.

Ключевые слова: романтизм, романтическое мифотворчество, беллетристика, популярная литература XIX в., беллетризация, эпистолярный роман, трансформация сюжета, утопизм.

Романтическое мифотворчество как пространство социокультурных и личностных мифов все еще недостаточно изучено, как и мифотворчество Жорж Санд, а между тем, оно затрагивает все сферы художественного творчества писательницы. Осмысление его углубляет наши представления о связях романтизма с различными пластами истории и культуры, о разноуровневых процессах развития романтического искусства, освоения им «знакомо-чуждого» эстетического опыта «другой» литературы.

Романтизм был устремлен не только к вершинам духа, но и к сублимации выросших на новой основе социокультурных комплексов после-революционной эпохи. Революционные катаклизмы, становление новых общественных отношений порождали не только разнообразные уто-

пии – миф о грядущем золотом веке, но и «болезнь века», предчувствие того, что романтическое томление может обернуться «нисхождением в бездну» [12]. С новалисовской поэтической утопией вступал в диалог байронический миф, переносивший поиски абсолюта в парадигму трагически неразрешимых конфликтов – социальных, нравственных и политических (Байрон и Шелли, Гюго и Виньи, Мицкевич и Лермонтов). «Низовой» уровень романтической мифологизации находил воплощение в усредненной эстетике романа-фельетона, с опорой на готику и мелодраматические эффекты выполнявшего социорегулятивные функции массово ориентированного жанра (Э. Сю). Но между этими полюсами располагались разнообразные романтические стратегии, «горизонты ожиданий».

Названные смещения и смещения находили воплощение и в русской литературе 1830–1840-х гг. Л. Гинзбург верно писала о пестроте и запутанности, эклектизме русской жизни, сложности преломления романтических идей, процветавших и в академических, и в обывательских кругах, о «зыбкости границ между “романтизмами” разного уровня» [3] в эту пору.

В европейском литературном процессе первой половины XIX в. многие явления обнаруживают взаимопереходность. Творчество и мифотворчество Жорж Санд располагается в пространстве этих соотношений – в силу глубины взаимосвязей реалистических и романтических тенденций, стремительности эволюции, едва ли не синхронизировавшей ее увлечение и полемику с байронизмом и получавшими широкое распространение социалистическими идеями. Современный французский исследователь констатирует: «Она отдала дань животворной роли мифов, создавала произведения, которые обнаруживали все богатство мифологии, оригинальной и мощной, вдохновленной образцами, взятыми из античности, эзотеризма, кельтской мифологии, наследия тайных обществ и средневековых ересей» [22].

Однако не менее значимы социокультурные мифы, которые породило время и которые писательница аккумулировала и переосмысливала. Устремленные к социалистическому будущему, они так или иначе сопрягались с формированием личного статуса женщины и женской судьбы. Байронизм, с которым писательница полемизировала с середины 1830-х гг.¹, формировал «мужской миф» о Герое, любовь которого вклю-

¹ Байроническому мифу Жорж Санд отдала дань в первом варианте «Лелии» (1833), в статье об «Обермане» (1833), но писательница не стала «лордом Байроном Франции», как пророчил Шатобриан. Она вступает в полемику с байронизмом («Ускок», «Леоне Леони»), акцентирует не величие, а низость, безнравственность героя, разрушает традиционно окружающий его ореол исключительности и героизма. Для нее подлинно великим был Руссо, а не Наполеон.

чена в пограничную антиномию подвига-преступления, собирала в фокус мотивы разочарования и протеста, при этом героиня только маркировала трагическую неразрешимость внутреннего конфликта героя.

Уже в середине 1830-х гг. в творчестве Жорж Санд акценты смещаются в сторону формирования не мужского, а женского – социально конкретизируемого, не индивидуалистического мифа. Освобождаясь от байронического самоощущения героя/жертвы, героини Жорж Санд обретают «мужество пользоваться своим умом», нисколько не уступая в этом своему избраннику (ср.: Лелия и Стенио, Эдме и Бернар Мопра, Консуэло и граф Альберт). Героическое, исключительное переносится в изображение женской судьбы. Очищение, разумеется, неполное, от закономерно-бытовых подробностей и реалий определяет «чистоту» эксперимента – идеализацию центрального персонажа. Трансформируя собственный и общественный жизненный опыт, писательница создает женский социализированный романтический миф.

Центральной мифологемой становится по-новому интерпретируемая целостность «женщина–личность–любовь», не жертва, не призрак, не «птичка», не ребенок, а существо, равное своему избраннику. В этом персонаже находит воплощение идеальный нравственный императив, который она не заимствует у своего избранника, но который вырабатывает на основе здравого и зрелого понимания жизни, в противоборстве со сложившимися общественными представлениями и законами.

Этот миф вырастал из протеста против семейного гнета, корыстных законов государства, обрекавших женщину на бесправие, семейное и общественное рабство. Он находил широкий, хотя и противоречивый отклик в читательской среде, по-новому моделировал реальные человеческие отношения, судьбы множества людей, «сжигая темницы» – не только во Франции, но и в России.

В 1840-е гг. образ и тема женщины, отстаивающей свой новый личностный статус, включают в проблемное единство жорж-сандовского романа нового героя – «искателя социальной истины», образ которого вписывается в выросший на почве социалистических исканий миф о народе. Постепенно стягиваются в единое целое «мировоззренческие доминанты», организующие нарративные стратегии автора «Консуэло» (1842–1843) и «Графини Рудольштадт» (1843–1844). Вектор натурализации утопических идей подкрепляется демократизмом взглядов, убеждений, жизненным опытом романистки.

Пространство жорж-сандовского романтического женского мифа формировалось с опорой и в полемике с философскими исканиями Сен-Симона, Фурье, Анфантена, П. Леру как пространство социально-эти-

ческое и утопическое, в его основе – изображение человека не таким, «каков он есть, а каким он должен быть». Но собственный жизненный опыт романистки, окружающая ее реальность, художественный опыт писателей-современников вносили свои коррективы. Идеальное в женских характерах, воссозданное ее предшественницей – Жермен де Сталь, обогащалось тем знанием, которое несли в себе героини Бальзака.

Женский вопрос, утопические идеи, социалистические идеалы занимают не только французских писателей XIX в., они выходят на первый план русской общественной жизни и литературы, личностных судеб у писателей, обладавших различным масштабом и спецификой таланта, – у Достоевского и Л. Толстого, Тургенева и Гончарова, Герцена и Дружинина, Н.Г. Чернышевского и Н.А. Некрасова, В.Д. Комаровой-Стасовой. Русская общественная мысль подхватывала, переплавляла импульсы, идеи, идущие с Запада. Жорж Санд в этом процессе принадлежала едва ли не ведущая роль.

В 1830-е гг. и во Франции, и в России обострился семейный аспект проблемы. Основной романский конфликт вырастал на почве ситуации брака-сделки («Евгений Онегин»), инфантильного воспитания девушки, несовпадения индивидуальностей, психологических, личностных устремлений, законов общественной морали, корыстно защищавших интересы «сильного пола», обрекавших женщину на несчастье. Жорж Санд как романтик утверждает ценность отношений, основанных на любви в качестве высшей нравственной основы брака. Современный литературовед видит в позиции Жорж Санд «подрыв веры в таинство церковного брака» [10]. Действительно, для нее христианство – этап великих исканий человечества. Она формирует новый тип отношений между любящими, новую сакральность любви, которая, как и у сен-симонистов, устремлена в будущее, в перспективу «соединения человечества в общей любви на благо всего рода людей» (Сен-Симон).

Романтический миф о любви рождался на почве не только социокультурной, он вырастал из нового художественного опыта самовыражения творческого субъекта, новой специфики автобиографизма лирического героя, поэтического «Я». В XIX в. формировался новый способ чтения. Читатель рассматривал как свои собственные мечты и желания вымышленных персонажей, идентифицировал себя с ними, отождествлял лирического героя стихов, поэм, повествования с автором, на этой основе мифологизируя складывающийся в общественном сознании эпохи образ поэта, писателя, героя, а вслед за этим и сформированного на этой основе социокультурного явления – Байрона и байронизма, Жорж Санд и жоржсандизма. Ореол любовных, порой «сомнительных», с точки зрения тра-

диционного общественного подхода, ослепительно-ярких приключений окутывал в XIX в. не только Байрона, но, по-другому, и Жорж Санд. Недаром французский издатель многотомного эпистолярного наследия писательницы Жорж Любен почти через сто лет после завершения писательницей творческого пути констатировал, что ее смерть «открыла войны кланов, неистребимые, вечные».

В послереволюционную эпоху романтическое жизнотворчество определило судьбу ярких, незаурядных художественных натур в разных странах [2], формирование новых форм совместной жизни, основанных на принципах романтической любви, – Жорж Санд и Мюссе, Жорж Санд и Шопена, Листа и д'Агу, Виардо и Тургенева, В.Г. Белинского, Огаревых, Герцена, Некрасова, Панаевых... [11] Те личностные права, которые были заявлены героем Руссо Сен-Пре, становятся основанием по-новому понимаемой романтической морали. Не любовь соотносится с общественными установлениями, а общественные установления – с романтически интерпретированной этикой и «поэтикой» любви.

Во французской литературе варианты мифа находили воплощение в различных модификациях романного жанра. У Дюма – это составляющая рыцарского мифа о служении Франции и даме, определявшего структуру созданного писателем популярного историко-приключенческого романа. У Жорж Санд – это основа идейного, социального и утопически структурированного романа, на дальнем горизонте которого – «золотой век».

В рамках статьи нас интересуют некоторые особенности трансформации пребывающего в становлении жорж-сандовского женского романтического мифа на почве русской литературы середины XIX в.

Мы рассматриваем мифологизацию, вслед за Р. Бартом, как вторичную семиологическую систему, опирающуюся на архетипы бессознательного, коллективно вырабатываемые социокультурные представления. Романтическую мифологизацию Жорж Санд питает модус утопии и телеологический вектор устремленности к золотому веку. В нашем случае речь идет о доминировании в романтизме *социокультурной* модели мифологизации и феномене популярности как основополагающем признаке беллетристики и русской беллетристики середины XIX в.

Русская общественность откликалась на выход каждого романа писательницы, ее идеи казались «святыми», «нравственными», «общечеловеческими» [5, с. 131], произведения вызывали восхищение, становились центром полемики, острой идейной борьбы (Белинский, Чернышевский и Булгарин, Сенковский). Автор одной из солиднейших монографий о писательнице, В. Каренин (В.Д. Комарова-Стасова), обобщая опыт

рецепции творчества Жорж Санд в XIX в. в России, обоснованно считает ее «одним из родоначальников русского общественного сознания» [9]. Влияние писательницы на русскую литературу и культуру середины века зафиксировал феномен жоржсандизма [16].

1830–1840-е гг. завершали пушкинско-лермонтовскую эпоху все еще интенсивного влияния романтизма, в то же время зачинали становление гоголевского направления, «натуральной школы», нового этапа психологизма, бурного становления повествовательных жанров, беллетристики. Творчество Жорж Санд явилось катализатором многих процессов развития отечественной романистики, беллетристики.

Очевидна неоднозначность, противоречивость использования этого термина в XIX в. В литературной критике, формирующемся литературоведении статус произведений, пользовавшихся широкой популярностью, далеко не всегда был отчетливо отделен от завоевавшего или утверждающего свой эстетический статус корпуса текстов классической литературы. В реальном литературном процессе категории популярного, гениального, талантливого противоречиво переплетались. Ю. Лотман констатирует парадоксальность сложившейся ситуации: «В 1830–1840-х гг. литературный “низ” был представлен романтизмом, то есть той эстетической системой, которая в принципе отрицательно относилась к массовой литературе и была ориентирована на исключительное и “гениальное”. Одновременно литературный “верх” был представлен натуральной (и шире – гоголевской) школой с ее ориентацией на “беллетристику” и массовость. “Верх” сознательно избирал себе образцом жанровые формы, оцениваемые как принадлежащие к литературному “низу”..., а “низ” моделировал себя по образцу “вершинности”»¹ [14]. Сам обозначенный феномен свидетельствовал о разрушении ценностной иерархии, о формировании в читательском сознании и литературе неких универсальных модусов восприятия литературы, романического и романтизма.

В статьях 1840-х гг. В.Г. Белинский, изменяя отношение к беллетристике, оценивает ее роль не только как «искусства толпы», но и как выразителя «потребностей настоящего, дум и вопросов дня», которых «иногда не предчувствовала ни наука, ни искусство, ни сам автор подобного беллетристического произведения» [1]. Соответственно меняется и отношение к явлению беллетризации литературы.

¹ Характеризуя умонастроение молодежи 1830-х гг., Л. Гинзбург подчеркивает, что «молодежь уже воспринимает романтическое наследие в его совокупности. Она одновременно приемлет Пушкина и Марлинского, Жуковского и Рыльева, Байрона, Шиллера, Гюго. Тогда как для людей предыдущего поколения все это явления не только различные, но нередко несовместимые, враждебно противостоящие» [3].

Мы исходим из частного аспекта, определяющего семантику этого понятия, рассматривая беллетристичность как проявление романического (*romanesque*), отсылающего к двум основным тематическим ресурсам – «любви и приключению» [20]. Р. Барт рассматривал эту категорию как метароманическую [19]. В основе ее – стратегия увлекательности, ориентированной на успех у широкого круга читателей, она естественно опиралась на создание и разработку мифологических моделей. В разработке женского мифа у Жорж Санд любовь и приключение совпадали, а романическое сочетало увлекательность интриги с актуальностью и увлекательностью социальных, общественных идей.

Романтическая мифологизация Жорж Санд оказала влияние на беллетристические процессы развития русской литературы: как той ее части, которую ныне традиционно относят к классической, так и на творчество писателей второго ряда.

В числе наиболее значимых и великих имен общедемократического и общегуманистического диалога с Жорж Санд – Достоевский, который, при всех новаторских устремлениях, признавал важность для него дюма-совского интереса, использовал, как известно, художественные приемы детективного жанра. Некролог, посвященный Жорж Санд, свидетельствует о востребованности для автора «Преступления и наказания» и «Идиота» эстетического опыта воплощения «положительно прекрасного человека», созданных писательницей женских характеров, при всем несходстве обнаруживающих близость. Соня Мармеладова – классический образец конструирования образа на основе евангельской модели, христианского мифа о грешнице и искупительной жертве. Вектором отталкивания и притяжения в его построении, очевидно, были, в том числе, героини Жорж Санд. Закономерно, что преломление впечатливших писателя образов и мотивов, при включении в другую художественную систему, вело к коренному преобразованию семантики романического. «Необычайная гордость запроса и протеста» жорж-сандовских героинь обернулась у Достоевского смиренной гордостью Сонечкиного жертвоприношения. Утопический потенциал жорж-сандовского женского мифа проникательно охарактеризовал Достоевский, увидевший в писательнице «одну из самых ясновидящих предчувственниц... более счастливого будущего, ожидающего человечество...» [4]. Идеалом – «зарей новой жизни» освещает Достоевский развязку своего романа. Писатель стремился понять все то, что человеку мешает быть таким, каким он «должен быть». По-разному воплощалось духовное целомудрие высшего служения у героев Достоевского и Жорж Санд, по-разному вписывался, входил

в христианскую символику и романтический миф, сохраняя и воплощая приверженность идеалу¹.

Влияние Жорж Санд на романтические стратегии Тургенева [21; 23] отчетливо проявилось в трактовке женских тем и образов. Его русские героини «на rendez-vous» восходят к образу той, которая, будучи воплощением народного начала, еще «по-русски знала плохо... и изъяснялась с трудом на языке своем родном». Недаром героиня «Рудина», как и пушкинская Татьяна, «чувствовала глубоко и сильно, но тайно», «знала наизусть всего Пушкина». Но помимо «Евгения Онегина», тургеневские героини как будто усвоили многое из того, о чем писала Жорж Санд (речь не идет о сатирическом образе Кукшиной). Это сказывалось не только в построении романного сюжета, но и в той духовной зрелости, в том опыте до опыта, которым они обладали и который на страницах романа они потом обрели.

Тургенев, хорошо знавший писательницу и долго преклонявшийся перед ее художественным даром, в некрологе назвавший Жорж Санд «одной из наших святых», строит свои романы на реалистической основе демифологизации, «раскрытия социальной обусловленности событий и характеров». В его великих романах нет искусственных счастливых развязок, как в «Индиане» или «Консуэло», использования мистики и готики в духе массовой литературы («Мопра», дилогия Жорж Санд)². Тургенев строит свои произведения на увлекательности, мастерстве развертывания психологической интриги, идейных конфликтов и исканий героев, и это сближает его с Жорж Санд. Угадывающий зарождающиеся общественные тенденции Тургенев в своем провидении формирующегося нового личностного женского самосознания опирался на художественный опыт Жорж Санд. В то же время его роман не столь открыто тенденциозен, в нем установка на изображение жизни, «какова она есть», гораздо последовательнее. Как и автор «Индианы», русский писатель включает своих главных героев в напряженно и широко развертываемую картину общественных связей и отношений – его романы еще более, чем произведения Жорж Санд, являются «реакцией правды» против фантастики и преувеличений. В то же время в формируемом Тургеневым образе героини, как и для Достоевского, важнейшей этической доминантой становится «чрезвычайная гордость запроса и протеста». Романная типология проявляется в стремлении пробудить широкий читательский интерес к процессу выработки этих личностных начал.

¹ О преломлении темы неистовой любви-страсти, женской темы у Жорж Санд и Достоевского см. статью Е.Х. Закировой [8].

² Поздние повести писателя требуют специального комментария.

Тургенева, с опытом его собственной любви к Полине Виардо и вслед за Жорж Санд, в духе романтических традиций, привлекает романтический миф о любви. Ценностная парадигма мифа проявилась – в невозможности его реализовать – в «Рудине», «Дворянском гнезде», в судьбе и отношениях Базарова с Одинцовой. Смерть Базарова, сцена смерти героя служат сакрализации мифа, тогда как воплощение в жизнь ведет к бытовизации, разрушению его – в коллизии Катя-Аркадий.

Для Тургенева Жорж Санд не была певцом свободной любви, она была творцом нового женского самосознания, основанного на достоинстве и самоуважении, потому так отчетливо родственны натуры сандовских героинь 1840-х гг. и героинь тургеневских романов. Для Тургенева, как и для Жорж Санд, способность любить была важным оценочным критерием, определяющим право героя на особый романский и «жизненный» статус. «Доживутся, пожалуй, до счастья, пожалуй, до любви». Этот комментарий повествователя по поводу замужества Одинцовой – косвенное выражение первоосновы романтического любви-мифа.

Созданная Жорж Санд концепция любви на почве русской литературы преломлялась не только целостно, концептуально, полемически, но и на основе использования сложившихся в творчестве писательницы, в романтизме сюжетных и фабульных коллизий. Открытая связь с источником (тем или иным произведением Жорж Санд) формировала горизонт широких читательских ожиданий, творческие искания романистов не первого ряда. Идя в фарватере обозначившихся течений, они осваивали, трансформировали, адаптировали «чужой» художественный опыт к восприятию русского читателя.

Наиболее полно этот процесс проявился при использовании конкретного романного сюжета, при создании сходной модификации жанра. Так, сандовский романтический миф о любви находил воплощение в русской литературе в традиционном для этой семантики семейно-бытовом жанре.

Репрезентативна в этом контексте первая повесть Дружинина «Полинька Сакс», опубликованная в «Современнике» в 1847 г. (№ 12). Она была переиздана в Санкт-Петербурге в 1856 г. в серии «Для легкого чтения», в 1886 г. – в серии «Дорожная библиотека», в 1914 г. – в серии «Универсальная библиотека». Типы переизданий свидетельствуют о репутации и специфике читательской аудитории повести Дружинина.

«Полинька Сакс» появляется в период, когда в русской литературной жизни отчетливо обозначились новые тенденции – Белинский боролся за гоголевское направление, принципы натуральной школы, со славянофилами, за «изучение всех сторон общественной “физиологии” России» [13, с. 597]. В том же 1847 г. вышла «Обыкновенная история» Гонча-

рова¹, годом позднее были опубликованы «Бедные люди» и «Двойник» Достоевского, «Сорока-воровка» и «Кто виноват?» Герцена, – только через десять лет появятся тургеневские романы «Рудин» (1856) и «Дворянское гнездо» (1859).

Дружинин, организуя сюжет повести вокруг проблемы любви и брака, измены и долга, напрямую использовал фабулу одного из широко известных романов французской писательницы. «Полинька Сакс» – это своеобразный «римейк» «Жака» (1834), русский перевод которого, опубликованный в 1844 г., как и дружининская повесть, имел огромный успех [7]. Автор не ставил целью сохранить верность французскому оригиналу, но не стремился и скрыть связи с творчеством романистки. Желая преодолеть детскость натуры Полиньки, воспитать в ней взрослого человека, герой повести предлагает жене познакомиться с первыми романами Жорж Санд. Он упоминает «Мопра», одобрительно отзываясь о писательнице, видит в ее произведениях богатый воспитательный материал, они составляют мировоззренческую основу жизненной позиции главного героя.

Персонажи повести, как и жорж-сандовского романа, проходят через испытание любовью. Сходные психологические коллизии в различных жанрах выпадают на долю романских и нероманских героев великого множества произведений. В различных сюжетных вариантах романтизм пробуждал интерес не к падшей и бедной Лизе или стоической добродетели Татьяны, а к пограничным ситуациям, в которых проблематизировалось и добро, и зло. «Герой нашего времени», его французские литературные источники, о которых писал Б. Эйхенбаум, отсылали к художественному опыту такой проблематизации – Б. Констан, А. де Мюссе [18]. Очевидно, что Дружинин, разрабатывая сюжет «Полиньки Сакс», опирался на традиции и запросы, сложившиеся в русской литературе. Однако жанровой моделью для своего произведения он избрал все-таки роман Жорж Санд. Писатель пришел к реализации замысла через черновой вариант драмы, насыщенной страстями, с оттенком неистовства, не благородством, а низкими поступками героя [7]. В процессе работы над повестью Дружинин не уходил от сюжета жорж-сандовского романа, а напротив, сближался с ним.

И Дружинин, и Жорж Санд используют эпистолярную форму, к которой обратился и Достоевский в повести «Бедные люди». Эта жанровая структура создавала раннюю форму полифонизма, усложняла выработку читательской оценки событий, позволяла показать неслиянность голосов, взаимное непонимание героев, вводила элемент тайны, тем самым услож-

¹ Сопоставление трактовки мотива любви в романах Жорж Санд, Дружинина и «Обыкновенной истории» Гончарова см. в монографии М.В. Отрадина [15, с. 51–52].

няя природу основного психологического конфликта. В то же время она упрощала общение с читателем, который вслушивался в «монологи» героев.

В основе повести Дружинина, как и у Жорж Санд, конфликт между персонажами, различающимися по возрасту, жизненному опыту, – между обыденным, банальным и исключительным, незаурядным. Дружинин наделяет своего героя ореолом загадочности, его предыстория раскрывается в письмах тех, кто о нем «слыхал», поэтому, как и у Жака, она фрагментарна и не вполне достоверна. У Дружинина предыстория Сакса, как и Жака, тоже зашифрована, только речь идет об участии не в наполеоновских войнах, а в кавказской войне. В обоих случаях акцентируется отвага, участие в дуэлях, в обоих романах у героя есть доверенный друг. Во французском романе это «двойник», Сильвия, с которой Жака связывает тайна то ли реального, то ли вымышленного родства. В то же время у Жорж Санд за отъединенностью героя стоит комплекс романтической исключительности, гораздо более глубоко отделяющей героя от среды.

Конфликт героя и окружающего мира у Жорж Санд принципиально неразрешим, тогда как у Дружинина он смягчен, сглажен. Конфликт Сакса с обществом задан подтекстово его нерусской фамилией, через утрирование его близости к другу, через конфликт с мошенником, его попытки, вполне успешные, принести реальную пользу людям, своим крестьянам. Он праведно исполняет служебный долг, что не очень понятно людям его круга, но он авторитетен в своей среде. Та исключительность героя, которую Лермонтов в «Герое нашего времени» создает, сменяя жанровые парадигмы новелл и повестей, угол зрения рассказчиков и хронологическую последовательность событий, здесь преломляется в эпистолярной форме, с использованием романтических клише, отчетливо сближающих героя – в портретных деталях, в мотиве разочарования – с Печориным.

Сопоставление с романом Жорж Санд обнаруживает общие тенденции трансформации тех романтических моделей и мифов, которые возникли в творчестве писательницы в середине 1830-х гг. С одной стороны, байронического мифа, переосмысленного в «Жаке» в направлении к реализму – социально конкретизируемого конфликта с обыденным, со средой. Попытка примирения с обывательским миром не умаляет, но обрекает на гибель байронического героя, но не его избранницу – существо заурядное, частицу этого обывательского мира.

Проблема положения женщины в семье и обществе, в ситуации супружеской измены, адюльтера, приобретает трагическое звучание, по-разному воплощена у Дружинина и Жорж Санд. Герой писательницы на «перекрестке», на пересечении типов сознания и эпох, он ввергнут в

конфликт между его убеждениями и чувствами, страстями, отстающими от убеждений [17, с. 311]. Лелия (1833) отказывалась от любви, созданной вековыми традициями рабства женщины, Жак ощущает в себе стереотипы того общества, которое он презирает, ему хочется вызвать соперника на дуэль, защитить в глазах общества свою честь. В развязке, которую он выбирает, – не вполне очевидной – максималистская романтическая утопия. Его самоубийство психологически мотивировано и повествователем, и героем. Тогда как в решении Сакса, давшего жене развод и возможность обретения счастья, такого обоснования нет, есть только отчетливо «выстроенный» эффект неожиданности, мелодраматизма. Писатель не вводит внутренних размышлений героя, не изображает его внутренней борьбы, хотя по аналогии с героем Жорж Санд Сакс тоже думает о дуэли. Дружинин избирает другое художественное решение проблемы, ему важно было окружить героя ореолом жертвы, в первую очередь, для героини, но и для себя, ведь иначе нельзя было показать всю глубину совершенной ею ошибки, ошибки, которая стоила ей жизни. Бальзак с иронией писал, что Жорж Санд советует обманутым мужьям кончать жизнь самоубийством. Если исходить из логики такого урока, то Дружинин советует мужьям не торопиться давать свободу женщине. Она сама не знает, чего хочет и что ей в жизни нужно.

Если у Жорж Санд Фернанда – личность, и отношение к ней Жака строится на уважении, а не только любви, то для Дружинина важен мотив инфантильности, мотив женщины-ребенка. Идея ложного воспитания девушки (о нем писали и Жорж Санд, и Бальзак) с первых строк звучит на страницах русской повести: *Невинность, дитя, пансионерка! Все эти слова имеют большой вес между поклонниками женщин, да легче ли мне от этого? И вот уже год, как я стараюсь приготовить милого и дельного помощника измученной моей душе, которая, без шуток, так нуждается в дружбе, в истинной веселости... в потребности болтать от чистого сердца.*

И вот уже год, как я бьюсь изо всех сил, чтоб оживить эту миленькую статуэтку! Усилия мои далеки, очень далеки от успеха... [6]. В этом признании Сакса – позиция учительства, чувство собственного превосходства. Такого чувства не было ни у Жака, ни у Эдме, принявшей на себя роль воспитателя Бернара. Модель личностных связей между героем и героиней у Дружинина отличается от той, которую находим в романах Жорж Санд, хотя, возможно, она ближе к «реальной жизни». Сакс хочет воспитать Полинку *для себя*. Если учесть, что смерть Полинки представлена как объективный результат его воспитательных усилий, то можно интерпретировать его «самоустранение» как трагическую ошибку.

