

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Волгоградский государственный социально-педагогический университет»
Кафедра литературы
Институт Конфуция
Тяньцзиньский университет иностранных языков

ВОСТОК – ЗАПАД: ДИАЛОГ КУЛЬТУР В ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ
ПО ИТОГАМ ШЕСТОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ, ПОСВЯЩЕННОЙ
ТРЕТЬЕЙ ГОДОВЩИНЕ ОСНОВАНИЯ
ИНСТИТУТА КОНФУЦИЯ В ВГСПУ

Волгоград, 14–15 октября 2014 г.

Волгоград
Издательство ВГСПУ
«Перемена»
2015

УДК 82
ББК 83.3(2Рос-Рус)
В 780

Редакционная коллегия:

*Ван Вэньцзянь, А.Х. Гольденберг, Д.Ю. Гулинов, Н.Е. Рябцева,
Л.Н. Савина, Н.Е. Тропкина (отв. редактор).*

Восток – Запад: диалог культур в пространстве русской словесности: сб. науч. ст. по итогам Шестой Междунар. науч. конф., посвящ. третьей годовщине основания Института Конфуция в ВГСПУ. Волгоград, 14–15 октября 2014 г. / отв. ред. Н. Е. Тропкина. – Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2015. – 482 с.

ISBN 978-5-9935-0338-7

В сборник включены статьи, отражающие различные аспекты проблем пространства русской словесности в диалоге с литературой, языком, культурой Востока и Запада, а также межкультурной коммуникации в процессе изучения и преподавания филологических дисциплин.

Адресовано литературоведам, фольклористам, культурологам, лингвистам, искусствоведам, преподавателям филологических дисциплин и специалистам гуманитарного профиля.

УДК 82
ББК 83.3(2Рос-Рус)

ISBN 978-5-9935-0338-7

- © Волгоградский государственный социально-педагогический университет, 2015
- © Тяньцзиньский университет иностранных языков, 2015
- © Оформление. Издательство ВГСПУ «Перемена», 2015

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Сборник научных статей основан на материалах докладов Шестой Международной научной конференции «Восток – Запад: диалог культур в пространстве русской словесности», состоявшейся 14–15 октября 2014 г. в Волгоградском государственном социально-педагогическом университете и посвященной третьей годовщине основания Института Конфуция в университете. Организаторами конференции стали кафедра литературы и Институт Конфуция ВГСПУ, соучредителем конференции с китайской стороны выступил Тяньцзиньский университет иностранных языков. В работе научного форума приняли участие филологи из Великобритании, Венгрии, Германии, Ирака, Китая, Польши, России, Узбекистана, Японии. С приветственными словами к участникам конференции обратились ректор ВГСПУ проф. Н.К. Сергеев, ректор Тяньцзиньского университета иностранных языков Сю Ган, директор Института Конфуция ВГСПУ Д.Ю. Гулинов, зав. кафедрой литературы ВГСПУ проф. Л.Н. Савина.

Начало созданию Института Конфуция в ВГСПУ совместно с Тяньцзиньским университетом иностранных языков (ТУИЯ) было положено соглашением, подписанным 22 июня 2010 г. в Канцелярии по распространению китайского языка (Ханьбань) в Пекине. Цели и задачи работы Института Конфуция, ее итоги и перспективы стали одной из тем, обсуждавшихся в ходе конференции и отраженных в данном сборнике научных статей.

Тяньцзиньский университет иностранных языков представляет собой многоязыковое (мультиязыковое), многоотраслевое, многоступенчатое учебное заведение. Он является одним из восьми самостоятельных вузов иностранных языков в Китае. Университет был основан в 1964 г. В его состав входят институт английского языка, институт западноевропейских языков, институт японского языка, институт афро-азиатских языков, институт международной экономики и юриспруденции, институт китайского языка и культуры и др. На сегодняшний день университет является основным центром города Тяньцзиня по изучению русского языка и литературы. На кафедре русского языка работают его выпускники, защитившие кандидатские диссертации под руководством ведущих профессоров Волгоградского государственного социально-педагогического университета.

Кафедра литературы Волгоградского государственного социально-педагогического университета с 2004 г. является учредителем конференции в рамках деятельности научно-исследовательской лаборатории «Восток – Запад: пространство русской литературы и фольклора». В ее работе принимают участие преподаватели, аспиранты, магистранты и бакалавры филологического факультета, занимающиеся изучением диалога культур в художественном пространстве русской литературы и фольклора. У истоков этой темы стоят труды профессора кафедры литературы Давида Наумовича Медриша (1926–2011), который был одним из основоположников научного исследования категории пространства в литературоведении и фольклористике. В рамках работы лаборатории защищены диссертации аспирантов из Китая, в которых существенное место занимает сравнительный анализ пространственных моделей и образов в русской и китайской литературе. С 2004 г. проведено пять международных научных конференций, посвященных проблемам пространства в литературе и фольклоре, с участием ведущих исследователей этих проблем из России и зарубежных стран. Конференция «Восток – Запад: пространство природы и пространство культуры в русской литературе и фольклоре» (2010 г.) была организована совместно с Будапештским университетом имени Лоранда Этвеша и Волгоградским музеем изобразительных искусств имени Ильи Машкова, конференция «Восток – Запад: типология пространства в русской литературе и фольклоре» (2012 г.) – совместно с Тяньцзиньским университетом иностранных языков.

В ходе работы Шестой Международной научной конференции «Восток – Запад: диалог культур в пространстве русской словесности» был рассмотрен широкий круг проблем, связанных с исследованием диалога культур Востока и Запада в отечественной словесности, намечены новые перспективы изучения типов, моделей и образов пространства в русской литературе и фольклоре в аспекте межкультурного диалога. В работе пленарного и четырех секционных заседаний приняли участие как известные российские и зарубежные ученые, так и молодые исследователи. Завершил научный форум круглый стол, на котором были подведены итоги и намечены перспективы исследования пространственных моделей и образов в русской словесности. Конференция выявила актуальность и высокую научную значимость обсуждавшихся на ней проблем и еще раз продемонстрировала плодотворность международного сотрудничества в их изучении.

Раздел 1

РУССКАЯ СЛОВЕСНОСТЬ И ВОСТОК: АСПЕКТЫ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

ИНСТИТУТ КОНФУЦИЯ КАК ПОСРЕДНИК МЕЖДУ КУЛЬТУРАМИ ВОСТОКА И ЗАПАДА

Е.В. Бакумова

Россия, Волгоград

E-mail: bakev@yandex.ru

Рассматриваются миссия, цели и задачи культурных и образовательных центров по распространению китайского языка и культуры в мире, анализируются функции Института Конфуция в свете его посреднической роли между культурами Востока и Запада.

Ключевые слова: Институт Конфуция, посредник, медиатор, лингвокультура.

Осенью 2014 г. праздновалось десятилетие со дня создания первого Института Конфуция в мире. Государственная канцелярия по распространению китайского языка (Ханьбань) создала мировую сеть языковых и культурных центров по пропаганде китайского языка и культуры – институты Конфуция и подчиняющиеся им классы Конфуция, а также пункты преподавания китайского языка. На сегодняшний день эта сеть насчитывает более 500 крупных центров во всем мире, объединяя любителей китайского языка и культуры всех возрастов и связывая системы начального, среднего и высшего образования в единое целое.

Идея о создании такого рода образовательных и культурных центров не является новой. В мире, например, успешно функционирует Институт Гете – германская неправительственная организация, основная цель которой – популяризация немецкого языка в мире и международное культурное сотрудничество [Michels]; Институт Сервантеса – государственная организация, курируемая Министерством иностранных дел Испании, для преподавания испанского языка и пропаганды испанской культуры за пределами Испании [<http://moscu.cervantes.es/ru>].

Институты Конфуция выполняют важную миссию межкультурного посредника и способствуют росту понимания Китая, его языка и культуры во всем мире, а также развитию межкультурного диалога в разных сферах

деятельности [Лю]. Миссия Института Конфуция определяет основную цель его функционирования – способствовать распространению, изучению и использованию китайского языка и культуры во всем мире при взаимодействии с местными образовательными и культурными организациями.

Цель существования Института Конфуция конкретизируется в решении следующих приоритетных задач: организация курсов китайского языка; проведение программ повышения квалификации для учителей китайского языка; организация и проведение культурных, лингвострановедческих и языковых мероприятий, международных экзаменов по китайскому языку для детей и взрослых, международных языковых, научных и культурных стажировок для детей (летняя языковая школа) и взрослых; подготовка и публикация методической, лингвистической и страноведческой литературы по китайскому языку; предоставление доступа к мультимедийным библиотечным ресурсам. Вышеназванные цели определяют функции Института Конфуция как посредника между культурами Востока и Запада. Рассмотрим их более подробно.

1. *Образовательная* функция представляется одной из основных в работе Института Конфуция и включает преподавание китайского языка и культуры в рамках разнообразных курсов. Так, в Институте Конфуция Волгоградского государственного социально-педагогического университета предлагаются курсы для начинающих, продолжающих изучать китайский язык, курсы для повседневного общения, для подготовки к международным экзаменам взрослых и детей. В перспективе планируется введение преподавания экскурсионного китайского, а также кратковременные курсы для преподавателей китайского языка в целях повышения педагогического мастерства. Институт Конфуция также занимается разработкой методических пособий и указаний, созданием учебников, ориентированных на запросы конкретной аудитории при изучении китайского языка.

2. *Организационная* функция реализуется посредством подготовки, организации и проведения различных культурно-образовательных мероприятий, направленных на пропаганду и продвижение китайской культуры. Так, Институт Конфуция ВГСПУ выступил организатором Фестиваля культуры для жителей Волгоградского региона. Во время праздника были подведены итоги и награждены участники конкурсов, состоявшихся в рамках фестиваля. Школьники и студенты участвовали в лингвострановедческой олимпиаде «Многоликий Китай», конкурсе фоторабот «Китай глазами российских студентов», конкурсах рисунков «Знакомство с Китаем» и «Китайская палитра», поделок – «Чудесное превращение бумаги, или Китайский фонарик», в конкурсе танцевальных и песенных коллективов. Организаторы ставили своей целью максимально показать красо-

ту и своеобразии культуры Востока для представителей культуры Запада. Была воссоздана традиционная китайская улица, где можно было ознакомиться с изделиями народного промысла, поучаствовать в китайской чайной церемонии и научиться правильно писать фразы китайскими иероглифами у мастеров китайской иероглифики и каллиграфии.

3. *Регуляторная* функция заключается в организации и регулировании стажировок разного характера в Китайской Народной Республике. Участниками программы стажировок и курсов повышения квалификации, организуемых Институтом Конфуция, могут стать слушатели и студенты, успешно сдавшие международные экзамены по китайскому языку, прошедшие собеседование и заполнившие все необходимые анкеты. Примером реализации этой посреднической функции Институтом Конфуция ВГСПУ является проект летней культурно-образовательной школы, проводящийся уже в течение трех лет на базе Тяньцзиньского университета иностранных языков ВГСПУ. Участниками летней школы традиционно становятся около 20 слушателей Института Конфуция, а также студентов кафедры межкультурной коммуникации и перевода Института иностранных языков ВГСПУ. Интенсивная программа обучения подразумевает полное погружение в язык и культуру КНР и включает утренние занятия по китайскому языку с университетскими преподавателями, вечерние экскурсии и страноведческие семинары с мастерами китайских единоборств и знатоками китайских традиций.

4. *Просветительская* функция предполагает донесение культурных и исторических традиций, а также языковых нюансов до широкой аудитории, включающей не только знатоков КНР, но и простых ценителей культуры Востока. Так, Институт Конфуция ВГСПУ регулярно проводит открытые лекции для школьников, студентов, слушателей и просто жителей Волгограда и области. Тематика лекций обширна и включает лекции по китайской литературе, истории, искусству. Традиционными стали также семинары, посвященные проблемам адаптации, преодолению культурных стереотипов и предотвращению культурного шока перед поездками школьников и слушателей в КНР по программам стажировок Института Конфуция и других обменных проектов. Научная деятельность Института Конфуция включает проведение разнообразных научных конференций и семинаров, посвященных проблемам российско-китайской межкультурной коммуникации.

5. *Курирующая* функция Института Конфуция реализуется в установлении и поддержании контактов с образовательными учреждениями высшего и среднего звена, а также начальной и дошкольной ступени с целью пропаганды китайского языка и культуры. В настоящее время партнерами

Института Конфуция ВГСПУ являются ведущие гимназии и школы Волгограда, где на факультативной основе ведется преподавание китайского языка для обучающихся. Гимназия № 3 стала опорным пунктом преподавания китайского языка в регионе под патронажем Института Конфуция. Это решение руководства вуза-партнера по созданию и функционированию Института Конфуция – Тяньцзиньского университета иностранных языков – стало признанием многолетней и успешной работы по продвижению китайского языка в детской и молодежной среде города.

6. *Ресурсная* функция подразумевает использование мультимедийных и библиотечных фондов Института Конфуция в образовательных целях. Его штаб-квартира в Пекине (Ханьбань) предоставляет каждому своему подразделению богатейшую библиотеку, состоящую из учебников, методических пособий, аудио- и видеоматериалов, а также артефактов, представляющих культуру и традиции КНР – свитков, наборов для написания иероглифов, игр, спортивного инвентаря и предметов обихода. В центрах культуры при институтах Конфуция в свободном доступе выставлены уникальные экземпляры китайской живописи, прикладного искусства. Здесь же представители культуры Запада имеют возможность познакомиться с культурой Востока посредством участия в мастер-классах и семинарах по плетению китайских узелков, изготовлению масок для экранизации китайской оперы.

7. *Аналитическая* функция включает анализ возможностей расширения взаимодействия с местными культурными, образовательными организациями с целью пропаганды китайского языка и культуры. Для Института Конфуция ВГСПУ относительно новым и достаточно успешным стало сотрудничество с библиотеками города и области. Так, в 2013 г. иностранные студенты и стажеры ВГСПУ, студенты кафедры межкультурной коммуникации и перевода, слушатели и преподаватели Института Конфуция, учащиеся школ Волгограда, где преподается китайский язык, приняли участие в организации и проведении этнографической встречи «Весеннее путешествие по Поднебесной». Мероприятие было посвящено китайским традициям проведения праздника весны. Стажеры и студенты из КНР подготовили красочные презентации о главных достопримечательностях Китая, празднике фонарей, студенческой жизни в КНР, исполнили традиционные новогодние песни. Учащиеся волгоградской гимназии № 3 рассказали о посещении городов Поднебесной, а также подготовили фотовыставку «Многоликий Китай». В 2014 г. в Волгоградской областной детской библиотеке стартовал долгосрочный проект «С книгой по Великому шелковому пути». Библиотечный проект, в реализации ко-

торого принимает участие Институт Конфуция ВГСПУ, позволяет обогатить знания детей и подростков о культурных достижениях человечества, вкладе каждого народа в развитие общемировой цивилизации и культурном своеобразии государств, объединенных системой торговых путей древней и средневековой Азии. В рамках проекта читатели библиотеки совершают литературно-исторические путешествия по Великому шелковому пути, являющемуся примером длительного взаимовыгодного культурного и экономического сотрудничества между странами и народами с различными политическими, религиозными и этническими традициями.

8. *Партнерская* функция заключается в развитии партнерских связей с институтами Конфуция в России и за рубежом. Институт Конфуция ВГСПУ является постоянным участником видеоконференций, проводимых подобными центрами в России по вопросам преподавания китайского языка и культуры в системе российского образования. Традиционными являются участие Института Конфуция в европейских форумах, съездах и мировых конгрессах институтов Конфуция, выступления на пленарных и секционных заседаниях с докладами, посвященными проблемам интернационализации и интеграции в мировое образовательное пространство.

2. *Творческая* функция Института Конфуция заключается в развитии творческого начала слушателей, студентов и школьников посредством их участия в разнообразных мероприятиях, проводящихся в дополнение к учебным занятиям. Так, при участии во Всероссийском конкурсе «Мост китайского языка» для обучающихся средних школ обязательно не только хорошее владение китайским языком, но и артистизм, творческий и оригинальный подход к художественному выступлению.

Естественно, деятельность Института Конфуция подразумевает постоянное сочетание и переплетение этих функций, направленных на сближение культур Востока и Запада. Представляется, что Институт Конфуция является ярким примером реализации посреднической миссии в продвижении языка и культуры Китая как образца культуры Востока для представителей культуры Запада.

Литература

Лю Яньдун. Совместная работа для устойчивого развития институтов Конфуция: Программная речь на V съезде институтов Конфуция // Институт Конфуция (русско-китайская версия). 2011. № 1 (янв.). С. 10.

Eckard Michels: Von der Deutschen Akademie zum Goethe-Institut. Sprach- und auswärtige Kulturpolitik. 1923–1960. München, 2005.

URL: <http://moscu.cervantes.es/ru/default.shtm> (дата обращения: 23.09.2014).

URL: www.confucius-vspu.ru (дата обращения: 23.09.2014).

ИНСТИТУТ КОНФУЦИЯ КАК ПРОВОДНИК ЯЗЫКОВОЙ ПОЛИТИКИ КНР

Д.Ю. Гулинов

Россия, Волгоград

E-mail: satellite74@yandex.ru

Рассматриваются возможности государственного языкового регулирования в КНР на примере Института Конфуция, имеющего целью продвижение китайского языка и китайской культуры в мире.

Ключевые слова: глобализация, языковая политика, Институт Конфуция.

Всемирная экономическая, политическая, культурная и религиозная глобализация затрагивает практически все сферы жизнедеятельности современного языкового сообщества, именно поэтому вопрос о сохранении его национально-культурной идентичности приобретает особую важность. Одним из способов противодействия построению монополярного мира и, тем самым, сглаживания последствий глобализационных процессов, стирающих границы между культурами, является языковая политика.

Языковая политика рассматривается как неотъемлемая часть государственной политики, поскольку ее методы позволяют регулировать отношения в религиозной, образовательной, межнациональной сферах [Клиновский]. Политика в области языка является одним из ключевых направлений государственной политики в целом еще и потому, что языковыми проблемами занимаются государственные структуры, наделенные специальными полномочиями по воздействию на язык с целью сохранения его исконного облика.

Языковая политика в КНР на современном этапе характеризуется наличием большого количества нормативных актов, реформами письменности, законов, а также функционированием целого ряда институтов, призванных защищать и регулировать китайский язык [Завьялова]. Среди них – Канцелярия по распространению китайского языка, которая в 2004 г. открыла учебно-информационный центр, названный именем великого китайского мудреца Конфуция.

Основным направлением деятельности Института Конфуция являются организация и проведение курсов по изучению китайского языка для различных категорий граждан. Так, Институт Конфуция Волгоградского государственного социально-педагогического университета предлагает курсы для детей, где преобладают игровые формы и интерактивные методики преподавания. Курсы для взрослых способствуют продвижению стандартного варианта китайского языка и предполагают традиционные под-

ходы к его преподаванию и изучению: аудирование, чтение, письмо, каллиграфия, разговорная практика. Узкоспециализированные курсы разработаны с учетом потребностей слушателей, имеющих определенный языковой опыт, и направлены на подготовку к международным экзаменам или совершенствование определенных умений и навыков – бизнес-общения, проведения анкетирования и т.д.

Канцелярия по распространению китайского языка полностью обеспечивает учебный процесс учебниками, методическими разработками, аудио- и видеопособиями, интерактивными книгами. Программное обеспечение к компьютерам подразумевает также использование одобренных Канцелярией учебных материалов.

При выборе учебника из большого количества существующих Институт Конфуция учитывает следующие критерии:

- логику и системность представления языкового материала для всех аспектов изучения (чтение, письмо, говорение, аудирование);
- актуальность лексики учебника;
- универсальность учебника и возможность его использования для работы со слушателями без специального языкового образования.

Таким образом, отбор языкового материала, тематическое наполнение учебников полностью контролируются Канцелярией по распространению китайского языка. Для русскоговорящих, изучающих китайский язык, разработана целая серия учебников для разных возрастов с опорой на русский язык. Подобное практикуется практически для всех языков – существуют учебники, где китайский выступает в паре с испанским, французским и немецким, но лидирующие позиции здесь, безусловно, занимает английский язык.

Институт Конфуция всячески поддерживает и публикацию собственных учебных материалов для изучающих китайский язык. Так, основные языковые занятия у групп начального уровня (общий аспект: 综合) Института Конфуция РГГУ ведутся по учебнику «Новые горизонты: интегральный курс китайского языка» (新编汉语新目标), который написан коллективом преподавателей РГГУ и ИК РГГУ (Т.В. Ивченко, П.П. Ветров, О.М. Мазо, Л.С. Холкина) совместно с коллективом преподавателей Хэйлунцзянского университета (Ван Чун, Лу Сяоянь, Дун Сюэсун, Цзян Юнбин, Чжао Яньцзюнь).

Стандартный китайский язык проверяется при международном тестировании, организованном Институтом Конфуция при поддержке Канцелярии по распространению китайского языка в мире, – при проведении экзамена для школьников УСТ, экзаменов для взрослых HSK и HSK-K.

Государственная канцелярия по распространению китайского языка выработала и собственные требования к учителю/преподавателю ки-

тайского языка Института Конфуция, где в качестве основного прописано требование владения стандартным вариантом китайского языка на соответствующем уровне.

Кроме языковых курсов как таковых, Институт Конфуция является проводником политики КНР в области регулирования языка еще и в качестве организатора огромного количества мероприятий, связанных с изучением китайского языка в мире. Традиционным является конкурс для школьников и студентов «Мост китайского языка», где участники демонстрируют не только свои языковые умения в учебных ситуациях общения, но и проявляют свои таланты: исполняют песни, читают стихи на китайском языке. Институты Конфуция проводят фестивали китайского языка и культуры, организуют олимпиады для изучающих китайский язык. Эти мероприятия имеют обязательную лингвострановедческую и культурную составляющие, т.е. изучение языка осуществляется в тесной связи с изучением культуры, литературы, музыки, искусства Китая.

Именно это является наибольшим плюсом так называемых летних школ – двухнедельных погружений в китайский язык и культуру, организуемых институтами Конфуция. Во время пребывания в Китайской Народной Республике изучающие китайский язык имеют возможность ознакомиться не только с жизнью китайских университетов, на базе которых проводятся занятия, но и с основными достопримечательностями принимающего региона. Так, партнером Института Конфуция Волгоградского государственного социально-педагогического университета является Тяньцзиньский университет иностранных языков, находящийся в непосредственной близости от столицы КНР – Пекина. Таким образом, участники летних школ, организованных Институтом Конфуция ВГСПУ, могут посетить интересные места Тяньцзиня и Пекина, а также увидеть Великую Китайскую стену.

Канцелярия по распространению китайского языка поощряет и всячески поддерживает проведение разнообразных научных исследований в области китайского языка, его преподавания как иностранного и методики его изучения. Конференция, по итогам которой составлен данный сборник, является хорошим примером исследований междисциплинарного характера, проводимых на стыке лингвистики, литературоведения и методики при поддержке Института Конфуция.

Представляется, что Государственная канцелярия по распространению китайского языка планомерно и четко реализует государственную языковую политику Китая. Как отмечают российские СМИ, именно «Ханьбань была взята за пример российскими властями в новом проекте по продвижению русского языка, который курирует вице-премьер Ольга Голодец.

По ее замыслу, в разных странах мира должны появиться институты Пушкина, которые будут заниматься подготовкой учителей русского языка и его пропагандой» [www.bg.ru...]. К сожалению, финансовые возможности России и КНР в данном аспекте не сопоставимы, поэтому может казаться, что Россия малоактивна в этом вопросе.

Литература

Клиновский В.А. Языковая политика в Китайской Народной Республике во второй половине XX века: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Улан-Удэ, 2012.

Завьялова О.И. Большой мир китайского языка. М.: Восточная книга, 2014.

URL: http://www.bg.ru/education/kogda_moskva_zagovorit_po_kitajski-20790/ (дата обращения: 13.10.2014).

URL: <http://www.confucius-vsru.ru> (дата обращения: 13.10.2014).

URL: <http://www.confucius-institute.ru> (дата обращения: 13.10.2014).

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ БЫЛИН В РУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ

Ян Кунь

КНР, Тяньцзинь

E-mail: yangkun_959@163.com

Рассматриваются былины в русской лингвокультуре и народные эпические сказания в китайской лингвокультуре, сопоставляются их исторические, бытовые и мифические характеристики.

Ключевые слова: былина, фольклор, лингвокультура, сопоставление.

В культуре каждого народа существуют эпические сказания, которые передаются из уст в уста и являются выдающимися памятниками словесного литературного творчества. Фольклор каждого народа неповторим, так же как его история, обычаи, культура. Несмотря на яркую национальную окраску фольклорных текстов, многие мотивы, образы и сюжеты у разных народов сходны. Для народов с единым историческим прошлым и родственными языками такое сходство можно объяснить общим происхождением. Также между народами могло происходить заимствование некоторых фольклорных черт.

Былины в русской лингвокультуре и народные эпические сказания в китайской – это неисчерпаемое богатство русского и китайского народов. По богатейшему набору исторических, бытовых и мифических характеристик они имеют много сходных черт. Однако имеется и ряд отличий.

Как и былины, первоначально мифы в Китае имели песенный характер. Они не рассказывались, а пелись в сопровождении музыкальных инструментов.

Как и русские былины, китайские народные эпические сказания связаны с сюжетами защиты и освобождения Родины, ярко окрашены патриотическими чувствами. Однако в китайской лингвокультуре народные эпические сказания отражают стремление древних китайцев персонифицировать «авторов» важнейших достижений глубокой древности. Среди них те, кто научил людей добывать огонь трением; впервые построил шалаш из веток; изобрел способы охоты и рыбной ловли; изготовил первые земледельческие орудия и научил людей употреблять в пищу злаки; открыл способ варить зерно на пару и т.д.

Как былины в русской лингвокультуре, так и народные эпические сказания в китайской лингвокультуре сочетают в себе реальные образы, имеющие четкий исторический смысл и обусловленные действительностью, и фантастические образы. Но в былинах ведущими являются образы, порожденные исторической действительностью.

Основные персонажи древнекитайской мифологии – культурные герои – первопредки, представленные в древних историзованных памятниках как реальные правители и сановники глубокой древности. Они выступают как создатели культурных благ и предметов: Фуси изобрёл рыболовные сети, Суйжэнь – огонь, Шэньнун – заступ, он положил начало земледелию, рытью первых колодцев, определил целебные свойства трав, организовал меновую торговлю; Хуанди изобрёл средства передвижения – лодки и колесницы, а также предметы одежды из материи, начал устройство общественных дорог. С его именем связывают и начало ведения календаря, а иногда и создание письменности (по другой версии – ее создал четырехглазый Цанцзе). Всем мифическим первопредкам обычно приписывалось изготовление различных глиняных сосудов, а также музыкальных инструментов, что считалось в древности чрезвычайно важным культурным деянием.

Особое место в древнекитайской мифологии занимают образы идеальных правителей древности, особенно Яо и его преемника Шуня. Героям китайского эпоса иногда приписывается демоническое начало, что не характерно для былин в русской лингвокультуре.

Посещение стрелком И хозяйки запада, ассоциировавшегося в китайской мифологии со страной мертвых, можно истолковать как получение в загробном мире чудесного снадобья. Владычица запада Си Ванму, в отличие от других персонажей, имеющих ярко выраженные черты культурных героев, представляет собой совершенно иной тип мифического персонажа, первоначально, видимо, демонического характера. В архаических текстах

она имеет явные черты зооморфности – хвост барса, клыки тигра («Шанхай цзин»), она ведаёт небесными карами, по другим источникам – насыляет мор и болезни. Черты барса и тигра, а также ее обитание в горной пещере позволяют предположить, что она – горное существо.

Чудовища, с которыми борются герои китайского эпоса, очень страшны и сочетают в себе несочетаемые признаки, они частично связаны с природными явлениями (Дафэн – «Великий ветер», Баше – «Длинный змей», олицетворяющий водную стихию). Например, в мифе о стрелке И говорится о быке: *В центре страны свирепствовал красный бык – людоед Яюй с человеческим лицом и лошадиными ногами, издававший звуки, напоминающие плач ребенка. Одно появление или звук его голоса заставляли людей бежать без оглядки.*

И русские былины, и китайские сказания имеют определенную периодизацию. Классификации былин, которая была бы единодушно принята всеми исследователями, не существует, тем не менее принято выделять былины киевского, или «владимирова», новгородского и московского циклов. Помимо них существуют былины, не вписывающиеся ни в какие циклы. Китайскую мифологию также по этапам и системам принято подразделять на древнекитайскую, мифологию даосизма, буддийскую и позднюю народную, основанную, как правило, на местных культах, герои которых народной фантазией превращались в божества.

Упорядочение древних мифологических представлений одновременно шло и в плане генеалогической классификации. Древнейшим правителем стал считаться Фуси, за которым следовали Яньди (Шэньнун), Хуанди, Шаохао, Чжуаньшюй. Эта иерархическая система была заимствована историографами и способствовала дальнейшей эвгемеризации мифологических героев, особенно после образования Ханьской империи, когда генеалогические мифы стали использоваться для обоснования права на престол и доказательства древности отдельных родов.

Главнейшие персонажи превращались в правителей и императоров, а второстепенные – в сановников, чиновников и т.д. Эвгемеризация мифов способствовала и характерному для китайской мифологии процессу антропоморфизации героев, который продолжался в народной мифологии вплоть до позднего времени.

Упорядочение китайской мифологии усложнило понимание ее развития. Можно лишь догадываться, что китайцы, как и другие народы, почитали змей, ласточек, медведей, слонов, считая их покровителями отдельных родов и племен. Со временем один из таких покровителей приобрел в воображении рассказчиков мифов облик чудовищного змея – дракона, которому было приписано господство над метеорологическими явлениями и небесными телами, водной стихией и особое покровительство ца-

рям. Таким же образом почитаемые китайцами реальные птицы превратились в фантастическую птицу Фэнхуан, ставшую символом царицы. Облик дракона был придан также богиням и богам, которым приписали создание мира и сотворение человечества.

Как былины в русской лингвокультуре, так и народные эпические сказания в китайской имеют ряд сходных и отличительных языковых черт. В русских былинах и китайских сказаниях широко используются архаизмы. Например, колчан (футляр для стрел), кольчуга (старинные воинские доспехи в виде рубашки из стальных колец), ножны (футляр для меча или кинжала).

В повествовательной части былины широко применяются приемы параллелизма и повторов, что не наблюдается в китайских эпических сказаниях в таком объеме. В былинах нередки троекратные повторения целых эпизодов для усиления эффекта:

Во том гнездышке да соловьином

А случилось быть да и три дочери,

Ай да три дочери его любимых (Илья Муромец и Соловей-разбойник).

Для былин характерно обилие синонимов, об одном и том же в сходной синтаксической форме говорится дважды, что не характерно для китайских эпических сказаний. Например, в приведенном ниже отрывке используются синонимы *пировать–столовать, дородный–добрый, кротка–смирна*:

Да пошли они пировать–столовать к князю Владимиру.

Ажно мало и по мало из чиста поля

Наезжал удалой дородный добрый молодец (Добрыня и Алеша).

В былинах часто наблюдается предельная детализация некоторых эпизодов, как, например, в следующем отрывке:

У оратая кобыла соловая,

Гужики у нее да шелковые,

Сошка у оратая кленовая,

Омешики на сошке булатные,

Присошечек у сошки серебряный,

А рогачик–то у сошки красна золота (Вольга и Микула Селянинович).

В китайских эпических сказаниях также даются подробные описания героев и их врагов.

Для языка былин и языка китайских эпических сказаний также характерны яркие эпитеты, при помощи которых рассказчик подчеркивает чер-

ты характера или наружности персонажей, достойные особого упоминания (*могучий, святорусский, славный богатырь и поганый, злой враг*), причем часто встречаются устойчивые эпитеты (*буйна голова, кровь горячая, ноги резвые, слезы горючие*). В приведенном ниже отрывке представлены такие эпитеты, как *громopodobный (голос), огромный (клык), необыкновенная (меткость)*.

На юге страны, на пустоши Чоу-хуа, водилось чудовище Цзочи со звериной головой, человеческим телом и громopodobным голосом. Из пасти его торчал огромный клык, вызывавший ужас у всех, кто с ним встречался. Стрелок И без страха подошел к Цзочи на выстрел стрелы. Цзочи поднял копьё, чтобы поразить героя. Стрела И угодила в древко копья и его расщепила. Видя такую необыкновенную меткость, чудовище кинуло копьё и взялось за щит, чтобы прикрыться. Но И поразил Цзочи стрелой через щит.

В русских былинах и китайских эпических сказаниях широко представлены такие стилистические приемы, как метафоры и сравнения:

*Опять день за днем – будто дождь дождит,
Неделя за неделей – как трава растет,
А год за годом – как река бежит* (Илья Муромец и Калин-царь).

*Нагнано-то силушки черным-черно,
Ай черным-черно, как черна ворона* (Илья Муромец и Соловей-разбойник).

В китайских эпических сказаниях также представлены сравнения, метафоры и олицетворение. Например, в приведенном ниже отрывке имеется сравнение:

Леса, покрывавшие тогда большую часть земли, вспыхнули, как сухой тростник от кремневой искры.

В приведенном ниже отрывке Солнце сравнивается с человеком:

На небе, обезумев, металось последнее Солнце. От страха у него побелело лицо. Хотел убить и его стрелок И, да не нашел стрелы. Спасаясь от стрелка, бросилось Солнце в объятия своей матери Ночи. И с тех пор оно больше не смеет сходить с предназначенной ему колеи и долго задерживаться на небе (Подвиги стрелка И).

В былинах, в отличие от китайских эпических сказаний, используется много обращений. Например, Илья Муромец обращается к «мужичкам черниговским»: «*Ай же мужички да вы черниговски!*» «Мужички черниговские» обращаются к Илье Муромцу: «*Ты удаленькой дородний до-*

брый молодец, /Ай ты славныя богатырь святорусьскии!» (Илья Муромец и Соловей-разбойник).

В былинах также широко используются гиперболы, например, для описания всего, что связано с главным героем. Все, что окружает богатыря, столь же велико, исключительно и необычно, сколь и он сам. В китайских эпических сказаниях также широко представлены гиперболы.

В мире наступила засуха, какой еще никогда не бывало. Леса, покрывавшие тогда большую часть земли, вспыхнули, как сухой тростник от кремневой искры. Звери, преследуемые огнем и удушливым дымом, бежали из чащ и дебрей и искали спасения в реках. Но и реки вскипали от солнечного неистовства. Рыба всплывала брюхом вверх. Птицы, опалив крылья, падали сверху обуглившимися комочками. Толпы почерневших от нестерпимого зноя людей собирались на равнинах. Ударяя в каменные гонги, дую в трубы, они поднимали шум, надеясь испугать небесные светила. Но Солнца, заигравшись, не слышали ничего или, может быть, по своей наивности думали, что люди, глядя на их проказы, радуются (Миф о стрелке И).

В русских былинах часто встречаются повторяющиеся предлоги, союзы, частицы, чего не наблюдается в китайских эпических сказаниях. Например, в следующих отрывках повторяются такие элементы, как *ай, да, за, на, как, так*:

*Как не будет Добрыня четверто три года,
Так я пойду за смелого Алешу за Поповича.
Да прошло тому времени двенадцать лет,
Не видать, не видать Добрынюшки с чиста поля.
Ай тут пошла Настасья Микулична
Да за смелого Алешу Поповича (Добрыня и Алеша).*

Как былины в русской лингвокультуре, так и народные эпические сказания в китайской лингвокультуре оказывают заметное влияние на художественную культуру России и Китая.

Литература

- Азбелев С.Н. Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982.
Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора. М., 1981.
Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971.
Мифы и легенды Древнего Востока. М., 2002.
Китайская мифология. URL: <http://world-of-legends.su/kitai> (дата обращения: 11.05.2013).
Мифология даосизма. URL: <http://iclub-china.com/rus/a04/b1100/c0000/d00000/index.html> (дата обращения: 12.09.2014).

ПЬЕСЫ А.П.ЧЕХОВА НА ИРАКСКОЙ СЦЕНЕ**Абдулазиз Ясин Аббасхилми**

Ирак, Багдад

E-mail: chengarovna@yandex.ru

Рассматриваются постановки пьес Чехова «Предложение», «Медведь» и «Лебединая песня» на иракской сцене. Показано, как меняются акценты в процессе адаптации чеховских пьес для арабского зрителя, какие изменения вносят иракские режиссеры в чеховский текст.

Ключевые слова: Чехов, пьесы, иракский театр.

Произведения А.П. Чехова стали известны в арабских странах еще в начале XX в. Но, как справедливо заметил И.Ю. Крачковский, Чехов пришел к арабскому читателю «не из России, а с Запада, не специально как русский, а как мировой писатель» [Крачковский, с. 314]. Долгое время в советском и российском литературоведении работы И.Ю. Крачковского были едва ли не единственным источником сведений о роли творчества и личности Чехова в становлении и развитии арабских литератур. Статьи в издании «Чехов и мировая литература» серии «Литературное наследство» существенно изменили ситуацию [Али-заде; Чуков]. Однако и в них не содержится информации о постановках пьес Чехова на арабской сцене. Мы хотим восполнить этот пробел.

Первая пьеса Чехова, которую увидели иракские зрители, – это водевиль «Предложение». «Предложение» ставили на иракской сцене много раз и в разных городах: в Багдаде, Басре, Хадиссии, Мосуле, Арбиле и Анбаре. Впервые пьесу иракцы увидели в исполнении египетской группы «Аль-Талма». 4 ноября 1945 г. в Театре короля Фейсала II состоялась премьера этого спектакля на иракской сцене. Главные роли сыграли Джамалат Зайд, Мухаммед Тауфик и Усман Абаза [Фаузи]. Спектакль шел две недели и транслировался по багдадскому радио, что является ярким свидетельством его большого успеха.

Через несколько лет, в марте 1959 г., пьеса «Предложение» была представлена иракским режиссером Хамедом аль-Кади в Институте изящных искусств в Багдаде. Роль отца сыграл Меки аль-Бадри, а роль жениха – Абдуль-Вахаб аль-Дайни. В 1969 г. по случаю годовщины Октябрьской революции в России пьеса «Предложение» была поставлена группой театра «Дружба» на сцене культурного центра СССР в Багдаде. К сожалению, других сведений об этих постановках найти не удалось, но важен сам факт постановки пьесы А.П. Чехова иракскими режиссерами на иракской сцене.

В 1973 г. пьеса «Предложение» в постановке иракского режиссера Халиля Абдуль-Вахида была показана в рамках театрального фестиваля «Просвещение и средние школы». Постановка пьес Чехова на таких фестивалях указывает на то, что молодые труппы и режиссеры тоже начали обращать внимание на драматургию этого писателя-гуманиста. Свидетельство этому – водевиль «Предложение», который в начале июля 1974 г. сыграли студенты Института изящных искусств. Его поставил на сцене института студент-практикант Исам аль-Чарах, а роли в нем исполнили студенты кафедры театральных искусств.

В июле 1975 г. по случаю празднования в стране дня Июльской революции пьеса была впервые сыграна на курдском языке труппой современного курдского искусства (режиссер Биман Азиз). Вот что пишет об этой постановке критик Дж. Юсиф: «Форме, в которой была поставлена пьеса на курдском языке, не хватало многого. К тому же она была развязной и в ней были неоправданные сцены. Некоторые действия возникали внезапно и без всякой причины. Комизм не обозначает пошлого смеха. В некоторые сцены пьесы внесены пошлые действия, например, когда Азу стряхивает с одежды пыль ботинком. Слабость подготовки и постановки привела к слабости спектакля» [Юсиф, с. 4] (здесь и далее перевод с арабского автора статьи. – А.Я.А.). Слабость подготовки и постановки объясняется недостатком профессионального опыта у этой молодежной труппы и скромными материальными возможностями. Но здесь важно отметить знаменательный, как нам кажется, факт первого спектакля по Чехову на курдском языке (во всяком случае, мы не обнаружили упоминаний о более ранних подобных постановках на курдской сцене).

В 1956 г. на вечере, посвященном А.П.Чехову, на сцене зала Ель-Орфели в Багдаде были сыграны две пьесы этого полюбившегося иракской публике автора: «Предложение» и «Медведь» [Яхья, 1986, с. 34]. Пьесы шли с большим успехом три дня. Этот успех определялся, во-первых, тем, что спектакли поставил известный талантливый режиссер Ибрагим Джалаляль, имевший за плечами богатый опыт, а во-вторых, в них участвовали профессиональные актеры. Ибрагим Джалаляль – один из иракских режиссеров, часто обращавшихся к театру Чехова. Он впервые обратился к драматургии Чехова, как мы отметили выше, ещё в 1956 г. и сохранял свою привязанность к творчеству этого писателя всю жизнь.

Пьеса «Медведь» впервые была поставлена на иракской сцене в 1947 г. Этот водевиль тоже всегда пользовался большим успехом у публики. Артист Яхья Фаик был первым иракским режиссером, поставившим Чехова на иракской сцене в сороковые годы и познакомившим иракскую театральную публику с этим автором. Он и его жена сыграли главные роли в этой пьесе. Постановка одной из пьес известного русского драматурга

А.П.Чехова в сороковые годы в Ираке – это новаторство для общепринятых театральных традиций, существовавших тогда в стране.

В 1976 г. в летней студии багдадского телевидения в течение четырех дней водевиль «Медведь» ставил и записывал известный телевизионный режиссер доктор Мухаммед Юсиф аль-Джаноби. Важно отметить, что писатель Бадри Хасун Фарид переработал пьесу и включил в нее новых персонажей. В начале пьесы дома у Поповых бал, на котором муж Поповой ведет себя свободно, танцует с девушками и ухаживает за ними на глазах у жены. Так, Бадри Хасун Фарид стремился наглядно проиллюстрировать реплику Поповой: «Да, я знаю, для тебя не тайна, он часто бывал несправедлив ко мне, жесток и... и даже неверен, но я буду верна до могилы и докажу ему, как я умею любить» [Чехов, с. 296]. Усиление темы супружеской неверности придает сюжету смысл, понятный арабскому зрителю, для которого семейная измена – глубоко осуждаемый поступок. Тем комичнее выглядят попытки Поповой сохранить мужу «загробную» верность.

Пьеса «Медведь» была впервые сыграна на русском языке 25 декабря 1990 г. студентами кафедры русского языка факультета языков Багдадского университета. Постановка была осуществлена под руководством доктора Сафы Махмуда Альвана, преподавателя драматургии на факультете. Во время премьеры, прошедшей с большим успехом, довольно вместительный зал был переполнен. Студенты различных кафедр стояли даже в проходах и наградили постановщика и актеров овациями.