Герой Жорж Санд позаботился, чтобы тень укора не омрачила счастье любимой женщины, Сакс остался живым упреком, его забота о ее счастье превратила его в символ вины, укоренившуюся, разросшуюся в душе героини боль, и, по существу, это он, Сакс, который желал обеспечить ей счастье, своим великодушием и великой любовью убил ее. Дружинин ввел в свою повесть искусственную развязку, которая позволила ему на мелодраматической ноте завершить воспитание героини, осознавшей всю глубину своей ошибки.

Под пером Дружинина романтический материал получает эстетически усредненное воплощение, романтические коллизии бытовизированы, смягчены. Автор «Полиньки Сакс» считал, что Жорж Санд идеализирует женщину, но сам он идеализирует мужчину. Мелодраматическая разработка мотивов строится на идеализации героя, его укрупнении, хотя и не совсем последовательном, поскольку Сакс поддается гневу, вспыльчивости, обману, проявляет недалковидность. Романтический миф о любви-подвиге, любви-жертве, воплощенный в судьбе Жака, трансформирован в обладающем бытовой конкретикой и в то же время мелодраматизированном Саксе-Герое. У Санд Фернанда, как и Октав, – обыденные существа, но не жертвы, тогда как у Дружинина герою противопоставлена жертва, что опять же сближалось с функционирующими моделями массовой литературы XIX в., в духе Э. Сю.

Стратегия популярного искусства включает использование знакомого материала. Читателя привлекал узнаваемый сюжет. Но одного этого было бы недостаточно для такого успеха, который имела повесть, если бы проблематика романа не были актуальны, если бы повесть Дружинина не обладала очевидными художественными достоинствами.

Влияние Жорж Санд на процессы беллетризации русской литературы середины XIX в. было многовекторным. Если «Полинька Сакс» – это трансформация романной структуры конкретного жорж-сандовского романа, то «Что делать?» Чернышевского, на первый взгляд, – трансформация конкретного сюжетного приема. Однако мотив самоустранения мужа в действительности вторичен. Влияние распространялось глубже – на общеэстетические принципы романного письма Чернышевского. Использование женского мифа как утопической модели личностных и общественных отношений (Лопухов, Кирсанов, мастерские, сны Веры Павловны) рационализировано, вело к разрыву с романтическим мифом.

Влияние Жорж Санд, созданного ею романтического мифа о любви сказывалось в произведениях, далеких от романтизма, создававшихся в традициях натуральной школы («Мертвое озеро», 1851). Роман Н.А. Некрасова и А.Я. Панаевой позволяет увидеть, как выросший на

почве романтизма миф о любви преломляется в структуре массово ориентированной беллетристики натуральной школы.

Одна сюжетная линия романа восходит к теме бедных людей, их стойкости, замечательным нравственным качествам, в другой – происходит «разуподобление» мифа – речь идет о нравственном падении аристократа, несчастной судьбе актрисы. В романе широко представлены картины жизни различных слоев русского общества, введено множество бытовых подробностей, многими ситуациями и судьбами героев управляют материально-денежные интересы. Принципы натуральной школы просматриваются в бытовой, разоблачительной конкретике описаний низкой и корыстной атмосферы жизни дворянских семейств. Хотя здесь есть и идеально добродетельные герои – Настя и ее отец, воплощающие образы маленького человека. На этой основе разворачиваются, как и у Бальзака, «длящихся драмы», «без яда и кинжала».

И, однако, романтический миф о любви по контрасту составляет доминанту сюжета. Он связан с символикой озера, судьбой героини – незаконнорожденной, полуцыганки, выросшей на лоне природы, влюбившейся в развращенного красавца-барина. История обманутой любви, приведшей к трагической развязке, строится на идеализации героини, на очищении ее от какого бы то ни было жизненного опыта, на ограничении круга ее общения персонажами, стоящими вне жизни, – молочными братом и сестрой. Самоубийство каждого из них сюжетно замкнуто на судьбе главной героини и символике названия озера, поглотившего очередную жертву. Миф о любви обнаруживает свою полную оторванность от жизни, становится знаком неизбежной трагической развязки.

Обладая модусами социализации и утопизма, романтический миф о любви вписывался в типологические процессы развития русской и французской литератур, в решаемые русской литературой общеэстетические и общественные задачи, обнаруживая во взаимодействии с идеями и творчеством Жорж Санд «конфликты, напряжение, “игру” различных организующих сил» (выражение Ю. Лотмана). В условиях стремительно растущей читательской аудитории романы о любви писателей-романтиков, в том числе Жорж Санд, неизбежно воздействовали на процессы романизации, формирование популярно ориентированной литературы.

Романтическое мифотворчество Жорж Санд содержало актуальные художественные императивы беллетризации, влияния на эволюцию романских и романических форм русской повествовательной прозы – великих писателей и писателей не первого ряда, вступающих с нею в диалог, в полемике с нею обретающих новые ресурсы популярности, в

то же время вносивших свой вклад в развитие повествовательных форм, распространение новых идей и демократизацию литературы.

Библиографический список

1. Белинский В.Г. Русская литература в 1843 году // Белинский В.Г. Собр. соч. В 9 т. Т. 7. Статьи, рецензии и заметки, декабрь 1843 – август 1845. М., 1981.
2. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1974.
3. Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971.
4. Достоевский Ф.М. Дневник писателя. 1876 г. М., 2011.
5. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 21. Л., 1980.
6. Дружинин А.В. Полюшка Сакс // Дружинин А.В. Повести. Дневник / Изд. подгот. Б.Ф. Егоров, В.А. Жданов. Сер. «Лит. памятники». М., 1986.
7. Егоров Б.Ф. Проза А.В. Дружинина // Дружинин А.В. Повести. Дневник / Изд. подгот. Б.Ф. Егоров, В.А. Жданов. Сер. «Лит. памятники». М., 1986.
8. Закирова Е.Х. Ф.М. Достоевский и Ж. Санд // Научные труды молодых ученых-филологов: Сб. ст. студентов и аспирантов по материалам науч. конф. Всерос. форума молодых ученых-филологов «Родная речь – Отечеству основа», 18–21 октября 2006 г. М., 2006. URL: www.mgopu.ru/DOST/doklads/zakirova.doc (дата обращения: 11.02.2013).
9. Каренин В. Жорж Санд, ее жизнь и произведения. Т. 1. СПб., 1899. Т. 2. Пг., 1916.
10. Кафанова О.Б. Русский жорж-сандизм // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни / Отв. ред. Е.В. Багно. СПб., 2003.
11. Кафанова О.Б., Соколова М.В. Жорж Санд в России. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке (1832–1900). М., 2005.
12. Косиков Г. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни». М., 1993.
13. Лотман Л.М. Натуральная школа и проза начала 1850-х гг. // История русской литературы: В 4 т. Л., 1980–1983 / Гл. ред. Н.И. Пруцков. Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализму / Под ред. Е.Н. Купряевой. Л., 1981.
14. Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Избр. ст. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 203–216.
15. Отрадин М.В. Проза Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994.
16. Писемский А.Ф. Люди сороковых годов. М., 2011.
17. Шрейдер Н.С. Из историко-литературного наследия. Днепропетровск, 2011.
18. Эйхенбаум Б. Статьи о Лермонтове. М.-Л., 1961.
19. Barthes «romanesque» // Fabula. URL: www.fabula.org/forum/barthes/18.php (дата обращения: 11.02.2013).
20. Frye N. L'écriture profane. Essai sur la structure du Romanesque. P., 1976.
21. Granjard H. George Sand en Russie // Europe. 1954. № VI.
22. Hoog Naginski I. George Sand mythographe // Cahiers romantiques. 2007. 30 oct. URL: www.fabula.org/.../isabelle-hoog-naginski-george-sand-mythographe_20754.php (дата обращения: 11.02.2013).
23. Evnina E. George Sand et la critique russe // Europe. 1954. № VII.

Н.А. Логунова

Типология воинской личности в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»

На основе анализа романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» рассматриваются социально-политические проблемы эпохи, определяющие типологию воинской личности. По мнению автора, отношение персонажей романа к войне является самым главным для типологизации воинской личности.

Ключевые слова: типология воинской личности, проблема «личность и общество», образ офицера, национальный тип, мотив крепости, человек и война, свобода выбора и необходимость.

Михаил Юрьевич Лермонтов – потомственный военный, в его роду офицерами русской армии были мужчины четырех поколений. Среди ближайших родственников поэта многие дослужились до высших офицерских чинов. И хотя сам М.Ю. Лермонтов не был удостоен высоких званий и наград, честь русского офицера для него всегда была предметом гордости. Положительные отзывы из четырех полков российской императорской армии, где он нес службу, неоспоримое тому доказательство.

Неоднократно в своем творчестве Лермонтов обращался к образу русского офицера. Раздумья поэта «о положении армии в обществе, об офицерской чести и величии солдата» [1, с. 6] нашли отражение в юношеской трагедии «Люди и страсти», повести «Вадим», романе «Герой нашего времени» и др.

Е.П. Абрамов в статье «Образ русского офицера» пишет, что поэт «... сумел правдиво отразить в своих произведениях идею защиты Отечества, боевые традиции русской армии, характеры и поведение офицеров и солдат, а также особенности их военного быта в ходе боевых действий» [Там же, с. 6].

В романе «Герой нашего времени» Лермонтов откликнулся на актуальные социально-исторические проблемы эпохи. Одна из центральных – проблема личности. Лермонтов рассматривает личность в ее отношении к обществу, в ее обусловленности социально-историческими обстоятельствами и в то же время в противодействии им. В эпоху царствования Николая I воинская служба стала едва ли не обязательным условием существования высшего дворянского общества. Бегством на Кавказ пытались спастись от скуки светских салонов или казарменного бытия не только

герои лермонтовских произведений, но и многие его современники. Действительность оказалась намного прозаичнее литературно-романтического Кавказа. Пороки петербургских салонов были перенесены и на Кавказ: погоня за чинами, интриги, пьянство (так резко осужденное Максимом Максимычем), карточная игра, доведенная до абсурда в повести «Фаталист». Образованные люди того времени, не искавшие чинов, не видевшие цели войны, оказывались и здесь лишними.

В романе показаны разные типы офицеров – это «старый кавказский служака», закаленный в опасностях, трудах и битвах (Максим Максимыч), так называемые «слётки», приехавшие на Кавказ за чинами (Грушницкий), и те, кто оказался здесь волею обстоятельств (Печорин).

Роман «Герой нашего времени» сразу после выхода в свет вызвал ожесточенные споры, образы офицеров трактовались по-разному. Только Максим Максимыч заслуживал восторженные оценки критиков разных идеологических направлений. В.Г. Белинский, С. Шевырев отмечали благородство, человечность Максима Максимыча [4, с. 26]. Преданность штабс-капитана, его высокие моральные качества по достоинству оценил царь Николай I: «Характер капитана прекрасно намечен. <...> В кавказском корпусе есть много подобных людей, но их слишком редко узнают; но в этом романе капитан появляется как надежда, которая не осуществляется» [17, с. 400–401].

Исследователи XX в. Д.Н. Овсяннико-Куликовский, Д.Д. Благой отмечают в нем доброту души и гуманность [19, с. 5].

В современном литературоведении Максим Максимыч оценивается как лучший представитель народной среды, оттеняющий изломанность и болезненную раздвоенность характера Печорина [13; 14; 16; 20].

Изменение политической ситуации в стране в конце 1980-х гг. позволило по-новому трактовать исторический фон романа. Зазвучала некоторая осторожная критика в адрес Максима Максимыча. К.Н. Григорьян говорит «об ограниченности» и «уязвимости» жизненной позиции Максима Максимыча [9, с. 253–254]. Б.Т. Удодов указывает на драматическую внутреннюю раздвоенность характера Максима Максимыча, отсутствие критического отношения к существующей действительности [22, с. 96]. Оценка образа Максима Максимыча Н. Долининой включает в себе открытую критику отношения к горским народам [11, с. 181]. Анализ текста романа позволяет опровергнуть эту точку зрения. Штабс-капитан восхищается удалью Азамата, ловкостью Казбича, с которым «болтает о том, о сем»; незаметно признается в том, что любит слушать горские песни, когда их поет Бэла: *...так бывало, и мне становилось грустно, когда слушал ее из соседней комнаты* [15, с. 36].

Необычная, разговорная форма отчества Максима Максимыча приближает героя к читателю и самому рассказчику. Автор характеризует офицера как доброго, чуткого человека с золотым сердцем, который давно служит на Кавказе, хорошо знает горские народы, их нравы и обычаи. Он с уважением судит о характере горцев: *Живуци, разбойники! Видал я-с иных в деле, например: ведь весь исколот, как решето, штыками, а все махает шаашкой* [15, с. 32]. Максим Максимыч ценит красоту и моральные качества горянок.

Ю.М. Лотман указывает на способность Максима Максимыча адаптироваться к любой среде: «В образе Максима Максимыча подчеркивается легкость, с которой он понимает и принимает обычаи кавказских племен, признавая их правоту и естественность в их условиях» [16, с. 352].

Порядочность и уважение к народам других национальностей отмечают в нем горцы. Максим Максимыч – частый гость на праздниках в горских семьях, он изучил обычаи народов, среди которых ему приходится жить, и старается не нарушать мирного равновесия, уважая чужие традиции.

Из отдельных замечаний Лермонтова складывается биография Максима Максимыча. Он выходец из небогатой дворянской семьи («на нем был офицерский сюртук без эполет»), давно служит на Кавказе («смуглый цвет лица его показывал, что оно давно знакомо с кавказским солнцем»). Максим Максимыч гордится своей службой при выдающемся полководце А.П. Ермолове, из его рассказа мы узнаем, что он хороший офицер, храбрый воин, поэтому «получил два чина за дела против горцев» [15, с. 22].

История жизни младшего офицерского состава на Кавказе примерно одинаковая и рассказана самим Максимом Максимычем: *Надо вам сказать, что у меня нет семейства: об отце и матери я лет двенадцать уж не имею известия, а запасть женой не догадался раньше ...* [Там же, с. 43]. Мы можем дополнить, что в условиях войны «запасть женой» не всегда удается, да и частые вылазки, мытарства по гарнизонам, опасность гибели не очень располагали к этому.

Кавказская война была продолжительной и опасной. Гарнизонам приходилось подолгу сидеть в крепостях, подвергаясь нападениям горцев. Н. Долинина указывает на то, что штабс-капитан «по-отечески, можно сказать по-отцовски, относится к простым солдатам. <...> Солдаты для него как большая семья, он может на них положиться, и он сочувствует им, ибо видит, как трудно нести многолетнюю службу вдали от Родины» [11, с. 181].

Однообразие жизни в гарнизоне не притупило чувств, и штабс-капитан любит великолепием природы так же, как и его случайный попутчик. С горечью и состраданием Максим Максимыч рассказывает о смерти Бэлы: *Да, батюшка, видал я много, как люди умирают в госпиталях, и на поле сражения, только это все не то, совсем не то!..* [15, с. 51].

Максим Максимыч – великолепный рассказчик. Рисуя Бэлу, он говорит: *И точно, она была хороша: высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны, так и заглядывали к вам в душу* [Там же, с. 28].

М. Лермонтов указывает, что офицеры, долго служившие на Кавказе (так называемые «кавказцы», по выражению самого автора), – это особая категория людей. Чаще всего они не имеют семьи, связаны достаточно тесными узами с горцами, иногда с ними рождаются. Об этом пишут К. Штайн и Д. Петренко в книге «Метапоэтика Лермонтова»: «Русские писатели, в первую очередь М.Ю. Лермонтов, показали нам подлинный пример диалога культур, который, возможно, является единственным способом преодоления вражды» [27, с. 423].

Б. Эйхенбаум при анализе романа «Герой нашего времени» обращает внимание на особенности его композиции: повесть «Бэла» заканчивается неожиданным вопросом: *Сознайтесь, однако ж, что Максим Максимыч человек, достойный уважения?* Заинтересовавшись рассказом штабс-капитана о Печорине, читатель как бы и не воспринимает Максима Максимыча героем повести, однако это не так. Указывая достоинства и недостатки этого типажа военного, автор неожиданным вопросом хочет подчеркнуть, что и незаметный «труженик войны», казалось бы, сознательно избравший жизненный путь, оказывается в жестких рамках, ограничивающих самое ценное – свободу выбора [28]. Несмотря на попытки критики снизить образ штабс-капитана, следует отметить его самое главное достоинство: он не потерял человеческого облика, не ожесточился, как мог, приспособился к войне и этому учит солдат. Он солдат, добросовестно несущий свою службу. Максим Максимыч – это национальный тип простого русского человека, воплотившего лучшие черты народного характера – доброту, человечность, преданность, искренность.

М.Ю. Лермонтов в романе «Герой нашего времени» выделяет типы людей, для которых желание сделать карьеру и найти удачную партию, пользуясь тяготами войны, важнее морально-этических и социальных аспектов народного бедствия. Таков, например, Грушницкий. В.Г. Белинский определяет Грушницкого как человека романтически вычурного, «мелочного самолюбия» и «слабого характера» [4]. С.П. Шевырев в статье «Герой нашего времени» отмечает персонаж как пустую личность [25].

Д.Н. Овсянко-Куликовский характеризует Грушницкого как «карикатуру Печорина»: небольшого ума, заурядной души, изо всех сил старающегося «казаться выше толпы», прикидываясь натурой исключительной, возвышенной. Иногда разыгрывающего «роль разочарованного, непонятого, нецененного “избранника” судьбы» [19, с. 93]. С.Н. Дурьлин дополняет характеристику персонажа: «Грушницкий составляет контраст Печорину в “Княжне Мери”. <...> Кажущаяся близость их культурных и социальных позиций мнимая: между ними скоро обнаруживается настоящая – психологическая, культурная, социальная – пропасть, ставящая их, как явных противников, друг против друга с оружием в руках» [12]. И далее акцентирует внимание на психологической и исторической точности образа Грушницкого. Недаром современники узнавали прототипов героев романа – Н.П. Коллюбакина (разжалованного поручика, сосланного на Кавказ рядовым) и Н.С. Мартынова (сослуживца Лермонтова).

Грушницкий – юнкер, «у него есть георгиевский солдатский крестик», который свидетельствовал о подвиге в бою или личной доблести. Образ Грушницкого характеризует целый слой кавказского офицерства из среды поместного дворянства. Провинциальный, малосостоятельный человек, армеец, он стремится выделиться, не обладая при этом ни талантом, ни особыми личными качествами. Сначала это приводит к подражательности в поведении, мыслях и чувствах, а затем зависти и подлости. Роман с Мери, завершившийся кровавой драмой, раскрывает образ Грушницкого во всей полноте. Притворство, неискренность, глупая напыщенность достаточно быстро разочаровали девушку, а желание спрятаться за «нумерованной пуговицей» было истолковано как обман. Солдатская шинель делала его обладателя героем, страдающим рыцарем чести. «Хозяйки вод» выбирали партию своим дочерям, поэтому не обращали внимание на мундир, т.к. «привыкли на Кавказе встречать под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум» [15, с. 75]. И княгиня Лиговская, и княжна Мери восприняли солдатскую шинель как романтический аттестат, придающий личности особый интерес [12]. Грушницкий сделал ставку на солдатскую шинель, на романтическую позу, в чем и был уличен.

Печорин познакомился с Грушницким в действующей части. После ранения в ногу юнкера отправили на воды лечиться. Между Печориным и Грушницким существует скрытая вражда, т.к. Печорин понял, что война для Грушницкого – романтическая завеса истинных корыстолюбивых намерений, а не воинский долг или трагическая необходимость. Поэтому автор иронизирует: *Приезд на Кавказ – также следствие его романтического фанатизма: я уверен, что накануне отъезда из отцовской дерев-*

ни он говорил соседке, что он едет не так просто, служить, но что ищет смерти [15, с. 76].

Грушницкий отчетливо ощущает разницу в социальном положении между собой и аристократией: *Эта гордая знать смотрит на нас, армейцев, как на диких* [Там же, с. 77–78]. Условия войны на Кавказе несколько ослабили сословные рамки, но не отменили их: шинель армейского офицера все же не могла заменить офицерского сюртука. Звание юнкера не удовлетворяет притязаниям молодого человека, офицерский мундир кажется ему недостающим звеном, ступенькой в достижении цели: *Сколько надежд придали мне эти эполеты <...> О, эполеты, эполеты! ваши звездочки, путеводительные звездочки <...> Нет! Я теперь совершенно счастлив* [Там же, с. 105].

Честолюбивые помыслы приоткрывают изнанку души Грушницкого, где обнаруживается подлость. Человеческое достоинство не является основополагающим для жизненной позиции Грушницкого, «в нем даже нет и того чувства, которым отличались прежние наши военные: чувства чести», – пишет С.П. Шевырев [25, с. 173]. Война для Грушницкого – средство достижения обеспеченного будущего. Героизм и патриотизм молодого человека такой же напускной, как и все остальное: *Грушницкий слывет отличным храбрецом; я его видел в деле: он махает шапкой, кричит и бросается вперед, зажмуря глаза. Это что-то не русская храбрость!..* [15, с. 76].

Молодой человек не интересуется окружающим, ему безразличны судьбы людей, эгоцентрическое «я» стало центром вселенной. В типологической обрисовке характера Грушницкого Лермонтов выдерживает тонкую иронию, которая постепенно перерастает в обличительную сатиру психологически точно выстроенного образа. В описании нового офицерского мундира Грушницкого автор использует гротеск: *эполеты неимоверной величины были загнуты кверху, в виде крылышек амура; черный огромный платок, навернутый на высочайший подгалстушник* [Там же, с. 110] и т.п. От романтического образа юноши приятной наружности, каким рисует его автор в начале повести, не осталось и следа. Поверхностный, эгоистичный, самовлюбленный, Грушницкий готов на любую подлость, о чем свидетельствуют его дальнейшие поступки. Под стать ему и представитель его ближайшего окружения – драгунский капитан. В.В. Набоков в предисловии к английскому переводу романа, оценивая персонажей романа «Герой нашего времени», характеризует и драгунского капитана: «Драгунский капитан, этот злой гений Грушницкого, едва ли поднимается выше заурядного комического персонажа» [18, с. 207].

В описании Грушницкого и его окружения, на наш взгляд, иронический подтекст перерастает в сатирически-обличительный, однако не все исследователи творчества Лермонтова разделяют эту точку зрения. И. Анненский считает, что «в Грушницком незачем, в сущности, искать сатиру, тем не менее пародию на героя. Это просто мысль и даже скорбная мысль о человеке, который боится быть собою и, думая, не хочет додумываться до конца. Смерть Грушницкого, во всяком случае, прекрасна. Так не высмеивают людей» [2, с. 139].

Автор избирает местом действия романа Кавказ, где в разгаре война с горскими народами. Тему войны в романе поддерживает мотив крепости, о котором пишет Н.М. Владимирская: «Устойчивость сквозного мотива крепости нагнетает впечатление предрешенности судьбы Печорина, безнадёжности его усилий, но и оттеняет силу личности героя, энергичного, активного, притягательного вопреки теснящим его условиям, вопреки измененному собственным сознанием трагичному итогу жизни» [7, с. 48–59]. Мотив крепости в прямом и переносном смысле означает ту же скуку и однообразие жизни в гарнизоне, что и в светском салоне, а также несвободу личности в «вымуштрованном» государстве.

О Печорине из текста романа мы узнаем, что он офицер, в «Бэле» Максим Максимыч представляет его в чине прапорщика, переведенного на Кавказ. В повести «Княжна Мери» Печорин – разжалованный офицер, прибывший на воды. В других повестях автор не указывает звание Печорина, определяет его как офицера, едущего по казенной надобности. Главный герой не испытывал, по словам С.Н. Дурьлина, «военного, профессионально-кастового, офицерского кавказолюбия, какое было не только у кавказских офицеров Марлинского, но которого не чужд был даже кавказец-декабрист А.А. Бестужев» [12, с. 71]. Военная служба глубоко разочаровала Печорина, поэтому он не говорит ни о ней, ни о борьбе с горцами. Для А.И. Солженицына, фронтовика, прошедшего ад Второй мировой войны, военная служба Печорина кажется ирреальной («Вроде близ войны – а на задворках»; «карточная игра»; «от скуки – спор о предначертанности людских судеб») [21].

Карьеризм и военное честолюбие (как в случае с Грушницким), солдатская дисциплинированность (как у Максима Максимыча) абсолютно не присущи Печорину. Неоднократно Лермонтов доказывал смелость и храбрость своего героя, показывал силу характера и умение властвовать людьми. Но отсутствие высокой цели сделало его пассивным и безразличным. Как и гражданская, военная служба «не является полезным занятием, она “убивает” время; создает привычку ничего не делать, не заниматься серьезными делами» [24, с. 177].

Исход любой войны зависит не только от стратегии и тактики командования, применяемого оружия, но и от личностных качеств ее участников. Характер и цель войны определяют различные типы поведения русского военного человека. М.Ю. Лермонтов, обрисовывая тип армейского офицера, указывает на значимость социального фактора в выборе жизненной позиции. Так, для богатого офицера-аристократа война является шагом к быстрой карьере или способом искания сильных ощущений; для незнатного офицера – тяжелая необходимость, средство для обеспечения материальных условий существования.

Лермонтов дал типовой портрет офицера русской армии и выступил с отрицанием войны как несомненного зла, калечащего жизни людей, ломающего их нравственно, угнетающего свободу личности.

Библиографический список

1. Абрамов Е.П. Образ русского офицера в ранних произведениях М.Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения – 2009: Сб. ст. СПб., 2010. С. 4–13.
2. Анненский И. Юмор Лермонтова // Книги отражений. М., 1979. С. 139.
3. Белинский В.Г. Письма. Три тома / Ред. и примеч. Е.А. Ляцкого. СПб., 1914. Т. II.
4. Белинский В.Г. Собр. соч. В 9-ти томах. Т. 3. Статьи, рецензии и заметки. М., 1978.
5. Благой Д.Д. Мир как красота. О «Вечерних огнях» А. Фета. М., 1975.
6. Виноградов И.И. Философский роман Лермонтова // И. Виноградов. По живому следу. Духовные искания русской классики. М., 1978.
7. Владимирская Н.М. Пространственно-временные связи в сюжете романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // М.Ю. Лермонтов: проблемы типологии и историзма: Сб. науч. тр. / Под ред. проф. И.П. Щерблыкина. Рязань, 1980. С. 48–59.
8. Воловой Г. Три тайны русских гениев. Тайна романа «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Aphorisms.ru. URL: <http://www.aphorisms.ru/afor.7.html> (дата обращения: 8.04.2013).
9. Григорьян К.Н. Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Л., 1975.
10. Демиденко Е. «Что за край!..» Неоромантический Кавказ в лермонтовской поэтике // Вопросы литературы. 2011. № 3. С. 62–63.
11. Долинина Н. Прочитаем «Онегина» вместе. Печорин и наше время. Л., 1985.
12. Дурылин С.Н. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Комментарии. Изд. 2-е, доп., подготовлено А.А. Аникиным. М., 2006. (Серия «Классический комментарий»).
13. Каплан И.Е. Анализ произведений русской классики. М., 1997.
14. Лебедев Ю.В. «Звезды и небо! – А я человек!..» // Литература в школе. 2004. № 3. С. 2–9.
15. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени / Сост. и вступ. ст. С.Р. Федякина. М., 2004.
16. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: Кн. для учителя. М., 1988.