Здесь необходимо отметить, что А.П. Чехов – первый русский драматург, чью пьесу сыграли на русском языке в Ираке. На наш вопрос, почему выбрали именно его и эту пьесу, доктор Альван сказал: «Наши студенты любят Чехова и его произведения. Он близок и понятен им. А пьесу “Медведь” мы выбрали не случайно, ее студенты проходят на четвертом курсе и очень любят за комизм».

Третья пьеса А.П. Чехова, поставленная в Ираке, – это драматический этюд «Лебединая песня», или «Последняя песня», как ее называют в некоторых арабских переводах. Точным поэтическим языком и с глубоким внутренним ощущением Чехов изображает реальную действительность, показывает художника, его искренность и любовь к своему творчеству, рассказывает о тех трагических условиях, в которых живет этот художник в результате неправильного понимания обществом той великой роли, которую отводит человеку искусства жизнь.

Впервые эта пьеса появилась на арабском языке в переводе Наджати Сидки в 1947 г. В премьерном показе участвовал Сами Абдуль-Хамид – один из самых талантливых иракских актеров, отдающих театру все свои силы. Юсиф аль-Ани – один из первых иракских артистов, которые закладывали фундамент театра в Ираке, а также один из основоположников са-

мой опытной и зрелой труппы современного театра. Это писатель и драматург, написавший несколько известных иракских пьес. Юсиф аль-Ани играл и до сих пор с большим успехом играет главные роли в иракских, арабских и иностранных пьесах, в том числе и в пьесах А.П. Чехова. «Лебединая песня» пользуется популярностью среди иракских драматургов, особенно среди молодых. Ее чаще других чеховских пьес ставят на иракской сцене. Мы насчитали двадцать пять постановок в Багдаде и других городах.

Известный иракский режиссер, актер и драматург Касим Мухаммед, поставивший пьесу на сцене театра «Багдад», внес в нее существенные изменения. Он исключил роль суфлера Никиты, но дополнил роль Светловидова. Вероятно, Касим Мухаммед хотел по-своему прочесть роль Светловидова, оставив его в одиночестве, чем еще больше подчеркнул его страдания. Хотя едва ли такое вмешательство можно считать оправданным и соответствующим духу пьесы А.П. Чехова. Но Касим Мухаммед считается одним из лучших иракских режиссеров. Он закончил Институт изящных искусств в Багдаде, а затем продолжил свое образование в Москве, где в 1968 г. получил диплом театрального института по специальности «Режиссер театра». Работал преподавателем на факультете изящных искусств Багдадского университета, а также в разных театральных группах, исполняя различные роли. Он поставил, написал и переработал для постановки на иракской сцене многие пьесы.

В 1960 г. на сцене театра «Багдад» «Лебединую песню» сыграла труппа Джавада аль-Шакарчи, а он сам исполнил главную роль [Фатхи]. Пьеса была поставлена в его новой переработке, в которой он не только исключил роль суфлера Никиты, но и создал нового персонажа – старую артистку, которую встречает Светловидов и с которой говорит о ранах прошлого. Исключение Никиты и создание роли старой артистки привели к искажению пьесы и не сохранили стиль Чехова. Однако Нахля Вахиль и Джавад аль-Шакарчи талантливо исполнили свои роли. В русском языке словосочетание «лебединая песня» вовсе не связано с любовью и верностью. Согласно традиционным представлениям, лебеди поют раз в жизни перед смертью. Фразеологизм обозначает последнее и обычно наиболее яркое творческое свершение. Однако с лебедями связано еще одно поверье – о верности и невозможности существовать друг без друга. Не этим ли наложением двух «лебединых» сюжетов объясняется появление в арабской сценической версии этюда парного женского персонажа?

Есть пример еще более причудливого вмешательства в чеховский текст. В 1983 г. на сцене зала культурно-информационного центра в Мосуле «Лебединую песню» поставил и сам же сыграл в ней главную роль Таяль

аль-Хусейни. В его переработке отсутствует роль суфлера, однако введены новые персонажи: сумасшедший и волшебница. И хотя аль-Хусейни заставил Светловидова умирать стоя в знак его торжества и сам прекрасно сыграл эту роль, его переработка была признана неудачной, т.к. была далека от уровня чеховского мастерства [Чехов в Институте изящных искусств]. Многие режиссеры заставляли Светловидова умереть в финале пьесы. Этим они хотели подчеркнуть, что искусство очень тесно связано с жизнью, и расшифровать переносный смысл русской идиомы.

Но не только маленькие пьесы Чехова получили широкую популярность в Ираке. Иракские режиссеры имеют право гордиться тем, что они первыми в арабском мире поставили в Багдаде пьесу «Дядя Ваня». В 1961 г. ее представила труппа Современного художественного театра. «Смелый шаг этой труппы был сделан в 1961 году, когда она показала большую пьесу Чехова “Дядя Ваня” в постановке Абдуль-Вахида Тахи и стала первой театральной труппой в арабских странах, показавшей большую пьесу Чехова», – писал критик [Аль-Судани].

То, что большие пьесы Чехова были поставлены значительно позднее его коротких пьес, говорит о трудностях театра такого типа, который требует глубокого понимания мира Чехова и его персонажей, высокого художественного мастерства при исполнении ролей в его драмах. Пьеса «Дядя Ваня» с неизменным успехом шла десять дней. Этот успех свидетельствует о большом интересе наших режиссеров к театру А.П. Чехова, а также говорит о том, что иракский театр имеет большие художественные возможности, позволяющие ему ставить трудные пьесы, несмотря на скромные материальные средства иракских театральных трупп.

По поводу постановки «Дяди Вани» на сцене театра Института изящных искусств в Багдаде критик писал: «“Дядя Ваня” – один из интереснейших спектаклей, который вызывает у нас чувство боли, потому что мы переживаем, когда видим страдание этих героев, мы следим за ними и ощущаем глубину их жизни и значение их существования. И вот почему мы полюбили эту пьесу» [Яхья, 1981, с. 43].

О другой постановке пьесы Хасабалла Яхья в одной из своих статей писал, что «режиссер Муханад Табур смог создать дух оптимизма, который торжествовал на сцене на протяжении всего спектакля, и таким образом основой спектакля осталась жизнь, а не смерть. В воплощении этого ему очень помог своими оригинальными декорациями известный иракский художник Мухаммед Махридин, и их общие усилия привели к глубокому и верному восприятию чеховского текста, хотя мы заметили некоторые недоработки, как, например, медлительность ритма и движения, а также большое количество грамматических ошибок» [Яхья, 1984, с. 37].

На сцене Круглого театра Института изящных искусств 10 апреля 1984 г. состоялась премьера чеховской «Чайки». Поставил ее доктор Салах аль-Касаб, а исполнили студенты кафедры театральных искусств. Пьеса была поставлена по случаю Всемирного дня театра и шла с большим успехом, поэтому показ продлили до 28 апреля. В этом спектакле, используя свой новый метод театральной постановки, режиссер исключил роль Медведенко и ограничил роли Маши, Полины и Шамараева, что привело к тому, что спектакль потерял динамичность и способность раскрывать психологию персонажей. Эти переработки режиссера были необычны. Своим приемом он старался заменить внутренние действия персонажей видимыми обстоятельствами за счет длинных диалогов персонажей. А это как раз те диалоги, на которые преимущественно опирается чеховский текст для раскрытия внутреннего мира героев и реального показа их в жизни.

В разное время в Ираке были поставлены и другие чеховские пьесы, а также переложены на театральный язык многие прозаические его произведения. К сожалению, журнальные и газетные рецензии не позволяют составить полное представление об их сценической жизни в Ираке. Однако и сейчас ясно, что Чехов был и остается самым востребованным зарубежным драматургом для иракских режиссеров и зрителей.

Литература

Али-заде Э. Чехов в арабских странах // Чехов и мировая литература. Т. 100. Кн. 3. (Литературное наследство). М., 2005. С. 228–252.

Аль-Судани Ф. Факты и цифры о временах горя и радости. 24 года со дня создания труппы Современного художественного театра // Аль-фикр аль-джадид. 1976. № 187. 17 апр.

Крачковский И.Ю. Чехов в арабской литературе // Крачковский И.Ю. Избранные сочинения. Т. 3. М.; Л., 1956. С. 314.

Фатхи М. То молчание и та песня // Аль-Саура. 1980. № 3754.

Фаузи А.Р. Мысли и воспоминания // Аль-Ермук. 1986. № 366.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 11. М., 1978.

Чехов в Институте изящных искусств // Аль-Саура. 1982. № 4256.

Чуков Б.В. Чехов в Ираке // Чехов и мировая литература. Т. 100. Кн. 3. (Литературное наследство). М., 2005. С. 253–258.

Юсиф Дж. «Предложение» в Арбиле // Тарик аль-Шааб. 1975. № 575.

Яхья Х. Горе и радости «Дяди Вани» // Финун. 1984. № 243.

Яхья Х. Чехов на Факультете изящных искусств. «Лебединая песня» и «Дядя Ваня» – новаторский рупор в освещении человеческой глубины // Финун. 1981. № 142.

Яхья Х. Чеховский вечер с «Медведем» и «Предложением» // Финун. 1986. № 300.

**МУСУЛЬМАНСКИЙ ВОСТОК
В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ XIX в.**

Р.Ж. Ахмедова

Узбекистан, Навои

E-mail: literature@vspu.ru

Рассматриваются история становления ориентализма в русской литературе, его геополитические, экономические и культурные предпосылки, эволюция восточной темы в литературном процессе XIX в., ее связь с романтизмом.

Ключевые слова: филоориентализм, романтизм, Восток, типология, изобразительность, выразительность, экзотика, ислам, Коран, традиции, мусульманство, тюрки, Кавказ, Азия.

Возникновению в русской литературе интереса к Востоку предшествовал так называемый просветительский филоориентализм, возникший в Западной Европе еще в XVIII в. Когда же в России появился романтизм, в единое композиционное поле литературного Востока «наряду с джиннами Шехеразады, мудрыми дервишами Саади и любовно-винными песнями Гафиза, гордыми бедуинами и внушающим конфессиональный ужас лжепророком Магометом» вошли сюжеты хорошо знакомых библейских сказаний [Чалисова, Смирнов, с. 260]. Именно это, переплетаясь, и нашло свое выражение в так называемом «восточном стиле» русских романтиков. Он, в отличие от ориентальных повестей XVIII в., использовавших восточную топику и ономастику в качестве экзотических декораций, заключался лишь в стилистическом вкраплении восточных мотивов в отечественную литературную традицию.

Потому саму причину изменения статуса мусульманского Востока следует искать в особенностях романтического художественного мышления. Можно предположить, что обращение романтиков к Востоку было обусловлено типологической близостью европейской романтической литературы и восточной поэтики. Близость эту находили в том, что в Европе романтический тип мышления доминировал только в отдельные исторические моменты (в Средние века, в период расцвета романтизма как литературного направления), а в восточных литературах романтизм составлял национальную стилевую традицию, которая возникала не в определенные периоды, а постоянно сопутствовала литературному развитию. Поэтому Восток и представлялся романтикам своего рода «прародиной» их эстетической системы.

По мнению некоторых исследователей, «восточный романтизм» и любовную лирику русских поэтов 1820–1830-х гг. роднили субъективизм и психологизм, преобладание изобразительности над выразительностью, вненациональность сравнений и высокая степень ассоциативности, контрастность и музыкальность. Потому в связи с общей тенденцией романтической эпохи в своем развитии все более отдавать предпочтение эпическому отображению действительности мусульманское мировосприятие и оsonованная на нем поэтика оказывались удивительно к месту.

Однако уже довольно скоро пик романтизма и массового интереса к Востоку 1820–1830-х гг. сменился своеобразным псевдоромантическим экзотизмом, в котором Восток и ислам стали только орнаментом, способом вырваться в чужое пространство для критического взгляда на свое. Новый всплеск интереса к поэтике Востока отмечается на рубеже XIX–XX вв. в поэзии Серебряного века и творчестве советских ориенталистов. Наиболее интересными в этом плане представляются коранические мотивы в творчестве И. Бунина и элементы суфийской поэтики Н. Гумилева и Б. Лапина, восходящие к средневековой персидской литературе.

Последний по времени всплеск массового интереса к восточной теме, к проблеме Востока в целом, наблюдающийся в русской культуре в конце XX–начале XXI в., оказался связанным с целым комплексом общественно-политических проблем.

Актуальность этой темы требует рассмотрения особенностей функционирования образа Востока и восточной поэтики в русской литературе. Прежде всего, думается, необходимо поставить проблему рассмотрения мусульманского Востока как мыслительной категории романтической литературы 1820–1830-х гг. – периода, когда произошло формирование «мусульманских» страниц русской литературы.

Еще в начале XIX в. заметно активизировалась деятельность ученых-востоковедов и переводчиков с восточных языков. Увлечение многих интеллектуалов (в их числе А.С. Пушкин и М.Ю. Лермонтов), мусульманским миром стало возможным во многом благодаря О.И. Сенковскому (литературный псевдоним – Барон Брамбеус), знаменитому писателю и востоковеду, побывавшему на Арабском Востоке и свободно владевшему разговорными арабскими диалектами. Именно с его именем связано появление в русской литературе «восточных повестей». Так, например, в 1824 г. в альманахе «Полярная звезда» была опубликована его «арабская касыда» «Витязь буланого коня», затем путевые заметки о путешествиях по Сирии, лекции о поэзии арабов и другие произведения.

Параллельно в журналах «Москвитянин», «Отечественные записки», «Русский вестник», «Библиотека для чтения» публиковались многочисленные очерки о трехлетнем путешествии по Арабскому Востоку и статьи об

исламе другого, не менее знаменитого востоковеда – Н.Н. Березина. Он совершил совместно с российскими паломниками «хадж» в Аравию, подробно описав весь пройденный путь. В Императорской Академии наук в 1818 г. был основан Азиатский музей, началась научная и преподавательская деятельность академика Х.Д. Френа и ученого-востоковеда А.В. Болдырева. В 1825 г. начал издаваться «Азиатский вестник», а Петербургская публичная библиотека стала регулярно получать книги по востоковедению.

В том же году в «Вестнике Европы» (№ 5 и 7) публикуется переведенный с польского и прочитанный на ученом заседании Виленского университета доклад Бобровского «Исторический взгляд на книжный язык Арабов и на литературу сего народа», где рассказывается о том, что в то время, пока Европу с VIII по XI в. «покрывал густой мрак невежества», «музы нашли убежище у арабов», а ученые-арабы «препирались в славе с древними греками и римлянами». Изучая Коран и восточную поэзию, можно совершенно по-другому взглянуть на Библию, приняв к сведению особенности восточного менталитета. Содержание подобного рода статей повлияло на формирование и стилистическое оформление восточных мотивов в литературе русского романтизма.

В 1837 г. известный ученый О. Ковалевский, приложивший много усилий для исследования Азии, в своей знаменитой речи, позднее опубликованной, вышел за пределы «общепринятого» толкования места Востока (Азии) в классической мифологеме «Россия – Запад – Восток», заявляя: «... Было время, когда высокомерный европеец взирал на Азию как на убежище праздности и неги, почитая ее обиталищем дикого варварства, страшною безмерной роскоши и раболепства. Было время, когда дряхлеющая Европа поносила юных духом и телом азиатских чад, которые громом побед приводили в оцепенение истощенных врагов в других государствах. Вспомните, как бесчисленные толпы христиан под знаменем Веры устремились некогда на берега Малой Азии, чтобы истребить заклятых противников, закосневших в невежестве; но, к крайнему удивлению и стыду, они нашли там просвещение и в образе жизни, и в народном характере» [Ковалевский, с. 51]. В качестве примера можно привести линию формирования интереса к «восточному» («мусульманскому») у А.С. Пушкина – это имеет большое значение, т.к. наличие в его произведениях мусульманских элементов позволило мусульманскому тексту русской литературы обрести глубину, выйдя за рамки массовой литературы. В кругу его знакомых можно упомянуть В.К. Кюхельбекера, который любил и хорошо понимал мусульманский Восток. В 1824 г. он писал: «При основательнейших познаниях и большем, нежели теперь, трудолюбии наших писателей Россия по самому своему географическому положению могла бы присвоить себе все сокровища ума Европы и Азии, Фердоуси, Гафис, Саади, Джамии ждут

русских читателей» [Кюхельбекер, с. 55]. Из приведенного примера видно, что под сокровищами Азии Кюхельбекер имеет в виду поэтов, представляющих мусульманскую эпическую и мистическую поэзию.

О жизни мусульман в дружеских кругах Пушкина писали также декабристы А. Бестужев-Марлинский и А. Полежаев, мусульманские компоненты можно выявить в произведениях А. Грибоедова, П. Вяземского, В. Бенедиктова, С. Глинки, И. Козлова. Что касается П.Я. Чаадаева, то он одним из первых поставил проблему ислама как историософскую, имеющую непосредственное отношение к судьбе России. Тенденция к увеличению переведенного «восточного» материала, корреспондирующего с исламом, в русской литературе стала заметна уже в XVIII в., когда появились первые переводы Саади (умеющего «развлекать, наставляя, и наставлять, развлекая»), на рубеже XVIII–XIX вв. в журналах публикуются «Из Саади» («Приятное и полезное препровождение времени», 1794, ч. 1), «Восточная баснь славного Саади», перевод с французского А. Котельницкого («Приятное и полезное препровождение времени», 1796, ч. 12), «Басни восточного философа Саади» А. Котельницкого («Библиотека ученая и экономическая», 1797, ч. 14).

В первом десятилетии XIX в. появляются прозаические переложения Саади: в «Журнале для пользы и удовольствия» (1805, ч. 4, № 11) выходит «Нассур и Молук. (Персидская повесть)», в «Цветнике» за 1810 г. публикуются первые прозаические переводы «од» Джамии и Хафиза, экзотическая поэзия начинает «обрастать» конкретными именами, и интерес публики к географическому Востоку пополняется стремлением познакомиться ближе с реальностью Востока поэтического. В 1815 г. в «Вестнике Европы» публикуется выборочный перевод из французского труда А. Журдена «La Perse» под названием «О языке персидском и словесности», где во вступительной части рассматривается тема стилистических особенностей персидской поэзии, объясняемых характером персидского языка.

Одна из наиболее значимых фигур художественного перевода этого периода, интересная в связи с нашей темой, – это личность Д.П. Ознобишина, свободно владевшего восточными языками. Будучи активным участником переводческого кружка С.Е. Раича, наряду с М.П. Погодиным, М.А. Дмитриевым, В.Ф. Одоевским, В.И. Оболенским, Ф.И. Тютчевым, он занимался переводами из западных и восточных литератур для обогащения русской литературы. В ноябре 1825 г. Раич в письме к Ознобишину прямо поощрял его к подобной деятельности, полагая, что такие «чужие» компоненты, как восточные темы, образы, довершат «опоэzenie» русского языка.

Другой важной линией формирования ориентализма русской литературы становится фактор Кавказа как «своего Востока», где, по словам

Г. Гачева, русский человек испытывал «особо острую лишность свою», но именно в этом «контакте с Востоком тюркско-кочевым, а затем и исламским, совершалось самоопределение русского духа: Логоса и Психеи» [Гачев, с. 75].

Литература

Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Центральная Азия: Казахстан, Киргизия. Космос Ислама (интеллектуальные путешествия). М., 2002. С. 74–77.

Ковалевский О. О знакомстве европейцев с Азией // Восточная коллекция. М., 2002. № 4. С. 50–54.

Кюхельбекер В.К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие (1824) // Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 453–459.

Чалисова Н., Смирнов А. Подражания восточным стихотворцам: встреча русской поэзии и арабской поэтики // Сравнительная философия. М., 2000. С. 249–260.

ПРОСТРАНСТВО СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ¹

Ван Вэньцзянь

КНР, Тяньцзинь

E-mail: lizawwq@hotmail.com

Рассматривается проблема распространения китайской литературы в России. Литература – мост духовного общения между народами России и Китая. В России китайскую литературу и современных писателей знают мало. Чтобы популяризовать их, необходимы совместные проекты России и Китая с целью выбора произведений, подготовки комментариев и издания новейших переводов. В последние годы наблюдается тенденция роста интереса российского читателя к китайской литературе.

Ключевые слова: современная китайская литература, перевод, издание, Фэн Цзицай, Мо Янь, культурный обмен.

Прямые контакты России и Китая в области культуры осуществляются уже более 300 лет. Литература – мост духовного общения между нашими народами. Но является фактом то, что распространение российской словесности в Китае намного превосходит познания о китайской литературе

¹ 本文是中国国家社会科学基金项目“中国文学作品在海外的传播与影响”(项目编号: 09 – BWW003)子项目“中国文学作品在俄罗斯的传播与影响”的阶段性成果。

в России. Классическая и современная литература Китая пришла к советскому читателю в 1950-х гг. В то время перевели и издали не только шедевры китайской классики, но и немало произведений, созданных после образования КНР в 1949 г. К сожалению, в тот период зависимость литературных связей от политической ситуации была весьма ощутима, что препятствовало распространению китайской литературы, особенно современной.

Восстановление литературных контактов произошло только в 1980-х гг. Издания современной китайской литературы имели большой тираж – от 50 тыс. экземпляров и выше. В то время на русский язык была переведена большая часть произведений, удостоенных всекитайских премий или вызвавших широкий общественный резонанс, таких, например, как роман Гу Хуа «В долине лотосов» (古华《芙蓉镇》) (М., 1986), повесть Чжан Сяньляна «Половина мужчины – женщина» (张贤亮《男人的一半是女人》) (М., 1990). В конце 1980-х наблюдалась тенденция к увеличению количества переводов.

Распространению современной китайской литературы положил конец распад СССР в 1991 г., после чего количество переводов и изданий в России значительно уменьшилось. Причин этому немало, главными являются стереотипное представление о китайской литературе со времен «культурной революции», когда часть художественных произведений служила политике, и неготовность издательств финансировать переводы и издания новейшей литературы Китая, спрос на которые был не вполне очевиден.

После того как в Китае началась реализация «политики реформы и открытия», китайская литература стала иной. В ней присутствуют самые разные жанры, появились художественные произведения, достойные занять место в мировой литературе. Если в 1992–2001 гг. издание новейшей китайской литературы в России было крайне редким делом, то с 2002 г. восстановилась регулярность переводов. Но по сравнению с 1950–1980-ми гг. количество литературных переводов понизилось, тираж изданий резко сократился.

Несмотря на большое количество современных художественных произведений, принадлежащих перу многих выдающихся китайских писателей, в России об этих произведениях и их авторах знают не в массовом масштабе. Из творчества современных китайских писателей больше всего опубликовано произведений Фэн Цицай.

Фэн Цицай (冯骥才) – современный китайский писатель, который пользуется большой популярностью в России. Он вошел в поле зрения советских читателей как автор повести «Крик» (《啊!》), опублико-

ванной в 1985 г. В 1987 г. вышел первый сборник произведений Фэн Цзицая «Повести и рассказы». После распада СССР было опубликовано 24 произведения писателя, кроме отдельных произведений прозы в сборниках, совместных с другими писателями¹. В 2003 г. был издан персональный сборник из 18 рассказов «Чудаки» (《俗世奇人》).

По общему количеству переводов Фэн Цзицай стал самым переводимым китайским писателем в России. Его произведения отличаются историзмом и опорой на глубокую культурную традицию. Кроме того, писатель самым активным образом участвует в культурном обмене и сотрудничестве между Китаем и Россией, имеет тесные связи с российскими китаеведами. В России его произведения хорошо изучены учеными как старшего (Б.Л. Рифтин, В.Ф. Сорокин, Н.А. Спешнев), так и молодого поколения (А.Н. Коробова), поэтому всегда являются приоритетными кандидатами на перевод.

10 сентября 2014 г. в Санкт-Петербургском университете прошла презентация сборника афоризмов и картин Фэн Цзицая под названием «Полет души» (《灵性》). Обращаясь к студентам, преподавателям и литераторам, он рассказывал о важной роли российского китаеведения в изучении и сохранении культурного наследия Китая, призывал молодых китаистов участвовать в культурном обмене России и Китая. Народы познают друг друга, проникаются взаимной симпатией именно через литературу. Поэтому необходимо создавать совместные проекты, ориентируясь на хороший эстетический вкус, решать вопрос о выборе произведений, подготовке комментариев и издании серии новейших переводов.

С выходом китайской литературы на мировую сцену она привлекает к себе все больше внимания как в стране, так и за рубежом. Лауреат Нобелевской премии по литературе 2012 г. Мо Янь (莫言), современный китайский прозаик, вызвал большой интерес читателей многих стран к литературе Китая. Его романы и повести переведены на разные языки мира. После присуждения писателю Нобелевской премии в России вышло уже четыре отдельных издания его произведений («Страна вина» (《酒国》), «Большая грудь, широкий зад» (《丰乳肥臀》), «Перемены» (《变》), «Устал рождаться и умирать» (《生死疲劳》)). Издание в короткий срок четырех произведений одного китайского писателя на русском языке – большое событие в рамках ознакомления российского читателя с ки-

¹ См. сб.: Поэзия и проза Китая XX века. О прошлом – для будущего. М.: Центрполиграф, 2002 г.; Современная китайская проза. Жизнь как натянутая струна. М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб, 2007; Китайские метаморфозы: современная китайская художественная проза и эссеистика. М.: Вост. лит., 2007.

тайской литературой в целом. 2014 г. – «год хорошего урожая» современной китайской литературы в России. Кроме двух произведений Мо Яня, были также изданы произведения других писателей, таких как Пи Юйфэй (毕宇飞) и ряд молодых писателей (1970–1980-х годов рождения), которые в Китае занимают видное место в современной литературе, но не знакомы русскоязычному читателю, например Шен Кэи (盛可以), Нань Фэйянь (南飞雁), Чжан Юэжань (张悦然) и т.д.

Долгое время в России китайская литература в основном была представлена классическими произведениями. Расширение выбора издаваемой в последние годы литературы свидетельствует об увеличении объема информации о Китае и росте интереса российского читателя к китайской литературе. Конечно, в издании китайской литературы в России существуют такие особенности, как ограниченная территория распространения и ограниченное число заинтересованных издательств. И намеченный «бум китайской литературы» существует главным образом среди китаистов и китаеведов. Поэтому необходимо на государственном уровне поддерживать популяризацию китайской литературы в России, создать эффективный механизм культурного и литературного взаимодействия через постоянные двухсторонние мероприятия по типу «Год языка». 2015 г. объявлен в России Годом литературы. Надеемся, что в ближайшие годы будут также проводить «Год китайской литературы в России» и «Год русской литературы в Китае».

Литература

Алексеев В.М. Китайская литература. М., 1978.

Воскресенский Д.Н. Перевод и исследование китайской литературы в Советском Союзе. М., 1981.

Гольгина К. Н., Сорокин В. Ф. Изучение китайской литературы в России. М., 2004.

李明滨, 中国文学俄罗斯传播史. 学苑出版社, 2011.

冯骥才在俄罗斯. URL: <http://www.chinawriter.com.cn/wxpl/2012/2012-08-10/137532.html> (дата обращения: 11.08.2014).

冯骥才访俄罗斯提出中俄文化交流新方式——用项目带动青年学者培养. URL: <http://news.163.com/14/0914/09/A63GTNMI00014AED.html> (дата обращения: 15.09.2014).

莫言获诺奖在俄罗斯掀起当代中国文学热. URL: <http://tsrus.cn/articles/2012/10/28/18317.html> (дата обращения: 10.06.2014).

**ХРИСТИАНСКО-ИУДЕЙСКОЕ КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО ПРОЗЫ
Ф. ГОРЕНШТЕЙНА («ИСКУПЛЕНИЕ», «ПСАЛОМ»)****Н.А. Гайнутдинова**

Россия, Астрахань

E-mail: natali.inside@yandex.ru

Рассматриваются важные для постижения особенностей авторского культурного пространства вопросы соотношения христианской и иудейской традиций на материале повести «Искупление» и романа «Псалом». В произведениях Ф.Н. Горенштейна обнаруживается множество библейских мифов, вписанных в современный мир, а также постоянное соотнесение учений Ветхого и Нового Заветов. Это порождает многоплановость интерпретации культурно-религиозной концепции писателя.

Ключевые слова: христианство, иудаизм, культурное пространство, «еврейский вопрос», библейские образы.

Ф.Н. Горенштейн, на первый взгляд, является типичным представителем русско-еврейских писателей советского времени и одним из немногих, кто оставил еврейскую тему в послевоенный период в центре своего творчества. Однако сам автор, несмотря на еврейское происхождение, называет себя русским писателем, привнося новый взгляд на вечную тему еврейства. Оригинальность и смелость затрагиваемой Ф.Н. Горенштейном проблематики подчеркнула Н.В. Иванова в предисловии к роману «Псалом»: «Табу о евреях. Дважды табу – еврей о России. Трижды – еврей, о России, о православии» [Иванова, с. 10].

Невооруженным глазом видно, что «еврейский вопрос» занимает особое место в культурном пространстве творчества Ф. Горенштейна и тесно связан не только с национальным, но и с философско-религиозным противопоставлением иудаистской и христианской традиций. Почти каждое произведение автора насыщено библейскими образами и мотивами, погружающими читателя в глубокие размышления как о судьбе еврейского народа, о всеобщих и частных страданиях, не исключая и жизнь самого Ф. Горенштейна, так и о религии, вере. Писатель пересматривает традиционное понимание этих вопросов. Он стремится репрезентировать учение Христа через призму Ветхого Завета, провозглашая фундаментальность последнего, но не порывая с идеями Нового Завета. Поэтому можно вести речь о диалоге культур в его творчестве.

Сверхважной задачей для писателя становится показ еврейского происхождения своих героев (Августа из «Искупления», Дана-Антихриста и в какой-то степени Суламифи из «Псалма»), погруженных в ветхозаветный

миф, переживающих все ужасы тяжелой судьбы иудейского народа в целом. Другая важная составляющая при изображении этих героев – продолжение рода с русскими женщинами, что и создает диалог двух культур в данных произведениях. М.Н. Липовецкий в статье «Рожденные в ночи» пишет: «В художественном мире Горенштейна довольно близки друг к другу функции темы ребенка и еврейской темы. Если я правильно понимаю, то, по мысли автора “Искупления”, (искупитель) еврейского народа – народ-ребенок, народ-отрок. Библия зафиксировала в истории еврейской нации вплоть до явления Иисуса (тождественно рождению новой жизни) детство и отрочество человечества, раскрывая в них все важнейшие, изначально данные мифологемы существования. И вся последующая трагическая судьба еврейского племени – это лишь повторяющееся разворачивание библейского мифологического сюжета творения истории через погружение в кровавый хаос мировых катастроф» [Липовецкий, с. 6]. Отсюда становится понятным, почему для Ф.Н. Горенштейна так важны еврейские корни персонажей: их происхождение отсылает читателей к ветхозаветному первоисточнику, создавая два контрастирующих культурных пространства.

В повести «Искупление» главными героями становятся русская девушка Сашенька и лейтенант еврейского происхождения Август, которые в минуты горя, крайнего отчаяния зачали ребенка. Автор обращает внимание, что Сашенька рождает не просто ребенка, а именно еврейское дитя, являясь продолжательницей еврейской нации. Схожую мысль выражает В.И. Камянов: «Вздорная же Сашенька неведомо по чьей воле принимает в себя еврейское семя, мешая полному истреблению рода» [Камянов]. Для Ф.Н. Горенштейна этот факт очень значим и несет глубокий культурно-религиозный смысл, подчеркивая идею избранности евреев, считающихся «Божьим народом». Не случайно именно после зачатия автор смиряет свою героиню и намекает на возможное искупление.

Однако многие литературные критики не исключают того, что Сашенька не достигла истинного очищения и ребенок будет лишь продолжателем всеобщего зла. Эти же вопросы ставил себе и сам Ф. Горенштейн в статье «Преступление и искупление»: может ли новая жизнь стать искуплением зла? Не рождается ли новая жертва в угоду ненаказанному злу? Он находит ответ в Библии и пишет: «Только равновесие старозаветного закона с новозаветной любовью может противостоять злу» [Горенштейн, 1991]. Зло, заложенное в людях изначально, можно исцелить только искренней, бескорыстной любовью, любовью Христа. Однако такая любовь бесполезна, если чужая душа не способна на нее откликнуться. Так как Ф. Горенштейн был убежден в том, что в мире духовном, в отличие от мира материального, случайности невозможны, то главная героиня, очень злая изначально, искупила своё зло любовью к пострадавшему лейтенанту, ко-

торый, «желая через любовь спастись от одолевших его жестоких искушений, сам через любовь спас» [Горенштейн, 1991]. Автор оставляет открытым лишь вопрос о том, может ли спасший одну душу стать спасителем целого мира?

Другая русско-еврейская сторона проблемы – это убийство и осквернение семьи Августа из-за предрассудков соседа-антисемита Шумы. Детальное описание отображает предельно ясную мысль писателя: избранный Богом иудейский народ должен принести определенное количество жертв для того, чтобы искупить своими страданиями грехи человечества. Из этого можно заключить, что автор видит в еврейском народе прототип Иисуса Христа – главного Искупителя, несмотря на то, что каждый человек несет ответственность за содеянное им зло, и «верит в пришествие отмеченного в Библии срока, той библейской черты, когда переполнится чаша терпения Господня и наступит сольющееся с искуплением возмездие за жизнь невинно загубленных и замученных» [Муравник, с. 410]. Лишь после всего этого люди освободятся от врожденной агрессии и получат надежду на мирное будущее, потому что за двадцать веков с момента открытия божественных тайн Христом человечество накопило огромный объем страшного и требующего искупления опыта. Однако любовь Бога к человеческим созданиям настолько великодушна, что неизвестно, постигнет ли нас Его кара в ближайшее время или есть еще шанс на перемены без наказания. Большая часть людей глуха к приближению этого события, но есть такие, как профессор Павел Данилович, понимающий, что без искупления и подведения «библейской черты» нельзя вразумить души злых людей. Именно Август, по мысли Ф.Н. Горенштейна, искупает своей жизнью не только собственные ошибки, но также ошибки других людей и сетует на несправедливость страданий, жалея о том, что еврейский народ не может «тихо и безболезненно умереть в четко отведенном для этого месте, выполнив тем самым свой интернациональный долг перед человечеством во имя всеобщего счастья» [Горенштейн, 1992, с. 253–254].

Ф.Н. Горенштейн не идеолог, а лишь художник, наглядно объясняющий библейские заповеди и сюжеты, о которых забывают люди. Через осознание этих мифологем становится понятно, что человечество повторяет жизненные циклы, которые влияют на судьбу и дают объяснение их поступкам.

Почему Шума берет на себя обязанности Бога и решает судьбу еврейской семьи? Почему возникает национальная неприязнь? Почему люди, ничего не страшась, выказывают свое презрение и применяют насилие? Так выражается «болезнь» всего народа. Ненависть, зло остаются безнаказанными в мире бытовом, и мало кто понимает, что настоящий суд еще впереди. По убеждению писателя, высший суд будет не ветхозаветным «око

за око», а страшным, апокалиптическим, новозаветным, от идеи которого Ф. Горенштейн не мог уйти в своих философско-религиозных воззрениях.

Еще один ветхозаветный образ, появляющийся в «Искуплении», – Иов, который принципиально важен для понимания и других произведений писателя. Праведность Иова говорит о всецелой покорности воле Бога, что в христианстве изменяется. Человек стремится быть самостоятельным в праведности и очищении, отказываясь от мирских удовольствий. Однако люди понимают, что не могут быть совершенными как Господь, и упорно стремятся это оспорить. «Преувеличенная роль человека, неправильно понятый гуманизм, по мысли Горенштейна, – это ошибка последователей христианства, “заговор апостолов”, извративших проповеди Иисуса» [Бельская, с. 197]. Тем не менее автор дает две идеи любви путем описания эпизодов из Библии: жертвенная любовь между Богом и Иовом и любовь между Христом и Иудой, требующая жертвы от любящего человека и причиняющая ему постоянные страдания. В авторской интерпретации Иуда повесился не из-за того, что раскаялся в своем предательстве, а потому, что не смог вынести отсутствия безграничной любви Христа. Жажда быть любимым обличает слабость Иуды. Именно с такой любовью писатель сравнивает любовь между Сашенькой и матерью. Тут же из уст героя-философа Павла Даниловича звучит сравнение с притчей об Иове, в которой слабым предстает Бог, жаждущий любви земного существа. Здесь оспаривается традиционная литературная трактовка всемогущества Господа. Ф.Н. Горенштейн не верит во взаимную любовь, поэтому сводит все сравнения к идее о первобытном хаосе, с «которого все началось и к которому все придет, хаосе, царствующем и над людьми и над Богом, где едино малое и большое, добро и зло, любовь к ближнему и мучение ближнего...» [Горенштейн, 1992, с. 219].

Продолжение этих тем обнаруживается в романе «Псалом», более сложном как по структуре, так и по содержанию. Автор пытается «стянуть» обе традиции, чтобы показать общее Божье дело. Антихрист не традиционный враг Христа, а Брат, посланный на землю для того же спасения человеческих душ, но он сам оказывается слабым перед третьей казнью Господней – похотью. Дан продолжает свой род с русскими женщинами, но не все отпрыски становятся достойными представителями народа израилева (например, Вася). Прелюбодеяние – это то, с чем борется христианская религия, поэтому в культурном пространстве писателя ощущается сильнейшее желание приобщить людей к ветхозаветному образу жизни, т.к. человечество не может избежать телесных искушений в силу естественности своей греховности.

Притчеобразное повествование «Псалма» позволяет масштабно изобразить героев как в Ветхом Завете, показав их в контексте истории, рели-

гии и социума. Главная задача для Ф. Горенштейна – обозначить универсальные категории, а не частные случаи, что создается с помощью мифологизации разных уровней экзистенции. Использование библейских и христианских сюжетов выявляет причинно-следственные связи современного мира. Примечательно, что все описанные события происходят на земле Русской. Исследователь Б. Хазанов обращает на это внимание, лаконично объясняя художественный замысел Ф. Горенштейна: «Чувство страны присутствует в книгах Фридриха Горенштейна, насыщает их ужасом, от которого веет библейской вечностью. Его романы – не о коммунизме, хотя облик и судьбу его персонажей невозможно представить себе вне специфической атмосферы и привычной жестокости советского строя. Вместе с тем Россия всегда остается гигантским живым телом, неким сверхперсонажем его книг, и гротескный режим для него – лишь часть чего-то бесконечно более глубокого, обширного и долговечного» [Хазанов, с. 162].

Автор делает своих персонажей участниками страшных событий XX в. (война, репрессии, голод, национальная травля). Еврейская девочка Суламифь – это собирательный образ всех несправедливо замученных иудеев. Для нее все начиналось с дразнилков, которые доводили ее до отчаяния, а закончилось тем, что обозленная на Суламифь Аннушка сдала ее немцам из-за того, что приемная мать выбрала еврейку. Антисемитские взгляды поработили умы не только взрослых, но и детей. Не в силу логических умозаключений, а от озверения и греховности духа совершается зло. Здесь возникает мотив извращения правильности человеческого пути, указанного в Библии, особенно в ветхозаветном понимании. Однако у Анны своя миссия «нечестивой мученицы», через которую Дан-Антихрист проклинает немецкую землю.

Важнейшим образом-символом слияния иудейской и христианской религий в романе «Псалом» является разбитая чаша. Ветхий Завет сравнивается с целой Чашей, а ее осколки – с христианством. Они являются одним целым не только в религиозном, но и в культурном, философском, историческом, ценностном понимании. Ф.Н. Горенштейн не исключает общепринятого значения чаши как символа самоотвержения во имя человечества, связанного с муками Христа. Образ разбитой чаши является прозрачной аллюзией на Чашу Грааля.

Чтобы познать истину и тайны бытия, писатель призывает вернуться к вере предков и первоначалу, данным в Ветхом Завете, ибо отделенное христианское учение не способно дать цельное представление о таком высшем метафизическом понятии, как Бог. Для автора старозаветное учение является авторитетным, но и от Нового Завета он не может отречься, что создает в культурном пространстве его произведений сложный диалог двух традиций.

Литература

Бельская Ю.В. Ключевые вопросы философско-религиозной полемики в творчестве Ф. Горенштейна // Гуманитарные исследования. 2011. № 4 (40). С. 195–200.

Горенштейн Ф.Н. Искупление. М., 1992.

Горенштейн Ф.Н. Преступление и искупление. 1991. URL: http://gorenstein.imwerden.de/prestuplenie_iskuplenie.pdf.

Иванова Н.В. Сквозь ненависть – к любви, сквозь любовь – к пониманию. Предисловие к роману «Псалом». М., 2001. С. 6–10.

Камянов Б. Век XX как уходящая натура. М., 1993. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1993/8/bookrev.html.

Липовецкий М.Н. Рожденные в ночи // Детская литература. 1992. № 8. С. 3–8.

Муравник М. Когда грядет библейская черта // Континент. Мюнхен, 1986. № 47. С. 408–414.

Хазанов Б. Фридрих Наумович Горенштейн. Германия, 2002. URL: <http://www.chayka.org/oarticle.php?id=458>.

«РУССКИЙ С КИТАЙЦЕМ БРАТЬЯ НАВЕК...»: СТЕРЕОТИПЫ В ВОСПРИЯТИИ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ДРУГОГО ЭТНОСА

В.Е. Добровольская

Россия, Москва

E-mail: dobrovolska@inbox.ru

Рассматриваются стереотипы, с помощью которых русские характеризуют китайцев и Китай. Русские полагают, что Китай – это аграрное государство с бедным населением и диктатурой, в то же время – страна с активно развивающейся экономикой и растущим благосостоянием. В настоящее время данные стереотипы активно бытуют в России, переплетаясь между собой и создавая амбивалентный образ Китая и китайцев.

Ключевые слова: речевые стереотипы, оппозиция «свой / чужой», типология «образ иностранца».

Строчка из песни «Москва – Пекин», написанная в период советско-китайской дружбы композитором В. Мурадели на стихи М.М. Вершинина, должна была служить символом единства двух народов. Но с приходом к власти Н.С. Хрущева отношения между двумя странами ухудшились, и эта фраза стала цитироваться только иронически, обозначая скорее непримиримые противоречия.