17. М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964.
18. Набоков В.В. Из предисловия к английскому переводу романа «Герой нашего времени» // Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени / Сост. и вступ. ст. С.Р. Федякина. М., 2004. С. 200–212.
19. Овсяннико-Куликовский Д.Н. М.Ю. Лермонтов. К столетию со дня рождения великого поэта. СПб., 1914.
20. Ревякин А.И. История русской литературы 19 века. Первая половина. М., 1985.
21. Солженицын А.И. «Мой Лермонтов» // Что читать. 2008. Сентябрь. С. 86–89.
22. Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989.
23. Черная Т.К. Философские параметры личности Печорина в исторической диахронии // Русский язык и межкультурная коммуникация. 2005. № 1(5). С. 107–111.
24. Чистова С. «Дневник гвардейского офицера». Анализ дневника гвардейского офицера Константина Корзакова // М.Ю. Лермонтов в русской и зарубежной науке и культуре. Материалы Всероссийской научной конференции, 2010 / Общ. ред. Е.Л. Сосниной, Л.В. Витковской. Пятигорск, 2011. С. 152–193.
25. Шевырев С.П. «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова. Две части. СПб., 1840.
26. Шевырев С. Стихотворения М. Лермонтова // Москвитянин. 1891. № 4. С. 523.
27. Штайн К.Э., Петренко Д.И. Метапоэтика Лермонтова. Ставрополь, 2009.
28. Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.-Л., 1961.

А.А. Николаева

Поэтика ремарок в драматической поэме С.А. Есенина «Пугачев»

В статье рассматриваются художественные функции и типологические особенности авторских ремарок, используемых С.А. Есениным в драматической поэме «Пугачев». На основе сопоставления черного и белого вариантов произведения прослеживается эволюция авторского замысла. Есенин-драматург выступает новатором в области поэтики драмы, наделяя функциями ремарок другие элементы художественной структуры драматического произведения.

Ключевые слова: С.А. Есенин, поэтика драмы, типология и функции авторских ремарок.

Одним из основных признаков драмы как литературного рода является ремарка. Ремарка (фр. *remarque* – замечание, пояснение) – «указание автора в тексте пьесы (обычно в скобках) на поступки героев, их жесты, мимику, интонацию, на психологический смысл их высказываний, на темп речи и паузы, на обстановку действия» [4, стб. 870]. Т.к. авторское присутствие и самовыражение в драматических произведениях не столь явное, как в эпических или лирических, ремарка становится одним из главных способов передачи комментариев драматурга, его авторской позиции по отношению к тем или иным событиям пьесы или к действиям персонажей. Не случайно А.Н. Зорин отмечает, что ремарка является «основной формой воплощения авторской воли в тексте драмы» [3, с. 12].

В современном литературоведении все больше внимания уделяется микропоэтике художественного произведения. Представляется интересным проанализировать ремарки, используемые в драматической поэме С.А. Есенина «Пугачёв».

В тексте этой драматической поэмы содержатся всего четыре ремарки, которые обладают явным типологическим сходством.

В главе «Бегство калмыков» казак Кирпичников, настроенный враждебно к представителям власти – атаману Тамбовцеву и генералу Траубенбергу, стреляет в начальника оренбургского гарнизона Траубенберга. Такой поступок вызывает ряд последующих действий персонажей: *(Стреляет.) Траубенберг падает мертвым. Конвойные разбегаются. Казаки хватают лошадь Тамбовцева под уздцы и стаскивают его на землю* [2, с. 16–17]. С помощью ремарки здесь поясняется, что случилось с героем, в которого стреляли; как ведут себя люди из его окружения; что делают сторонники стрелявшего пугачёвца.

В главе «Конец Пугачёва» главный герой, поняв, что его бывшие сообщники оказались предателями, убивает одного из них – Крямина. Вновь перед нами короткая ремарка, а за ней – более развернутая: *(Стреляет) Крямин падает мертвым. Казаки с криком обнажают сабли. Пугачёв, отмахиваясь кинжалом, пьтится к стене* [Там же, с. 48]. По структуре эта ремарка включает в себя четыре предложения, полностью совпадая с ремаркой второй главы (ср.: *(Стреляет.) Траубенберг падает мертвым. Конвойные разбегаются. Казаки хватают лошадь Тамбовцева под уздцы и стаскивают его на землю*). По содержанию первое и второе предложения ремарочного комплекса целиком повторяют ранее введенную ремарку, только потерю несет противоположная сторона. Следующие (третье

и четвертое) предложения характеризуют поведение людей, настроенных враждебно к стрелявшему. В первом случае их жертвой становится представитель власти, во втором – сам бунтовщик. Последние предложения в структуре ремарок, использующихся в разных главах, показывают обреченность героя (вначале это Тамбовцев, затем – сам Пугачёв). Так, благодаря использованию аналогичных по содержанию и форме ремарочных структур, в драматической поэме Есенина возникает эффект своеобразной «зеркальности» совершаемых пугачёвцами действий.

Характерно, что С.А. Есенин сводит число ремарок до минимума, оставляя их только в кульминационных моментах действия. «Подчеркнутый динамизм этих сцен <...> вносит в произведение элемент трагического “параллелизма”, драматической “симметрии”, подчеркивая значение той духовной эволюции, в результате которой восставшие пришли к столь катастрофическому финалу» [1, с. 257], – пишет О.Е. Воронова.

Анализ художественной структуры поэмы позволяет выдвинуть следующую гипотезу: в роли своеобразных ремарок выступают в произведении названия ее глав, своего рода заглавия-ремарки. С точки зрения выполняемой ими художественной функции эти «заголовочные» ремарки можно классифицировать следующим образом:

- ремарки места действия (1 глава – «Появление Пугачёва в Яицком городке»; 4 глава – «Происшествие на Таловом умёте»; 6 глава – «В стане Зарубина»);
- ремарки времени действия (3 глава – «Осенней ночью»);
- ремарки, указывающие на основное действующее лицо данной сцены (1 глава – «Появление Пугачёва в Яицком городке»; 5 глава – «Уральский каторжник» (= Хлопуша); 6 глава – «В стане Зарубина»; 8 глава – «Конец Пугачёва»);
- ремарки, указывающие на основное событие в сцене (4 глава – «Происшествие на Таловом умете»; 8 глава – «Конец Пугачёва»);
- ремарки, указывающие на результат действия за пределами сцены (2 глава – «Бегство калмыков»);
- ремарки природного фона (7 глава – «Ветер качает рожь»).

Для доказательства нашего предположения важное значение имеет текстологический анализ рукописи поэмы. По наблюдению Н.И. Шубниковой-Гусевой, «черновик “Пугачёва” может рассказать о многом: о работе над композицией, отдельными строками и даже об авторском понимании смысла и жанра этой вещи» [5, с. 130].

Задумывая свое произведение как трагедию, Есенин в начале работы разделял его на действия и сцены. В черновом автографе поэмы мы находим деление на действия и сцены перед первой (1 Действие первое,

II Сцена первая; заглавие отсутствует [2, с. 197]); второй (I Действие второе, II Сцена 2; заглавие отсутствует [Там же, с. 212]); третьей (Действие второе; заглавие отсутствует [Там же, с. 231–232]); пятой (Зачеркнуто, нрзб.: Действие пятое <?>; заглавие отсутствует [Там же, с. 260]) главами, а после второй главы – ремарку «Занавес» [Там же, с. 231].

Перед началом каждого действия и сцены поэт планировал использовать ремарки. Вот ремарка, предвещающая вторую главу: *Утро. [На базарную п<лощадь>] [Та же площадь] На базарную площадь [сбегаю<тся>] тянутся торговцы и казаки. [Вбегают] [За<рубин? кладнов?>] [В толпе вернутся <1 сл. нрзб>, Плотников, Денис Караваяев, Закладнов, Максим Шигаев, [и] Чика. Зарубин, раздвигая толпу.]* [Там же, с. 212–213].

Однако, убрав ремарку, Есенин озаглавливает данную часть «Бегство калмыков», перенося акцент на результат действия за пределами сцены. Это внесценическое событие является исходным для второй главы. Время и место действия становятся понятными из последующего развития сюжета. Судя по количеству героев, участвующих в событиях второй главы, нетрудно догадаться, что место действия должно вместить большое количество народа. В казачьей станице это, как правило, площадь. Время действия тоже угадывается. Представители власти могли прибыть к казакам в утреннее или дневное время. Поэтому событие, происшедшее за рамками сценического действия, является для Есенина столь важным, что поэт выносит его в название главы.

Как видно, в ходе работы над «Пугачёвым» произошла эволюция авторского замысла произведения. Изначально поэт использовал обширные ремарки перед началом глав. Названия появились позже, когда Есенин окончательно определился с жанровой формой своего произведения. В результате эти заглавия приняли на себя функцию ремарки.

В драматургических произведениях особую роль играют ремарки, названные современным исследователем А.Н. Зориным «препозитивными» [3, с. 15]. Это ремарки пространства, времени и состава актантов, предшествующие началу действия или сцены. Есенин не оставляет авторского указания на время и место действия в ремарках, зато включает в монолог героя отношение последнего к тому, что происходит вокруг. Поэт идет по пути расширения функций монологов, усиления в них описательно-повествовательного начала. Например, ночное время воссоздано в поэме через наблюдения героев за небесными светилами: *Луна, как желтый медведь, в мокрой траве ворочается* [2, с. 7]; *Месяц, желтыми крыльями хлопая, раздирает, как ястреб, кусты* [Там же, с. 34].

Кроме этого, в поэме Есенина часто используются отточия, отделяющие строки друг от друга. Их также можно рассматривать в качестве осо-

бого типа «нулевых» ремарок (термин О.Е. Вороновой), выполняющих разные функции. Во-первых, такие отточия употребляются перед появлением новых персонажей внутри главы или после их ухода, заменяя собой традиционные для классической драмы ремарки «Появляется» и «Уходит». Во-вторых, отточие нередко употребляется внутри монолога персонажа и таким образом заменяет другие типичные ремарки («Пауза», «Молчание», «Подумав»). Наиболее часто в поэме отточия используются автором для переключения с диалога на «внутренний» монолог персонажа и наоборот. Иногда пауза нужна герою, чтобы осмыслить свое предположение. Всего в поэме отточия используются десять (!) раз, причем в двух местах Есенин выстраивает их двойным рядом.

Интересно отметить, что в трех главах из восьми («Уральский каторжник», «В стане Зарубина», «Ветер качает рожь») такие отточия отсутствуют. Внутренняя динамика этих глав настолько стремительна, что не предполагает даже малейшей остановки-паузы.

Проведенный в статье анализ содержания и функций ремарок в драматической поэме С.А. Есенина «Пугачёв» дает основания для следующих выводов.

1. В белом тексте произведения автор использует всего четыре ремарки, которые сопряжены с кульминационными эпизодами действия и выполняют основную сюжетобразующую функцию. Однако в черновой редакции их в 5 раз больше (20), что свидетельствует о существенной эволюции авторского замысла в отношении художественной структуры поэмы и, в особенности, роли ремарок в ней. В результате движения замысла Есенин приходит к необходимости свести до минимума авторское присутствие в тексте, предоставив больше свободы читательской фантазии, а также будущим режиссерским прочтениям его стихотворной пьесы.

2. Все ремарки обладают типологическим (структурным и содержательным) сходством.

3. В ряде случаев Есенин использует в качестве ремарок названия глав поэмы, которые указывают время и место действия, называют персонажей, участвующих в нем, обозначают события за пределами сцены и события, происходящие в данной сцене.

4. Место и время действия каждой главы обозначаются не ремаркой, а выявляются через монологи действующих лиц. Тем самым в поэме Есенина обнаруживаются новые типы ремарок – ремарка-заголовок, ремарка-монолог.

5. Прием отточия, используемый Есениным многократно на протяжении всего произведения, заменяет собой ремарки паузы и ремарки появления и ухода действующих лиц.

Все вышесказанное позволяет прийти к заключению, что в художественной практике Есенина-драматурга происходит расширение функции ремарок, а также наделение функциями ремарок других элементов художественной структуры драматического произведения, что свидетельствует о безусловном новаторстве поэтики Есенина-драматурга.

Библиографический список

1. Воронова О.Е. Духовный путь Есенина (религиозно-философские и эстетические искания). Рязань, 1997.
2. Есенин С.А. Пугачёв // Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев. М., 1995–2002. Т. 3. Поэмы. М., 1998. С. 7–51.
3. Зорин А.Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2010.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М., 2003.
5. Шубникова-Гусева Н.И. Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М., 2001.

С.А. Саламова

Некоторые особенности драматургии конца XIX в. в России

Статья посвящена многополярным процессам, происходившим в российском театре и драматургии в конце XIX в. Особое внимание уделено творчеству В.А. Крылова как, с одной стороны, типическому театрально-драматургическому явлению того периода, с другой – как своеобразному симптому, наглядно демонстрирующему назревшую необходимость преобразования российского театра.

Ключевые слова: театральная публицистика 70–80-х гг. XIX в., российская драматургия конца XIX в., «хорошо сделанная пьеса», «драмодел».

Известно, что драматургия конца XIX в. существовала и развивалась вне лона большой литературы. Соцкультурная ситуация этого периода

буквально поощряла сращивание драматургического и сценического искусства России настолько, что говорить отдельно о художественном тексте драмы иногда было просто невозможно. «Нелитературная драматургия» была серьезной проблемой и болью писателей и критиков: Островского, Чехова, Толстого, Немировича-Данченко, Филиппова, Суворина, Ремезова и др.

Наиболее популярными и плодовитыми «драмоделами» были В.А. Крылов (1838–1906), А.К. Тарковский (1826–1892), И.В. Шпажинский (184(?)–1917).

Сложившаяся обстановка в драматургии того времени соотносится с бурным развитием частного театрального предпринимательства после отмены в 1882 г. монополии императорских театров. Естественно, что текст драмы начинает подчиняться внешним социальным обстоятельствам, прежде всего – изменяющимся «правилам» сцены, которые, в свою очередь, диктовались вкусами и потребностями «хозяев жизни». Новые общественные и производственные отношения упрощают нравственные и моральные нормы, умение приспособиться к ним постепенно становится признаком достоинства, ума и чести. Какими средствами достигается цель, этот вопрос просто отсутствует. Романы Э. Золя, А. Франса, Л. Толстого, Ф. Достоевского, представлявшие всесторонний анализ общества и личности и создававшие мощное мировое литературное поле, не смогли удержать в зоне своего влияния сложные процессы в мире драматургии и театра. Наблюдается формирование таких явлений, как, с одной стороны, «новая драма», с другой – «хорошо сделанная драма».

Здесь происходят разнонаправленные действия: онтологическая модель жанра драмы с ее удивительной способностью к порождению самых разных модификаций не только учитывает законы сцены, но и постепенно становится зависимой от установок и действий новой театральной жизни России. Современная аудитория, а именно ее признания хочет завоевать театр, нуждается в публичном самоутверждении. Какая она, современная аудитория? Какой она видится театральным деятелям?

Следует отметить, что именно профессионалы литературной работы и театральные деятели позволяли себе представлять мнение публики 70–80-х гг. XIX в. о современных постановках А.Н. Островского. Если исследователи и современники творчества драматурга отмечают, что пьесы имеют успех у публики, то в оценках и высказываниях рецензентов и критиков наблюдается обратное: «Понятно, что театр, посвященный этой нелепой среде, не только утрачивает всякую занимательность для лучших, образованнейших классов общества, но и приобретает принижающее действие на публику» [1]. Высказываниями такого порядка были

наполнены многочисленные статьи и рецензии, что постепенно укрепляло мысль о том, что театр Островского – это уже «архаика», которая не удовлетворяет высоким эстетическим требованиям.

Театр Островского заполнил отмеренный ему исторический срок. Учеников и последователей у Островского практически не было. Молодые драматурги, которые использовали художественные методы и достижения своего великого предшественника, не смогли создать ничего равного ему по масштабу. И на театральные подмостки «хлынула» драматургическая «продукция» на все вкусы. Своеобразная «борьба» за публику, навязывание своего отношения к театру принимали иногда откровенно скандальные формы. Высказывания и убеждения новых театральные деятелей были далеки от профессионализма и творчества. Интересны, с этой точки зрения, рассуждения критиков того времени: «Им (драматургам. – С.С.) поневоле приходится влагать свои мысли в формы, наиболее доступные толпе и наиболее способные заинтересовать и привлечь толпу...» [5, с. 139].

Заслуживает внимания не только «трогательная» логика суждений, но и отношение к публике, которую просто представили «толпой». В ходе своего дальнейшего анализа критик не забывает отметить, что у автора пьес есть свои «серьезные» художественные принципы: «...Крылов требовал, чтобы все это было все-таки характерно» и «было хоть маленьким правдивым откликом жизни» [Там же, с. 141].

В театральной публицистике 70–80-х гг. XIX в. рассуждения такого порядка носили далеко не единичный характер, скорее, их можно назвать типичными. Подборки журналов «Артист», «Театр и слово», «Русская мысль», «Мир искусства», «Наблюдатель» и др. дают возможность обнаружить «завидную» продуктивность театральных деятелей этого периода. Преобладание статей, рецензий, драматических произведений таких авторов, как В.А. Крылов, К.А. Тарковский, И.В. Шпажинский, Н.Я. Соловьев, Е.П. Карпов, А.И. Сумбатов-Южин, И.А. Салов и др., в буквальном смысле заглушало активные выступления А.Н. Островского и первые опыты в драматургии А.П. Чехова.

Интересен факт, что многие из названных театральных деятелей считали необходимым попробовать свои силы в качестве драматурга, т.к. к 1880-м гг. в театральном мире достаточно укрепилось мнение, что «писатель» и «драматург» – это разные понятия. Эта тенденция развивалась и постепенно приобретала свою практическую и «научную» базу. Так, В.А. Крылов в своей статье «Очерки театрального дела в Европе» в журнале «Русская мысль» отмечает, что слово «драматург» на немецком языке не значит «драматический писатель» [4, с. 82], и, продолжая далее

рассуждать о театральных делах в Европе, полемизируя с директорами больших парижских театров, недоумевает по поводу их настойчивого желания «хотеть в своем репертуаре непременно известных имен авторов». В.А. Крылов в настоящее время уверен, что «серьезное литературное имя не приобретается драматическим произведением» [4, с. 35]. Всем сомневающимся и не согласным с его выводами он еще раз напоминает: «Сцена – не книга, которую можно читать, останавливаясь, когда вздумаешь, сцена – живое дело, тут все должно быть приновлено так, чтобы зритель получал впечатления непосредственно, чтобы по возможности ему не нужно было отвлекаться посторонним мышлением» [Там же, с. 33]. Таким образом, В.А. Крылов рекомендовал театральному миру Европы следовать «законам сцены»: «Недостаток оригинальных новинок, к которым так падка публика, может быть заменен переводами и заимствованиями» [Там же, с. 32]. Обнаруженный в ходе анализа современной театральной жизни «недостаток» Крылов активно заполняет, при этом «вырабатывает» свой, как всегда, оригинальный, способ изготовления этих переделок. В научно-критических работах он излагает свою теорию и подводит под нее свою научно-философскую базу.

В начале своей литературной деятельности В.А. Крылов переводил драмы Лессинга, Зудермана и др. и, по словам критика Б.П. Никонова, «...Крылов переводил, не изменяя ни ноты в оригинале и при этом давая, в полном смысле этого слова, перевод художественный» [6, с. 142]. Но особо проявился его талант переводчика, когда он обратился к переводам «иностранных, бытовых – преимущественно легких – пьес».

Театральный репертуар Франции, Германии, Англии конца XIX в. был заполнен именами авторов «хорошо сделанной драмы». Особенно популярными были пьесы Э. Скриба, Э. Ожье и Сарду. Сам этот факт свидетельствовал о разрыве между большой литературой и драматургией. Театр и драматургия жили по своим законам. Успехи в области «конструирования» пьес были настолько существенны, что сюжетные приемы Скриба – выдающегося мастера «хорошо сделанной пьесы» – иногда использовались Б. Шоу и Г. Ибсенем. Американский теоретик драмы Э. Бентли отмечал, что этот жанр приобрел многочисленных поклонников и просуществовал во многих странах довольно длительное время. Э. Бентли выявляет тайны «производства» этого полюбившегося зрителю жанра: «Поскольку вся пьеса – это сплошной сюжет, последний работает на холостом ходу, ни с чем не сцепляясь, ни с чем не придя в столкновение» [3, с. 23]. «Хорошо сделанная пьеса» быстро сориентировалась в современной общественной жизни и сделала определенные успехи в художественном освоении социальной психологии, новое содержание вли-

валось в апробированные драматургические конструкции. Занимательность сюжета, воспевание добропорядочности, «облегчение» трагедии, видимая злободневность таких пьес привлекали современного зрителя и переводчика-реформатора Крылова. Его не смущало, что к концу века эта драматургическая продукция уже подвергалась серьезной критике. Он активно продвигает в репертуар театров свои произведения, убеждая, что «...хорошая переделка всегда полезна и всюду имеет право гражданства. Французы переделывают итальянцев и испанцев, англичане и немцы переделывают французов, шведы – немцев и французов» [4, с. 33].

Своеобразно доказывая достоинства «переделок», он убежден в том, что «...Люди, не имеющие достаточного дарования, чтобы чужую мысль, чужую сцену осветить колоритом своей национальности, очень восстают против переделок с иностранного, предпочитая им простые переводы, это доказывает большое незнание театрального дела» [Там же].

Практически во всех критических суждениях В.А. Крылов отдает предпочтение не таланту драматурга-художника, а театральному делу, законам сцены. Основным оценочным критерием художественного произведения становится его сценичность.

Произведения В.А. Крылова были близки, понятны и интересны не только зрителям, которым в первую очередь угождал автор, но и современной ему критике. Она способствовала не только укреплению авторитета его творчества, но и подменяла существующие оценочные категории, убеждая, что новые понятия и явления жизни требуют других отношений.

Показательна характеристика пьесы «Против течения» В.А. Крылова, данная современным ему известным писателем и критиком О. Миллером: «Произведение это очень молодое, несовершенно по выполнению... Но в нем есть тот пыл, то увлечение могучей струей новой жизни, которыми у нас ознаменовались похороны крепостного права». Такую поддержку и «мягкую» критику получали все последующие произведения В.А. Крылова, которые посвящались «боевым вопросам современности», где «разрабатывались заранее поставленные буржуазно-философские темы». О пьесе «К мировому» писали, что это «блестящий, остроумный этюд нравов». Действительно, каких только злободневных вопросов не коснулся автор: здесь и отклики на мировой суд, на женское образование, на отношение родителей к взрослым детям. Эта, пожалуй, типичная для Крылова тематическая насыщенность присутствует в таких очень популярных и востребованных театром произведениях, как «Семья», «Земцы», «В духе времени», «Радости жизни», «Баловень», «Поэзия любви», «Кому весело живется» и многих других. Автор откровенно

заявлял о своей задаче популяризировать новые принципы общественной жизни: в пьесе «Дело Плянова» он в доступной форме для «среднего» зрителя рассказывает о новых принципах суда, в пьесе «Земцы» – о методах земского самоуправления.

К особым художественным достижениям В.А. Крылова современные ему критики и, в частности, И.Ф. Василевский, относят драму «Семья», где разрабатывается «заранее поставленное психологическое положение». В этой пьесе «новая нотка» заключается в том, что «...все внимание театра сосредоточено на драматической коллизии из повседневного быта безусловно хороших и безусловно порядочных людей. ...Поэтому Крылов явился в “Семье” как бы предтечею Чехова, и “Семья” внесла таким образом в русскую литературу, действительно, новое и свежее» [6, с. 151].

«Всеядность» Крылова удивляла даже невзыскательную критику. Одни утверждали: «Разве можно серьезному драматургу опускаться до перевода опереточных либретто». Другие недоумевали: «Почему драматургу не приложить свою руку к этому делу, если оперетка жива, остроумна, литературна и лишена сальности, и если драматург – подобно В.А. Крылову – исповедует взгляд о необходимости, при известных условиях, позабавить публику, чтобы привлечь ее в театр» [Там же, с. 159]. Приводим это высказывание критики как достаточно показательное. Здесь критика демонстрирует не только свои «высокие» требования и «профессионализм», но и удивительное единомыслие и глубокое понимание творческой индивидуальности современного драматурга, который утверждал: «Я всегда смотрел на оперетту как на сатиру и карикатуру – оттого этот характер носят все переведенные мною оперетты (“Орфей в аду”, “Птички певчие”, “Чайный цветок”）」 [4, с. 75].

Диапазон творческих интересов В.А. Крылова широк и многообразен. Но при этом он всегда заявлял о том, что никогда не брался за вещь, как бы эффектна сценически она не была, если ее содержание не отвечало его взглядам или если она направлением своим оскорбляла его эстетический вкус.

В драматургии конца XIX в. своеобразная популярность В.А. Крылова выражалась в таких понятиях, как «драмодел», «крыловщина». Но здесь следует отметить, что при внимательном обзоре драматургических произведений Шпажинского, Тарковского, Карпова и др. мы можем позволить определить явление В.А. Крылова в театрально-драматургической жизни России конца XIX в. как типическое.

Драматурги, «увлекаясь действительностью», событиями и приключениями дня сегодняшнего, большей частью растворялись в ней, т.к. были неспособны к обобщающей силе художественного слова. Крылов в своих

произведениях не смог преодолеть конкретных деталей, осилить подробности, добиться художественного синтеза явлений, углубления смысла и силы воздействия.

Но, с другой стороны, эта драматургия являлась своеобразным симптомом, подсказывающим и наглядно демонстрирующим назревшую необходимость преобразования театра. Проблема драматургии и театра занимала Л. Толстого, А. Островского, А. Чехова и др., и ими предпринимались конкретные действия. Специально для народного театра пишет Л. Толстой драму «Власть тьмы», которая, как отмечает известный критик Г. Брандес, «по своему поэтическому значению принадлежит мировой литературе и открывает собою для нее новый мир материалов» [2, с. 275]. А. Чехов пребывает в постоянной полемике и с «драматургами», и с их критиками, появляются его драматургические произведения «Иванов» и «Леший». С другой стороны, наблюдается активное вторжение на сцены новых театров произведений Г. Ибсена, Стринберга, Б. Шоу, Зудермана и др. Жанр «новой драмы» постепенно приобретает своих зрителей и читателей.

Таким образом, популярные и «технические» пьесы попадают в ситуацию сравнения. Иногда выбор оказывается не в их пользу. Сложившаяся многополярная театральнo-драматургическая жизнь позволяла предположить будущее, где творческая интеллектуальная значимость драмы и театра перейдут в другое, более высокое и достойное положение.

Библиографический список

1. А.О. (В.Т. Авсеенко) // Русский мир. 1874. № 57.
2. Брандес Г. Собр. соч. СПб., 1906–1914. Т. 19. С. 275.
3. Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1967.
4. Крылов В.А. Очерки театрального дела в Европе // Русская мысль. 1892. № 11/12. С. 33.
5. Крылов В.А. Практические соч. В 2-х т. СПб., 1908.
6. Крылов В.А. Прозаические произв. СПб., 1908.