Нельзя сказать, что в России только китайцы и китайское стало основой для создания стереотипов, свойственных традиционной культуре. В русской фольклорной традиции представитель другого, «иног», этноса

всегда соотносится с категорией чужого. Оценка чужих как людей, от которых исходит опасность, восходит к архаическим представлениям о том, что они связаны с «иным» миром, обладают сверхъестественными свойствами и отличаются от обычных людей внешностью, одеждой, запахом, обрядовым и речевым поведением (подробнее об этом см.: [Белова, с. 414–418]). Для описания этой чужеродности в языке обычно вырабатывается целый ряд стереотипов, которые представляют собой «особые формы хранения знаний и оценок» [Уфимцева, с. 253], способствуют «распознаванию, узнаванию и, в конечном счете, взаимопониманию» [Бабурин, с. 1], становятся социально выработанными опорами действий в определенных ситуациях [Шалина, с. 203–216]. Действительно, для русской культуры характерны представления об особом немецком порядке, английском юморе, глупости чукчей, пылкости и щедрости кавказцев и т.д.

Стереотипы выполняют в культуре самые разные функции. Они служат определенными ориентирами поведения, фиксируют нормы и правила в виде нормативных постулатов и кодексов речевого поведения, эксплицируют систему ценностей культурного сообщества.

Под речевыми стереотипами мы понимаем речевые клише (устойчивые воспроизводимые слова и обороты), закрепленные за типичными коммуникативными ситуациями. В ряде предыдущих работ мы уже обращались к данной теме, хотя и на материалах, связанных с представителями другого этноса [Добровольская, 2003, с. 211–225; 2006, с. 156–163; 2010, с. 240–253]. В настоящей статье основное внимание будет уделено стереотипам (аксиологическим характеристикам), с помощью которых русские описывают китайцев¹.

Необходимо отметить, что представления русских о китайцах тесно связаны с понятием *Kumai*. С одной стороны, Китай в этих представлениях – это бедная, почти нищая страна, аграрное государство с плохо развитой промышленностью, в которой огромное бедное население и диктатура, с другой – это мощное государство, с активно развивающейся экономикой и постоянно растущим благосостоянием, несмотря на то², что у власти находятся коммунисты. В первом случае создается отрицательный образ страны и народа, ее населяющего, во втором – положительный. Причем одни и те же категории могут работать как на создание положи-

¹ В основе работы лежат материалы, собранные в процессе опросов в Москве и Санкт-Петербурге, а также провинциальных городах европейской части России в 1990-х гг. и начале XXI в. Материалы хранятся в архиве Центра тверского краеведения и этнографии при Тверском государственном университете (АЦТКиЭ. Фонд. 8. П. 19). Выборка включала респондентов 1930–1979 гг. рождения, со средним, средним специальным и высшим образованием.

² У ряда респондентов – напротив, благодаря тому, что у власти находятся коммунисты.

тельного, так и отрицательного образа народа и страны. При этом оба эти взгляда вполне органично могут сосуществовать в мировоззрении одного и того же человека¹.

Прежде всего, Китай – это очень большая и густонаселенная страна: «Китай, говоришь? Они большие очень, такие как Россия, только у нас народу мало, а у них все друг у друга на головах живут». Такое представление настолько устойчиво, что в России довольно часто используются микротопонимы Шанхай и Китай для обозначения густонаселенного дома или района (подробнее об этом см.: [Ахметова, с. 41–57; Отин, с. 315]).

Частью жителей России Китай осознается бедной страной: «Китай бедная страна. Там ничего кроме риса нет». Необходимо отметить, что рис, который в Китае символизирует богатство² и занимает в китайской литературе, искусстве, верованиях и языке важное место, для русских стал символом китайской нищеты: «Эти китайцы нищие совсем. У них там есть нечего. Один рис. Утром плошку риса, вечером плошку риса. Вот и вся еда у них».

Вообще, особенности китайской кухни для многих россиян являются свидетельством нищеты китайцев: «Что эти китайцы едят – только рис из нормального-то. А так с голодухи и кошек, и собак, и всякую траву, улиток, насекомых всяких. Это только с голодухи есть».

Еще одним доказательством нищеты китайцев является одежда. В России существует уверенность, что все китайцы одеты во «френч Мао». Речь идет о «костюме Сунь Ятсена», или «чжуншаньчжуан», который сочетает в себе элементы традиционного мужского костюма и западноевропейского пиджака. Этот «модный бренд» был предложен в 1911 г. Сунь Ятсеном и оставался официальной одеждой вплоть до 1990-х гг. В России до сих пор существует уверенность в том, что китайская одежда – это однообразные серые костюмы: «Китайцы яркого ничего не носят, у них только костюмы серые, полувоенные, и для мужчин, и для женщин. У них никакой моды нет»³.

Многие опрошиваемые утверждали, что нищета китайцев связана с их ленью: «Китайцы работать не любят. Они все больше лежат и спят. Им

¹ Мы использовали только те характеристики, которые встречались у многих респондентов, и приведенные примеры являются вариантами, а не единичными упоминаниями той или иной черты, присущей китайцам.

² Недаром такие слова, как «есть», «завтрак», «обед», «ужин», в дословном переводе означают «есть приготовленный рис», «ранний рис», «полуденный рис», «поздний рис».

³ Когда одного из респондентов, который утверждал, что «китайцы яркого не носят», спросили о том, как такое утверждение соотносится с всемирно известным китайским шелком, славящимся своей яркостью, он ответил: «Сами китайцы шелк не носят – его они только для Европы и Америки делают». Многие другие респонденты утверждали, что сейчас шелк в Китае не производят вообще именно потому, что он очень яркий, «а китайцы яркого не носят».

лишь бы ничего не делать. Поэтому и нищета у них такая». Некоторые респонденты говорили о том, что лень китайцев имеет глобальный масштаб: «Эти китайцы очень ленивы. Они могут целый день лежать, и два лежать. И вот даже могут не есть – потому что им лень. Они лучше с голоду умрут, но ничего для себя не сделают».

Наконец, китайцы представляются запуганными властью людьми, которые делают только то, что им разрешает партийное руководство: «Китайцы верят пропаганде как себе. Вот любую глупость скажут – они верят. У них что партия сказала, то и правда. Скажут воробьев убивать, будут воробьев убивать, скажут – жги книги, будут книги жечь. Они как зомби, что власть велит, то и делают. Очень они трусливые потому что».

При этом китайцы очень упрямы и уверены в своей правоте: «Бесполезно китайцу говорить, что он не прав. Он всегда прав. Они людей других презирают, потому как они самая культурная нация в мире с самой древней историей и традициями. А мы все шелупонь подзаборная». При этом довольно много русских считают китайцев невоспитанными, неопрятными, не уважающими чувства других людей: «Китайцам, им на других плевать. Им даже друг на друга плевать, не то что на русских там или на кого. Они друг друга-то не любят. И стариков они не уважают, и детей не обнимут».

Китайцы – больная нация, они постоянно болеют и поэтому все время занимаются своим здоровьем: «Они очень любят лечиться, все время таблетки свои пьют. Они все время больные, все время по врачам ходят». Озабоченность китайцев своим здоровьем связана с тем, что они едят плохую еду, выращенную с применением большого количества химии: «Еда у китайцев плохая. Они, знаешь, сколько химии подкладывают – ужас! Поэтому они все такие больные».

Наконец, еще одним серьезным недостатком китайцев является их хитрость. Если в Китае хитрость – это отчасти признак мудрости, то в России, несмотря на то, что существует поговорка «Хитрость не глупость, а второй ум», отношение к этому качеству скорее отрицательное. Более того, китайцев обвиняют еще в изощренной хитрости и коварстве, недобросовестности в выполнении обязательств и т.д.: «Китайцы очень хитрые, они всех обманывают, все идеи воруют. Если им выгодно, они пяти минут думать не будут, тебя кинут. Если им выгодно – ты им друг, а нет – так тебя обманут, и не поймешь как». Хитрость китайцев заключается в их ориентации на изготовление подделок или вещей, сделанных по украденным, а не купленным технологиям: «Китайцы очень хитрые. Они ничего сами не придумывают. Они вот купят какую-нибудь штуку у американцев или там у немцев, разберут, посмотрят, как она там устроена, и соберут такое же. Они ведь могут сказать, что это они придумали, марку придумать, название свое китайское, а это идея украдена у кого-нибудь».

Таким образом, для некоторых русских образ Китая и китайца формируется из негативных характеристик. Китай – это нищая тоталитарная страна, густонаселенная, с ленивыми, питающимися некачественными продуктами, хитрыми людьми.

Однако параллельно в России существует и другой образ Китая и людей, его населяющих. Для характеристики используются практически те же качества, только положительно окрашенные. В такой системе оценок Китай – это большая густонаселенная страна, которую часто сравнивают с муравейником: «Китай – огромная страна, там очень много людей. Это как огромный муравейник. Все кишит людьми, все куда-то бегут, спешат». Такое сравнение позволяет нашим респондентам говорить о трудолюбии китайцев: «Китайцы как муравьи – они все время в работе, все время что-то делают».

Для данной группы россиян Китай и китайцы совсем не нищие. Напротив, китайцы – люди обеспеченные, и их обеспеченность связана не только с трудолюбием, но и с умом: «Китайцы живут все лучше и лучше. Они работают, как муравьи, с утра до ночи, все время что-то делают. Но и у нас много работают – а результата нету. А все почему? Мы просто-фили, а китайцы – они умные. Если сами придумать не могут – они вещь какую-нибудь купят, посмотрят, как она устроена, и у себя собирать начнут. Затрат меньше, стоит дешевле, покупают больше – сплошная прибыль. Умная нация».

Забота китайцев о своем здоровье также рассматривается этой группой русских как доказательство ума: «Китайцы за своим здоровьем следят. По врачам ходят. Лекарства пьют. Они умные и знают, что здоровье не купишь». Кроме того, доказательством ума китайцев является то, что они используют для лечения средства народной медицины, а не химические препараты: «У нас как? Чуть где колынуло – таблетки жрут. А у них не так. Китаец ко всяким своим докторам пойдет, иголки поставит, всякие настои-примочки примет. Они все больше народными средствами лечатся. Знают, что химия не лечит, а калечит».

Среди данной группы распространено мнение, что китайцы вежливые и очень образованные люди, знающие и ценящие свою культуру: «Китайцы очень вежливые люди. Они стариков уважают. Свою культуру берегут». Китайцы привержены своим традициям и именно поэтому редко соглашались с мнением европейца, взгляды которого чужды их обычаям: «Китаец не упрям, если дела касается, то его всегда убедить можно, но если это идет вразрез с китайскими правилами какими-нибудь – тут ты хоть лопни. Он никогда не согласится. Для них традиции превыше всего».

Если первая группа респондентов уверяла, что китайцы не любят детей, то представители второй, напротив, считают, что дети – объект по-

стоянной и трепетной любви жителей Поднебесной: «Китайцы детей не просто любят – они их обожают, пылинки с них сдувают. У них дети обласканные и счастливые».

Разошлись мнения опрашиваемых и относительно одежды китайцев. В данной группе уверенно говорили о том, что в Китае есть модная и интересная одежда, отличающаяся яркостью цветов и интересным дизайном. Другое дело, что почти все, кто побывал¹ в Китае, отмечали, что в общей массе китайские женщины одеваются вычурно и аляповато. Для них характерны смешение всевозможных цветов, блески на повседневной одежде, несуразные надписи на английском языке, пестрые колготки в сочетании с одеждой с принтами и тому подобное. Но и в этом случае говорить о серости не приходится: «Китайцы любят ярко одеваться, у них интересные модели есть, молодежная такая у них мода. Яркая и веселая».

Представители первой группы, говоря о китайской еде, отмечали ее скудость и использование в пищу несъедобных, с точки зрения россиянина, продуктов. Вторая группа уверенно говорила о разнообразии китайской кухни и ее определенной экзотичности для русского человека: «У китайцев очень вкусная еда. Много такого, что всем нравится: и им, и нам. И свинина по-сычуаньски, и карп в кисло-сладком соусе, и хрустящая курица, и акульи плавники. А утка по-пекински?! Это все очень вкусно. Необычно, но вкусно». Однако именно среди этой группы опрашиваемых уверенно говорили о том, что китайцы едят многие вещи неправильно. Так, многие осуждают страсть китайцев к сладкому: «Ты подумай, они помидоры никогда не едят с солью. Сделают салат и туда добавят сахар. Помидоры с сахаром едят» или «Китайцы так сладкое любят, что простого кефира у них нет, только с сахаром. Чудные они». Именно употребление привычных для русских продуктов в непривычном виде заставляет многих считать китайцев «не такими, как мы»: «Они люди хорошие, но странные. Чудные такие, все у них не так, как у нас».

Как видно из приведенных примеров, образ Китая и китайцев в России обладает определенной двойственностью, хотя зачастую формируется на основе одной и той же информации. Одни и те же вещи разные люди, независимо от возраста и образовательного ценза, могут интерпретировать по-разному. Более того, совершенно не обязательно, что человек, считающий китайца нищим, не будет считать его умным. Очень часто стереотипные представления с отрицательной и положительной семантикой известны одному человеку. В этом случае и сам образ китайца будет амбивалентным, наделенным как положительными, так и отрицательными чертами.

¹ Об этом же говорили и представители первой группы, побывавшие в Китае, но, с их точки зрения, это свидетельствует не о склонности китайцев к яркой одежде, а о неумелом подражании европейским образцам и неприятии чужой моды.

Литература

- Ахметова М.В. Прецедентные онимы в неофициальной ойконимии // Вопросы ономастики. 2013. № 1 (14). С. 41–57.
- Бабурин А.К. К проблеме стереотипизации поведения: быт, событие, ритуал // Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии: тез. конф. М., 1995.
- Белова О.В. Иноходец // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 2. М.: Междунар. отношения, 1999. С. 414–418.
- Добровольская В.Е. «Настоящие еврейские бабушки, гениальные еврейские дети и русские жены еврейских мужей»: стереотипы в характеристиках представителей другого этноса (евреи и русские) // Диалог поколений в славянской и еврейской культурной традиции. М., 2010. С. 240–253 (Академ. серия. Вып. 29).
- Добровольская В.Е. Интерпретация образа инородца в русских и еврейских снах (на материале современной городской традиции) // Сны и видения в славянской и еврейской культурной традиции. М., 2006. С. 156–163 (Академ. серия. Вып. 19).
- Добровольская В.Е. Русско-еврейские браки: стереотипы восприятия в зоне межэтнических контактов (по материалам мегаполисов) // Свой или чужой? Евреи и славяне глазами друг друга. М., 2003. С. 211–225 (Академ. серия. Вып. 11).
- Отин Е.С. Словарь коннотативных собственных имен. М., 2006.
- Уфимцева Н.В. Слово и культура // Языковое сознание: пространство и функционирование: тез. XII Междунар. симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. 1–3 июня 2000 г. М., 2000.
- Шалина И.В. Просторечная речевая культура: стереотипы и ценности // Известия Уральского государственного университета. 2005. № 35. С. 203–216.

ПРОСТРАНСТВО В «БЭЛЕ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

В.Ш. Кривонос

Россия, Самара

E-mail: vkrivonos@gmail.com

Обосновывается тезис о том, что такие традиционные сюжетные схемы, как романтическая и ориенталистско-колониальная, не являются универсальными для лермонтовской повести. В этой связи специально изучается сюжетообразующая роль пространства в «Бэле», что позволяет по-новому прочесть драматическую историю отношений героев, принадлежащих к разным мирам.

Ключевые слова: Лермонтов, «Бэла», Кавказ, сюжет, пространство, разные миры.

В сюжете «Бэлы» видят отражение фабульной схемы «романтической новеллы о любви европейца к “дикарке”» [Вацуро, с. 576]. Сходная коллизия многократно воспроизводилась в русской беллетристике 1830-х гг., где пользовались популярностью ориенталистско-колониальные сюжеты,

одним из которых «была любовь имперского офицера и туземной красавицы» [Эткинд, с. 178]. Сюжет лермонтовской повести, если рассматривать его в таком ракурсе, прочитывается так: «...русский офицер сначала соблазняет горскую красавицу, а потом предает ее, и она умирает в мучениях» [Там же]. Подобная сюжетная конструкция не совпадает с художественным устройством «Бэлы», но отвечает литературным вкусам повествователя, который «недавно на Кавказе» [Лермонтов, с. 204], где, как ему представляется, «кругом народ дикий, любопытный» и «случаи бывают чудные», почему ему и «хотелось вытянуть» из Максима Максимыча «какую-нибудь историйку» [Там же, с. 208].

В изложении Максима Максимыча история Бэлы как будто и в самом деле строится по правилам колониального дискурса. Кавказ, увиденный его глазами, предстает не как экзотическая достопримечательность, а как завоеванная территория. По внешнему виду прибывшего в крепость Печорина он «точас догадался», что молодой офицер «на Кавказе у нас недавно. “Вы верно, – спросил я его: – переведены сюда из России?”» [Там же, с. 209]. Россия и Кавказ соотносятся в сознании Максима Максимыча как метрополия и ее колониальная окраина, наделяемая соответствующими его личному опыту характеристиками. Поскольку сам он на Кавказе давно, то воспринимает его не только как чуждый ему и чужой мир, куда он пришел в качестве завоевателя. Степень вовлеченности Максима Максимыча в пространство, с которым он связан долгими годами военной службы, такова, что он себя с ним отождествляет: *у нас*. Вместе с тем от аборигенов он, даже и сближаясь с ними в бытовой повседневности, подчеркнуто дистанцируется, что выражается в характерном для колониального дискурса противопоставлении: *мы и они*.

Восприятие штабс-капитаном Кавказа и кавказцев свидетельствует о расширении его географического и психологического опыта, что обусловлено освоением и присвоением им нового пространства; этнокультурные стереотипы и бранные инвективы, к которым он прибегает, характеризуют поведение и нравы аборигенов, служат между тем отражением не только его личных взглядов, сформированных приобретенным опытом, но и клишированных представлений, навязанных официальной точкой зрения и распространяемых официозной публицистикой.

На вопрос про похищение Бэлы, не «зачахла» ли она «в неволе, с тоски по родине», Максим Максимыч отвечает, что из крепости «видны были те же горы, что из аула, а этим дикарям больше ничего не надобно» [Там же, с. 220]. Логика его кажется безупречной: если родина *этих дикарей* – горы, то никаких причин *чахнуть* у Бэлы нет. Связь аборигенов с пространством, задающим свою меру образу жизни, очевидна для него и тогда, когда он утверждает, что Казбич «был совершенно прав» – прав «по-ихнему», отомстив за кражу у него коня; повествователя, услышав-

шего мнение Максима Максимыча, поражает «способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить» [Лермонтов, с. 223]. Дистанцируясь от горцев, с которыми он обретается в одном пространстве, *своем* для них и *чужом* для него, как бы он себя с этим пространством ни отождествлял, Максим Максимыч именно что *применяется* к туземным обычаям, но сам им не подражает и на практике им не следует.

По-своему *применяется* к ним и Печорин, хоть и оказавшийся на Кавказе недавно и только там осваивающийся, но тоже ведь тот самый *русский человек*, о свойствах которого рассуждает повествователь. Он действует, когда считает нужным, так, как это принято у *азиатов*, оставаясь при этом *русским человеком*, чем ставит Максима Максимыча, не знающего, как реагировать на его поступки, «в тупик» [Там же, с. 229]. Недоумение старого кавказца, столкнувшегося с не понятным ему характером, проявляется и тогда, когда, вспоминая о совместной жизни с Печоринным и называя его «славным малым», он сначала оговаривается, что был тот «только немножко странен», а следом уточняет, что «с большими был странностями» [Там же, с. 209]. Что касается странностей, отличающих восприятие Печоринным горцев и их нравов, обернувшееся прямым вмешательством в туземную жизнь, то они приобретают важное сюжетное значение – приобретают потому, что пространство, где разворачивается действие, само к такому повороту событий располагает.

В «Бэле» пространство первично по отношению к сюжету, а сюжет вторичен: он порожден пространством и привязан к нему. Именно пространство определяет здесь движение сюжетных событий. Так, история любви русского офицера и «азиатской красавицы», как называет Печорин Бэлу, не могла бы завязаться, если бы Азамат, брат Бэлы, не воспылал особой страстью к Карагёзу, лошади Казбича, и если бы разговор Азамата с Казбичем не подслушал случайно штабс-капитан, пересказавший его (в чем потом винил себя) Печорину. Печорин решил сыграть на чувствах Азамата, обещая, что он будет владеть конем, только за него он должен будет отдать Бэлу.

Печорин не просто рассуждает на языке, понятном Азамату, он и вести себя стремится так, чтобы выглядеть *своим* для него. Подражая поведению горцев и перенимая их обычаи, он, однако, себя с ними не отождествляет, объясняя укорявшему его за похищение Бэлы Максиму Максимычу, «что дикая черкешенка должна быть счастлива, имея такого милого мужа, как он, потому что по-ихнему он все-таки ее муж, а что Казбич разбойник, которого надо было наказать» [Там же, с. 217]. И что если отдать Бэлу ее отцу, «этому дикарю», как называет его Печорин, то «он ее или зарежет или продаст» [Там же, с. 219]. Печорин прибегает к привычным для Максима Максимыча клише («дикая черкешенка», «разбойник»,

«дикарь»), приспособливаясь к его пониманию и объясняя, почему Бэла должна остаться в крепости. Утверждая же, что *по-ихнему* он считается мужем Бэлы, он как будто воспроизводит логику штабс-капитана, полагавшего, что Казбич, вознаградивший себя убийством за потерю коня, был *по-ихнему* прав. Но Печорин, демонстрируя свойственную *русскому человеку* «гибкость» ума и присутствие «ясного здравого смысла», прощающего «зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения» [Лермонтов, с. 223], переворачивает ситуацию и оправдывает таким способом собственный поступок.