Г.А. Сорокина

Латинизмы в произведениях В. Пелевина

В статье анализируется феномен латинского языка в современных романских текстах В. Пелевина. Автор полагает, что латинский компонент этих романов отражает различные эстетические и философские идеи, включая идею буддизма.

Ключевые слова: латинский язык, классическая эпиграмма, буддийские коннотации, В. Пелевин.

Произведения Виктора Пелевина содержат различные культурные пласты. Жизнь современного общества, политику, культуру, психологию, религию, бизнес, рекламу и многое другое Пелевин буквально препарирует на страницах своих произведений. В этом сложном, причудливом, порой фантастическом смешении культурных пластов и явлений мы обнаруживаем и пласт латинского языка, который играет весьма важную роль в выражении авторских концепций.

В романе «Generation “П”» современное общество представлено, прежде всего, как феномен рекламы. Реклама у Пелевина (и все, что связано с ней) сакрализована: именно она, некие «тайные» структуры рекламного бизнеса, определяют направление и характер самой рекламы, тотально воздействующей на умы людей, и таким образом правят миром, превратившись в транснациональные «сакральные» корпорации.

Герой романа Татарский, человек с университетским образованием, в 1990-е гг. попав в рекламный бизнес, познает его тайные пружины и механизмы. Он становится копирайтером, т.е. создателем рекламы, и уже его первый успешный опыт на этом поприще связан с обращением к латинской классике. Сценарий его ролика был основан на апокалипсических картинах всеобщего разрушения, среди которого, как неизбежная скала, стояло коммерческое предприятие заказчика: *Камера наезжала на скалу, и становился виден выбитый в камне пирожок с буквами «ЛКК», под которым был девиз, найденный Татарским в сборнике «Крылатые латинизмы»: «Mediis tempustatibus placidus. Спокойный среди бурь. Лефортковский кондитерский комбинат»* [3, с. 25–26].

Роман «Generation “П”» сатирический по своей сути. В этом фрагменте сатирический эффект строится на контрасте между торжественным величием латинской классики и рекламируемым объектом – «спокойным среди бурь Лефортским кондитерским комбинатом». Реклама была сделана Татарским с учетом изломанной психики заказчика: «новый

русский», обладатель «бешеных денег», гонимый страхом все потерять (весьма узнаваемая фигура постперестроечного российского общества), он пытался обрести опору, стабильность и уверенность в завтрашнем дне в «вечных ценностях», воплощением которых для него, бывшего учителя физики, стал латинский афоризм.

Мистифицируя рекламу, Пелевин в этом романе мистифицирует и власть, целенаправленно превращающую современного человека из *Homo sapiens* в *Homo zapiens*. Главу под таким названием – «Homo zapiens» – следует считать для романа концептуальной. Основной текст главы излагается от имени «духа» Че Гевары, с которым Татарский вступает в контакт. Здесь писатель вводит авторский термин *zapiens*, вынося тем самым приговор современной западной цивилизации: *Быстрое переключение телевизора с одной программы на другую, к которому прибегают, чтобы не смотреть рекламу, называется zapping. <...> ... тот тип заппинга, который рассматривался исследователями этого феномена, соответствует переключению программ самим телезрителем. <...> Но принудительный заппинг, при котором телевизор превращается в пульт дистанционного управления телезрителем, является не просто одним из методов организации видеоряда, а основой телевещания, главным способом воздействия рекламно-информационного поля на сознание. Поэтому субъект второго рода будет в дальнейшем обозначаться как Homo Zapiens <...> Переходя в состояние Homo Zapiens, он сам становится телепередачей, которой управляют дистанционно» [3, с. 108–109], превращаясь, по сути дела, в «остаточное свечение люминофора уснувшей души» [Там же].*

Человек как материальная сущность представлен у Пелевина не менее безжалостно – клеткой экономического общественного организма, названной им *oranus*, т.к. эта клетка выполняет свою основную орально-анальную функцию по пропусканию сквозь себя денег: *Главным нервным окончанием орануса, достигающим каждого человека, в наши дни является телевизор. Мы уже говорили о том, что сознание телезрителя замещается сознанием виртуального Homo Zapiens* [3, с. 114–115]. С помощью игры слов, отвергая какую бы то ни было цензуру при переводе «новолатинского» термина *oranus* на русский язык, писатель завершает создание образа современного общества потребления с его отрывочным, разрозненным, «клиповым» и потому безответственным сознанием.

Постепенно реклама, рекламные образы и слоганы становятся неотъемлемой частью личности Татарского, как бы прорастая сквозь него. Даже духовные искания и размышления героя неразрывно связаны с теорией и практикой рекламного бизнеса. Поднимаясь по иерархической

лестнице к вершинам бизнеса, следовательно, и власти, он становится и творцом рекламы, и ее творением. Уже через призму рекламы мы воспринимаем, также как и сам герой, экзистенциальные проблемы Татарского. Так, разглядывая банку пива с изображением мужчины, стоящего на узкой тропинке, уходящей за горизонт, он подумал, что «в рисунке была такая символическая нагрузка, что было непонятно, как ее выдерживает тонкая жесть банки. Татарский автоматически стал сочинять слоган. “<...> Жизнь – это одинокое странствие под палящим солнцем. Дорога, по которой мы идем, ведет в никуда. И неизвестно, где встретит нас смерть. Когда вспоминаешь об этом, все в мире кажется пустым и ничтожным. И тогда наступает прозрение. Туборг. Подумай о главном”». Часть слогана можно было бы написать по-латыни, к этому у Татарского оставался вкус с первого дела. Например, “Остановись, прохожий” – что-то там “*viator*”, Татарский не помнил точно, надо было посмотреть в “Крылатых латинизмах”» [3, с. 172].

Фраза «Остановись, прохожий» отсылает нас к греко-римской традиции, связанной с надгробными надписями. Формулы этих эпитафий, сохранившиеся как на памятниках, так и в виде дошедших до нас небольших стихотворений, часто содержат обращение к прохожему, путнику. Древнегреческий поэт Мелеагр (конец II – начало I в. до н.э.) пишет: *Путник, спокойно иди среди душ благочестно умерших...* [2, с. 167]. Леонид Тарентский (III в. до н.э.) оставил среди прочих такие эпитафии: *Гроба сего не приветствуй, прохожий...* [Там же, с. 121], *Кости мои обнажились, о путник...* [Там же, с. 122].

В латинской традиции также существуют стандартные формулы эпитафий с обращением к прохожему: *Молви, прохожий, прошу: будь тебе легкой земля* [7, с. 7], *Путник, остановись и прочти...* [8, с. 127], *Ты кто читаешь, остановись...* [6, с. 9]. Латинское *viator* – «прохожий», «путник» – часто фиксируется в этих надписях. «Древние надписи производят особое, глубокое впечатление, отличаются особым, захватывающим интересом: внимая им, как будто слышишь голоса, отрывки разговора, которому минуло две тысячи лет», – так писал составитель русской школы эпиграфистов-античников профессор Ф.Ф. Соколов [цит. по: 7, с. 5].

Рекламный рисунок на банке пива вызвал у Татарского сложную цепь ассоциаций с латинским «Остановись, прохожий!», тянущим за собой бесконечную череду экзистенциальных смыслов. Именно такое глубокое впечатление произвела на героя Пелевина древнеримская эпитафия, что вписывается в общую линию развития сюжета. Писатель стремится показать трагическое несоответствие внутренней духовной жизни Татарского и его профессиональной деятельности в иронической форме, присущей

автору. Некое чувство протеста Татарский испытывает уже после своей первой – латинской – рекламной акции: *Про свою первую рекламную работу он вспоминал с неудовольствием, находя в ней какую-то постыдно-поспешную готовность недорого продать все самое высокое в душе* [3, с. 27]. Может быть, поэтому становится понятной приверженность Татарского «латинским» рекламным клипам. Так, известно появление его самого в рекламном ролике быстрого супа «Кармино Бурано», хотя он отчего-то и не держал его в своей коллекции. Сарказм Пелевина здесь очевиден: ведь «Кармина Бурана» (*Carmina Burana*) – это название сборника стихов вагантов середины XIII в., часть из которых написана полатыни. В наши дни сборник получил широкую известность благодаря музыкальному переложению композитора К. Орфа. Эта сценическая кантата исполняется в лучших театрах мира. Поэтому превращение названия поэтического сборника в название быстрого супа отражает и латинские пристрастия Татарского, и их профанацию как профанацию многого, что происходит в современном обществе.

Самая же любимая видеозапись Татарского вообще не была показана по телевидению: *Это незаконченный клип для пива «Туборг» под слоган «Sta, viator!» (вариант для региональных телекомпаний – «Шта, авиатор?»), в котором анимирована известная картинка с одиноким странником. Татарский в распахнутой на груди белой рубахе идет по пыльной тропинке под стоящим в зените солнцем* [Там же, с. 318]. В этом развернутом видеоряде, восходящем к рисунку на пивной банке, реализуется глубинная философия героя, выраженная в лаконичном и строгом «*Sta, viator!*» – «Остановись, прохожий!». На этой философской, казалось бы, можно было завершить роман, однако Пелевин сразу же превращает ситуацию в нечто противоположное – в скверный, глумливый анекдот, не позволяя читателю проникнуться чувством приятной элегической грусти, поскольку реальность, о которой повествует автор, жестка и цинична. Классическое *Sta, viator!*, трансформируется в низкопробное «Шта, авиатор?», поскольку рекламный бизнес нацелен также на внедрение в сознание потребителя из маргинальных групп, это завуалировано обозначено как «вариант для региональных телекомпаний». Татарский живет одновременно в этих разных мирах, превратившись, в конечном итоге, в некий виртуальный образ, сохранившийся на видеоролике, где он «медленно идет дальше к ярко-синему горизонту, над которым висят несколько легких высоких облаков» [Там же].

Пелевинская мысль состоит, по-видимому, в том, что то существование, какое ведет Татарский, невозможно для *Homo sapiens*. И хотя дальнейшая судьба главного героя в романе не описана, печальные догадки

напрашиваются сами собой. Однако важно то, что он уходит в бесконечную даль, унося с собой вечное «*Sta, viator!*».

Последняя страница романа отсылает нас к давней традиции эпитафий, запечатлевших обращение к путнику (прохожему) и диалогу с ним. В них звучат размышления древних «о значении и соотношении подлинных вечных и мнимых преходящих ценностей» [10, с. 29]. Этому, по сути, и посвящен весь роман «*Generation “П”*».

Роман «Т» – один из самых необычных даже для парадоксального и фантазийного творчества Пелевина. Сюжет произведения построен таким образом, что только в конце романа приходит понимание, что все происходящее – это онейрические картины магического сна писателя Льва Толстого, сна, навеянного на него неким восточным амулетом. В романе после пробуждения Толстой говорит: *Такого безумного, долгого, главное, жизнеподобного сна, я не видел, наверное, ни разу. <...> Была какая-то странная мешанина из того, что мне знакомо с полным абсурдом* [4, с. 350–351]. Такова суть безудержной фантазии Пелевина. В связи с этим вспоминается мысль, высказанная в свое время Марком Твенем. Он – один из тех в мировой культуре, кто говорил о том, что жизнь – это только сон, а потому все абсурдное и нелепое не вызывает удивления, все улаживается, все становится ясным и понятным. В романе Пелевина, где размыты границы между явью и сном, прочитывается именно это: все абсурдное имеет свою логику, становится ясным и понятным, а все, казалось бы, логичное, становится нелепым и парадоксальным.

Выделив в романе только один аспект – линию латинского языка, обратим внимание на то, что у Пелевина латынь выражает ситуацию крайнего абсурда, имеющего, однако, свою внутреннюю логику и обоснование, т.к. все события, связанные с латинским языком, происходят во сне героя. Но абсурд утрачивает свой странный смысл и начинает далее развиваться по законам логики, если принять за норму только одну ситуацию: на латыни с героем Т. разговаривает лошадь. Говорящая лошадь для Т., как ни странно, единственная реальность, на которую он может опереться, возможно даже, что эту лошадь следует рассматривать как внутреннее «я», связанное с проявлением некоего высшего начала. Латинские фразы лошади служат для Т. теми важными философскими, духовными вопросами, на которые он должен отвечать сам себе по мере развития событий. Латинский язык романа не отличается сложностью, и при этом сам писатель дает необходимые пояснения. Так, лошадь в ответ на смятенные мысли Т. говорит ему: «кви про кво» – «одно принимается за другое»: *Признаться, я слаб в латыни, – сказал Т., стараясь сохранять самообладание. В юности знал, а сейчас все забылось. «Кви» – это местоимение*

«кто», – объяснила лошадь, – а «кво» – его же архаическая форма, только в дательном падеже. На самом деле в выражении «*quid pro quo*» – *quo* не *dativus*, а *ablativus*. Благодарю, – сказал Т. Кажется, начинаю припоминать. Латынь здесь не важна, – продолжила лошадь. Важна суть дела [4, с. 83]. Эти слова заставляют Т. словно пробудиться от наваждения и увидеть себя со стороны. Лошадь трусила рядом и молчала, «как бы окончательно потеряв надежду, что пассажиру можно помочь в духовном плане» [Там же, с. 85].

Говорящая лошадь постоянно всплывает в памяти Т. Встретив в рукописи «*Quo vadis?*» («Камо грядеши?»), «Т. нахмурился. Он вдруг вспомнил лошадиное “*qui pro quo*”. Общего, конечно, было мало. Но все же оно имелось: в обоих случаях присутствовала латынь, и оба раза она была связана с грехопадением, только в прошлый раз оно было телесным и реальным, а сейчас в его бездну заглядывал один только ум» [Там же, с. 235–236].

Философская основа романа «Т», несомненно, связана с идеями буддизма, что является темой самостоятельного исследования. Однако важнейший вопрос для каждого буддиста – обретение просветления – Пелевин представляет читателю через латинский язык, хотя и в специфической форме – с помощью собственного латинского неологизма. Герой, совершая правильные и, судя по всему, должные поступки, обретает в конечном итоге то, что буддисты называют просветлением. Об этом свидетельствует символика романа: обращенный к свету, солнцу, открытому горизонту, облакам герой осознает, что он возвращается «за последнюю заставу».

С первых страниц этого произведения Т. стремится попасть в некую «Оптину Пустынь», которая является для него образом чего-то высшего и таинственного. В конце же романа, внутренне собираясь домой, Т. слышит голос лошади, что следовало бы дать название этому дому: *Термин, мне кажется, должен быть русско-латинским. Чтобы показать преемственность цивилизации третьего Рима по отношению к Риму первому. <...> Как вам словосочетание «Оптина Пустынь», граф? А где в нем латынь? Ну как же. Слово «Оптина» происходит от латинского глагола «optare» – «выбирать, желать». Здесь важны коннотации, указывающие на бесконечный ряд возможностей. Ну а «Пустынь» – это пустота, куда же без нее. Сколько здесь открывается смыслов...* [Там же, с. 380].

Эта множественность смыслов характерна для пелевинских текстов. Абсурдное с точки зрения латыни объяснение слова «Оптина», однако, обретает у автора глубокий, неформальный смысл, если включить в словесную игру, предлагаемую им. Словесные игры разного рода в

избытке присутствуют во всех его произведениях. В этом романе мы найдем еще одну такую игру, обращенную к строкам из Горация. Т. слышит странные стихи: «*Белый день уходит прочь, omnes una манит ночь...*». Это из од Горация. Там было «*omnes una manet nox*», всех ждет одна ночь... А он [автор стихов – Г.С.] услышал как «манит»... Но почему же ночь, – сказал Т., – возможно, все не так мрачно...» [4, с. 290].

Следует сопоставить эти два отрывка, основанные на авторской игре слов. Сравнив их, можно заметить, что они находятся в оппозиции. В стихах Горация мы видим уход в небытие, в ночь, а Оптина Пустынь определяет последующее движение героя по освещенному солнцем пространству, что дает совершенно иной взгляд на первоначально, казалось бы, нелепые в данном контексте латинские фразы. Недаром Пелевин завершает роман тем, что далее для Т. «...любые слова будут глупостью, сном и ошибкой» [Там же, с. 383]. Здесь важно отметить, что буддийская символика сна связана с представлением о спящем, непробужденном сознании, которое в свою очередь связано с представлением о глупости и невежестве, которые преодолел герой романа. И на ключевой вопрос «*Quo vadis?*» («Камо грядеши?») он также получил внутренний ответ.

Роман «Т» наполнен переключками с русской классической литературой. Одной из них является афоризм *omnes una manet nox*. В пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» профессор Серебряков произносит ее и поясняет, что «все под богом ходим» [9, с. 317–318].

В романе «Чапаев и пустота» пелевинский персонаж Петр Пустота, находясь в пространстве бардо (в соответствии с концепцией тибетского буддизма – промежуточное состояние умершего между смертью и новым рождением) и общаясь с казаком, достигшим просветления, вслушивается в пение:

*Ой, да подули ветры злы-ы-е
Да-а с восточной стороны-ы
И сорвали желту шапку
С моей буйной головы....*

<...> «Насчет ветров с востока я еще понять могу, – сказала я [Петр. – Г.С.] – как говорится, *ex oriente lux*» [5, с. 311]. Правильно это выражение выглядит так: *lux ex oriente* – свет с востока. Неправильность латинской фразы в данном контексте, по-видимому, можно объяснить тем, что Пустота своеобразным образом имитирует просторечие казака.

Во многих произведениях Пелевина латинский язык включен в общую многоуровневую игру значений и смыслов, игру, являющуюся основой всего творчества писателя. Известные латинские выражения обыгрываются, благодаря фантазии автора, самым невероятным образом. В резуль-

тате чего возникает особая игра слов и смыслов, когда из сочетания латинских архаических, исторических, культурных, а также современных реалий рождается парадоксальный, чрезвычайно мощный по силе и убедительности, специфический пелевинский образ, особенно там, где автор проводит свои концептуальные идеи. В этом смешении возникает некое эвристическое начало и новый взгляд на, казалось бы, давно устоявшееся и привычное. Пелевин умело прибегает к латыни и для создания остроумных проходных эпизодов и ситуаций. При этом не следует преувеличивать глубину «латинского знания» в произведениях писателя. Подобно своему персонажу Татарскому, который черпал «латинское» вдохновение в сборнике латинизмов, Пелевин также опирается, по сути дела, на известные словари и сборники латинских афоризмов такого рода, т.е. доступные любознательному массовому читателю.

Библиографический список

1. Басинский П. Граф уходящий // Российская газета. 2009. 12 ноября. С. 9.
2. Греческая эпиграмма. М., 1960.
3. Пелевин В. Generation «П». М., 2011.
4. Пелевин В. Т. М., 2009.
5. Пелевин В. Чапаев и пустота. М., 2010.
6. Петровский Ф.А. Латинские эпиграфические стихотворения. М., 1962.
7. Федорова Е.В. Латинская эпиграфика. М., 1969.
8. Федорова Е.В. Ранняя латинская письменность. М., 1991.
9. Чехов А.П. Собр. соч. в 12 т. М., 1956. Т. 9.
10. Чистякова Н.А. Античная эпиграмма. М., 1979.

И.А. Строганова

Проза писателей-эмигрантов первой волны: принципы типологии

В статье представлены современные подходы к типологии прозы писателей первой волны русской эмиграции. В поисках точек соприкосновения между произведениями писателей-эмигрантов исследуются жанровые вариации мемуарной, биографической прозы, дневники писателей; выявляются жанровые гра-

ницы романа в творческом наследии эмигрантов, устанавливается сходство их мировоззренческих позиций.

Ключевые слова: типологические сближения, жанровые вариации, жанровые границы, творческая индивидуальность.

Произведения писателей-эмигрантов первой волны широко изучаются современным литературоведением. Предметом исследования становятся отдельные вопросы поэтики художественного целого, авторские концепции мира и человека, личности в истории; структурообразующая роль мотивов памяти и воспоминаний о России; традиции русской классической литературы и новаторство созданных эмигрантами произведений, жанровые особенности их прозы. Общими чертами, характеризующими творчество писателей русского зарубежья, признаются тяготение к эпической обобщенности в изображении исторических событий, стремление к созданию циклов; привлечение автобиографического материала, приведшего к модификациям жанровых форм; использование значительного объема лирического компонента в прозе; обращение к экзистенциальной тематике, обусловленной, в том числе, бытийными координатами русской эмиграции. Недостаточно изученной остается проблема типологических сближений творчества эмигрантов первой волны. При поиске точек соприкосновения между произведениями писателей русского зарубежья исследователи избирают различные критерии.

Анализируя литературную ситуацию эмиграции 1920–1930-х гг., опираясь на мнение критиков русского зарубежья, И. Захариева выявляет основанное на использовании мотивов автобиографизма и стилевом лиризме типологическое сходство романов А. Куприна «Юнкера», Б. Зайцева «Путешествие Глеба», М. Осоргина «Сивцев Вражек», В. Набокова «Защита Лужина» и И. Бунина «Жизнь Арсеньева». Эти произведения, по мнению И. Захариевой, представляют собой художественно объективированную форму мемуарного жанра с развитым нарративом и с воссозданием пластического облика реального мира [4, с. 6–10]. Однородность жанрово-родовых предпочтений эмигрантской литературы обусловлена и поэтической культурой Серебряного века, ставшей стилевым фундаментом большей части литературы зарубежья. Благодаря лиризму, изнутри модифицировавшему повествовательные жанры, доминирование жанра автобиографии, синтезирующего родовые признаки эпоса и лирики, стало характерным явлением эмигрантского творчества [2, с. 111–130].

Вопросу жанровой типологии прозы русского зарубежья посвящены исследования Е.Л. Кирилловой, Ю.В. Булдаковой, Е.Ю. Козьми-

ной. На материале текстов З. Гиппиус («Живые лица»), В. Ходасевича («Некрополь»), И. Одоевцевой («На берегу Невы», «На берегу Сены»), Н. Берберовой («Курсив мой»), Н. Бердяева («Самопознание») Е.Л. Кириллова выявляет своеобразие жанровых вариаций мемуарной прозы эмигрантов [5]. Выделяя присущие мемуаристике в целом жанрообразующие доминанты (память как предмет повествования, ретроспективность подачи художественного материала, роль личного начала и субъективный характер повествования), для каждого жанрового образования исследовательница устанавливает свой предмет описания: собственную жизнь автора или образы современников, или историю души (чувств, мыслей, идей) повествователя. В связи с этим Е.Л. Кириллова выделяет в мемуарной прозе эмигрантов типологические разновидности литературного портрета и автобиографии с присущими им наборами повторяющихся содержательных и структурных свойств. Обобщая понятия современного литературоведения, отмечая недостаточную изученность жанровой разновидности литературного портрета, Е.Л. Кириллова определяет его канон: свободную композицию, отсутствие жесткого сюжета (что позволяет легко переходить от одной детали к другой), обусловленную этим мозаичность и фрагментарность повествования; образ личности одного из современников как жанровый объект; аналитический подход к созданию портрета, обусловленный не столько описанием человека, сколько размышлением о нем.

К жанровой модификации литературного портрета Е.Л. Кириллова, таким образом, относит названные произведения З. Гиппиус, В. Ходасевича, И. Одоевцевой. При этом «Живые лица», по мнению исследовательницы, являют собой жанровый вариант портретов-встреч, пример эссеизации, где усилена авторская субъективная трактовка событий, видна парадоксальность суждений, обусловленная центростремительной силой собственного «Я» З. Гиппиус. «Некрополь» В. Ходасевича в жанровом отношении – синтез литературного портрета и очерковых зарисовок времени, объединенных в цикл, сравнимый с «Человеческой комедией», поскольку главы, в сумме слагаясь в целостное пространство книги, каждая по отдельности характеризует отдельную категорию людей. В таком произведении ясно виден срез общества в определенный исторический период. По утверждению Е.Л. Кирилловой, И. Одоевцева создала свой жанровый вариант литературных портретов (силуэты), призванный передать впечатление повествователя. Герои в произведениях писательницы не лишены романтизации, автор использует минимум автобиографизма, в ее книге изобразительный тип повествования надминирует критическим, интерпретационным. Жанровой форме портре-

тов-силуэтов свойственна эпизодичность и мозаичное сцепление деталей. Элементами такой мозаики становятся сценки из жизни персонажей, их диалоги, но при этом и сам повествователь может быть участником или очевидцем описываемой ситуации.

Произведения Н. Берберовой и Н. Бердяева Е.Л. Кириллова определяет как автобиографии, причем «Курсив мой» – автобиография, подвергнувшаяся влиянию эссеизации литературы и писательского мышления; «Самопознание» – философская автобиография, принадлежащая двум метажанрам одновременно: мемуаристике и философской прозе. Если учесть, что книга Н. Бердяева отрефлектирована самим автором, назвавшим ее опытом философской автобиографии, предметом «Самопознания» стала интроспекция, история духа, как понимал философ жанровые особенности своего произведения на фоне именно автобиографических романов современности, поскольку «такое понимание природы жанра – одна из самых ярких черт мышления XX века» [1, с. 51–57].

Поэтику жанра дневника писателя как феномена литературы русского зарубежья первой волны исследует Ю.В. Булдакова [3]. Отмечая достаточную изученность этого жанрового образования, она называет некоторые дискуссионные моменты вопроса, в частности, определение границы понятия «дневник писателя», характер дискурсивности дневникового текста, проблемы межжанрового и межродового синтеза в системе дневникового дискурса. На основе дневников и дневниковых записей И. Бунина, З. Гиппиус, Б. Зайцева, М. Цветаевой, Б. Поплавского и Г. Кузнецовой Ю.В. Булдакова разрабатывает типологию и определяет жанровую специфику художественно-документальной прозы писателей русской эмиграции 1920–1930-х гг. Будучи автодокументальным жанром, дневник писателя обладает специфическими чертами поэтики (субъективно организованный хронотоп, синтез лирического, эпического и драматургического начал, использование художественно-выразительных средств языка для достижения эстетического эффекта), которые определяют не только его место среди других автодокументальных жанров, но и связь с художественными текстами.

Типология писательских дневников, основанная на принципах авторского сознания и жанровых категорий, реализуется, по мнению Ю.В. Булдаковой, в конкретных моделях дневникового дискурса писателей-эмигрантов и формируется под влиянием двух основных факторов: традиции жанра дневника (форма и стиль записей) и специфической ситуации ведения дневника. Определяющими характеристиками модели дискурса становятся тип авторского сознания, характер художественно-документального моделирования мира, синтактика, прагматика, репрезентация дневниково-

го текста. Художественное время и пространство в дневниках писателя, приобретая онтологические и эстетические характеристики, играют роль жанрообразующих категорий. Хронотоп дневника при этом включает два комплекса мотивов: пути и установления/преодоления границы.

По наблюдению Ю.В. Булдаковой, система форм художественного воплощения авторского сознания включает три жанровых типа дневников писателей русского зарубежья: описательно-фиксирующий (И. Бунин, З. Гиппиус, Б. Зайцев), экзистенциальный (М. Цветаева, А. Ремизов), синтетический (Б. Поплавский, Г. Кузнецова).

Описательно-фиксирующий тип наиболее последовательно тяготеет к традиционно-бытовому дневнику. Одна из целей ведения такого дневника – описание событий своей жизни, в том числе событий внутреннего мира, фиксация различных объективных деталей: времени и места события, географических и исторических подробностей, состояния здоровья. В итоге часть записей представляет журнал таких наблюдений. Вместе с тем в нарративную канву вводятся лирические, драматургические фрагменты, передающие субъективность авторского взгляда. Повествование в таком дневнике линейно выстроено, синтезирует дневниковые традиции Л. Толстого (монологизм, интимность, откровенность и правдивость записи) и Ф. Достоевского (публичность, публицистичность, диалогичность, драматизм).