Получив Бэлу в результате выгодного для ее брата торга, Печорин в сюжетном смысле уподобляется горцам, хотя ментально с ними не сливается и внутренне дистанцируется и от собственного поступка, и от устроенного им эксперимента. Вторгаясь в ее судьбу, т.е. внешне действуя как демонический герой или имперский офицер в рамках романтической или ориенталистско-колониальной фабулы, он, однако, не только не может подчинить себе Бэлу против ее воли, но и не подозревает, что не управляет развитием событий. И что сюжетообразующую роль пространства (функцией которого выступает старый князь, пригласивший Печорина и Максима Максимыча на свадьбу), случайно или будто случайно подстроившего ему встречу с Бэлой, отменить своим поступком не может.

Дело в том, что и Бэле понравился Печорин – и что в мечтах и мыслях своих она никому, кроме него, принадлежать не хочет. Печорин с того дня, как она увидела его, «часто ей грезился во сне» [Там же, с. 222]. На свадьбе старшей сестры Бэла подошла к Печорину и пропела песню, назвав его тополем, которому не цвести «в нашем саду» [Там же, с. 211]. Сон Бэлы, подобно сюжетному сну пушкинской Татьяны, служит формой «откровения о будущем» [Бочаров, с. 22]; само это будущее хотя и не угадано и не предсказано, но мистически сбывается, когда сон становится явью: тополь, пусть и ненадолго, но все же расцветает в ее саду.

Называя себя «пленницей» и «рабой» [Лермонтов, с. 221] Печорина, Бэла показывает, что воспринимает его прежде всего как завоевателя, но не как мужа, даже и *по-ихнему*; для нее он по-прежнему, как и герой ее песни, воплощение *чужого* мира. Так что не случайно, решившись «на последнее средство» и разыгрывая перед Бэлой сцену прощания и отъезда неизвестно куда, чтобы наказать себя за похищение и дать ей свободу, Печорин «оделся по-черкесски, вооружился» [Там же], т.е. принял знакомый ей вид горца, демонстрируя намерение «исполнить в самом деле то, о чем говорил шутя» [Там же, с. 222]. Пытаясь убедить ее в своей любви, он предстает перед ней не в облике завоевателя, а в облике человека из ее мира, что помогает ему уничтожить психологическую границу, разделяющую до сих пор его мир и мир Бэлы.

Что же до самого Печорина, то он, по его самоощущению, ни одному из миров не принадлежит и ни с одним из них себя не идентифицирует – ни с миром Кавказа, ни с русским миром. Кавказ, «самое счастливое время» его жизни, пока он не привык к «жужжанию» пуль и «к близости смерти» [Лермонтов, с. 232], был воспринят им как полное опасностей и потому притягательное, но чуждое и *чужое* пространство, которое так и не стало для него *своим*. Отвечая Максиму Максимычу, почему он переменился к Бэле, хотя все еще любит ее, Печорин рассказывает о терзающей его скуке, от которой он так и не избавился на Кавказе; другой обманувшей его надеждой было увлечение Бэлой, когда он убедился, что «любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни» [Там же].

Максим Максимыч предупреждает Печорина при первом знакомстве, что в крепости ему «будет немножко скучно» [Там же, с. 209]. Но это иная скука, чем та, о которой он говорит Максиму Максимычу; она вызвана монотонным однообразием повседневного существования и отсутствием новых впечатлений. Повествователь, надеясь услышать от штабс-капитана про какие-нибудь «приключения», принимает во внимание образ жизни старых кавказцев, которым редко удается «поговорить, порассказать», когда они долго стоят «где-нибудь в захолустьи с ротой» [Там же, с. 208]. Ссылки на скуку и захолустье актуализируют в «Бэле» провинциальный код; так, крепость за Терекком, где Максим Максимыч стоял с ротой, уподобленная провинциальному захолустью, метонимически с ним совмещается. Вызываемые с помощью этого кода ассоциации позволяют взглянуть на взаимосвязь сюжета и пространства в «Бэле» с иного ракурса, чем тот, что предлагают романтические и ориенталистско-колониальные фабульные схемы.

Кавказ, колониальная окраина империи, наделяется в «Бэле» чертами и свойствами, общими с провинцией, какой ее – прежде всего в сопоставлении со столицей – представляло себе русское культурное сознание; таковым Кавказ и видит Печорин. Сравните используемые Максимом Максимычем при характеристике Кавказа и его обитателей и повторяемые Печориным клишированные выражения и речевые формулы с устойчивыми у «столичной публики» ассоциациями провинции с «“дикостью” и “грязью”» [Белусов, с. 476].

Если вернуться к провинциальному коду, то можно заметить, что Печорин разыгрывает в сюжете «Бэлы» роль, соотносимую с культурным и литературным амплуа приезжего из столицы или военного на постое в провинциальной глуши, оказываясь таким образом «дважды закодированным» [Лотман, с. 324]. Для юной провинциалки герой подобного рода, резко выделяясь на фоне ее окружения, имеет «непреодолимое очарование загадочности» [Строганова, с. 40]. Любовная интрига, в которую вовлекает герой неопытную и наивную героиню (ее роль и отведена в сюжете

Бэлу), завершается обычно драматической или даже трагической развязкой (см.: [Казари, с. 172]).

Печорин действительно легко вписывается в разные сюжетные схемы, романтическую, ориенталистско-колониальную и провинциальную, однако ни одной из них не исчерпывается. Более того, являясь, пусть и «отчасти», героем «незакрытым», он вообще, как и подобает такого типа герою, «не укладывается весь целиком в прокрустово ложе сюжета, который воспринимается как один из возможных сюжетов и, следовательно, в конце концов как случайный для данного героя» [Бахтин, с. 96].

Максим Максимыч спрашивает повествователя, бывавшего «в столице» и наверняка знакомого с модой на разочарование, «неужто тамошняя молодежь вся такова», как Печорин; ответ, «что нынче те, которые больше всех и в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастье, как порок», его не убедил, т.к. он «не понял этих тонкостей» [Лермонтов, с. 232]. В «Фаталисте» Печорин, пожелав выслушать мнение Максима Максимыча «насчет предопределения» и объяснив ему «как мог» значение этого слова, убеждается, что штабс-капитан «вообще не любит метафизических прений» [Там же, с. 347]. Метафизическое вообще находится за пределами его кругозора, что определяет и его рассказ про Печорина и Бэлу. По сути, он рассказывает «историю о невозможности истории» [Смирнов, с. 9]. Историю о тщетной надежде преодолеть скуку, но не скуку будничного существования, а скуку метафизическую, для него непонятную и необъяснимую.

Интерес к «моде скучать» [Лермонтов, с. 233], затронувшей, как ему кажется, и Печорина, хотя тот до последнего скрывает свое *несчастье*, возник у Максима Максимыча после признания героя, что жизнь его «становится пустее день от дня» и что ему «осталось одно средство: путешествовать» [Там же, с. 232]. Желание отправиться в дорогу означает, что у Печорина привязанность к какому-либо пространству напрочь отсутствует, т.к. отсутствует внутренняя связь с ним; ему скучно везде и всегда. Штабс-капитана он удивляет и поражает своим подчеркнутым равнодушием к жизни, когда, обозначив возможный маршрут путешествия, неожиданно заключает: «...авось где-нибудь умру на дороге!» [Там же]. Ни с одним из пространств, которые он пересекает или собирается пересечь, идентифицировать себя он не намерен, переживая состояние перманентной скуки как предвестия небытия.

Так уже в первой из составляющих лермонтовский роман повестей отчетливо проясняется, что Печорин не укладывается целиком и в прокрустово ложе пространства, которое, подобно сюжету, оказывается одним из возможных пространств, столь же случайным для него, что и сюжет, с которым это пространство взаимодействует.

Литература

- Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979.
- Белоусов А.Ф. Символика захолустья (обозначение российского провинциального города) // Геопанорама русской культуры: провинция и ее локальные тексты. М., 2004.
- Бочаров С.Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин» // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999.
- Вацуру В.Э. Художественная проблематика Лермонтова // Вацуру В.Э. О Лермонтове. М., 2008.
- Казари Р. Провинциальная пустыня. Военные в провинции в русской литературе XIX в. // Русская провинция: миф – текст – реальность. М.; СПб., 2000.
- Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. М.; Л., 1957. Т. VI.
- Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
- Пумпянский Л.В. Лермонтов // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: собр. тр. по истории русской литературы. М., 2000.
- Смирнов И.П. О смысле краткости // Русская новелла: Проблемы истории и теории. СПб., 1993.
- Строганова Е.Н. Провинциалы и провинциалки в русской литературе XIX века // «Во глубине России...»: ст. и материалы о русской провинции. Курск, 2005.
- Эткинд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России / пер. с англ. М., 2013.

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ Н.В. ГОГОЛЯ В ДУХОВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ДРЕВНЕКИТАЙСКОЙ МУДРОСТИ

Л.В. Жаравина

Россия, Волгоград

E-mail: zharavinal@mail.ru

Анализируется древнекитайский архетип благородного мужа, типологически сближающийся с некоторыми составляющими гоголевской характеристики. В данном аспекте рассмотрены, в частности, интерпретация Гоголем личности и творчества А.С. Пушкина, его подход к феномену пушкинской «всемирной отзывчивости», или протезизму, а также негативная и позитивная составляющие художественной антропологии поэмы «Мертвые души».

Ключевые слова: антропология, архетип, древнекитайская философия, конфуцианство, национальный характер, христианство, художественный образ.

Авторы новейшего шеститомного энциклопедического издания «Духовная культура Китая» (2005–2010) утверждают, что Китай бросает мировой цивилизации *антропологический вызов* и представления древних мудрецов, будучи автохронными, успешно прорастают в сферу обще-

ловеческих ценностей. Отмечая позитивную природу данного процесса, М.Л. Титаренко и А.Е. Лукьянов все же выражают опасение по поводу возможной китаизации европейской культуры в целом и задают вопрос: «Что с ними (традиционными китайскими ценностями. – Л.Ж.) делать, отрицать или принимать, молчать или отыскивать архетипы собственных культур и выстраивать диалог?» [Духовная культура Китая, с. 28]. Вопрос, конечно, звучит риторически, ибо положительный ответ на него не только желателен, но и очевиден. Максимальное количество точек ментального соприкосновения дает в этом отношении феномен *нового евразийства*, что также подчеркивается теми же авторами. Но дело, разумеется, не только в нем.

В самом деле, особых евразийских интересов у Н.В. Гоголя, как и у большинства его современников, не наблюдалось. Однако, на наш взгляд, некоторые весьма специфические аспекты художественной антропологии автора «Мертвых душ» могут быть прямо или косвенно соотнесены с древнекитайскими учениями о человеке и прежде всего – с архетипом *благородного мужа (цзюнь-цзы)*, получившим в конфуцианстве (и не только) нормативный статус совершенной личности.

Так, невозможно переоценить значение гоголевской интерпретации пушкинского феномена. До появления Пушкина русские поэты, по мнению Гоголя, выражали какую-либо существенную, но одну сторону национального характера. Именно поэтому Гоголь закрепил за каждым из пушкинских предшественников четко сформулированную этико-эстетическую доминанту: Ломоносов и Державин отразили пафос русского богатейства, подчас в гиперболической форме [Гоголь, 1990, с. 216–219]; поэзия Жуковского исполнена славянской мечтательности и стремления к неизъяснимому [Там же, с. 221–222]; Батюшков показал «всю очаровательную прелесть осязаемой существенности» [Там же, с. 225] и т.д. И только в Пушкине, явившем полноту русского духа, отозвались «все черты нашей природы»; все стало «предметом» его поэзии: «От заоблачного Кавказа и картинного черкеса до бедной северной деревушки с балалайкой и трепаком у кабака <...>. На все, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы, его смутившей, он откликнулся так же, как откликнулся на все, что ни есть в природе видимой и внешней» [Там же, с. 226–227, 231]. Более того, эстетическая чуткость поэта выразилась в способности воспроизводить «запах, цвет земли, времени», дух других народов в акте абсолютного творческого перевоплощения: «В Испании он испанец, с греком – грек, на Кавказе – вольный горец <...>» и т.д. [Там же, с. 231]. В дальнейшем Ф.М. Достоевский развил гоголевскую мысль, говоря о всечеловечности и всемирности пушкинского гения: «Даже величайшие из европейских поэтов никогда не могли воплотить в себе с такой силой ге-

ний чужого, соседнего, может быть, с ними народа, дух его, всю затаенную глубину этого духа и всю тоску его призвания, как это сделал Пушкин» [Достоевский, с. 147].

На наш взгляд, именно эти высказывания напрямую сближают феномен Пушкина с восточным архетипом *благородного* мужа. И вот почему. Как известно, пушкинская всеотзывчивость была возведена Гоголем, а затем Белинским к мифологическому Протею – конкретному олицетворению многоликой и многогранной поведенческой модели в различных жизненных ситуациях. В древнекитайской же мысли основой аргументации чаще всего становились природные стихии, в нашем случае *вода* – «мать всех вещей», «корень неба и земли». «Высшая добродетель подобна воде», – утверждает в трактате Лао-цзы [Древнекитайская философия, т. 1, с. 115–117]. Вода «собирается и на небе, и на земле, содержится во всех вещах, живет внутри металлов и камней, сосредоточивается в живых существах», – отмечается в книге более раннего периода «Гуань-Цзы» [Там же, т. 2, с. 41]. Но главное свойство воды заключается в том, что, принося пользу «всем существам», она «не борется [с ними]» [Там же, т. 1, с. 117], т.е. естественным путем, в силу собственной текучести и обтекаемости принимает форму этих «существ», какой бы та ни была. Следование же естественным параметрам бытия без принуждения и насилия над другими есть одно из важнейших проявлений *дао*. Таков и *благородный муж*: он «поступает в соответствии с положением, [в котором он находится] <...>. Когда он находится в положении богатого человека, он поступает как богатый человек; когда он находится в положении бедного человека, он поступает, как бедный человек; когда он находится среди варваров, он ведет себя, как варвар <...>» и т.д. [Там же, т. 2, с. 122–123]. Разве в данных формулах восточного этикета не видится параллель пушкинской всеотзывчивости в ее гоголевской интерпретации?

Далее. Антиподом *благородного* мужа является *низкий* человек. Подобное противопоставление многомерно, но обратим внимание на один из доминирующих признаков *низости*: это не просто отсутствие самостоятельности и твердости в принятии решений, а полная зависимость от своей этической противоположности: «Мораль благородного мужа [подобна] ветру; мораль низкого человека [подобна] траве. Трава наклоняется туда, куда дует ветер» [Там же, т.1, с. 161]. Могут возразить: но ведь и *благородный муж*, судя по вышеприведенному примеру, не идет вопреки обстоятельствам и среде, а подчиняется им. Подчеркнем: подчиняется добровольно, в соответствии с учением о *середине*, стремясь избежать страстных отклонений в какую-либо сторону, тем более – насильственных изменений сущего.

Можно сказать: Пушкин с его концепцией *самостоянья человека* – русский вариант подобной этической модели. Естественная привязанность к «привычкам бытия», подчиненность нормам человеческого общежития не тождественны погруженности в бесплодную суету буден, а требование «чтить самого себя» неотделимо от уважения к достоинству других, т.к. личная свобода предполагает наличие «предела».

Российским европеизированным сознанием начала ХХI в. может быть не до конца воспринята распространенная в даосизме апология *недеяния* (*у-вэй*). Лао-Цзы рассуждал следующим образом: «Когда в Поднебесной узнают, что прекрасное является прекрасным, появляется и безобразное. Когда все узнают, что доброе является в добром, возникает и зло <...>. Поэтому совершенномудрый, совершая дела, предпочитает недеяние <...> успешно завершая [что-либо], не гордится. Поскольку он не гордится, его заслуги не могут быть отброшены» [Древнекитайская философия, т.1, с. 115]. Уже из одного этого пассажа, взятого из большого контекста, ясно, что *недеяние* не имеет ничего общего с духовным и физическим бездействием: это тоже проявление самоуважения и уважения к другим, связанное с осознанием невозможности нарушать установленные природой и обществом законы, ломать алгоритм бытия, мешая «вещам» идти «своим путем». Так было и у Пушкина: наряду с признанием прав личности на свободное волеизъявление для его героев не менее важным являлось чувство этической границы. Безрассудно вмешивается в ход событий Онегин, *убив на поединке друга* и тем самым нанеся невосполнимый урон самому себе. Но отказывается от поступка Татьяна: решительный отказ любимому и любящему человеку навсегда избавил ее от мук раздвоения и поднял на вершину *совершенномудрия* (*целомудрия*). В итоге недеяние оказывается высшей формой целесообразного и активного благоразумия, ибо последствия «гибельной свободы» угаданы Пушкиным в экстра- и интро-разрушительных началах на всех уровнях сознания и бытия.

В подобный контекст Гоголь также весьма органически вписывает ся. В Пушкине, по его словам, «середина» [Гоголь, 1990, с. 236]. Извлекая «электрическую искру» поэтического огня как из великого, так и из ничтожного, поэт не предлагает «никакого примененья к жизни в потребность человеку <...>. Ему ни до кого не было дела. Он заботился только о том, чтобы сказать одним одаренным поэтическим чутьем: “Смотрите, как прекрасно творение Бога!”» <...> [Там же, с. 227].

Поэтому закономерно, что Пушкин, как и вслед за ним Гоголь, как и древнекитайские мыслители, апеллировал к феномену *эхо*: *На всякий звук / Свой отклик в воздухе пустом / Родишь ты вдруг <...>/<...> Таков / И ты, поэт!*» [Пушкин, с. 227]. Гоголь: «Одному Пушкину определено было показать в себе это независимое существо. Это звонкое эхо, от-

кликающееся на всякий отдельный звук, порождаемый в воздухе» [Гоголь 1990, с. 228]. Разумеется, пушкинская, а вслед за ним гоголевская характеристика *поэта-эхо*, скорее всего, генетически восходит к идеям «незаинтересованного» эстетического суждения И. Канта, что, однако, не препятствует ее типологической близости, например, со сравнением Гуань Чжуна (VII в. до н. э.) – *благородный* муж «сопутствует» вещам и явлениям: «Это значит, что он своевременно реагирует на них. Это подобно тому, как тень следует за предметом, эхо – за звуком» [Древнекитайская философия, т. 2, с. 31].

Но, пожалуй, наиболее труднообъяснимым в гоголевских раздумьях о Пушкине представляется тезис об отсутствии в пушкинских сочинениях намек на его собственное «я»: «Все наши русские поэты <...> удержали свою личность. У одного Пушкина ее нет <...>. Поди улови его характер как человека! Наместо его предстанет тот же чудный образ, на все откликающийся <...>» [Гоголь, 1990, с. 228]. Впрочем, и этот тезис согласуется с представлениями о *благородном (идеальном, совершенном, мудром)* муже: «Совершенный человек не имеет [собственного] я <...>» [Древнекитайская философия, т. 1, с. 251]; «большой человек лишен самого себя <...>» [Там же, с. 271] и т.д.

Помимо прочего, древневосточных мыслителей чрезвычайно занимала проблема тождества природных явлений, по внешним параметрам абсолютно не сопоставимых: «Небо и земля [одинаково] низки; горы и болота [одинаково] ровны». А вследствие того, что небо и земля представляют собой «одно тело», любовь должна быть всеобщей и распространяться «на всю тьму вещей» [Там же, с. 292–293]. Отсюда вытекает человеколюбие *благородного* мужа – одна из его основных характеристик: «Благородный муж обладает человеколюбием даже во время еды. Он должен следовать человеколюбию, будучи крайне занятым. Он должен следовать человеколюбию, даже терпя неудачи» [Там же, с. 248]. В основе «великого» тождества природы, а значит, и человеколюбия, не делающего различий между знатным и простолюдином, умным и глупым, богатым и нищим, лежит их «равенство» в смерти: «Солнце, только что достигшее зенита, уже находится в закате; вещь, только что родившаяся, уже умирает» [Там же, с. 292]. Однако, наряду с «великим» тождеством, данным самой природой, существует «малое», предполагающее наличие несовпадений. Перенесенная в сферу человеческих отношений, данная мысль конкретизировалась: «По своей природе [люди] близки друг другу; по своим привычкам [люди] далеки друг от друга» [Там же, с. 171]. Ниже будет подчеркнuto, что образная система «Мертвых душ» зиждется на аналогичном принципе, но если выйти за пределы гоголевских размышлений, то нельзя не отметить сходства древней теории тождества с метафизикой *всеединства*, которая при-

надлежит к наиболее весомым течениям русской религиозно-философской мысли. Мир как «органическое целое» (Н.О. Лосский), «трансрациональное единство раздельности и взаимопроникновения» (С.Л. Франк), «единообразии в различии» (И.А. Ильин) – по-разному формулировался тезис об онтологической тождественности несопоставимых (на первый взгляд) элементов множества. Поэтому не могут отдельно существовать два «каталога» – «каталог добродетелей» и «каталог грехов». Греховный мир – не более чем «перестановка известных <...> элементов, пребывающих субстанциально в мире божественном» [Соловьев, с. 124]. Дело Высшего Судии – истребить плевелы и оставить пшеницу, которые, как утверждает Евангелие, до времени растут вместе (Мф.: 13, 24–30).