Экзистенциальный тип дневника в литературе русского зарубежья представлен текстами М. Цветаевой и А. Ремизова. Характер записи здесь определяется в большей степени неповторимым, самоценным бытием, жизнь понимается как пограничная ситуация. В этом смысле сюжет дневника предстает как рефлексия пограничной ситуации с установкой на ее преодоление. Структура текста здесь прерывистая: записи фрагментарны и дискретны, что обусловлено стремлением автора выразить экспрессию, реализовать «разорванность» экзистенциального сознания, идею разобщенности мира и человека.

Синтетический тип дневника писателя – синтез свойств двух предыдущих – показателен для творчества молодого поколения эмиграции, т.к. их дневник являлся важным способом творческой реализации и самоидентификации.

По мнению Ю.В. Булдаковой, в дневнике писателя реализуются черты двух моделей дискурсов: риторической (таковы тексты Б. Зайцева, З. Гиппиус, И. Бунина), игровой (характерной для Б. Поплавского, Г. Кузнецовой, М. Цветаевой). Риторическая модель подразумевает отношение к дневнику как способу выражения личной позиции повествователя и реализуется при помощи средств публицистического стиля, императивно-

сти, дидактизма; игровая предполагает стилистический эпатаж, игру с масками-двойниками автора, использование стилистики «потока сознания» как основного приема организации текста.

Исследуя литературный жанр антиутопии, Е.Ю. Козьмина выстраивает типологию романа, взяв за основу его теоретическую модель и характеристики инвариантной жанровой структуры [6]. Учитывая, что инвариантная структура романа – это система устойчивых черт и признаков, исследовательница рассматривает роман-антиутопию как «жанровый гибрид», симбиоз двух противоположных друг другу жанров: изображаемого (утопии) и изображающего (романа). В результате взаимовлияния жанровых начал возникают определенные деформации каждого из них, в итоге новое целое отличается от слагающих его жанровых структур. Основными характеристиками инвариантной структуры романа-антиутопии, по мнению Е.Ю. Козьминой, являются: тип речевого целого, тип героя и его действительности, тип взаимоотношений между миром героя и действительностью автора и читателя – сочетание «зоны контакта» и «далевого образа».

Опираясь на выявленные М. Бахтиным особенности структуры романа (стилистическая трехмерность, связанная с многоязычным сознанием, реализующимся в романе; коренное изменение временных координат литературного образа; новая зона построения литературного образа, а именно зона максимального контакта с современностью в его незавершенности), Е.Ю. Козьмина сопоставляет роман и эпопею с утопией и утверждает, что утопия по всем трем жанровым аспектам противостоит роману, проявляя близость к эпопее и одновременно к идиллии. Таким образом выделяются две разновидности романа-антиутопии: «антиэпопейная» и «антиидиллическая».

Для «антиэпопейного» варианта антиутопии типологически значимы такие компоненты: в речевой структуре наряду с инвариантными признаками романа-антиутопии можно выделить композиционные формы «исторической справки» и «исторического комментария», где первоначальная катастрофа (аналог эпопейного «перво времени») описывается как война. Причем в произведениях такого типа существуют как минимум две различные точки зрения на нее. Изображенные ритуалы регламентируют в первую очередь внешнее поведение человека, хотя и оказывают воздействие на его внутреннюю жизнь. Основная сюжетная ситуация «антиэпопеи» – состояние войны во внешнем по отношению к герою мире и в его внутренней жизни; мир и герой при этом проходят в сюжете испытание на свое тождество. Мир представлен в технократическом варианте, а существующая в нем внутренняя граница выражена про-

странственно. В итоге героя ожидает гибель (не обязательно физическая) и восстановление равновесия в мире. В целом в романе «антиэпопейного» типа изображено событие разделения и восстановления «эпической целостности» мира и героя; декларируемые «равенство» и «одинаковость» в системе персонажей опровергаются развитием сюжета. Поскольку в «антиэпопее» концепция человека подразумевает его целостность в биологическом и социальном аспектах, то телесное начало с точки зрения автора ценностно не снижено. К «антиэпопейному» типу антиутопии Е.Ю. Козьмина относит роман Е. Замятина «Мы» и типологически близкие ему произведения Дж. Оруэлла «1984», О. Хаксли «О дивный новый мир», К. Воннегута «Механическое пианино».

Созданный в эмиграции роман В. Набокова «Приглашение на казнь» исследовательница определяет как «антиидиллию», т.к. основным ее признаком считает доминирование в речевой структуре несобственно-прямой речи, связанной со слиянием внешней (повествователь) и внутренней (герой) точек зрения. Изображенные ритуалы здесь призваны контролировать внутреннюю сферу человека. Сюжет двоящийся, выражен в цепи побегов главного героя – мысленных или реальных. Мир и герой проходят испытание на свое тождество, но окружающая действительность представлена в природном, как бы «идиллическом» варианте, существующая в ней внутренняя граница выражена психологически. В итоге внешний герою мир ожидает катастрофа, а сам персонаж переходит в другой, «истинный» для него мир. Система образов в антиутопии «антиидиллического» типа построена на противопоставлении «естественной» внутренней жизни героя «искусственному» внешнему миру; личности – вещам и людям-куклам. Концепция человека, выраженная в образе героя, подразумевает доминирование в нем духовного начала в противовес телесному.

На основе проблемно-тематического подхода Т.Н. Фоминых строит типологию художественного изображения мировой войны в творчестве писателей первой волны эмиграции [9]. Опираясь на разработанные Г.А. Ландау категории типов миропонимания, Т.Н. Фоминых анализирует созданные эмигрантами произведения с позиции оценки ими исторических событий начала XX в. По ее мнению, Б. Зайцев («Золотой узор»), Л. Зуров («Древний путь», «Поле»), Д. Мережковский («Атлантида – Европа») тяготели к оптимистической трактовке исторического процесса, поскольку ориентировались на религиозное, христианское миропонимание, утверждающее однолинейность, необратимость истории, однократность и уникальность любого события без случайностей. С этой точки зрения все в мире наполнено смыслом, т.к. соотносено с веч-

ностью, служит ступенью к грядущему, с которым связывается надежда на спасение; война здесь мыслится как преодолимое или преодоленное зло. Ф. Степун, по мнению Т.Н. Фоминых, оригинально воплотивший в «Прапорщике» традиционную христианскую версию, примыкает к писателям-оптимистам.

Трактовка событий мировой войны в романах А. Толстого («Хождение по мукам» в берлинской редакции), М. Осоргина («Сивцев Вражек»), М. Алданова («Ключ»), Г. Иванова («Третий Рим») может быть определена как «скольжение» между «полюсами» – пессимистическим и оптимистическим. При этом в произведениях А. Толстого и М. Осоргина Т.Н. Фоминых замечает некоторое равновесие между оптимистической и пессимистической точками зрения; в то время как в повествовательной структуре «Ключа» и «Третьего Рима» наблюдает нарушение баланса в пользу пессимизма. Для пессимиста ни одна из картин действительности не является истинной, поэтому представление об истории здесь воплощают образы кругового движения, в роли вершителя судеб мира выступает случай, а война становится еще одним свидетельством царящей в мире бессмыслицы.

Е.А. Мужайлова, сопоставляя мировоззренческую позицию Ф.М. Достоевского и М. Осоргина, проводит типологические параллели между почвенническими идеями обоих писателей. По ее мнению, М. Осоргин нередко выступает прямым преемником идей, озвученных в середине XIX в. почвенниками, и тем самым является одним из ярчайших представителей неопочвенничества в литературе русского зарубежья [7, с. 39]. При этом Е.А. Мужайлова замечает, что М. Осоргин не всегда и не во всем последовательно шел за Ф. Достоевским, хотя общего в мировоззрении двух писателей больше, чем различного, в частности, в понимании «почвы»: центральными в их представлениях являются концепты земли как матери всего живого и родины; народа, проявляющего себя в самых разных образах, и веры.

На основе образного строя мемуарной прозы С.Т. Аксакова («Семейная хроника», «Детские годы Багрова-внука», «Наташа») и М.А. Осоргина («Времена», «Повесть о сестре», «Портрет матери», «Дневник отца», «Земля») О.С. Тарасенко устанавливает типологическое сходство творческих индивидуальностей двух писателей, обусловленное, в том числе, биографическими факторами (тройное родство, сходство жизненного становления), близостью их мировоззренческих позиций и художественных принципов [8]. Особое место в персонажной системе анализируемых произведений С.Т. Аксакова и М.А. Осоргина принадлежит образам родителей и сестер. При этом, по мнению О.С. Тарасенко, в образе

матери оба писателя воплотили представления об идеале русской женщины, выделив в ее характере нравственный стоицизм, решительность, образованность, а также способность к жертвенности, умение привить детям чувство справедливости. Не менее значимыми являются и образы отцов, от которых к детям перешла любовь к природе, доброе отношение к людям, уважение к семье. Через образы сестер, считает О.С. Тарасенко, писатели передали представление о судьбе женщины в современном им мире. При анализе художественной системы названных произведений С.Т. Аксакова и М.А. Осоргина также отмечается приоритетность для обоих авторов категории времени (что обусловлено жанровой природой мемуарной прозы), стремление к максимально точному воспроизведению предметных деталей пространства, реконструкцию мифа о «святом детстве». Устанавливая типологические параллели между мемуарным творчеством С.Т. Аксакова и М.А. Осоргина, О.С. Тарасенко утверждает, что оба автора принадлежат к одному писательскому типу, сложившемуся на общей генеалогической и творческой основе.

При установлении сближений в прозе писателей первой волны русской эмиграции, таким образом, основанием для типологии становятся различные формально-содержательные аспекты структуры художественного текста: мотивная система и стилевые особенности произведений, их проблемно-тематический уровень, мировоззренческая позиция авторов, особенности творческой индивидуальности. В поисках точек соприкосновения между произведениями писателей-эмигрантов современным литературоведением исследуются жанровые вариации мемуарной, биографической прозы, дневники писателей; определяются жанровые границы романа в творческом наследии эмигрантов.

Библиографический список

1. Аверин Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.
2. Биргер Л.А., Леденёв А.В. «Страсти по Набокову»: Творчество В. Сирин в эмигрантской критике // Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 1920–1930-х годов: Сб. научн. тр. Ч. 2. / Под. ред. Петровой Т.Г. М., 2006. С. 111–130.
3. Булдакова Ю.В. Дневник писателя как феномен литературы русского зарубежья 1920–1930-х гг.: типология и поэтика жанра: Дис. ... канд. филол. наук. Киров, 2010.
4. Захариева И. Вершины завоевания литературы русского зарубежья (1920–1930-е годы) // Русское зарубежье – духовный и культурный феномен: Матер. междунар. конф.: В 2 ч. Ч. 2. / Под ред. Гопман В.Л. М., 2003. С. 6–10.

5. Кириллова Е.Л. Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации: На материале мемуарной прозы русского зарубежья первой волны: Дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2004.
6. Козьмина Е.Ю. Поэтика романа-антиутопии: На материале русской литературы XX века: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.
7. Мужайлова Е.А. Достоевский и Осоргин: типология почвенничества. Уфа, 2008.
8. Тарасенко О.С., Аксаков С.Т. и Осоргин М.А.: типология творческих индивидуальностей: Дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2011.
9. Фоминых Т.Н. Первая мировая война в прозе русского зарубежья 20–30-х годов. М., 1997.

А.М. Брагин

Противопоставление как основа организации текстов малого поэтического жанра (на примере сонетов В. Шекспира)

В статье рассматривается противопоставление понятий в качестве основы организации текста сонета. В этом аспекте анализируются две темы: чувство и доводы рассудка. Анализ позволяет выделить ряд сем, выражающих оппозицию. **Ключевые слова:** оппозиция понятий, слово-наименование, семантическое ядро, инвариант, сема, концепт, организация текста сонета.

Известно, что основу внутренней организации текста составляет его содержательная организация. Поэтому целесообразно вскрыть лингвистический механизм построения тех сонетов, в которых содержательной основой является противопоставление [6, с. 27].

При этом противопоставление, функционирующее как источник противоречий внутри текста, является порождающей моделью сонета, выступающая внутренним импульсом его саморазвития. При определении места оппозиции в системе средств текстовой организации сонетов оказалось, что большая часть сонетов строится как постепенное развертывание текста с начальной нацеленностью, главным образом, на положительное, а не на отрицательное разрешение поставленной проблемы [3, с. 36].

В сонетах В. Шекспира приводится ярко выраженная оппозиция понятий «добро» и «зло» [Там же, с. 21]. В этом плане сонеты составляют единое целое, которое позволяет говорить о них как о произведениях, где имеет место противопоставление житнетворческого и смертоносно-го начал: «жизнь, бытие, цветение» – «гниль, распад, смерть» [4, с. 84].

Оба эти начала могут совмещаться в одном и том же явлении или в одной и той же человеческой сущности, когда душа героя как бы перерастает из одного проявления своей сути в другое и отчасти оборачивается своей противоположностью.

Противопоставление в этом случае являет собой рамочную конструкцию, состоящую из вводящей структуры и конечного элемента. Рамочная конструкция строится как запрос об информации. «Раскрытие такого запроса носит характер последовательного отражения мысли в определенной ситуации» [4, с. 82].

На примере сонета 147 можно увидеть, что в первом катрене дается определение чувства, а во втором это чувство уже описывается как достигшее своего качественного максимума и по этой причине ставшее неподвластным разуму:

*My love is as a fever, longing still
For that which longer nurseth the disease;
Feeding on that which doth preserve the ill,
The uncertain sickly appetite to please.*

*My reason, the physician to my love,
Angry that his prescriptions are not kept,
Hath left me, and I desperate now approve,
Desire his death, which physic did except.*

*Past cure I am, now reason is past care,
And frantic-mad with evermore unrest;
My thoughts and my discourse as madmen's are,
At random from the truth vainly express'd;*

*For I have sworn thee fair, and thought thee bright,
Who art as black as hell, as dark as night.*

В семантическом плане второй катрен является кульминацией сонета, т.к. в нем чувственная реакция автора, развиваясь на том эмоциональном фоне, который создан в первом катрене, достигает наивысшей точки и получает свое концентрированное выражение.

Согласно так называемому традиционному разделению сонетов по смысловому принципу, во втором катрене тема подается в ее динамичном развитии, которое выражается именно по принципу противопоставления. Иными словами, для большей силы эмоционального воздействия данный тип катрена может строиться на оппозиции понятий, например, бренности материальной субстанции и нетленности духовного начала:

*My reason, the physician to my love,
Angry that his prescriptions are not kept,
Hath left me, and I desperate now approve
Desire is death, which physic did except.*

Данный катрен построен на оппозиции понятий «чувство – разум» (*love – reason*). «Чувство» являет собой универсалию. Согласно определению, универсалия – это общая, единая для всех людей смысловая сущность, независимо от конкретного языка, на котором говорит человек [3, с. 36]. Расположение языковых форм внутри универсалии создает так называемую пирамиду лексико-семантических абстракций, в основе которой располагаются слова-наименования как наиболее конкретные выразители универсалии. Универсалия «чувство» выражается через такие слова-наименования, как *affection, love, joy, anger, hatred, resentment, grief, depression, disappointment* и т.д. Слова-наименования объединяются в категории наименования чувственной оценки действительности по одному из обобщающих признаков, например, в зависимости от силы чувства, его характера (позитивная оценка действительности или ее негативная оценка). Чувство в сонетах В. Шекспира выступает не только как форма позитивной реакции индивида на окружающую действительность, но и как форма его отрицательной реакции. В этом плане можно выделить семантическое ядро, вокруг которого объединяются сонеты, где автор клеймит ложь, предательство или дает оценку порока.

Еще одна тема объединяет сонеты, в которых формой чувственной реакции поэта на несовершенство окружающего мира является разочарование и тоска. Подбор слов с отрицательной характеристикой, когда В. Шекспир клеймит предательство, ложь, называя все это общим словом «грех» (*sin*), позволяет рассматривать его отношение к Любви с точки зрения того антонимичного ряда слов, который используется автором. Так, все отрицательные качества обобщенно приводятся В. Шекспиром под понятие грех [5, с. 97].

С этой позиции стоит проанализировать сонет 148:

*O me! what eyes hath love put in my head
Which have no correspondence with true sight:
Or if they have, where is my judgement fled
That censures falsely what they see aright?*

*If that be fair whereon my false eyes dote,
What means the world to say it is not so?
If it be not, then love doth well denote
Love's eye is not so true as all men's: No,*

*How can it? O how can love's eye be true,
That is so vex'd with watching and with tears?
No marvel then though I mistake my view:
The sun itself sees not till heaven clears.*

*O cunning Love! with tears thou keep'st me blind
Lest eyes well-seeing thy foul faults should find!*

Темой данного сонета является понятие *disappointment*, входящее в вышеназванный инвариант *sin* и объединяющий в сонетах все то, что составляет и вызывает это понятие (сюда входят ложь, предательство и т.п., все то, что вызывает негативную реакцию поэта, такие чувства, как осуждение, ненависть, гнев, душевная боль, тоска и прочие).

Итак, в начальном катрене автор сокрушается по поводу любви, затмившей его взор вопреки здравому смыслу. Содержание инварианта конкретизируется при помощи сем *eyes, true sight, judgement fled, censures falsely* и *see alright*. В связи с использованием таких слов-наименований уже в начальном катрене можно наблюдать процесс декодирования кодового содержания инварианта.

В ключевом катрене происходит развитие темы, осуществляемое опять-таки по принципу противопоставления, причем содержание инварианта конкретизируется при помощи используемых в качестве варианта сем (Ср. *false eyes, eye is not so true*). Такое противопоставление подводит читателя к восприятию основной мысли данного сонета, состоящей в том, что человек, не внявший доводам разума, оказывается охваченным тоской и отчаянием и теряет способность адекватно воспринимать действительность.

В итоговом катрене происходит систематизация аргументов, необходимых для формулирования логического заключения в двух последних строках сонета, с помощью оппозиции понятий *love keep'st me blind – eyes, well seeing*. Совпадающие семы *eye, sight, see, blind*, поскольку они объединены общим понятием *sight*, образуют периферию концепта, объединяющую значения, в различной степени удаленные от общего для них смыслового ядра, выражающего пессимизм в отношении к миру.

Также можно выделить две противопоставленные темы, основанные на чувственном факторе, которые могут быть представлены в виде оппозиции оптимистической и пессимистической реакции на окружающий мир.

Данный анализ позволил выделить противопоставление понятий как основу организации сонета. Противопоставление выражается совпадающими семами, которые образуют периферию концепта «разочарование» через косвенную отнесенность к нему, выраженную через концептуальную метафору замутненного зрения как неверного восприятия действительности.

Библиографический список

1. Кондратьева Т.Н. Речевая реализация универсалии «Чувство» в сонетах В. Шекспира: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2011.

2. Кошечая И.Г. О языке как особом средстве отражения действительности // Теоретические и прикладные аспекты лингвистики / Отв. ред. Ю.М. Шемчук. М., 2013. С. 56–59.
3. Кошечая И.Г. Стилистика современного английского языка. М., 2011.
4. Кошечая И.Г. Текстобразующие структуры языка и речи. М., 1983.
5. Луговская Е.Ю. Речевая структура сонета: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.
6. Свекрова О.Ю. Особенности функционирования оппозиции «утверждение – отрицание» на уровне текста (на материале сонетов, английский язык): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1989.
7. Свиридова Л.К. Перевод как обязательное выражение категории тождества // Вестник МГТУ им. М.А. Шолохова. Сер. «Филологические науки». 2013. № 2. С. 80–86.
8. Смирнов А.С. Шекспир. Л., 1963.

А.В. Лапшова

К вопросу об общих и дифференциальных признаках терминосистемы и топонимики

В данной статье сделана попытка на основе анализа внутренней сущности топонимов, во-первых, сопоставить их с терминами в плане нахождения общих черт, объединяющих их с терминологической системой и с общеупотребительной лексикой и, во-вторых, систематизировать те черты, которые разделяют их с терминами и позволяют говорить о топонимике как совершенно самостоятельной сфере языковых знаков. Выделенные черты отличают топонимы от всех остальных слов и позволяют говорить о топонимике как об особом пласте вокабуляра, пополняемость которого ограничена тремя пространственными сферами: суши, водного пространства и космоса.

Ключевые слова: топонимическая система, словарный состав языка, общеупотребительное литературное слово, термин.

Целью данной статьи является нахождение общих и дифференциальных признаков, которые, с одной стороны, объединяют договорной, т.е.

искусственный пласт языковых образований в их отношении к человеку как одушевленной личности и его ориентации в пространстве, а с другой – исходят из не менее важной необходимости разделения этого пласта и рассмотрения пространственной, т.е. топонимической части в ее относительной целостности. Потребность в таком обобщении и вытекающей из него разделенности давно возникла в прагмалингвистике, что выразилось в последние годы в появлении большого количества научных работ, диссертаций, статей, монографий. Однако работ синтезирующего характера и в то же время препарирующего поставленную выше проблему пока не имеется, хотя в научном и практическом отношении они представляют серьезный интерес. Но их появлению, естественно, должен был предшествовать период теоретического накопления знаний, позволивший подойти к рассмотрению имеющихся фактов с новых позиций, основанных на базе новой научной информации и ее осмыслении в свете достижений современной теоретической мысли.

Материалом для исследования послужили географические и астрономические справочники, энциклопедии, книги и статьи о земных и водных ресурсах нашей планеты и строении Вселенной как космического пространства.

Топонимика как система форм конкретно названных объектов окружающего человека пространства последнее время не случайно оказывается в центре внимания лингвистов. Объясняется это в первую очередь тем, что сфера топонимических единиц является одним из тех участков языковой материи, которая носит постоянно пополняющийся характер, в силу чего она функционирует как своего рода открытое поле в общезыковых рамках [3, с. 4].

Однако даже этот факт не является основополагающим в характеристике топонимики, поскольку раздвижению языковых рамок, как известно, подвержены все сферы языковой коммуникации, и здесь отличительной чертой топонимики может считаться фактор ее скоростной пополняемости, хотя и выделяющей топонимику из остальных сфер языка, но также не являющийся для нее чем-то специфичным. В то же время именно топонимика занимает в языке особое место, и причина этого лежит в договоренности значения каждого слова – топонима, которое предшествует его введению в языковую структуру. Тем не менее, на наш взгляд, это положение, сближающее топоним с термином и как бы позволяющее рассматривать топонимику как подраздел терминологии, не отвечает тем требованиям, которые организуют топонимику в виде отдельной системы языковых знаков. Поэтому несколько слов следует сказать о соотношении термина и топонима.

Как известно, основным принципом термина является его узкопрофессиональное значение, знакомое лишь ограниченному кругу профессионально объединенных лиц. И эта ограниченность остается характерной чертой термина на все то время, пока в нем начинается процесс детерминологизации, позволяющий термину выйти за границы своего узкоспециализированного круга [1]. Ученые, занимающиеся проблемами терминологии, отмечают факт внезапного изменения внутреннего содержания термина, которое вызвано новой научной информацией, полученной из той отрасли науки, к которой непосредственно относится термин. Ср., например, значение атома как мельчайшей, далее неделимой частицы любого вещественного тела, и современная трактовка атома как делимой единицы, состоящей из нескольких входящих в него элементов: протонов, нейтронов и т.д. Итак, одна из основных черт термина заключается в изменяемости его значения.

Теперь обратимся к топониму. Сказанное выше не значит, что топоним неизменяем. Но изменяемость его значений является вторичным актом, вызванным не новой научной информацией об объекте, а как правило, иными в ряде случаев социально-политическими условиями, которые обуславливают переименование (порой многократное) топонимического объекта. Например: *Царицын – Сталинград – Волгоград* или *Санкт-Петербург – Петроград – Ленинград – Санкт-Петербург* и т.д. Само функционирование топонимов также имеет свои характерные особенности: во-первых, топониму не свойственна архивизация; во-вторых, ему не присуща неологизация; в-третьих, он лишен географической синонимичности.

В случае последней к топониму присоединяется дополнительное значение (своего рода индекс): *Краснодар 352600* или *Юбилейный 141090*, или слова, уточняющие местоположение, в результате чего создается вторичное фиксированное слово, как правило, составное и отличающееся от первичного невозможностью их пространственного совмещения и отождествления: *York* и *New York*, *Stradford* и *Stradford-on-Avon* и т.д.).

К такого рода дополнительным уточнителям может относиться следующее.

1. Пространственные направления по линии частей света: север, юг, запад, восток по их отношению к центру, представленные либо однозначным указанием (например: *Only in the Andes of Peru and on the coast of central Chile are there known deposits of value*, или *Especially over eastern and southern Asia, and to a degree over the waters south and east of the United States as well, summer monsoons tend to weaken or even eliminate the trades*, или: *Farther south in the Coast Ranges of northern California are the great*

redwood forests, and in the Sierras of central California is the giant sequoia, the largest of all trees), либо в более детализированном виде, когда имеет место внутреннее смещение направленности в одном общем регионе (*The Amazon basin, in northern South America, and west central Africa are the two largest areas of tropical rainforest*). В подобных случаях мы сталкиваемся со своего рода удвоенным уточнением линии пространственной направленности.

2. Слова типа «новый», «новопостроенный», которые часто сочетаются со словами, обозначающими их пространственную дислокацию. Например: *Scattered deposits of low-grade iron ore are found in the British Isles. It has long been the practice of British smelters to import other ores, especially from Sweden, Spain, and Newfoundland, however, Britain has a supply of low-grade ores sufficient to last for many years*, или *The interior lowlands extend from New York southwest to Oklahoma and Texas and from Tennessee North Dakota. Bedrock in this area consists of nearly horizontal layers of sedimentary rocks deposited beneath great seas that covered the area in the geologic past. In general, the surface relief consists of undulating to level plains*, или *Snowfall is likewise heavy in the southern Andes, in the mountains of New Zealand, and along the coast of British Columbia and southern Alaska*.

В данном случае имеет место не контекстуальная детализация значения, а пространственная фиксация. Это различие связано с отсутствием у топонима многозначности, которая характеризует, по сути, каждое обычное слово-наименование, где конкретизация значения осуществляется через контекст и благодаря контексту: *Нет, я не Байрон, я другой, / Еще неведомый изгнанник, / Как он, гонимый миром странник, / Но только с русскою душой* [5]. С топонимией положение оказывается представленным в прямо противоположном свете. Договорное принятие топонима как слова, обозначающего пространственную точку на местности, сразу становится достоянием общества и поэтому приобретает характер, приравнивающий его к слову-наименованию общеязыкового употребления. В этом состоит особенность топонима.

Тем не менее общеупотребительность топонима, отличающая его от термина и сближающая с обычным общеупотребительным словом-наименованием, т.е. превращающая топоним в единицу общеупотребительной лексики, не позволяет поставить знак равенства между ними. Существует еще одна очень важная различительная черта. Нельзя забывать, что слова, исконно существующие в языке и функционирующие в речи по внутренним законам общеязыкового развития, имеют свою этимологическую историю как ту исходно смысловую основу, которая понятна всем носителям языка и не зависит от акта договорной конвенции, опре-

делившей объем значения, приписываемого тому или иному термину. Поэтому есть все основания утверждать, что топоним, не будучи равен ни термину, ни слову общеупотребительной лексики, внутри языкового вокабуляра представляет собой особый знак, наделенный определенным, свойственным только ему значением. Главным парадоксом в их различии является следующее: терминсистема не имеет своих узкопространственных ограничений – она охватывает любую отрасль науки или ее практического применения и в любой из них проявляет себя наличием собственного инвентаря как тех языковых знаков- символов, каждый из которых сохраняет свою профессионально ориентированную применимость.