Поэтому, согласно христианской догматике, неверно отождествлять статус-кво человека с его сущностью: сущность, божественный первообраз прекрасны, явление искажено. Болезнь, уродство, пороки – видимые признаки такого искажения, следствие ущемленного бытия, проявление богопротивной гордыни Homo Sapiens'a. Тем не менее судьба каждого конкретного человека выступает во всеобщих измерениях – как в греховных проявлениях настоящего, так и в устремленности к духовному пробуждению. По нормам христианского человеколюбия, следует ненавидеть грех, но молиться за его носителя. По существу, подобная логика имплицитно присутствует и в древнекитайском утверждении: «Только обладающий человеколюбием может любить людей и ненавидеть людей» [Древнекитайская философия, т. 1, с. 148]. Никакого противоречия здесь нет и не может быть: «Путь благородного мужа начинается среди [обычных] мужчин и женщин, но его глубинные [принципы] существуют в природе» [Там же, т. 2, с. 121].

Практически адекватную реализацию данного положения мы находим и у самого Гоголя в «Мертвых душах». Выше говорилось о комплексе устойчивых качеств, выраженных, по мнению писателя, русскими поэтами. Но, по замечанию писателя, аналогичные характеристики, построенные по принципу доминанты, справедливы для всякого русского, каких бы тот «ни был лет, чина и состояния». Применимы они и к персонажам поэмы, хотя, разумеется, с отрицательным знаком. Манилов – пародия на мечтателя и прожектера; Собакевич – карикатурное воплощение богатырской закваски; в образе Ноздрева проглядывает та же «похвальба совершить какое-то могучее дело», которые слышались Гоголю в поэзии Языкова, и даже в хозяйственной Коробочке можно усмотреть тягу к «осязаемой существенности», принявшую у Плюшкина патологические формы. В таком контексте не кажется лишним кощунственный, на первый взгляд, вопрос: не является ли внешняя и внутренняя отекаемость Чичикова ко-

мическим переосмыслением пушкинской всеобъемлемости, уравновешенности и всеотзывчивости? Разве не тот же принцип середины реализован в описании героя-авантюриста: «<...> не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод» [Гоголь, 1952, с. 9]? Пушкин гениален в своем умении слышать собеседника: «<...> с отжившим человеком он дышит стариной времени минувшего; заглянет к мужику в избу он русский весь с головы до ног <...>» [Там же, с. 231]. Точно так же и Чичиков обнаруживает уникальную способность к мимикрии, приспосабливаясь к характерам Манилова, Собакевича и т.п. [Жаравина, с. 159–166].

И если это так, то и Чичиков – *человек-вода*. Но речь должна идти не о водной стихии в целом, а о дифференциации ее качеств, как это делали древние мудрецы, ставя в зависимость от них характер людей, живущих на берегах водоема: «В царстве Чу вода мягкая и прозрачная, поэтому его народ легкомысленный и смелый. В царстве Юе вода мутная и тяжелая, поэтому его народ тупой, болезненный, грязный» и т.п. [Древнекитайская философия, т. 2, с. 41]. И дело не только в этом: даже самая чистая, стремительная и целительная вода, как отмечал конфуцианец Мэн-цзы, не различает в своем естественном течении ни сторон света, ни направления. В силу своей природы она стремится течь сверху вниз, подобно тому, как добродетельный человек стремится к добру. Но что делать, если *низкий* человек лишен качеств благородного мужа и идет по заведомо неверному пути? Если продолжить аналогию с водой, то получится, что его перерождение будет только насильственным. И воду можно заставить «подняться выше лба», даже течь в гору, но только в том случае, если ударить по ней, ускорить ее движение, «устроить преграду» [Там же, т. 1, с. 243].

Разумеется, отнюдь не внешнее насилие имел в виду Гоголь, когда ставил в пример Н.М. Языкову своего Плюшкина: «О, если б ты мог сказать ему (“прекрасному, но дремлющему человеку”. – Л.Ж.) то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома “Мертвых душ”!» [Гоголь, 1990, с. 105]. Но здесь вступает в свои права антропология христианская. Открытая для каждого из героев поэмы (при всей их порочности) возможность нравственного преображения связана не столько с мифологемой *воды*, сколько с феноменом *духовной жажды*, ее утолением «из духовного последующего камня», которым был Христос (1 Кор.: 10, 4). Но такой путь предполагает «твердую смелость», «сокрушенное сердце», духовную брань со страстями, что требует не внешнего насилия, а добровольного самоутруждения. Реализоваться этому замыслу было не суждено.

В заключение отметим: выделяя архетип *благородного мужа*, мы не дифференцировали различных течений древнекитайской мысли, полагая,

что на уровне наших общих сопоставлений отдельные нюансы не принципиальны.

Литература

- Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений: в 5 т. М., 1952. Т. 5.
Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990.
Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1984. Т. 26.
Древнекитайская философия: собр. текстов: в 2 т. М., 1972. Т. 1; 1973. Т. 2.
Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. I. Философия / гл. ред. М.Л. Титаренко. М., 2005.
Жаравина Л.В. К проблеме национального характера в поэме Гоголя «Мертвые души» // Классическое наследие и современность. Л., 1981. С. 159–166.
Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М., 1957. Т. 3.
Соловьев В.С. Соч.: в 2 т. М., 1989. Т. 2.

ВОСТОЧНЫЕ МОТИВЫ В ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ЭКСПЕРИМЕНТАХ НИКОЛАЯ ГУМИЛЁВА

О.К. Страшкова

Россия, Ставрополь

E-mail: olga.strashkova8@gmail.com

Обсуждается творчество Н. Гумилёва, манифестировавшего «верность этой земле» как главный принцип акмеизма. Однако его драматургические опыты демонстрируют смелую художественную игру с архетипами, эмблемами разных культур, восточной в том числе. В пьесе «Дитя Аллаха» Гумилёв создает мистический мир восточных сказок, персидской поэзии с образами Дервиша, Пери, Бедуина, Гафиза, каждого из которых характеризуют устойчивые образы-символы. Драматург, объединяя в «своем» тексте «чужие» мифы, создал оригинальный, не акмеистический в своей сути, а неоромантический текст.

Ключевые слова: акмеизм, Восток, арабская сказка, образ-символ, архетип, Гафиз, неомифологизм.

Художественное мышление Николая Гумилёва, при всем его стремлении теоретически выстроить модель новой поэтической школы, отличалось сложным переплетением различных эстетических интенций – от готики до неомифологизма. Путешествия поэта в Африку, участие в Первой мировой войне, намерение создать «Геософское общество» рассматриваются нами не как жизненная маска, а как своеобразное противостояние поэта и его лирического героя обыденности, как некий поведенческий романтизм, как способ создания своего мира. Как акмеист, Гумилёв ищет иде-

альной реальности, исследуя художественное пространство между *Здесь* и *Там*. *Там*-топос для Гумилёва – это экзотическое динамичное пространство; не только место, внешнее по отношению к субъекту, но и, скорее, внутреннее, отражающее состояние. И выражением этого состояния выступает обращение поэта к образам, мифам, сюжетам, мотивам других культур – западных или восточных, что, в свою очередь, инспирировало мифопоэтическую направленность его художественного сознания, отличающую всю модернистскую эстетическую систему конца XIX – начала XX в.

В трактате «Эмблематика смысла» А. Белый пояснял причины неомифологической устремленности нового искусства, констатируя: «В этом неослабевающем стремлении сочетать художественные приемы разнообразных культур, в этом порыве создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний – вся сила, вся будущность так называемого нового искусства; отсюда своеобразный эклектизм нашей эпохи...» [Белый, с. 26]. Художники Серебряного века осознавали, что заново переживают прошлое, оживляя эпохи, придавая архаическим мифам, евангельским сюжетам, оккультным знаниям, архетипам новое звучание. Соратники Н. Гумилёва по «Цеху поэтов» искали «простоты, прямоты и честности в затуманенных символизмом и необычайно от природы ломких отношениях между вещью и словом» [Городецкий, с. 126]. М. Кузмин в манифесте «О прекрасной ясности» призывал к возвращению классической художественной системы, точнее – к «аполлоническому взгляду на искусство», противопоставляя туманной мгле эйдосов символистов «романный дух». Гумилев в своем манифесте требовал «большого равновесия сил» в поэтических текстах (т.е. уменьшения иррациональной музыки и увеличения осознанного смысла), «более точного знания отношений между субъектом и объектом», чем то было в лирически настроенном русском символизме, призывая к «верности этой земле» [Гумилёв, 1990а, с. 50]. Но при этом, как показывает анализ его драматургических произведений, он воссоздавал в драматической поэме «Гондла», арабской сказке «Дитя Аллаха» или трагедии «Отравленная туника» именно «туманные эйдосы», характерные для символистов, – невысказанную до конца, состоящую из полутеней атмосферу.

Драматургические эксперименты Н. Гумилёва – одна из форм реализации понимания модернистами, и акмеистами в том числе, нового текста, мыслимого актом авторской идентификации мифологического сюжета или архетипа, воспринимаемых в качестве первообраза предшествующих культур. И хотя манифестируемая теория акмеизма утверждала консервативные принципы отражения действительности, однако, как показали наши наблюдения, в моделируемом Гумилевым драматургическом тек-

сте актуализированы модернистские стратегии. Полагая себя создателями единого эстетического пространства, акмеисты активно рецепировали сюжеты предшествующих и иных культур, устойчивые образы-символы, среди которых восточные обращали к экзотическому экзальтированному миру, некогда настойчиво актуализировавшемуся романтиками. Творчество Гумилёва-драматурга демонстрирует его пристрастие к чувственному Востоку, мистически-таинственному Северу, мифическому Западу. Восточные мотивы, образы, ритмы, смыслы гармонично вписываются в концепцию Гумилёва о мифотворческой сущности поэзии, обоснованной в 31-м письме «Писем о русской поэзии» (см.: [Гумилёв, 1990а, с. 160]).

Арабская сказка в трех картинах «Дитя Аллаха», написанная в 1916 г. для театра марионеток, отражает общекультурное представление поэта о Востоке, поэтому он свободно варьирует в сказочном сюжете образы и стилистику арабской и персидской поэзии. Сюжет строится на традиционном фольклорном мотиве поиска счастья. Дитя Аллаха Пери прилетела на землю, чтобы вверить свою судьбу первому, т.е. лучшему, в этом мире. Ее опекун Дервиш, по законам волшебной сказки, дает небесной посланнице волшебные предметы, с помощью которых «избранники» должны проходить испытание (также традиционный структурный элемент волшебной сказки), поясняя:

*Дам белого единорога
И соломоново кольцо.*

.....
*Покорный только чистой деве
И сам небесной чистоты,
Единорог ужасен в гневе
Для недостойных красоты.
Кольцо с молитвою Господней
На палец милому надень,
И если слаб он, в преисподней*

Ещё одна заплачет тень [Там же, с. 120].

Жанровое определение пьесы, означающее транскрипцию фольклорных традиций, вполне соотносится с жанровым каноном волшебной сказки. Но лейтмотив поэтического мышления Гумилёва отнюдь не фольклорный, а воплощающий теоретические размышления автора о мистическом воздействии творчества, изложенные в статье «Жизнь стиха», что иллюстрируется в последней картине – торжества Гафиза-поэта. Исследование мифопоэтического пласта пьесы-сказки «Дитя Аллаха» показывает, что каждый персонаж ее соотносится с архетипическим значением худо-

жественных деталей, его сопровождающих, у каждого своя функция в развитах коллизии, свои характеризующие образы-символы.

Так, с первым претендентом на любовь Пери, Юношей, связаны такие знаки сладострастия, как *виноград, финики, бурдюк, лютня, свирель, лира*, а также выводящая к оккультным смыслам *область белого огня*. Воина Бедуина характеризуют такие образы-символы, как *рогатый лев, львиный рев, крылатый змей, орел железный, меч*; а потомка Магомета Каифа – *царская охота, соколы, гепардов свора, цвет рубина, печать, конь*. Мусульманского аскета Дервиша, которому *ведомы все семь небес и все четыре стихии*, сопровождают *кристалл, пустыня, солнце и полнолуние*. Пери, *ребенок Бога*, соотносится с архетипическими образами восточной и европейской мифологии – *лебедь, серна, птица, изумруд, рубин, розы*; Поэт Гафиз характеризуется с помощью символов *солнце, цветок граната, блеск Зарницы, дух Muskusa, Птицы*. Это ему – творцу, *наставнику юных и прекрасных, Пери вручает* принадлежащие ему архетипические символы – белого Единорога и Соломоново кольцо.

Мы не беремся точно установить, какую из ипостасей Единорога актуализировал в арабской сказке Н. Гумилёв. Эта мифологема уже «обыгрывалась» им в одноактной пьесе в стихах на древнегреческий сюжет «Актеон». Единорог – архетипический персонаж и античной, и древнеиндийской культур, и западноевропейской, и восточной мусульманской сказки, он связан и с культом Конфуция, и с христианским мировоззрением («...средневековые бестиарии видели в единороге Христа, а в деве – Деву Марию» [Карр-Гомм, с. 106]). В характеристике, данной Дервишем, констатируются два знаковых качества Единорога – покорность девственности и ярость (*Покорный только чистой деве И сам небесной чистоты Единорог ужасен в гневе*). Эти свойства восходят к описанию антика Плиния: «Самый свирепый и яростный зверь» [Рогалевич, с. 110], к «идеалам рыцарской культуры: это фантастическое животное ассоциировалось с куртуазной любовью, и ему уподобляли мужчину, превращающегося в послушного слугу той Прекрасной дамы, которую он полюбил» [Карр-Гомм, с. 105–106]. Гумилёвский Единорог белый, может быть, согласно эзотерическим представлениям. Не исключен в восприятии акмеиста и визуальный ряд: повторение в книжной миниатюре средневекового сюжета гобелена с изображением белого животного, склонившегося на колени девушке. Как указывает Вяч. Вс. Иванов, этот средневековый сюжет «воскрешается теми писателями XX века, которые ориентировались на эту мифопоэтическую традицию». Он приводит в пример стихотворение известного и почитаемого в среде поэтов Серебряного века Р. Рильке «Einhorn» [Иванов, с. 430].

Кольцо Соломона, которым владел Гафиз, наряду с Единорогом, позволяет говорить о духовных реминисценциях Гумилёва. Магическая печать на кольце Соломона позволяла поэту повелевать ангелами, демонами, всеми стихиями и силами природы (см.: [Шейнина, с. 16]). Но и Единорогу были «подвластны тонкие нити запредельного мира» [Федосеевко, с. 147]. Два этих знака указывают на закономерность медиумических действий Поэта, владельца символов.

Не случайно первые исследователи творчества Гумилёва (Н.А. Оцуп, И. Голенищев-Кутузов) и современные (Н.А. Богомолов, Р. Эшельман) выявляют оккультные коннотации в драмах поэта. Да и сам поэт в письме к В. Брюсову (1907) называл себя «адептом оккультизма», подчеркивая особое воздействие на него поэзии мэтра символизма в проникновении неких смыслов, «смутных желаний моего астрального тела и, следовательно, в мою истинную личность» [Гумилёв, 1980, с. 14]. Эмблематический сюжет драматической сказки начинается в такой же «закрытый» момент (излюбленный оккультистами), который обозначен в программном стихотворении «Жираф» (*Я знаю, что много чудесного видит земля, Когда на закате он прячется в мраморный грот...*). Поиски возлюбленного небесной Пери среди детей Адама на земле соотносятся и с ночным часом луны, и со сном, и с видениями, и с заклинаниями. Дервиш, в новолуние «доставший» молениями белого Единорога и Соломоново кольцо, вел Пери к их истинному обладателю – Гафизу через испытания смертью и через возрождение. В арабской сказке Гумилёва извечная антиномия жизни и смерти разрешается жреческими заклинаниями Поэта, благодаря слову.

Каждый из подвергаемых Пери испытанию иллюстрирует ту или иную ипостась идеального мужского начала, но только в поэте синтезированы жажда любви и наслаждения Юноши, воинская доблесть и страстное упование битвой Бедуина, властность царственного Каифа. На эту гармонию страсти и силы духа в Гафизе указывают и знаки, его сопровождающие, – Соломоново кольцо и Единорог. Первый дает власть над земным и загробным мирами. Второй указывает на эротическую силу. Поэт возбуждает своим пением страсть в Пери, готовой отдать ему свое девственное тело, как Дева Единорогу. Рог Единорога, даже если он позолочен и украшен кольцом Соломона, «символ страсти самца и страданий демона-разрушителя, символ неукротимого стремления к недостижимому и смиренного возрождения. Единорог – символ того, чем полна человеческая жизнь» [Федосеевко, с. 147]. И Пери, соприкоснувшись с земным миром (в первой и второй картинах), после ухода целомудренного Дервиша заговорила на языке человеческой страсти, обращаясь к Гафизу:

*Ты телу, ждущему тебя,
Страшнее льва и леопарда,
Для бледных губ ужасен ты,
Ты весь как меч, разящий с силой,
Ты пламя, жгущее цветы,
И ты возьмёшь меня, о милый! [Гумилёв, 1990а].*

Гафиз, возбудивший желания чистой девы, еще раз демонстрирует свою теургическую волю, пробуждая восточной сладостью речей глубинные эротические мечты в Пери.

Аллегорическое действие драмы происходит в условно-абстрактном мире эстетического воображения, в мистифицированном пространстве – времени Синдбада, наполненном восточными цветами, запахами, красками, пением птиц и криком глашатаев. Все здесь, как во сне, между «верхом» и «низом», как в импрессионистических этюдах, выплескивающих цвет за «раму», за сценическое пространство, в над-надреальный мир, прозреваемый сквозь магический кристалл Дервиша и заклинательное пение Гафиза. Здесь переплетаются фольклорные, литературные и оккультные архетипы. Гафиз, обладающий тайной слова, как Гермес, выводит из царства мертвых тень Юноши, возрождает Бедуина, Каифа и возвращает их, по их просьбе, назад – в мир их счастья. *Отточенная воля* поэта питает слово:

*Живое слово, устремись
Туда, где зарожденье слова.
Ни внутрь, ни вглубь, ни вишь, ни ввысь,
Ты, сила старая, за новой! [Там же].*

В этой убежденности в теургической силе поэта Гумилёв-акмеист близок символистам. Вяч. Иванов в статье «Заветы символизма» как будто трактует действенную силу песен гумилевского Гафиза и Гондлы из одноименной драматической поэмы, утверждая: «Задачею поэзии были заклинательная магия ритмической речи, посредствующей между миром божественных сущностей и человеком <...>. Поистине, камни слагались в городские стены мирными чарами, и – помимо всякого иносказания – ритмами излечивались болезни души и тела...» [Иванов, 1974, с. 595–596].

«Странник» в жизни и поэзии, Н. Гумилёв ориентировался на культуру экзотическую – Восток, Скандинавия, Африка, где он пытался найти «неведомую землю»; поиски ее были ведущим мотивом всего творчества

художника, а не только драматургии. В образе Гафиза – личности творящей – отражена уверенность акмеиста в том, что поэзия является формой освобождения тайных сил вселенной, нагляднее всего редуцированных в неведомом, загадочном мире Востока. Прочитанная здесь арабская сказка-драма «Дитя Аллаха», как и трагедия «Отравленная туника», позволяет немного приоткрыть завесу над таинственным, как Восток, художественным мышлением Николая Гумилёва, пронзительно трепетно сумевшего прикоснуться к восточному мистическому миру, не оскопляя его, не приукрашивая, а с нескрываемым эстетическим наслаждением играя ситуацией, образами, ритмом, вступая в культурный диалог с «чужим» текстом, создавая «свой», во многом соотносящийся с тяготением к «диалогу» романтизма. В ориентации на «чужой» текст видит генетический признак диалога культур Ю.М. Лотман: «...культура постоянно *создается собственными усилиями* этого “чужого”, носителя другого сознания, иначе коррелирующего мир и тексты. Этот создаваемый в недрах культуры – в основном по контрасту с ее собственными доминирующими кодами – образ экстерииоризируется ею вовне и проецируется на вне ее лежащие культурные миры» [Лотман, с. 106]. В диалогической парадигме разворачивался ориентализм Н. Гумилёва, подпитываемый поэзией Востока.

Литература

- Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994.
- Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000.
- Гумилёв Н. Неизданные стихи и письма / ред. Г.П. Струве. Париж, 1980.
- Гумилёв Н.С. Дитя Аллаха // Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л.: Искусство, 1990а.
- Гумилёв Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990б.
- Иванов Вячеслав. Собрание сочинений/под ред. Д.В. Иванова и О. Демарт. Брюссель, 1974. Т. II.
- Иванов В.В. Единорог // Мифы народов мира: энцикл. М., 1997. Т. I.
- Карр-Гомм Сара. Словарь символов в искусстве: иллюстрированный ключ к живописи и скульптуре / пер. с англ. М., 2003.
- Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект)// Теоретические и практические вопросы взаимодействия литератур. Тарту, 1983.
- Шейнина Е.А. Энциклопедия символов. М., 2003.
- Рогалевич Н.Н. Словарь символов и знаков. Сюжеты и явления в символах. Минск, 2004.
- Федосеенко В.М. Флора и Фавн. Мифы о растениях и животных: краткий словарь. М., 1998.

**ВОСТОК В ПРОСТРАНСТВЕ
«МОСКОВСКОГО ЦИКЛА» О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА (1931)**

Б.А. Минц

Россия, Саратов

E-mail: bella-mints7@yandex.ru

Рассматриваются структура «восточных» мотивов и их роль в художественном пространстве «московского цикла» О. Мандельштама. Показана связь данного образно-смыслового комплекса с мироощущением поэта в начале 1930-х гг., его историкофилософскими построениями и становлением позиции.