Если с этих позиций посмотрим на топонимику, то окажется следующее. Топонимика, напротив, имеет свое приложение только к одной сфере – сфере пространственной ориентации личности. Однако в этой сфере пространство представлено восприятию таким образом, что оно разделяется на три относительно самостоятельные части: а) земля; б) вода; в) космос.

Итак, топонимика как единство языковых знаков, обозначающих три вышеназванных пространственных дислокации объекта, имеет описанные в данной статье отличительные признаки, которые позволяют говорить о топонимах как об особой группе языковых единиц, не повторяющих отличительные характеристики, присущие иным системам словарного состава языка.

Библиографический список

1. Кошечая И.Г. Стилистика современного английского языка. М., 2011.
2. Кошечая И.Г. О тройной сегментации времени и пространства // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Сер. «Филологические науки». 2013. № 2. С. 64–67.
3. Свиридова Л.К. Грамматические связи некоторых конкретно-пространственных существительных в языке и речи: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1998.
4. Свиридова Л.К. Перевод как обязательное выражение категории тождества // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Сер. «Филологические науки». 2013. № 2. С. 80–86.

А.А. Лебедева

Проблема эквивалентности и безэквивалентности лексических единиц при переводе юридических текстов

В статье рассматриваются особенности и трудности перевода в сфере юриспруденции, а также проблемы поиска корректных иноязычных эквивалентов деловой лексики. Автор проводит анализ влияния национально-культурных реалий на языковую картину мира и приводит примеры, которые в дальнейшем помогут преодолевать трудности при переводе юридических текстов.

Ключевые слова: профессиональная коммуникация, юридическая терминология, тексты отраслевой юриспруденции, параллельный перевод, обучение профессионально-ориентированному переводу.

Проблема точности передачи содержания подлинника средствами другого языка всегда стояла перед переводчиками. С точки зрения эквивалентности выделяют, как правило, три вида перевода: адекватный (передача содержания при сохранении норм языка перевода), буквальный (пословный, *word-for-word*) и вольный (не нарушает норм языка перевода, но при этом может быть недостаточно эквивалентен оригиналу) [1–3]. Буквальный перевод часто расценивается как перевод более низкого уровня, а вольный или свободный перевод – более высокого уровня, чем адекватный.

Если рассматривать эквивалентность как семантическое тождество приравниваемых друг к другу единиц, то необходимо отметить, что эквивалентность текстов не всегда подразумевает эквивалентность всех их сегментов, а тождество сегментов текстов не всегда означает эквивалентность самих текстов. Соответственно, адекватность перевода подразумевает поиск эквивалентов, адекватных оригиналу. К примеру, термин *субъект федерации* иногда переводят с помощью слова *subject*. Однако, как указано в *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English* под ред. A.S. Hornby, *subject is any member of a state except the supreme ruler, citizen: French by birth and a British subject by marriage* (т.е. *подданный*). Поэтому более корректным и понятным для англоязычной аудитории будет перевод *entity/unit/constituent component of the Russian Federation*. Не обойтись без лексико-грамматического расширения при переводе таких англоязычных терминов, как *capital crime* или *capital offense*. Рус-

скоязычная версия данных словосочетаний звучит как «преступление, наказанием за которое по закону может быть или должна быть назначена смертная казнь». Помимо слов *plaintiff/defendant* (истец/ответчик), в английском праве используются и такие термины как *claimant*, *applicant* (истец, заявитель), *petitioner* (лицо, добивающееся развода через суд), *complainant* (человек, добивающийся судебного разбирательства в магистратском суде). Необходимо подобрать корректный перевод в зависимости от контекста.

В лингвистической литературе неоднократно приводились примеры, когда возникала необходимость изменения оригинального текста из-за неадекватного восприятия перевода носителями другого языка. Старый лозунг американской фирмы «Kentucky Fried Chicken» (KFC) звучал *Finger licking good* («Пальчики оближешь»), при переводе же на китайский язык получалось «Ешь свои пальцы!». Пришлось менеджерам фирмы несколько видоизменить лозунг на китайском рынке. Подобная ситуация наблюдалась и с лозунгом фирмы «Pepsi» *Come alive with the Pepsi generation!* («Живи с поколением Пепси!»). При переводе же на китайский язык данная фраза приобрела шокирующее звучание: «"Пепси" заставит Ваших предков подняться из могил!». Поэтому на китайском рынке в рекламный девиз также внесли коррективы. Слово *pajero* в названии известной марки автомобилей «Mitsubishi Pajero» ассоциировалось в некоторых странах Латинской Америки с лицами нетрадиционной ориентации, поэтому в испаноязычных странах данный автомобиль стали продавать под маркой «Mitsubishi Montero». Фирма «General Motors» потерпела фиаско, пытаясь вывести на рынки Латинской Америки новый автомобиль «Chevrolet Nova». Выяснилось, что по-испански *no va* означает «не идет».

Перевод должен быть понятен прежде всего тем, кому он адресован. Особенно много сложностей возникает с переводом терминов при отсутствии обозначаемой им реалии в другом языке или в случае частичного расхождения семантического наполнения обозначаемых реалий в разных национально-культурных системах. Русскоязычная аудитория, как правило, не в курсе, кто такой *coroner* в английском праве, каковы различия между *solicitor*, *barrister*, *attorney* и *lawyer*. Англичане и американцы не сталкивались с понятием *неразграниченная государственная собственность*. Слово *abolitionist* должно переводиться в зависимости от контекста: сторонник отмены рабства в середине XIX в., сторонник отмены «сухого закона» в США в начале XX в., борец за отмену смертной казни в конце XX в. Термин *probation sentence* (условно-досрочный приговор) в США подразумевает условное осуждение, в

России же термин *пробация* имеет более широкое семантическое наполнение: означает также дополнительные требования поведения при условном осуждении, например, нельзя выходить из дома после 22.00 ч., нельзя посещать бары, ночные клубы и т.д.

Расхождения в семантическом наполнении наблюдаются и с термином *общественные работы* (*community service / community sentence, community payback*). Если рассматривать общественные работы как вид наказания, то УК РФ не содержит такой дефиниции. Вместе с тем, ст. 49 УК РФ определяет «обязательные работы» как «бесплатные общественно полезные работы». В соответствии со ст. 49 УК РФ, обязательные работы заключаются в выполнении осужденным в свободное от основной работы или учебы время бесплатных общественно полезных работ. Обязательные работы устанавливаются на срок от 60 до 480 ч. и отбываются не свыше 4 ч. в день¹. При этом следует отметить, что законодательству РФ в целом термин «общественные работы» вполне знаком: например, п. 1, ст. 24 Закона «О занятости населения в Российской Федерации» устанавливает, что «органы службы занятости организуют в целях обеспечения временной занятости населения проведение оплачиваемых (!) общественных работ». Таким образом, уголовное законодательство РФ не содержит такого вида наказания, как «общественные работы», наиболее близко сущность таких общественных работ в целях наказания раскрывается через «обязательные работы», т.е. в России аналогом общественных работ можно назвать предусмотренные уголовным законодательством обязательные работы². Уточним, что в УК РФ в перечне видов наказаний помимо «обязательных работ» (ст. 49) содержатся еще такие работы, как «исправительные работы» (ст. 50) и «принудительные работы» (ст. 53.1). Однако именно «обязательные работы» наиболее полно отражают сущ-

¹ Одним из возможных наказаний за совершенное преступление для преступников в иностранных юрисдикциях являются общественные работы (*community service or community sentence, community payback*). Общественные работы – это неоплачиваемые принудительные работы, которые назначаются на определенное количество часов. В зависимости от тяжести преступления, общественные работы назначаются на 40–300 ч. работ; для безработных работы назначаются на 3–4 дня в неделю, а работающие отбывают наказание по вечерам или в выходные [4]. При назначении таких работ, как правило, учитывают характер преступления и род занятий преступника. Вместе с тем, общественные работы – это не только альтернативный вид наказания. Такие работы могут осуществляться студентами по образовательным программам и волонтерами. В связи с этим, общественные работы как вид наказания подвергаются критике, т.к. к общественным работам в целом формируется негативное отношение как к непривлекательной деятельности, которую следует избегать.

² С точки зрения юристов, в российском обществе не происходит такая стигматизация общественных работ (волонтерских) как в иностранных юрисдикциях, т.е. отсутствует негативное смешение общественных работ как наказания и как волонтерской деятельности.

ность такого наказания, как «общественные работы» в иностранных юрисдикциях.

Определенные несоответствия в семантическом наполнении наблюдаются и с англоязычной и русскоязычной версиями терминов *conditional*¹ / *unconditional (absolute)*² *discharge*.

Условное и безусловное (полное, абсолютное) освобождение от ответственности используется в иностранных юрисдикциях, причем в разных странах могут действовать различные правила применения данного института.

Так, в соответствии с Уголовным кодексом Канады, если обвиняемый (физическое лицо) признал свою вину или его признали виновным в совершении преступления, то вместо его осуждения суд может освободить обвиняемого либо полностью, либо на определенных условиях. Освобождение может применяться в случае, если за преступление не установлено минимального наказания или преступление наказуемо более коротким, чем 14-летним сроком лишения свободы. При этом освобождение не считается осуждением, хотя о применении данной меры государственными органами делается соответствующая запись, которая автоматически стирается из баз данных по истечении 1 года (для безусловного освобождения) и 3 лет (для условного освобождения).

В других странах могут существовать несколько иные условия такого освобождения – с внесением соответствующей записи об освобождении и без и др. В Великобритании данный институт действует на территории Англии и Уэльса. В США условия устанавливаются на уровне штатов – возможность освобождения, условия и период надзора; как правило, освобождение применяется к лицам, впервые совершившим преступление и несовершеннолетним правонарушителям.

В России не существует ни «условного освобождения», ни «безусловного (абсолютного) освобождения». УК РФ устанавливает возможность условно-досрочного освобождения от отбывания наказания (что соответствует, например, термину *parole* в США), после фактического отбытия определенной части наказания (ст. 79 УК РФ). Вместе с тем, схожим с

¹ If the court imposes an *absolute discharge*, the offender will be regarded as not having been convicted of the offence. The offender cannot be subsequently charged with the offence. However, a record is kept of the absolute discharge and can be used against the offender if the offender commits another offence [5].

² A *conditional discharge* requires the offender to follow certain rules for a specified length of time as set out in a probation order. Once the duration of the conditional discharge has passed and the conditions of the probation order have been followed successfully, the discharge becomes absolute. If the conditions of the probation order are not followed or the offender commits a new offence while bound by the probation order, the offender can be convicted of the original offence and sentenced [5].

рассматриваемым институтом можно назвать условное осуждение, что применимо к «условному освобождению» в иностранных юрисдикциях (ст. 73 УК РФ).

Соответственно, при переводе терминов «условное» и «безусловное освобождение от ответственности», «условное осуждение» в Российской Федерации можно считать аналогом «условного освобождения» в иностранных юрисдикциях. Аналога «безусловному (абсолютному) освобождению» в России нет.

Частичное расхождение семантического наполнения обозначаемых реалий в разных правовых системах наблюдается и при рассмотрении вопросов *деликтного права / tort law*, поскольку понятие деликтного права в России несколько отличается от деликтного права в Великобритании. В то время как в России понимается особый юридический состав, связанный с нарушением либо ущемлением законных прав контрагента в гражданско-правовых отношениях, в Британии к деликтам относят также административные правонарушения, а также некоторые преступления малой тяжести, носящие характер частного обвинения.

Особого внимания от переводчика, как правило, требуют безэквивалентные лексические единицы (слова и устойчивые словосочетания), не имеющие ни полных, ни частичных эквивалентов в другом языке, так называемые межъязыковые лакуны. При переводе такой лексики обычно используют, как обособленно, так и в сочетании друг с другом, несколько приемов: калькирование, транслитерацию, транскрибирование, лексико-семантическую замену, адекватную замену, переводческий комментарий. При этом нужна осмотрительность. Компании *Coca-Cola*, например, пришлось долго подбирать название своей торговой марки на китайском рынке, т.к. китайцы произносят название напитка как «Кекукела» («Кусай воскового головастика»). Окончательный вариант – «Коку-Коле» («Счастье во рту»).

Определенные трудности часто вызывают при переводе так называемые «ложные друзья переводчика», например, английское слово *appellation* означает «титул, название», это не «апелляция» (*appeal*), как иногда ошибочно переводят данный термин. В корпоративном праве термины *novation* и *новация* имеют разную семантическую наполняемость. Французский термин *personne juridique* переводится не как *юридическое лицо*, а как *субъект права*. Французским эквивалентом словосочетания *юридическое лицо* является *personne morale*. На английский язык данный термин можно перевести как *legal entity / person*.

Перевод специализированных юридических текстов требует не только блестящего знания иностранного языка, но и освоения тонкостей юри-

дической терминологии, ее значения в правовой системе той страны, с языка которой осуществляется перевод. Переводчик с юридическим образованием наилучшим образом отвечает данному требованию.

Библиографический список

1. Алексеева И.С. Введение в переводоведение. М., 2006.
2. Комиссаров В. Н. Лингвистика перевода. М., 2007.
3. Хайруллин В.И. Проблемы перевода и язык британской и американской аудиопрессы // Перевод и страноведение: Международ. сб. науч. ст. / Отв. ред. В.И. Хайруллин. Уфа, 2009. С. 77–84.
4. Community sentences // Gov.uk. URL: <https://www.gov.uk/community-sentences/community-payback> (дата обращения: 02.03.2013).
5. Sentencing in Canada // The John Howard Society of Alberta. URL: <http://www.johnhoward.ab.ca/pub/C33.htm#Abso> (дата обращения: 24.04.2013).

М.А. Пахомова

Окказиональные слова и словари оказаионализмов

В статье представлена основная проблематика изучения поэтических окказионализмов в связи с их лексикографическим отражением в словарях разного типа – как общего назначения, так и специальных, содержится краткий обзор современных словарей поэтических окказионализмов с указанием типовых схем построения словарной статьи, общего объема словника.

Ключевые слова: окказионализм, индивидуально-авторское новообразование, неология, лексикография, словник, словотворчество.

Вопросы о месте новых слов в лексической системе языка, о принципах их классификации, о способах организации и функционирования всегда в той или иной мере привлекали внимание лингвистов. К середине XX в. в основном были созданы все необходимые условия для становления специальной лингвистической дисциплины – неологии, историю которой можно охарактеризовать как попытку дифференциации разных типов новых слов и их включение в состав специальных словарей.

Следует отметить, что неологизмы как факты литературного языка становятся общепринятыми, узуальными, а индивидуально-авторские новообразования как факты речи обычно остаются случайными, окказиональными.

Поэты в поисках нового, яркого слова особенно часто приходят к словотворчеству. Авторские неологизмы – это речевые новообразования, впервые встреченные на страницах текста – художественного или научного – и не отмеченные в словарях национального языка, соответствующего данному автору по времени, как правило, живущие только в данном тексте и поэтому обладающие признаком необычности, новизны, но имеющие потенциальную возможность превратиться в факты языка при благоприятных условиях.

К «благоприятным» условиям перехода авторских новообразований в языковые факты следует отнести функциональную целесообразность новой номинации, структурное соответствие ее возможностям системы языка, способность к конкуренции с узуальными синонимами, а также действие тех или иных внелингвистических факторов. Хотя авторские новообразования редко переходят в неологизмы языка, можно составить некоторый список таких слов, вошедших в язык, поскольку они появились в исторически благоприятных условиях, отвечали общественным потребностям и были удачны по структуре и стилю. Можно назвать такие слова, как *промышленность*, *будущность* (Н.М. Карамзин), *нигилист* (И.С. Тургенев), *злыхательство*, *чумазый*, *головотяп* (М.Е. Салтыков-Щедрин), *стушеваться* (Ф.М. Достоевский), *отсебятина* (К. Брюллов), *самодур*, *самодурство* (А.Н. Островский), *хлыщ*, *приживалка* (И. Панаев), *бездарь* (И. Северянин), *неудачник* (И.А. Гончаров), *интеллигенция* (П. Боборыкин), *прозаседавшиеся* (В. Маяковский), *Мойдодыр*, *Айболит* (К. Чуковский). Но такая участь «авторских» новообразований скорее исключение, чем правило, т.к. назначение их совсем другое: служить образным средством выражения художественной мысли, а не претендовать на вхождение в язык.

Словотворчество русских писателей (и особенно – поэтов) и отношение к нему в разные периоды историко-литературного процесса было неоднозначным. В периоды социального брожения и революционных потрясений начала XX в. наблюдается творческий подъем в русской поэзии, сопровождающийся активизацией словотворчества, активизацией, связанной с особой позицией модернистов в отношении к языку поэзии.

О.И. Александрова активизацию индивидуального словотворчества в русской поэзии в конце XIX – начале XX вв. связывает с особенностями

ми общественно-политической ситуации в России того периода: «Выход на общественную арену широких народных масс, демократизация форм публичной речи, классовое отношение не только к явлениям действительности, но и к обозначающим их словам... поколебало уверенность в неизблемости норм литературного языка и вызвало представление о свершающемся языковом перевороте, языковой революции» [2, с. 11].

Оценка языкотворческой деятельности русских поэтов начала XX в. не потеряла своей значимости и сейчас. Поэтическая практика того времени, отражающая попытки новаторского переосмысления языка, несмотря на отдельные неудачи, сыграла свою роль в освобождении литературы от традиционных штампов, в активизации творческого потенциала поэтов и писателей.

В самой истории изучения русского словотворчества и авторских неологизмов, проделавшей, по мнению О.И. Александровой, «путь от чисто вкусовой оценки опытов в этой области до лингвистического анализа в целом» [Там же, с. 8], можно выделить три этапа.

Первый – литературоведческий. Это работы и статьи, связанные с анализом разных литературных течений начала XX в., с определением их художественной и общественной значимости (приблизительно 1910–1917, 1917–1935 гг.). На этом этапе словотворчество рассматривается как проблема, прежде всего, социальная, мировоззренческая, наконец, литературная – и только потом как лингвистическая.

Второй этап – лингвистический. Это работы и статьи, затрагивающие те или иные вопросы (скорее, факты) индивидуального словообразования в связи с решением лингвистических проблем, и прежде всего – лексикографических, лексикологических и особенно словообразовательных (приблизительно 1955–1970 гг.).

Третий период в изучении авторских неологизмов как продукта индивидуального словотворчества, формировавшийся в недрах предшествующих, поставил исследователей-лингвистов непосредственно перед вопросами:

1) что представляет собой словотворчество как стилеобразующее средство в системе поэтического языка;

2) каковы роль, функции авторских неологизмов в художественных текстах разных жанров и в поэтической системе отдельных художников слова;

3) каково место авторских неологизмов художественной речи среди других типов новых слов национального языка;

4) как влияют взаимоотношения между ними на развитие лексической и словообразовательной системы языка и на язык в целом.

Для решения этих вопросов требуется теоретическое обобщение процессов индивидуального словотворчества, которое станет возможным в свою очередь лишь тогда, когда будет проведен анализ словотворчества не только отдельных поэтов и писателей, но и целых групп, объединенных одним литературным направлением. Среди модернистских направлений массовым словотворчеством отличались символисты, футуристы и имажинисты. Следует рассмотреть их словотворчество с точки зрения принципов литературного направления и выявить особенности семантики индивидуально-авторского новообразования.

В поэзии значительно чаще, чем в других сферах функционирования окказиональных слов, можно встретить новообразования с уникальной структурой, созданные специально с установкой на словесную игру, каламбур. Такие уникальные, специфические для художественной речи образования, тем не менее, можно типизировать по способу словообразования.

Не вызывает сомнений, что окказионализмы, созданные специфическими способами, – это резерв экспрессивности. Их экспрессивность – в незаданности и неожиданности, в эффекте рождения сложного художественного образа.

Собственно окказиональные образования является сознательным творением художников слова, и поэтому всегда несут на себе большую эмоционально-смысловую нагрузку. Иногда тот или иной способ специфического словообразования становится основой создания всего стихотворения.

Н.И. Фельдман в статье «Окказиональные слова и лексикография», напечатанной в «Вопросах языкознания» еще в 1957 г., поднимала проблему вхождения индивидуально-авторского новообразования в словари: «Должны ли окказиональные слова входить в словари? Вопрос этот законен, потому что такие слова попадают в словари, но попадают несистематично, без соответствующих помет, без подачи их в качестве слов особой категории...» [12, с. 67]. Для Н.И. Фельдман кажется очевидным, что нормативный словарь должен отражать словарный состав литературного языка, поэтому «...лексикографам надо строго отличать окказиональные слова от неологизмов и первые в словарь не включать» [Там же, с. 72]. Тогда возникает вопрос: где и как учитывать индивидуально-авторские новообразования? Н.И. Фельдман ставит перед лингвистами две актуальные на тот момент задачи: выпуск ежегодного словарика-бюллетеня новых слов и создание словаря окказиональных слов русских писателей.

Какова же ситуация в современной неологии?

Признание авторских неологизмов является давно установленным фактом, отмеченным во многих исследованиях по словообразованию и нео-

логии. Новым является комплексный подход к авторскому неологизму как к особому типу новых слов и как единице лексической, словообразовательной и поэтической системы национального языка.

В.П. Григорьев во главе группы сотрудников Института русского языка АН СССР составил словарь языка русской советской поэзии, включив в него исследование словарного состава 28 стихотворных произведений двенадцати разных поэтов. «Поэт и слово. Опыт словаря» появился в 1973 г., среди различных художественных средств в нем были представлены и окказиональные слова с пометой «нов.». Но это было только начало. В настоящее время вышли 4 тома словаря и работа над ним продолжается. «Словарь языка русской поэзии XX века» – это сводный (по 10 поэтам) контекстный поэтический словарь тезаурусного типа, иначе говоря – словарь поэтического языка конкретной эпохи, который характеризуется исчерпывающей полнотой словника, соединяет в себе элементы регистрирующего и объяснительного справочников. Каждая из статей словаря представляет собой собрание стихотворных строк из произведений выдающихся поэтов Серебряного века: И. Анненского, А. Ахматовой, А. Блока, С. Есенина, М. Кузмина, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака, В. Хлебникова, М. Цветаевой. В статьях эти строки хронологически упорядочены; они дают возможность судить и о ритмике окружения заглавного слова, и о «приращении смысла» в нем самом, и об истории слова в поэтическом языке эпохи. В необходимых случаях к заглавным формам статей и контекстам даются пометы и краткие комментарии. Но окказиональные слова составляют лишь небольшую часть всей представленной лексики. А ведь именно эти слова вызывают наибольшие проблемы для истолкования.

О.И. Александрова в статье «Окказиональные безаффиксные существительные женского рода в поэтических произведениях начала XX века: Краткий анализ и материалы для словаря» сформулировала следующие принципы создания словаря окказионализмов.

1. Словарь должен быть не только толковым, но и словообразовательным.

2. В словаре в первую очередь должны найти отражение наиболее продуктивные типы индивидуального словообразования.

3. В словаре должен быть выяснен вопрос о месте окказионализмов в языковой системе.

4. В словаре по возможности должны быть отражены общие принципы функционирования окказионализмов в художественной речи.

5. Словарь должен отражать историю окказионализма (авторство, время создания, случаи его заимствования и пр.).

Эти принципы нашли свое отражение в работах современных лингвистов.

Н.Н. Перцова в 1995 г. представила «Словарь неологизмов Велимира Хлебникова». Осветить абсолютно все группы индивидуально-авторских новообразований, созданных этим поэтом, практически невозможно. По разным оценкам, их от 10 до 16 тысяч. Словарная статья строится по схеме: слово, варианты, ударение, адреса в публикациях, адреса комментариев в работах Григорьева, Вроона и других исследователей, грамматический класс, мотивирующее слово, ассоциации, примеры употребления. В словаре Н.Н. Перцовой содержится более 5 тысяч неологизмов из опубликованных произведений Хлебникова, среди них 4415 морфологически интерпретируемых слов, 72 слова «звездного языка» (звуки наделены определенными обобщенными смыслами) и 812 заумных, звукоподражательных слов. Продолжая исследовать творчество поэта, Перцова смогла вдвое увеличить этот список, на что указала в книге «Словотворчество Велимира Хлебникова», изданной в 2012 г.

Не менее интересна работа в этой области В.Н. Валавина – «Словотворчество Маяковского. Опыт словаря окказионализмов» (2010), который содержит около 3 500 слов. Этот словарь является попыткой создать исчерпывающий свод окказиональной лексики В.В. Маяковского, для чего лингвист провел обследование всех изданных произведений поэта, включая стихотворные тексты, драматургию, прозу, статьи, речи и т.д. Некоторые слова были представлены в виде словоформ, в которых проявилась их окказиональность. Словарная статья включает указание на принадлежность к той или иной части речи, грамматическую характеристику, толкование, цитаты-иллюстрации, название произведения, частотность употребления окказионализма, словообразовательную справку с примерами узуальных слов подобной структуры, энциклопедическую справку [3].

Авторский неологизм в поэтическом тексте – специально созданное средство художественной выразительности, экспрессии – обладает различными стилистическими функциями. Необходим комплексный подход к проблемам образования и функционирования окказионализмов в поэтической речи. Он позволит рассмотреть образование и структуру слова с позиции кодирующего (поэта), а осознание и семантизацию его – с позиции декодирующего (читателя) и установить взаимосвязь между степенью сложности структуры окказионализма и его семантизацией. Необходимо выяснить цели создания окказионализмов и, по возможности, их обусловленность с точки зрения соответствующего литературного направления. Для такого анализа особенно интересно рассмотреть твор-

чество таких ярких поэтов-новаторов, как К. Бальмонт (представитель символизма) и И. Северянин (представитель эгофутуризма).

Большой вклад в исследование их творчества внесла С.А. Хромова в работе «Индивидуально-авторское словотворчество в его отношении к языковому образовательному стандарту». Она рассмотрела окказионализмы с точки зрения их строения, способа словообразования и идеостиля. Словарные статьи у С.А. Хромовой сгруппированы по двум разделам: «Индивидуально-авторские новообразования, созданные на базе узуальных моделей» и «Индивидуально-авторские новообразования, созданные по окказиональным моделям». Далее следует деление по частям речи и по способам словообразования, например, «суффиксальные существительные – носители отвлеченного признака с суффиксами *-ость, -есть, -ность*». Первым компонентом словарной статьи является заголовочное слово, вторым – иллюстративный отрывок с указанием на источник цитаты, третьим – мотивирующее слово со словообразовательным компонентом:

озёрность: ...женщин с этою озёрностью в глазах...

Соблазны влаги.

Озёрный + *-ость*.

С.А. Хромова сопоставляет новообразования Бальмонта и И. Северянина, т.к. оба поэта были активными творцами слова, склонными к экспериментам над языком произведений. Как соотносятся созданные ими слова со словообразовательным узусом? Оказалось, что большинство индивидуально-авторских новообразований как Бальмонта, так и И. Северянина полностью соответствуют языковому стандарту, что свидетельствует о том, что узус довлеет даже над яркой самобытной личностью. Новообразований, созданных по собственно окказиональным моделям, у Бальмонта всего 5, а у И. Северянина чуть больше – 43.

Наиболее полно представлено словотворчество И. Северянина в работе В.В. Никульцевой, которая создала словарь лексических неологизмов поэта, но включила в него только наиболее частотные, суффиксальные, неологизмы, что составляет примерно 46% созданных им слов. Важнейшим достоинством словаря В.В. Никульцевой можно считать использование 37 книг, в том числе рукописных, неопубликованных стихотворений. Словарь составлен методом сплошной выборки – 3 300 единиц. Словарная статья включает следующие компоненты: заголовочное слово, мотивирующее слово, иллюстративный отрывок с указанием на источник цитаты, семантическая характеристика, стилистические пометы. То же самое индивидуально-авторское новообразование *озёрность* в словарной статье В.В. Никульцевой выглядит таким образом:

Озёрность ← озёрный: *И глядя на друзей, взволнованных и влажных, / Я вспомнил девушек в домах многоэтажных / И женщин с этою озёрностью в глазах...* («Соблазны влаги», 1928; КР, с. 55) – «свойство озёрной воды; бездонность, глубина».

Необходимо отметить, что, анализируя собственно окказиональные слова, С.А. Хромова и В.В. Никульцева в отдельных случаях расходятся в определении мотивирующего слова и способа словообразования. Например, *грустыня* в словаре Никульцевой рассматривается как суффиксальный дериват от глагола *грустить* и истолковано как «грусть; состояние грустящего человека», а в словаре С.А. Хромовой – как результат контаминации от существительных *грусть* и *пустыня*. Интересно сравнить толкование, данное лингвистами, с восприятием этого же слова старшеклассниками, которые знакомятся с творчеством Игоря Северянина. Учащиеся истолковали слово *грустыня*, взятое вне контекста, как стойкую тяжелую грусть, как слово, образованное суффиксальным способом от прилагательного *грустный* (по аналогии с существительным *твердыня*). Но, рассматривая слово в контексте стихотворения «Озеро Лийв»: *Ищу, / Куда бы укрыться мне в этой грустыне*, отметили сему места: *Это место, где грустно лирическому герою*.

Другим примером расхождений может послужить слово *курсиса*. В.В. Никульцева рассматривает его как результат суффиксального образования от существительного *курсы* и истолковывает как «слушательница учебных женских курсов», а С.А. Хромова – как результат контаминации (*курсистка* + *актриса*) и даже дает примечание: «Речь идет о молодой девушке, курсистке, которая на сцене читала стихотворения И. Северянина и, таким образом, стала актрисой». А с точки зрения старшеклассников, слово имеет разговорный оттенок и по образованию напоминает такое слово, как *директриса*.

Безусловно, такие расхождения обусловлены самой природой индивидуально-авторских новообразований, их зачастую запрограммированной «неправильностью» или множественностью мотиваций, а контекст стихотворения иногда не упрощает понимание слова, а, напротив, создает полисемантическую и полимотивированность окказионализма.

Таким образом, несмотря на то, что накоплен большой материал в данной области неологии, остается обширное поле для исследовательской деятельности, особенно в плане сопоставления поэтического словотворчества разных художников слова.

Библиографический список

1. Александрова О.И. Окказиональные безаффиксные существительные женского рода в поэтических произведениях начала XX века: Краткий анализ и материалы для словаря // Ученые записки Арзамасского пед. ин-та. Сер. «Филологические науки». Горький, 1969. Вып. 95. С. 193–227.
2. Александрова О.И. Русское поэтическое словотворчество // Традиции и новаторство в поэтическом языке. Научные тр. Куйбышевского пед. ин-та. Куйбышев, 1978. Т. 281. С. 3–73.
3. Валавин В.Н. Словотворчество Маяковского. Опыт словаря окказионализмов. М., 2010 г.
4. Григорьев В.П. Поэт и слово. Опыт словаря. М., 1973.
5. Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979.
6. Лыков А.Г. Современная русская лексикология. Русское окказиональное слово. М., 1976.
7. Никульцева В.В. Лексические неологизмы Игоря Северянина: деривация, значение, употребление. М., 2004.
8. Перцова Н.Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. М., 1995.
9. Перцова Н.Н. Словотворчество Велимира Хлебникова. М., 2012.
10. Словарь языка русской советской поэзии XX века / Под ред. В.П. Григорьева. М., 2010.
11. Улуханов И.С. Узуальные и окказиональные единицы словообразовательной системы // Вопросы языкознания. 1984. № 1. С. 44–54.
12. Фельдман Н.Н. Окказиональные слова и лексикография // Вопросы языкознания. 1957. № 4. С. 64–73.
13. Хромова С.А. Индивидуально-авторское словотворчество в его отношении к языковому образовательному стандарту. Саратов, 2007.
14. Чиркова Е.К. О критериях отграничения окказиональных слов от новых слов литературного языка // Совр. рус. лексикография / Отв. ред. А.М. Бабкин. Л., 1975.

Н.М. Числова

«Юмор» как средство выражения радости в межкультурном общении

Данная статья посвящена исследованию юмора как неотъемлемого компонента общения представителей любой культуры и одного из средств выражения эмоционального состояния радости. Также предпринимается попытка объяснения проблематики лингвистического юмора, которая еще недостаточно изучена с точки зрения языкознания, и рассмотрения различных классификаций юмора.

Ключевые слова: концепт «юмор», языковая игра слов, анекдот, межкультурная коммуникация, семантика, прагматика, синтактика, синтагматика.

Научная новизна данного исследования заключается в выявлении языковых средств, препятствующих пониманию юмора представителями иной культуры, а также в рассмотрении взаимосвязи концептов «юмор» и «радость» и выявлении их особенностей в условиях межкультурного общения.

Ввиду несовпадения языковых картин мира часто возникают коммуникативные сбои и недопонимание со стороны представителей иной культуры. Следовательно, подобная ситуация нуждается в лингво-культурном объяснении, поскольку предотвращение коммуникативных сбоев, вызванных непониманием юмора, имеет большое значение как для лингвистики, так и для практики межкультурной коммуникации в целом. Концепт «юмор», наряду с другими ассоциативными концептами, рассматривается как одно из лингвистических средств выражения эмоции радость в мультикультурной среде.

Юмор, прежде всего, представляет собой некое средство передачи мыслей и чувств, не только положительных, таких как радость, но и достаточно часто – отрицательных, которые не принято открыто выражать в обществе. В социальном взаимодействии совместное понимание юмора помогает устанавливать и поддерживать социальные отношения. Лингвисты и психологи также утверждают, что юмор является социальным инструментом, позволяющим эффективно снимать психологическое напряжение и улучшать взаимоотношения. Несомненно, юмор является средством социализации [5, с. 519].

Ввиду своей специфики, изучение юмора всегда привлекало отечественных и зарубежных лингвистов. В лингвистике английскому юмору посвящен целый ряд исследований. Согласно словарю Вебстера, англий-

ское слово *humor* определяется следующим образом: 1) *the perception, that enables you to experience joy even when faced with adversity* («ощущение, заставляющее вас испытывать радость, даже столкнувшись с неприятностями»); 2) *something, that is designed to be comical or amusing* («что-то комичное или нелепое по своей сути» [11, с. 356].

Лингвист Г.Г. Почепцов, рассматривая языковую основу английского юмора, замечает, что лингвистический юмор требует от человека достаточно высоких интеллектуальных способностей и может присутствовать только в особых социолингвистических условиях получения радости от использования языка и вступления в коммуникацию. Г.Г. Почепцов также различает лингвистический и ситуативный юмор [7, с. 325]. Различные юмористические ситуации, начиная от пародий и заканчивая детским лепетом, могут вызвать улыбку, смех, внешний либо внутренний, следовательно, и – эмоцию радости. Смех может возникнуть в том случае, если участники коммуникации по-разному интерпретируют данную ситуацию.

Далее рассмотрим виды юмора и попытаемся ответить на вопрос, какой из них в большей мере вызывает эмоцию «радость». По классификации Г.Г. Почепцова, один из видов ситуативного юмора основан на несовпадении внешней характеристики предмета высмеивания и его внутреннего состояния, а также на их противостоянии. Внутренняя составляющая часть предмета высмеивания может быть скрыта и только подразумевается. По нашему мнению, подобные анекдоты требуют большего интеллектуального напряжения из-за скрытого смысла.

Неожиданность и смех вызывает эффект несоответствия интерпретаций коммуникантов. Такой юмор более понятен и требует меньшего интеллектуального усилия. По мнению Почепцова, эффект лингвистического юмора в большей степени основан на восприятии шутки реципиентом и на том, насколько хорошо развито его чувство юмора и интеллектуальные способности, а также на отношении реципиента к шутке в целом и его настроении [Там же, с. 321]. Следовательно, принимая во внимание выводы ученого, можно говорить о том, что если реципиент испытывает радостное настроение, он в большей мере склонен адекватно воспринимать лингвистический юмор. Ввиду расхождения формы и значения в лингвистическом единстве, в шутке возникает лингвистический юмор, который может быть скрыт в метафоре, фразеологизмах, омонимах и других лексико-семантических вариантах слова. Согласно словарю «Robert historique», юмор (от лат. *humor*) в древности определял темперамент человека. Старо-французское слово *humeur* обозначало настроение, предрасположенность к чему-либо хорошему, к веселью

[10, с. 1756]. По данным Оксфордского словаря, в конце XVI в. это слово имело следующее значение: *a quality of action, speech, etc., which causes amusement, facetiousness, comicality (more fully sense of humor). The faculty of perceiving and enjoying what is ludicrous or amusing* (Качество, действие речи и др., вызывающее изумление, веселость, комизм (более развернуто – «чувство юмора»). Способность к восприятию и получению удовольствия от чего-либо курьезного или нелепого, чувство курьезного или нелепого) [9, с. 1285]. Впоследствии слово *юмор* проникло из английского во все европейские языки и превратилось в некий интернационализм. В русский язык слово *юмор* попало из английского в конце XIX в. [12, с. 459]. Принадлежность категории юмора к англосаксонской культуре в русском языке заметна меньше, чем во французском. В процессе лингвистических исследований было установлено, что *юмор* как понятие, а также чувство юмора как ценность пришли из англоговорящего мира, и потом распространились по всей Европе. В современном мире понятие юмора неразрывно связано с понятием смешного, комического, шуточного, радостного [1, с. 31].

Одной из универсальных черт, характерных для всех субкультур, является взаимосвязь лингвистического юмора с эмоцией «радость», поскольку использование юмора в коммуникации неизбежно ведет к появлению положительных эмоций у реципиента. В плане лингвистики, юмор неразрывно связан с глаголом *смеяться* и его производными: *смешно, насмешка, посмешище, смех* и др. У глагола *смеяться* есть еще значение – «говорить несерьезно». В английском языке выражение состояния радости также часто сопровождается употреблением слова *смех*: *burst out laughing – разразиться смехом; to die with laughter / to roar with laughter – умереть со смеху; to laugh into convulsions – смеяться до унady*.

Далее попытаемся рассмотреть конкретные примеры лингвистического юмора и механизмы производимого им эффекта.

A taxi was creeping slowly through the rush-hour traffic and the passenger was in a hurry. "Please," he said to the driver, "Can't you go any faster?"

"Of course, I can", the cabby replied, "but I ain't allowed to leave the taxi"¹ [8].

Как мы видим, в данном примере юмористический эффект заключается в неправильной интерпретации предложения, а именно – глагола *тоgo* (идти, ехать), одним из участников сюжета. Основываясь на данном примере, можно сделать следующий вывод: природа лингвистического

¹ Такси медленно пробиралось сквозь пробку в час пик, а пассажир торопился. «Пожалуйста, – попросил он водителя, – не могли бы вы передвигаться чуть быстрее?»

«Конечно, я могу, – ответил тот, – однако мне запрещено выходить из машины».

юмора заключается в том, что человек смеется, т.к. он знаком с объектом юмора или пародии. Из этого следует, что необходимо понимать то, над чем смеются, а значит – испытывают эмоцию радость, представители другой культуры, их ценностную картину мира. По мнению Г.Г. Почепцова, в рамках одной культуры существует согласие по поводу того, что следует считать смешным, но для представителя другой культуры это может быть абсолютно непонятным. В каждой культуре есть свой набор ценностей, определяющих нормы и поведение [7, с. 154].

Следовательно, проанализировав точку зрения лингвиста Г.Г. Почепцова, мы можем говорить о том, что юмористические тексты затрагивают ценности всех гуманитарных областей, практически во всех культурах, но, т.к. каждая культура имеет свои ценности, это обстоятельство во многом осложняет понимание иноязычного юмора, ввиду чего эмоция «радость» не может быть выражена в полной мере.

Что касается английского юмора, то идея о том, что смысл английских юмористических текстов определяется ценностной картиной мира, отраженной в стереотипах поведения англичан, принадлежит лингвисту А.В. Карасику. Изучая лингвокультурный аспект английского юмора, он доказал, что специфика английского юмористического общения заключается в стремлении использовать пространство полусерьезного стиля общения, что соответствует принципу высокого самоконтроля поведения англичан. Лингвокультурный аспект изучения юмора заключается в освещении и рассмотрении ценностей, актуальных для сравниваемых культур [6, с. 25]. А.В. Карасик также рассматривает юмористическую коммуникацию с точки зрения семантики, прагматики, синтактики и синтагматики. По его мнению, семантический аспект юмора заключается в обыгрывании различных расхождений предметно-понятийного характера.

Прагматический аспект юмора заключается в нормативно-оценочном и ситуативном обыгрывании и возникает при сопоставлении двух сценариев. Например: *I don't want any yes-men around me. I want everybody to tell me the truth even if it costs them their jobs*¹. Синтаксический аспект юмора заключается в обыгрывании и намеренном искажении прецедентных текстов. Комическим приемом, вызывающим эмоцию «радость», может выступать и градация качества там, где она неуместна, т.е. не может быть градуирована. Например: *All animals are equal but some animals are more equal than others*² (George Orwell). Мы склонны считать, что в данном примере абсурдная импликация на большую степень равенства выгля-

¹ Я не хочу видеть подхалимов в своем окружении. Я хочу, чтобы каждый говорил мне правду, даже если это будет стоить ему его должности

² Все животные равны, но некоторые – равнее.

дит комически. Обыгрывание семантического несоответствия состоит в каламбуре слов.

Вслед за Карасиком характерными признаками юмористической ситуации, вызывающей радость, мы считаем: коммуникативное намерение участников общения уйти от серьезности, юмористической настрой коммуникации, стремление сократить дистанцию, критически переосмыслить актуальные концепты в более мягкой, непринужденной обстановке, а также – наличие определенных вариантов смехового поведения, принятого в конкретной лингвокультуре.

Одной из наиболее ярких особенностей юмора в межкультурном общении, да и вообще, в любой культуре, являются внешние визуальные проявления и динамические изменения на лице говорящего – улыбка, смех, что в ряде случаев сигнализирует о проявлении радости, веселья. Согласно этимологическому словарю, в английском языке слова со значением *laugh* (смех) и *smile* (улыбка) имеют разное происхождение. Слово *smile* обозначает улыбку и этимологически близко русскому слову *смех*. В этом отношении слова *улыбка* и *улыбаться* – этимологически не связаны со словом *смех*, что является редким случаем с точки зрения языковой типологии. По нашему мнению, существует важное различие между смехом и улыбкой – при общении контролировать улыбку легче, чем смех. Тем не менее, и улыбка, и смех являются универсальными маркерами юмора и выражения радостного состояния коммуникантов. Однако в ряде случаев смех также является определенной предписываемой культурной нормой, которая используется для сокрытия отрицательных эмоций, например: смехом можно выразить презрение и насмешку, а не только радость. В свою очередь, улыбка нередко является маркером радости, но поскольку юмор нередко основан на игре слов, только очень хорошее знание языка заставит иностранца улыбнуться в ответ на анекдот представителя другой культуры, а значит – разделить с ним эмоцию радости.

Таким образом, юмор имеет ряд ценностных характеристик и, как культурный концепт, связан с ключевыми жизненными ориентирами. По своей сути, юмор – это одно из самых удобных средств адаптации человека к изменяющимся обстоятельствам. Мы склоняемся к той точке зрения, что юмор представляет собой некую реакцию на неожиданное развитие событий и примирение с действительностью, с выражением радости и положительных эмоций, способствующих укреплению здоровья. Следует также отметить, что для адекватного понимания и осмысления той или иной шутки либо анекдота немаловажна и манера его передачи. Анекдот может восприниматься по-разному в зависимости от обстановки, в которой происходит коммуникация. Мы придерживаемся той точки зрения,

что чем актуальнее для коммуникантов тот или иной комплекс идей и понятий, тем больше языковых единиц используется для их обозначения. Значит, чем более конкретна и детализирована та или иная ценность в языке, тем больше появляется различных шуточных, карикатурных и смешных изображений и трактовок этой ценности либо понятия.

Следовательно, можно сделать вывод о том, что юмор является неотъемлемой частью национальной картины мира, и его предметно-образная характеристика представляет собой большое количество ситуаций из коллективной памяти того или иного народа, соединенных с насмешливой интенцией, определенной тональностью и примерами поведения людей. Понятийная характеристика юмора представляет собой ряд определений, связанных с характеристикой ситуаций, которые ассоциируются с юмористическим поведением. Ценностная характеристика юмора заключается в снятии сравнительно незначительного напряжения с помощью психологической разрядки в виде положительной эмоции, выражаемой радостью. Особенности изучения юмора, в частности английского, и перспективы его изучения мы видим в установлении взаимосвязи английской и русской лингвокультур с помощью различных типов и тональностей общения, а также в развитии языковой креативности и освещении различных проявлений творческого начала в межкультурном общении.

Библиографический список

1. Александрова Е.М. Языковая игра: механизмы создания и способы перевода (на материале французских анекдотов). М., 2012.
2. Белл Р. Социолингвистика. М., 1990.
3. Бергсон А. Смех. М., 1992.
4. Гак В.Г. Сравнительная типология французского и русского языков. М., 1990.
5. Зализняк А.А., Левонтина И.Б. Константы и переменные русской языковой картины мира. М., 2012.
6. Карасик А.В. Язык, коммуникация и социальная среда. Вып.1. Воронеж, 2001.
7. Такова жизнь: Сб. юмора на английском языке / Сост. Муратов Э.Н. М., 2005.
8. Почепцов Г.Г. Язык и юмор. Киев, 1982.
9. Oxford Companion to Philosophy / Ed. By Honderich T. Oxford; NY, 1995.
10. Robert historique. Dictionnaire historique de la langue française sous la direction de Alain Rey. Paris, 2000.
11. Webster's New World dictionary of American English / Victoria E. Neufeldt, ed.; 3rd college ed. Webster, 1998.

Т.М. Воителева

Анализ и интерпретация текста как путь к его пониманию (методический аспект)

Статья посвящена вопросам восприятия текста. В качестве одной из основных категорий текста обращается внимание на его информативность. Как пример приведен краткий анализ стихотворения М.Ю. Лермонтова «Утес».

Ключевые слова: текстоцентрический подход, текст, виды информации в тексте, интерпретация текста.

Основой обучения русскому языку на современном этапе является текстоцентрический подход, который предполагает, что центральной единицей обучения становится текст как результат речевой деятельности, средство обучения, формирования всех видов компетенций.

Текст как явление языка и речи изучается с различных позиций как объект лингвистического исследования. Д.Н. Лихачев указывает на существование создателя, реализующего в тексте некий замысел. О.Л. Каменская – на основополагающую роль текста как средства вербальной коммуникации. Б.Н. Головин определяет текст как «словесное устное или письменное произведение, представляющее собой единство некоторого более или менее завершенного содержания (смысла) и речи, формирующей и выражающей это содержание» [3, с. 7]. Согласно определению И.Р. Гальперина, «текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» [2, с. 18].

С методической точки зрения текст целесообразно представить как продукт речемыслительной деятельности человека в устной или письменной форме, реализованный в произведении словесности, которое обладает смысловой завершенностью и структурным единством. Текст рассматривается как интегрированная система, позволяющая увидеть взаимодействие единиц всех языковых уровней. Он объединяет все единицы языка, делая их коммуникативно значимыми. Таким образом, текст – это способ реализации, результат функционирования языковой системы.

Каждый текст рассчитан на чье-либо восприятие. «В тексте заключена деятельность пишущего (говорящего) субъекта, рассчитанная на ответную деятельность читателя (слушателя), на его восприятие. Так рождается взаимосвязанная триада: автор (производитель текста) – текст (материальное воплощение речемыслительной деятельности) – читатель (интерпретатор). Таким образом, текст оказывается одновременно и результатом деятельности (автора) и материалом для деятельности (читателя-интерпретатора)» [1, с. 8].

Одной из основных категорий текста признается его информативность, поскольку целью создания любого текста является сообщение какой-либо информации. Учеными выделяется три вида информации, заложенной в тексте.

1. Содержательно-фактуальная информация (СФИ), представляющая собой «сообщения о фактах, событиях, процессах, происходящих, происходивших, которые будут происходить в окружающем нас мире, действительном или воображаемом» [2, с. 28]. СФИ помогает ответить на вопрос «О чем текст? Какова его тема?».

2. Содержательно-концептуальная информация (СКИ), сообщающая читателю «индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, описанными средствами СФИ, понимание их причинно-следственных связей, их значимости в социальной, экономической, политической, культурной жизни народа, включая отношения между отдельными индивидуумами, их сложного психологического и эстетико-познавательного взаимодействия» [Там же, с. 28]. СКИ раскрывает систему взглядов автора, основы его мировидения. Она представлена в тексте имплицитно и является результатом понимания текста. Выявление данного вида информации помогает определить основную мысль, идею текста.

3. Подтекстовая информация, представляющая собой скрытый смысл высказывания, появляется благодаря способности слов, словосочетаний, предложений в отдельных небольших отрезках текста таить в себе скрытый смысл. Подтекстовая информация не выражена словами, она только подразумевается. Используется подтекстовая информация толь-

ко для текстов художественного и публицистического стилей. Например, из одной короткой фразы *Вот бегают дворовый мальчик, / В салазки Жучку посадив, / Себя в коня преобразив можно узнать*, что описанное А.С. Пушкиным действие (событие) происходит в период крепостного права, понимая, что *дворовый* – это ребенок крепостных крестьян. В основе подтекста лежит способность слова «заключать в себе смысл, который у каждого человека имеет личностный характер и связан с его духовным и жизненным опытом» [4, с. 20]. Формированию подтекстовой информации способствуют изобразительно-выразительные средства языка – тропы и стилистические фигуры, которые оживляют речь, делают ее более образной и эмоциональной.

Восприятие (понимание) текста зависит от объективных знаний и собственного житейского и читательского опыта индивидуума. Поэтому не случайно, что одно и то же произведение, прочитанное человеком на разных этапах жизненного пути, воспринимается им по-разному. Будучи средством постижения внутренних связей в содержании текста, понимание рассматривается как движение к знанию в процессе чтения или слушания текста, определения темы, основной мысли текста. В основе понимания лежит рефлексия, с одной стороны, отражающая, как указывает Г.И. Богин, уровень развития языковой личности, с другой – способствующая этому развитию. С помощью рефлексии индивид вступает в отношения с окружающим миром, познает его, в том числе и через текст. Рефлексия позволяет увидеть, как проходит усвоение, понимание текста.

Чтобы понять текст, необходимо уметь соответствующим образом интерпретировать его. Каждый адресат (читатель/слушатель) привносит в художественный текст собственные представления, основой которых является читательский и житейский опыт, позволяющий оценить глубину понимания текста адресатом. Интерпретация позволяет полнее познать не только фактуальную и концептуальную информации, заложенные в тексте, но и скрытую, подтекстовую информацию.

В качестве примера проанализируем стихотворение М.Ю. Лермонтова «Утес», которое В.Г. Белинский относил к лучшим стихотворениям поэта:

*Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана,
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя,

Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне.*

Все стихотворение условно можно разделить на две части. Тучка и утес – это разные стихии. По-разному они представлены и в стихотворении.

В первой части Лермонтов описывает тучку. Как характеризует ее автор?

Поэт говорит о *тучке* не как о туче как природном явлении, вслед за которым, как правило, должен пойти дождь и разразиться гроза, а именно о *тучке* – легкой, легкомысленной, быстрой тучке-шалунье, для которой встреча с утесом была мимолетной и не оставила никакого следа. Тучка *золотая* – она пронизана лучами солнца, светится от счастья жизни, возможности передвигаться. (Отметим, что одно из значений слова «золотой» – *счастливый, благоприятный*). Словами «Утром в путь она умчалась рано, по лазури весело играя» поэт заставляет нас увидеть чистое, ясное утро, наполненное светлыми красками. О чем говорят эти строчки? Тучка быстрая, веселая. Она не задумывается о том, что ее ждет. Тучка временна, она мираж. Она *умчалась* (это уже произошло – на результат указывает глагол в форме совершенного вида), *весело играя* (депричастие несовершенного вида указывает на незаконченность, протяженность, постоянство действия), а *утес* остался стоять на месте. Ему нечего ждать от жизни – он *старый* и одинокий. И только *след в морщине*, оставшийся от тучки, напоминает ему о том, что жизнь течет и изменяется.

Утес – монолит, он вечен, неподвижен. Он не имеет возможности переноситься с места на место и вести беспечный образ жизни, как тучка.

В стихотворении просматривается два плана – неразделенность любви и непрочность всего, что есть в мире. Событие и его след – это понятия, относящиеся к разным временным рядам: событие – ночь, которую провела тучка на груди утеса-великана, – связано с земным понятием. Вечность – это след, который остался от события, неповторимый след, по которому течет время. След – метафора, которая связана с переживанием собственного «я» поэта. Утес и тучка наделены человеческими качествами – в тексте используется олицетворение: *тучка ночевала, умчалась, играя; утес стоит, задумался, плачет*.

Имплицитно определяется основная мысль стихотворения – одиночество, одиночество *утеса*, а вместе с ним и *поэта*. Утес в пустыне – это жизнь поэта в обществе, где его никто не понимал, где он был одинок и вынужден был скрывать свои чувства. Поэтому утес *тихонько плачет*. (Здесь вспоминаются строчки из другого стихотворения М.Ю. Лермонтова: *Со всеми буду я смеяться, / А плакать не хочу ни с кем*). Обратим внимание и на слово *тихонько* с уменьшительно-ласкательным суффиксом, которое синонимично в данном случае слову *украдкой*. О чем *заду-*

мался утес? Почему плачет? (Опять соединение глаголов совершенного и несовершенного вида). На эти вопросы нет однозначного ответа. Да и вряд ли сам поэт, находившийся в постоянном поиске смысла жизни, мог дать такой ответ.

Проанализируем синтаксические конструкции текста.

Стихотворение состоит всего из двух сложных предложений. Причем в первом предложении рассказана вся история утеса и тучки: *ночевала тучка, умчалась она, след остался*. Второе сложное предложение раскрывает состояние утеса, оставшегося одного. Особое звучание придают тексту и инверсионные члены предложения, которые помогают обратить внимание на наиболее значимые с точки зрения смысла слова (*ночевала тучка, тучка золотая* и др.).

Таким образом, анализ текста с использованием интерпретации помогает установить, *что* хотел сказать автор, *как*, с помощью каких языковых средств ему это удалось, и как нам удалось понять смысл произведения, увидеть, как языковые средства «работают» на образ, понять душевное состояние автора, его отношение к героям, действию, произведению в целом, а значит, и понять произведение. Более того, обучение приемам интерпретации художественного текста составляет важнейшее звено в формировании культуры чтения, способов познания мира, национальной и мировой культуры.

Библиографический список

1. Валгина Н.С. Теория текста. М., 2004.
2. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.
3. Головин Б.Н. Основы теории речевой деятельности. Горький, 1977.
4. Любичева Е.В. Русский язык. На пути к экзамену: ЕГЭ. Сдаем без проблем! М., 2007.

Н.Е. Масликова

Реализация коммуникативной компетенции в учебной проектной деятельности

Освещая проблему формирования коммуникативной компетенции учащихся, автор акцентирует внимание на целесообразности использования такой педагогической технологии, как метод проектной деятельности. В статье представлен опыт работы проекта «Мир русского дома».

Ключевые слова: коммуникативная компетенция, коммуникативные учебные действия, метод проектной деятельности, проектная деятельность на уроке литературы, учебный проект, музей русского быта.

Федеральный Государственный образовательный стандарт (ФГОС) задает направления развития системы образования Российской Федерации. Во ФГОС названы компетенции, являющиеся основными составляющими содержания обучения: языковая, лингвистическая, коммуникативная и культуроведческая. В результате их формирования обеспечивается единство языкового, речемыслительного, интеллектуального, нравственно-эстетического развития школьников.

Коммуникативность – это свойство речи, в котором проявляется способность учащихся связно, полно, логично и последовательно излагать прочитанный / услышанный текст, а также создавать свой. Созданный текст должен соответствовать определенному функционально-смысловому и стиливому типу речи, соответствовать теме, ситуации общения, в нем должны быть правильно использованы необходимые языковые средства.

Коммуникативность носит целенаправленный и мотивированный характер речевой деятельности, определяется наличием определенных взаимоотношений между собеседниками, образующими ситуацию общения.

Коммуникативная компетенция – сумма полученных знаний, умений и навыков, необходимых для речемыслительного процесса: «понимания, порождения и воспроизведения речи в соответствии с целевой коммуникативной установкой» [2, с. 35]. Сформированностью коммуникативной компетенции является умение воспринимать речь и создавать высказывание.

Поэтому одной из главных задач становится задача развития знаний, умений и навыков учащихся, необходимых для речемыслительного процесса. В процессе обучения речевой деятельности учащиеся должны научиться осознавать сложившуюся речевую практику и на этой основе

корректировать и совершенствовать свою устную и письменную речь. Следует добавить, что движущей силой развития речи и навыков общения у детей является потребность в общении.

На современном этапе процесс обучения направлен на социальное, личностное, познавательное и коммуникативное развитие личности на основе формирования универсальных учебных действий: личностных, регулятивных, познавательных и коммуникативных. К коммуникативным универсальным учебным действиям относят действия, развитие которых обеспечит социальную компетентность, умение осуществлять коммуникативную деятельность, использовать правила общения в различных ситуациях, организовывать самостоятельную речевую деятельность и учитывать позиции людей, участвующих в общении и совместной деятельности.

Целесообразно рассматривать коммуникативные универсальные учебные действия со следующих позиций: во-первых, коммуникативные действия, направленные на учет позиции собеседника, т.е. коммуникация как взаимодействие; во-вторых, коммуникативные действия, направленные на сотрудничество, т.е. коммуникация как кооперация; в-третьих, коммуникативные действия, служащие средством передачи информации и становление рефлексии, т.е. как условие интериоризации.

Следует отметить, что человек в коммуникации выступает не только как человек говорящий, но и как человек мыслящий. Речь рассматривается как способ формулирования мысли посредством языка. Поэтому когнитивность является компонентом формирования коммуникативных способностей учащихся, влияет на процесс формирования коммуникативной компетенции учащихся. Плохая речь свидетельствует о несформированности когнитивных моделей, поэтому особое внимание уделяется развитию мыслительных способностей учащихся: умению отбирать, систематизировать, анализировать информацию, трансформировать и интерпретировать ее в соответствии с коммуникативной задачей.

Современный урок является актом коммуникации, в котором происходит передача знаний и умений, обмен информацией учителя и ученика, и одновременно как акт деятельности каждого участника общения, коммуниканта. Коммуникативно-деятельностный подход обеспечивает формирование коммуникативной компетенции. Создание особого учебного пространства способствует тому, что ученик самостоятельно ориентируется в деятельности учения [1]. Смена приоритетов в обучении – от знания к способу его получения, от теоретического типа мышления к эмпирическому – влечет за собой новые подходы к организационным формам обучения.

Большинство ученых сходятся во мнении, что развитие коммуникативной компетенции возможно при реализации таких технологий обучения, которые направлены на самого обучаемого как субъекта в плане формирования и развития его как личности, благодаря целенаправленному творческому поиску в процессе совместной учебной деятельности.

Метод проектной деятельности является одной из оправданных педагогических технологий, лично ориентированной и обладающей практической направленностью. Превращение ученика в деятеля позволяет ему ориентироваться в деятельности учения и выбирать собственные, доступные и потому продуктивные, способы освоения учебного материала, а задачей учителя становится корректировать зону ближайшего развития ученика, уровень его продвижения в теме, а также обучать способам исследования лингвистического материала и создания речевых произведений.

Под проектом понимается обоснованная, спланированная и осознанная деятельность, направленная на формирование у школьников определенной системы интеллектуальных и практических умений. Проектно-исследовательская деятельность – это совместная учебно-познавательная, творческая или игровая деятельность, имеющая общую цель, согласованные методы, способы деятельности, направленная на достижение общего результата, которая способствует развитию самостоятельности, целеустремленности, ответственности, инициативности, в процессе работы над проектом дети приобретают социальную практику за пределами школы, адаптируются к современным условиям жизни.

В основе каждого учебного исследования лежит проблема, из которой вытекает и цель, и задачи деятельности учащихся. Проблема проекта-исследования обуславливает метод деятельности, направленной на ее решение. Целью такой работы становится поиск способов решения проблемы, а задача формулируется как задача достижения цели в определенных условиях. Главным компонентом проектно-исследовательской деятельности должен быть интеллектуальный поиск, важнейшей частью – стадия мысленного решения поставленной задачи.

Проект с точки зрения учащегося – это возможность делать что-то интересное самостоятельно, в группе или самому, максимально используя свои возможности; это деятельность, позволяющая проявить себя, попробовать свои силы, приложить свои знания, принести пользу и показать публично достигнутый результат.

Учебный проект с точки зрения учителя – это дидактическое средство, позволяющее обучать проектированию, т.е. целенаправленной деятельности по нахождению способа решения проблемы путем решения задач,

вытекающих из этой проблемы при рассмотрении ее в определенной ситуации.

Одним из приоритетных направлений в реализации проекта «Мир русского дома» стала коммуникативная направленность учебной проектной деятельности посредством создания ситуаций, направленных на развитие диалогического общения учащихся, позитивной взаимозависимости членов проектных групп, сотрудничества и совместного поиска в процессе всех этапов выполнения проекта; целенаправленного и систематического включения обучающихся в групповые формы учебной проектной деятельности, создающих мотивацию к построению эффективной коммуникации со всеми участниками проекта и позволяющих приобрести опыт результативного построения коммуникативного пространства с целью успешного решения проектных задач.

Практической целью нашей работы стало создание экспозиции музея «Мир русского дома». Для достижения этой цели мы определили следующие задачи:

- расширить и углубить знания о русской мифологии;
- изучить русские народные промыслы;
- изучить русский народный календарь;
- разработать концепцию музея, т.е. продумать содержание;
- собрать и отобрать экспонаты;
- создать экскурсионное сопровождение.

Педагогической целью стало обучение навыкам проектной деятельности, для решения которой мы определили следующие задачи.

Во-первых, сформировать *рефлексивные* умения – умения осмысливать задачу, для решения которой недостаточно знаний.

Во-вторых, сформировать *поисковые* умения – умения самостоятельно генерировать идеи, находить недостающую информацию, запрашивать ее у эксперта, находить несколько вариантов решения проблемы, выдвигать гипотезы, устанавливать причинно-следственные связи.

В-третьих, сформировать умения и навыки *работы в сотрудничестве* – умения коллективно планировать, взаимодействовать с любым партнером, помогать товарищам при решении общих задач, навыки делового общения, умения находить и исправлять ошибки в работе других участников.

В-четвертых, сформировать *презентационные* умения и навыки – навыки монологической речи, умения уверенно держать себя во время выступления, артистические умения, умения использовать различные средства наглядности при выступлении.

В-пятых, сформировать *менеджерские* навыки – навыки проектирования и планирования своей деятельности, времени, ресурсов, умения при-

нимать решения и прогнозировать их последствия, навыки анализа собственной деятельности (ее хода и промежуточных результатов).

В-шестых, сформировать *коммуникативные* навыки – навыки ведения дискуссии, умения инициировать учебное взаимодействие со взрослыми: вступать в диалог, задавать вопросы, умения отстаивать свою точку зрения, развивать навыки интервьюирования, опроса.

Предполагаемый продукт проекта «Мир русского дома» – создание экспозиции музея и его экскурсионного сопровождения с элементами театрализации; создание буклета, посвященного экспозиции музея; издание сборника творческих работ; написание сценариев литературных посиделок; создание костюмов, серии календарей «Мир русского дома», компьютерной презентации проекта.

Для реализации проекта созданы *рабочие группы* сказителей, месяцесловов, умельцев, затейников, травников.

Работа над проектом была рассчитана на два учебных года, реализация проекта проходила в несколько этапов.

Направления работы первого года реализации проекта. На первом, *вводном*, этапе (октябрь) проходили установочные встречи по определению темы, целей, задач, основных замыслов проекта, формировались проектные группы, распределялись задачи и обязанности между членами групп, составлялся план работы. На втором, *поисково-исполнительском*, этапе (октябрь-январь) ребята собирали и систематизировали материал, отчитывались о ходе выполнения заданий, обсуждали варианты, возникшие в процессе работы. Наставники проводили индивидуальные и групповые консультации по содержанию и правилам оформления проекта. На третьем, *обобщающем*, этапе (февраль-март) ученики оформляли результаты проектной деятельности, участвовали в предзащите проекта, готовились к публичной защите, формировали группы рецензентов, оппонентов. На последнем, *заключительном*, этапе (апрель) проводился «школьный марафон знаний», на котором проходила публичная защита проекта, презентация музея, был подведен итог и сделан анализ выполненной работы.

Ученики 6 и 7 классов принимали участие в работе кружка «Русская культура». Познакомившись с темой проекта, ребята разделились на команды по интересам. Задания для групп ребята продумывали коллективно, работали в библиотеке, с интернет-ресурсами. Когда был собран первичный материал, его обсудили в группах, подготовили выступления в классах.

Ребята могли переходить из группы в группу, помогать своим товарищам. У каждой группы была своя цель. Так, «Сказители» должны были познакомиться со славянскими мифами, мифами Древней Руси. Ребята

придумали древо древнерусских богов, нарисовали его и с большим интересом рассказывали как старшим, так и младшим школьникам.

Вторая группа, «Месяцесловы», изучала русский народный календарь, находила пословицы и поговорки, проводила конкурс на лучшее знание пословиц и поговорок, составляла вместе с руководителями программу «Осенние посиделки». Перед составлением программы ребята познакомились с традициями и обычаями проведения русских народных праздников. Также эта группа изготовила календари для недели науки.

Группа «Умельцы» собирала материал по народным промыслам. В классе и на экскурсиях прошли мастер-классы: лепка игрушек из соленого теста, лепка игрушек из глины в Гжели, пошив русских сарафанов для выступлений, изготовление лоскутных кукол.

«Травники» собирали сведения о лекарственных травах Древней Руси. Составляли сборники лекарственных трав.

«Затейники» составляли сценарии, распределяли роли. На Крещение была подготовлена программа «Крещенские гадания», а ко дню науки – фольклорная программа «Мир русского дома», насыщенная народными обрядами, играми. Также «Затейники» сочинили в форме былины представление проекта на неделе науки.

Нельзя было не включить в проектную деятельность путешествия и экскурсии по древнерусским городам. Спланировали мы их так, чтобы темы экскурсий совпадали с темой проекта, например, «Музей деревянного зодчества под открытым небом» в г. Новый Иерусалим, «Музей игрушки», фабрика «Богородская игрушка» в г. Сергиев Посад, рождественская и крещенская программы в Коломенском, «Фабрика елочной игрушки» в г. Клин, фольклорная программа «Прощание с Масленицей» в г. Дмитров. Перед экскурсиями на занятиях кружка ребята готовили сообщения, например, «Русская изба», «Обрядовая поэзия» и т.д., а после экскурсий писали отзывы.

Проект «Мир русского дома» был представлен на окружной конференции «Отечество» в секции «Культурное наследие», где получил специальный приз. На школьной Неделе знаний проект вызвал огромный интерес и был отмечен грамотой «За оригинальность идеи», получил «Приз зрительских симпатий».

Направления работы второго года реализации проекта.

1. Завершение создание экспозиции музея, подготовка экскурсионного сопровождения.

2. Размещение информации о музее на сайте Letopisi.ru.

3. Введение элективного курса «История русского языка» для учащихся 8 класса.

4. Начало освоения навыков учебно-исследовательской деятельности в рамках элективного курса «История русского языка» (планируемые темы работ: «Илья Муромец как былинный герой», «Значение эпитетов “красный” и “белый” в древнерусской литературе», «Куликовская битва в древнерусской литературе и в цикле А. Блока “На поле Куликовом”» и др.)

5. Подготовка и проведение цикла просветительских лекций по русской мифологии для учащихся 5–6 классов («Боги в мифах Древней Руси», «Мифологические персонажи Древней Руси», «Месяцеслов», «Обряды»).

В рамках проекта работал кружок «Русская культура», программа которого была направлена на реализацию конкретных задач по созданию экспозиции музея.

Работа в творческих группах велась в следующих направлениях.

«Сказители» подготовили цикл просветительских рассказов для учащихся 5–7 классов, совместно с «Затейниками» подготовили и провели акцию «Помоги “Русскому дому”».

«Месяцесловы» продолжили изучение русского народного календаря, находили пословицы и поговорки, составляли вместе с руководителями программу «Народные игры и забавы».

Группа «Умельцы» собирала материал по народным промыслам. В классе и на экскурсиях прошли мастер-классы: лепка игрушек из глины в Великом Новгороде, изготовление каргопольской игрушки, изготовление лоскутных кукол, плетение из ниток, пошив русского сарафана для музея «Мир русского дома».

«Травники» изучали особенности русской кулинарии.

«Затейники» готовили сценарии фольклорных праздников. Так, ко Дню науки была подготовлена фольклорная программа «Мир русского дома», составлен сценарий для открытия музея «Мир русского дома».

Следует отметить такую особенность работы в творческих группах, как возможность перехода из одной группы в другую, что позволяло ребятам попробовать себя в разных направлениях деятельности. Все группы участвовали в субботнике и собирали экспонаты для музея.

Проект «Мир русского дома» был представлен на VII смотре-конкурсе образовательных учреждений участников движения «Москва на пути к культуре мира», где был награжден дипломом II степени.

Из каждой поездки (Троице-Сергиева лавра, Нижний Новгород, Семёнов, Гжель, Углич, Мышкин и др.) мы привозили экспонаты для музея. Ценность этих поездок в том, что дети имеют возможность прикоснуться к миру народных промыслов, поучаствовать в изготовлении игрушек, посуды и т.д., познакомиться и пообщаться с мастерами, художниками.

Мы стремимся к тому, чтобы созданный нами музей русской избы стал своеобразным исследовательским центром для наших ребят, где проводились бы интересные встречи, праздники, уроки. Проект «Мир русского дома» ставил своей целью погрузить учащихся в активную учебную проектную деятельность с учетом личностных интересов, создания образовательной среды, характеризующейся партнерскими взаимоотношениями, выступающими средством формирования коммуникативной компетенции учащихся.

Библиографический список

1. Антонова Е.С. Методика преподавания русского языка: коммуникативно-деятельностный подход: Учеб. пособие. М., 2007.
2. Воителева Т.М. Теория и методика обучения русскому языку: Учеб. пособие для вузов. М., 2006.
3. Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Русские легенды и обычаи. М., 1993.
4. Короткова М.В. Быт и культура русского города. М., 2006.
5. Русская изба: Иллюстрированная энциклопедия / Авт.-сост. Д.А. Баранов, О.Г. Баранова, Е.Л. Мадлевская и др.; Науч. ред. и предисл. И.И. Шангиной. СПб., 2004.
6. Соловьев В.М. Русская культура. С древнейших времен до наших дней. М., 2006.

Авидзба Регина Леонтиевна – аспирант отдела русской классической литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького; менеджер по работе с клиентами, международная консалтинговая компания «Global solutions of law & Consulting». E-mail: reginaavidzba@rambler.ru.

Брагин Александр Михайлович – аспирант кафедры теории и методики преподавания иностранных языков МГГУ им. М.А. Шолохова; специалист по учебно-методической работе факультета дополнительного профессионального образования, МГГУ им. М.А. Шолохова. E-mail: field6@mail.ru

Вонтелева Татьяна Михайловна – доктор педагогических наук; профессор кафедры русской и зарубежной литературы, МГГУ им. М.А. Шолохова. E-mail: mggu2008@mail.ru.

Лапшова Анастасия Валерьевна – аспирант кафедры теории и методики преподавания иностранных языков МГГУ им. М.А. Шолохова. E-mail: an.lapshova@gmail.ru.

Лебедева Анна Александровна – доктор филологических наук, профессор; заведующая кафедрой иностранных языков, Российская правовая академия Министерства юстиции Российской Федерации. E-mail: lebsuch@yandex.ru.

Литвиненко Нинель Анисимовна – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры русской и зарубежной литературы, МГГУ им. М.А. Шолохова. E-mail: ninellit@list.ru.

Логунова Наталья Александровна – соискатель кафедры русской и зарубежной литературы МГГУ им. М.А. Шолохова. E-mail: logunova.natalja@rambler.ru

Масликова Наталья Евгеньевна – аспирант кафедры методики преподавания русского языка и литературы Московского государственного областного университета; учитель русского языка и литературы, средняя общеобразовательная школа № 53, п. Октябрьский, Люберецкий район, Московская область. E-mail: mart74a@mail.ru.

Николаева Алла Александровна – аспирант кафедры литературы Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. E-mail: allanikolaeva27@mail.ru.

Пахомова Марина Анатольевна – аспирант кафедры русского языка МГГУ им. М.А. Шолохова; учитель русского языка и литературы, средняя общеобразовательная школа с углубленным изучением отдельных предметов № 1690 «Преображенская школа», г. Москва. E-mail: maripakhomo@yandex.ru.

Саламова Софья Алаудиновна – кандидат филологических наук. E-mail: mggu2008@mail.ru.

Строганова Ирина Александровна – кандидат филологических наук; доцент кафедры русской и зарубежной литературы, МГГУ им. М.А. Шолохова. E-mail: arina-903@mail.ru.

Сорокина Галина Алексеевна – кандидат философских наук; доцент кафедры иностранных языков Московский государственный юридический университет им. О.Е. Кутафина. E-mail: inyazmgna@mail.ru.

Числова Наталья Михайловна – аспирант кафедры теории и практики преподавания иностранных языков. E-mail: natalka.chis@yandex.ru

R. Avidzba

To the issue of literary sources of “The Prisoner in the Caucasus” by L.N. Tolstoy

This article is an analytical review of the literary sources of the short story “The Prisoner in the Caucasus” by L.N. Tolstoy, among which “The Memoirs of the Caucasian Officer” by F.F. Tornau hold a special place. This direct and undoubted link is revealed in the author’s narrative, nature of the characters, artistic methods, coincidences in the plot and similar realities of Caucasian life.

Key words: Tolstoy, Tornau, “The Memoirs of the Caucasian Officer”, “The Prisoner in the Caucasus”, literary tradition, Caucasian war of 1817–1864.

A. Bragin

Opposition as a basis of short poetic text structure
(on the example of Shakespeare’s sonnets)

The main idea of the article is to reveal opposition as the basis of sonnet structure. The author analyses two contrasted concepts: good and evil. The analysis allows to identify a number of semes which express opposition.

Key words: opposition, linguistic universal, semantic kernel, invariant, seme, concept, poetic text structure.

N. Chislova

The notion of “humor” as an expressive means
of joy in the intercultural communication

This article is devoted to the humor researching as an inalienable component of the communication in any culture and one of means to express the emotional state of joy. Moreover, an attempt is made to explain the problem of the

linguistic humor which isn't studied enough from the linguistic point of view and observing its classification.

Key words: the concept of "humor", the linguistic casuistry, the anecdote, the intercultural communication, the semantics, the pragmatics, the syntactics, the sintagmatics.

A. Lapshova

To general and distinctive attributes of term system and toponymy

The article deals with the attempt to analyze the inner essence of the toponyms in order firstly to find the features that combine them not only with the terminal system but with general literary words as well and secondly to systematize those signs which separate toponyms and terms. Performed analysis allows us to affirm that toponyms represent a special part of vocabulary, the existence of which is defined by three spatial areas: land, water space and cosmos.

Key words: toponym system, vocabulary, general literary word, term.

A. Lebedeva

Problems of finding correct equivalents in law-specific texts translation

The article describes some specific characteristics and difficulties of legal translation practices as well as some problems in finding correct foreign language equivalents of business terminology. The author analyzes the influence of outside world on different linguistic pictures and gives examples that can help legal translators navigate through the labyrinths of juridical text translation in their future work.

Key words: professional communication, law-specific texts, legal terminology, parallel translation, professional translation training.

N. Litvinenko

Romantic myth creation by George Sand and popular fiction trends in the Russian Literature of the 19 th century

The article explores the originality of the special features of the romantic myth of love, the feminine myth and its transformation in the Russian literature, particularly in the short story "Polinka Sax" written by A.B. Druzhinin.

The author analyses the influence of the myth on romanticism and the formation of popular fiction in the Russian Literature in 19 century.

Key words: romanticism, romantic myth creation, belles letters, popular fiction of the 19th century, fictionalization, epistolary novel, plot transformation, utopian literature.

N. Logunova

Typology of military personality in the novel
“A Hero of Our Time” by M. Lermontov

On the basis of the analysis of Lermontov’s novel “A Hero of Our Time” the author discusses socio-political problems of the era that define the typology of military personality. According to the author the attitude of characters to war is of the main importance in the typology of military personality.

Key words: typology of military personality, the problem of “self and society”, the image of the officer, the national type, the motif of the fortress, a man and war, freedom of choice and necessity.

N. Maslikova

Realization of the communicative competence in educational
project activity

This article is devoted to the problem of formation of communicative competence of students. The author focuses on the appropriateness of the use of the project method as educational technology. The article presents the experience of the project «The World of the Russian House».

Key words: communicative competence, communicative learning actions, project method, project activity at the classes of literature, educational project, museum of the Russian mode of life

A. Nikolaeva

The poetics of the remarks in the dramatic poem “Pugachev”
by S.A. Yesenin

The article is devoted to the art functions and typology features of the remarks used by S.A. Yesenin in the dramatic poem “Pugachev”. The article traces the evolution of the author’s intention based on the comparison of the draft and the final text of the poem. According to the author of the article,

Yesenin as a playwright is an innovator in the poetics of the drama because the functions of the remarks go to the other elements of the artistic structure of a dramatic work.

Key words: S.A. Yesenin, the poetics of the drama, the typology and the functions of the author remarks.

M. Pakhomova

Occasional words and dictionaries of occasionalisms

In this article we can see the main problems of studying of poetic occasionalisms in connection with their lexicographical representation in different types of dictionaries, such as universal and special. The article contains a short review of modern dictionaries of poetic occasionalisms with denoting standard schemes of dictionary article and general vocabulary volume.

Key words: occasionalism, individual author's new formation, neology, lexicography, vocabulary, word creation.

G. Sorokina

Latin in the novels by V. Pelevin

The article presents analysis of the phenomenon of Latin in modern texts of the novels by V. Pelevin. Latin component of the novels reflects different aesthetic and philosophic ideas, including Buddhist.

Key words: Latin, classic epigram, Buddhist connotations, V. Pelevin.

I. Stroganova

Prose of the first wave of emigrant writers: principles of typology

The article presents modern approaches to typology of prose of writers of the first wave of Russian emigration. In search of common ground between the works of emigrant writers the author explores genre variations of memoir and biographical prose as well as writer's diaries. The author identifies novel genre boundaries in the heritage of emigrants and the similarity of their ideological points of view.

Key words: typological convergence, genre variations, genre boundaries, artistic individuality.

S. Salamova

Some special features of playwriting at the end of XIX century in Russia

The article is devoted to diverse processes that took place in the Russian theatre and playwriting at the end of XIX century. Special attention is given to the work of V. Krylov as a typical theatre-playwright figure of that time on the one hand, and on the other hand as a special symptom that vividly showed real necessity of transformation of the Russian theatre.

Key words: theatre publicism of 70–80-s of XIX century, Russian playwriting of the end of XIX century, “well-done play”, drama-creator.

T. Voiteleva

Analysis and interpretation of the text as a way to its comprehension (methodological aspect)

The article is devoted to the issues of text comprehension. Informational content is viewed as one of the main categories of text. A short analysis of M. Lermontov’s poem “Utes” is proposed as an example.

Key words: text centered approach, text, types of informational content in text, text interpretation.

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

На первой странице указываются сведения об авторе: фамилия, имя, отчество (полностью); ученая степень, звание (если имеются); место учебы или соискательства (полное название в именительном падеже); должность; место работы; контактный телефон (мобильный, в журнале не публикуется, необходим для связи редакции с автором); 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 объем рецензии или отзыва на книгу – 3 страниц. Помимо бумажного, необходимо представить электронный вариант:

- редактор Microsoft Word;
- шрифт Times New Roman;
- формат А4, кегль 14 обычный – без уплотнения;
- чертежи, графики, диаграммы, схемы должны быть выполнены с учетом возможностей черно-белой печати (четко, без мелких деталей, недопустимо использование фона, полутонов, цветных элементов);
- 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, при цитировании необходимо указывать номер страницы;
- 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

Материалы направлять по адресу:

109240, Москва, ул. Верхняя Радищевская, д. 16–18, комн. 225.

Тел.: (495) 647-4477, доб. 1-1102 – Журавлева Татьяна Юрьевна,
заместитель главного редактора журнала.

E-mail: arhat_5@mail.ru.

Редакция журнала не несет ответственности за точность цитирования и отсутствие ссылок на первоисточники. Мнение редакции может не совпадать с научной точкой зрения автора.

Издание
подготовили
к печати
сотрудники
редакционно-
издательского
центра
Редактор –
А. А. Козаренко
Корректор –
А. А. Алексеева
Обложка, макет
М.В. Кантакузен
Компьютерная
верстка
М. А. Трушкина

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

Серия «Филологические науки»
2013.3

Электронная версия журнала: www.mgoru.ru

Сдано в набор 20.09.2013 г.
Подписано в печать 25.09.2013 г.
Формат 60×90 1/16. Гарнитура «Times New Roman».
Объем 7,25 п. л.
Тираж 100 экз. Заказ № _____
Отпечатано с оригинал-макета заказчика
в типографии ФГНУ «Росинформагротех»,
141261, Московская обл., пос. Правдинский, ул. Лесная, д. 60.