Ключевые слова: цикл, пространственные сегменты, буддизм, идеологемы, метафорика.

«Московским циклом» обычно называют стихи о Москве, созданные Мандельштамом весной–летом 1931 г.: «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», «Еще далеко мне до патриарха...», «Отрывки из уничтоженных стихов», «Довольно кукусься! Бумаги в стол засунем...», «Сегодня можно снять декалькомани...». Автор не оформил эту группу как цикл. Мы узнаем о психологическом и биографическом субстрате этого творческого порыва из комментариев Н.Я. Мандельштам к последнему стихотворению, в котором, по ее словам, «нащупываются своеобразные способы примирения с действительностью: она оправдывается самой жизнью, ее шумом, тем, что О. М. называл “роялем Москвы”» [Мандельштам Н., с. 275]. Этот комплекс настроений и упований можно обнаружить и в других стихах цикла. За точными деталями повседневной жизни сталинской Москвы – «мучительная настроенность на приятие жизни, на жажду пойти по тому же пути при полной невозможности этого сделать» [Там же, с. 278]. Рамки возможного выбора поэта в 1930-е гг. сравнивают иногда с прокрустовым ложем [Freidin, с. 231].

Объединяют стихи цикла вольности в ритмико-метрическом рисунке, строфике, рифме, пестрота образной ткани, некоторые особенности организации художественного пространства. Яркая чувственная образность, дискретность пространственных сегментов, резкие стыки между «кадрами» разной визуальной природы и масштаба, нанизывание квазислучайных сценок и видений – вот лишь некоторые свойства упомянутых стихов, где лирическое «действие» происходит на бульварах, в подворотнях, переулках, в трамваях, чужих квартирах, музеях. Стихи «московского цикла» составляют своеобразную параллель прозе Мандельштама с ее «стихийной игры», «несообразностью» [Берковский, с. 291] уподоблений и соседства

слов, скрепами и скачками от периода к периоду, с ее импрессионистической свободой и перенасыщенностью «шумом времени» и его плотью.

Поэтическая оптика, всеядность по отношению к впечатлениям городской жизни тематизированы в «Отрывках из уничтоженных стихов» и могут расцениваться как ключ к подводным течениям «московского цикла», к природе его художественного пространства: «Не разбирайся, щелкай, милый кодак, / Покуда глаз – хрусталик кравчей птицы, / А не стекляшка! / Больше светотени – Еще, еще! Сетчатка голодна!» [Мандельштам О., т. 3, с. 56]¹. В антитезе птичьего глаза и стекляшки эксплицируется подоплека цикла: жадность до жизни в предчувствии смерти, стремление успеть насладиться, надышаться этим даром, названным в финале «Путешествия в Армению» «добавочным днем» (3: 211). Смертная истома проступает в жизнерадостных строках благодаря соседству с «волчьим циклом» («За гремучую доблесть грядущих веков...»), «Нет, не спрятаться мне от великой муры...», «Неправда», «Сохрани мою речь за привкус несчастья и дыма...» и др.), предшествующим «московскому», и благодаря цепочке трагических образов, торжественных клятв, завещательных формул, контрастирующих с восторгом бытия: «Чур, не просить, не жаловаться! Цыц! / Не хныкать – / для того ли разночинцы / Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал? / Мы умрем как пехотинцы, / Но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи. // Есть у нас паутинка шотландского старого плета. / Ты меня им укроешь, как флагом военным, когда я умру» (3: 53); «Я больше не ребенок! / Ты, могила, / Не смей учить горбатого – молчи! / Я говорю за всех с такою силой, / Чтоб небо стало небом, чтобы губы / Потрескались, как розовая глина» (3: 57). Вот на таком контрасте жизни, играющей вопреки заданным ей пределам, и вектором предчувствуемой и ежеминутно выбираемой судьбы строится весь цикл, в котором символически сопрягаются движения противоположной природы: вроде бы бесцельные скитания по городу («Все думаешь, к чему бы приохотиться» (3: 54)) и символ беговой дорожки («Холодным шагом выйдем на дорожку – / Я сохранил дистанцию мою» (3: 57)).

Среди множества циклообразующих элементов, анализировать которые в этой статье мы не имеем возможности, обращают на себя внимание «восточные» мотивы, столь же разнородные, как и вся образная структура цикла. Наибольшей философско-символической глубиной отмечены «буддийские» мотивы, которые позволяют реконструировать важнейшие мировоззренческие построения Мандельштама. Москва дважды названа «буддийской», и эта загадка не похожа на обычную для Мандельштама перестановку эпитетов и переадресацию признаков одного феномена

¹ Далее тексты О. Мандельштама цитируются по данному изданию (в круглых скобках указаны номер тома и страницы).

другому. Вернее, переадресация здесь есть, но она идеологически заряжена и устойчива. В кругу этих мотивов – сравнение эпохи со сморщенным зверьком «в тибетском храме» и молоком «с буддийской синевой». Частым спутником портрета Москвы в прозе Мандельштама становится «китайская» тема, продолженная в точных и вместе с тем символических картинах жизни московских китайцев в стихах цикла (китайские прачечные в стихотворении «Еще далеко мне до патриарха...»), где обыгрывается и московский топоним «Китай-город»).

Особую роль в разыгрывании «восточной» мелодии играет библейский подтекст, который сквозит в образах «патриарха» и «белорукой трости» (3: 54), ветхозаветного посоха. Легкий восточный колорит придают отдельные детали и сравнения: «конус лиловой шах-горы» как фон для фотографии, «астраханская икра асфальта» (3: 55), похоронный «барабан турецкий» (3: 56). Симптоматична отброшенная финальная строфа стихотворения «Сегодня можно снять декалькомани...»: «Какое лето! Молодых рабочих / Татарские сияющие спины / С девической повязкой на хребтах, / Таинственные узкие лопатки / И детские ключицы. / Здравствуй, здравствуй, / Могучий некрещенный позвоночник, / С которым проживем не век, не два!...» (3: 315). «Восточная» нота в «рояле Москвы» (3: 60) многозвучна, имеет свою внутреннюю структуру и органично встраивается в общую полифонию и художественное пространство цикла.

«Буддийские» идеологемы Мандельштама расшифровываются исследователями через проекцию на статьи «Скрябин и христианство» и «Десятинадцатый век», где и сформулированы основные смыслы этого индивидуального историософского конструкта, сложившегося не столько в рецепции аутентичного содержания буддизма, сколько в осмыслении «буддийского влияния в европейской культуре» (2: 269). Так, например, Дж. Бейнз одним из важнейших сюжетов первой московской тетради Мандельштама считает антитезу Армении и Палестины, с одной стороны, и «буддийской Москвы» – с другой. Последняя отличается апатией, инертностью, отсутствием исторического движения, одним словом, азиатским элементом русского характера, который делает Террор практически неотвратимым [Baines, с. 35]. По мнению В.В. Мусатова, в начале 1930-х гг. эпитет «буддийская» несет «новые значения, не совпадающие с теми, которые вкладывал Мандельштам в это слово в 20-е гг. [Мусатов, с. 378]. Если в «Отрывках из уничтоженных стихов» семантика насильственности еще бросает отсвет на «буддийскую Москву» («В год тридцать первый от рождения века / Я возвратился, нет – читай: насильно / Был возвращен в буддийскую Москву» (3: 56)), то в стихотворении «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» соответствующий эпитет – «всего лишь характеристика теплой, неподвижной летней ночи» [Там же].

Наиболее основательно к данному вопросу подошла Э. Мачерет [Мачерет 2007а, с. 166–187]. Ее статья «О некоторых источниках “буддийской Москвы” Осипа Мандельштама» хотя и посвящена стихотворению «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», но на деле содержит многоаспектный анализ проблемы «Мандельштам и буддизм», проведенный в более выдержанном ключе этим же автором в статье для Мандельштамовской энциклопедии [Мачерет 2007б, с. 181–193]. Э. Мачерет говорит о цельности понятия «буддийский» в творческом сознании Мандельштама в 1920–1930-е гг. Идея «самоценности “феноменологической” жизни человека» [Мачерет 2007а, с. 170], спасительной силы личности во всем ее уникальном опыте всегда противостояла в сознании Мандельштама представлению о мире как о бесконечной смене состояний и превращений. Сосредоточенность на «буддийском» генезисе и контексте позволила Э. Мачерет открыть много нюансов и фактически очертить цельный пласт образности, круг идеологем и философских представлений Мандельштама, связанных с буддизмом. Но это же сыграло злую шутку с исследовательницей, заставив увидеть «буддийские» параллели там, где их нет, а явные «буддийские» образы истолковать не слишком убедительно. Так, строка «в черной оспе блаженствуют кольца бульваров» (3: 52) вызывает не только образ «упругих сталинских колец», сдавливающих Москву и превращающих ее в замкнутый мир в пространстве и времени, но и образ Великой кобры, на которой медитирует Будда [Там же, с. 178]. Да и «сталинский» след («черная оспа» бульваров) совершенно не отменяет блаженство «широкой разлапцы бульваров» (3: 52), жизни как таковой. Даже воробьи, нежно любимые Мандельштамом и занимающие в его художественной орнитологии почетное место, превращаются в таком исследовательском регистре в смертоносные существа, как и сквозняки, похожие на «студенец медузы черноморской» (3: 54). Столь же сомнительно толкование «сморщенного зверька в тибетском храме» как Ленина в мавзолее, хотя «восточные» коннотации мавзолея очевидны и значимы. Этот зверек, навеянный, быть может, воспоминанием об уличной обезьянке, прямо характеризует эпоху, век: «Я говорю с эпохой, но разве / Душа у ней пеньковая и разве / Она у нас постыдно прижилась, Как сморщенный зверек в тибетском храме: / Почешется и в цинковую ванну. / – Изобрази еще нам, Марь Иванна» (3: 53). Ответа на заданный вопрос нет, но подразумевается эпоха «хищи, поденщины и лжи» (3: 53), прославлять которую поэт отказывается. В таком развороте образ зверька намекает и на постыдные превращения, которые происходят с творческими людьми в «буддийской Москве». Через два года об этом будет сказано в стихотворении «Квартира тиха, как бумага...»: «И я как дурак на гребенке / Обязан кому-то играть» (3: 74). Образ «зверька в тибетском храме» («буддийской Москве») рифмуется с образом мед-

ведя: «Где арестованный медведь гуляет – / Самой природы вечный меньшевик» (3: 52). Л.М. Видгоф, вслед за Д.И. Черашней, видит здесь «аллюзию на происходивший в марте 1931 г. политический процесс» [Черашняя, с. 180] над меньшевиками и очередную параллель к очерку С. Алымова «В кругу Москвы» [Видгоф, с. 114]. Но есть в образе ученого медведя и общий смысл превращения свободного существа в шута.

Думается, что «буддийская» образность цикла хранит память о тех смыслах, которые складывались в творчестве Мандельштама постепенно, и является антитезой иудео-христианскому началу в его мироощущении. Полушугливое «Еще далеко мне до патриарха», сохраняя обыденный смысл слова, воскрешает и ветхозаветный. Свою палку Мандельштам прямо называл посохом в «Четвертой прозе»: «И я бы вышел на вокзале в Эривани с зимней шубой в одной руке и со стариковской палкой – моим еврейским посохом – в другой» (3: 172–173). В «Отрывках из уничтоженных стихов» поэт открыто противопоставляет Москву Армении: «... насильно / Был возвращен в буддийскую Москву, / А перед тем я все-таки увидел / Библейской скатертью богатый Арарат» (3: 56). В одноименном цикле Армении противопоставлена Востоку «рыжебородых сардаров» и «казнелюбивых владык» (3: 36). Так возникает параллель между ближневосточным («ассирийско-египетским») и дальневосточным («буддийским») кодами.

Сохраняя негатив, «буддийская» образность впитывает в себя новые коннотации, усиливает свою амбивалентность. Так, искус прития жизни как таковой не несет в себе исключительно негативных значений («Захочешь жить, тогда глядишь с улыбкой / На молоко с буддийской синевой» (3: 56)), но вступает в драматический конфликт с пониманием иллюзорности наслаждения и забвения. «Буддийская» Москва прекрасна, она завораживает и говорит о победительной силе жизни, но в ней проступает и лик смерти. Вот почему поэт ощущает свое состояние как два взаимоисключающих состояния: «И не живу, и всё-таки живу» (3: 55). Вот почему цветение и казнь у него стоят рядом: «В Москве черёмухи да телефоны, / И казнями там имениты дни» (3: 56). Впрочем, образы черемухи и телефона у раннего Мандельштама стойко ассоциировались со смертью [Петрова, с. 190–197]. В «московском цикле» черемуха совмещает в себе противоположные значения цветения и смерти, а также создает колорит московской весны: «Держу в уме, что нынче тридцать первый / Прекрасный год в черёмухах цветёт» (3: 57).

На общем фоне буддийско-турецко-татарских ассоциаций выделяются совершенно реальные московские китайцы, к тому же еще ведущие свой промысел в Китай-городе: «А иногда пушусь на побегушки / В распаренные душные подвалы, / Где чистые и честные китайцы / Хватают палочками шарики из теста, / Играют в узкие нарезанные карты / И водку пьют,

как ласточки с Ян-цзы» (3: 55). В мгновенном слепке с природы, сценке на московской Варварке, ощущается также намек на древнюю цивилизацию, тайно проступающую в облике современной Москвы, о которой Мандельштам еще в 1922 г. писал как о центре Евразии: «Москва – Пекин; здесь торжество материка, дух срединного царства, здесь тяжелые канаты железнодорожных путей сплелись в тугой узел, здесь материк Евразии празднует свои вечные именины. Кому не скучно в Срединном царстве, тот – желанный гость в Москве. Кому – запах моря, кому – запах мира» (2: 256). Тоска Мандельштама по морю – это еще и тоска по границе, окну, возможности перемен. Он даже намекает на море как вход в Царствие небесное («На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!» (3: 93)). Пребывание в центре большого сухопутного пространства («сухотная русская сказка» (3: 93)) и даже в центре временного отрезка вызывает у него тревогу («Я в сердце века, путь неясен» (3: 103)). Москва как центр Срединного царства величественна, но лишает поэта уверенности. А вот «чистые и честные китайцы» ему симпатичны. Легкая ирония не снимает ореола симпатии. Строфа, посвященная китайцам, – маленькая уютная модель цивилизации, символ укорененности в бытии, умения вписаться даже в инациональные реалии. Прачечная на Варварке приобретает в воображении Мандельштама черты маленького и чистого Китая в недрах огромной, разлапистой и в чем-то тоже «китайской» Москвы. Но этот естественный маленький мир закрыт для лирического героя, по природе своей противоположен его неприкаянности.

Многоликий Восток в творческом воображении Мандельштама представляет собой сложный комплекс геокультурных, историософских представлений, особую образную структуру. В «московском цикле» 1931 г. он воплощается в пестрой и полигенетичной метафорике, в цельных сегментах пространства, в отдельных реалиях и параллелях. «Буддийская Москва» включает в свою орбиту и уже сложившуюся в 1920-е гг. преимущественно негативную семантику замкнутого мира, центра Срединного царства, замороженно-пассивного, потерявшего личностное волевое начало, и новые смыслы упоения жизнью, растворения в ней. Этому комплексу противопоставлена ассоциирующаяся с лирическим героем и данная с легкой иронией библейская метафорика, намекающая на выбор пути и его целенаправленный характер, на сознание своей правоты.

Литература

- Берковский Н.Я. Мир, создаваемый литературой. М., 1989.
Видгоф Л.М. Статьи о Мандельштаме. М., 2010.
Мандельштам Н.Я. Третья книга. М., 2006.
Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4 т. М., 1993–1997.

Мачерет Э. О некоторых источниках «буддийской Москвы» Осипа Мандельштама // Acta Slavica Iaponica. 2007a. Т. 24. Р. 166–187.

Мачерет Э. Буддизм // О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники: сб. материалов к Мандельштамовской энциклопедии. М., 2007б. С. 181–193.

Мусатов В.В. Лирика Мандельштама. Киев, 2000.

Петрова Н.А. Семантика черемухи в поэзии Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта: материалы Междунар. конф., посвящ. 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28–29 дек. 1998). М., 2001. С. 190–197.

Черашняя Д.И. Московские белые стихи Мандельштама: системно-субъектный анализ // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1998. С. 159–224.

Baines J. Mandelstam: The Later Poetry. Cambridge, 1976.

Freidin G. A coat of many colors. Osip Mandelstam and his mythologies of self-presentation. Berkley, 1987.

ИНДИЙСКИЕ ИНСПИРАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕЛИЗАВЕТЫ КУЗЬМИНОЙ-КАРАВАЕВОЙ (СКОБЦОВОЙ) (1891–1945)

Ванда Лацак

Польша, Ополе

E-mail: wanla@wp.pl

Рассматриваются различные аспекты влияния поэзии и учения Рабиндраната Тагора на творчество и жизненную философию Е. Кузьминой-Караваевой.

Ключевые слова: Рабиндранат Тагор, культура Востока, красота, жертва, служение человеку, любовь, Христос, христианство, священная риза, изодранное платье, Индейское царство, бес революции, вина, интеллигенция.

Одной из самых известных представительниц русского Серебряного века, вызывающих в последнее время все больший интерес исследователей культуры, литературы и философской мысли, является Елизавета Кузьмина-Караваева, в 2004 г. канонизированная Константинопольским патриархатом как православная святая, преподобномученица. Она оставила богатейшее литературное, художественно-иконографическое, философско-религиозное наследие и замечательную программу монашеской жизни. Эта жизнь отличалась от традиционного монашества, которое протекает в келье монастыря по строго определенным канонам и правилам, и определялась самой Кузьминой-Караваевой и ее ближайшими сподвижниками как «монашество в миру».

Период эмиграции Кузьминой-Караваевой заканчивается в 1920 г., когда поэтесса вместе со вторым мужем Д. Скобцовым и ближайшими членами семьи оставила большевистскую Россию. Дореволюционный период – это время интенсивных поисков творческой самобытности и смысла

жизни. Личная жизнь начала 1910-х гг. во многом не удовлетворяла ее. В 1913 г. доходит до расторжения брака с Д. Кузьминым-Караваевым (свадьба состоялась в 1910 г.), после чего писательница оставляет московско-петербургскую литературную среду и отправляется в провинцию, в родительский дом в Анапе, где в одиночестве в октябре того же года рождает после внебрачной кратковременной связи дочь Гаяну. Жгучее одиночество, отсутствие ясной перспективы на будущее, недостаток определенной цели в жизни подталкивают ее еще раз к возвращению в Москву, где она окончательно утверждает в своем разочаровании элитами российского переходного времени и напрасно ожидает любви поэта Блока. Перед лицом этих сложных, экзистенциально значимых фактов появляются глубоко волнующие ее вопросы, требующие срочного ответа: как жить? зачем жить? Ответ приходит неожиданно. Недавняя слушательница высших Бестужевских женских курсов (философский факультет, направление филолого-историческое, 1909–1911 гг.; с 1911 г. – заочное изучение богословия в Духовной Академии) находит помощь и поддержку в поэзии индийского писателя, философа, художника, наставника, лауреата Нобелевской премии 1913 г. – Р. Тагора (1861–1941), чья поэзия спасала ее от отчаяния и неопределенности собственной судьбы, указывая простой смысл жизни, основанный на идее счастья человеческого бытия, скрытого в обыкновенном земном труде в единстве с природой и божественным Абсолютом.

Поэзия Тагора, как и все его учение, убеждает в необходимости поиска красоты и Бога в другом человеке, говорит о смысле любой жертвы, даже такой, которая, на первый взгляд, может показаться напрасной, потому что она все-таки является выражением любви и добра. Бенгальский мудрец доказывает, что только в кругу такой любви конечное проникает в бесконечность, и неоспоримо верит в «идеал нравственного прогресса людей ..., самовоспитательные aspirations личности» [Krawczyk, с. 228, 239]. В его песнях и менторском слове поэтесса нашла для себя импульс, придающий новый смысл жизни. На это обратил внимание С. Гаккель. Исследователь справедливо заметил, что именно у Тагора Кузьмина-Караваева нашла стихотворение, «которое отражает ее мысли и как будто указывает ей дорогу» [Гаккель, с. 52].

Цикл стихов Тагора, помещенный в альманахе «Слово», открывала песня-призыв «Оставь это моление и пение и перебирание четок» из цикла «Gitanjali» (в 1910 г.). Произведение содержит в себе послание, которое подтвердило ее собственные, неопределенные еще мысли, оно говорило о связи между человеком и Творцом, которой можно достичь только через красоту и любовь, через ежедневный творческий труд, преображающий природу [Grabowska, с. 96]. Ниже мы приводим эту песню:

*Оставь это моление и пение и перебирание четок!
Кому же ты поклоняешься в этом темном уединенном углу храма,
где двери все закрыты?
Открой глаза и виждь: нет пред тобою Бога твоего!
Он там, где земледелец пашет землю,
где рабочий разбивает камни для дорог.
Он с ними, когда сияет солнце, когда дождь,
а риза его покрыта пылью.
Отложи мантию твою священническую и спустись
на пыльную землю по подобию его!
Спасение? Где можно обрести спасение сие?
Наш владыка сам радостно возложил на себя узы твари:
он с нами связан навсегда.
Выйди из созерцания, отложи твои цветы и фициам!
Разве беда, если одежда твоя будет ободранной и загрязненной?
Встреть его,
встань рядом с ним в труде,
и поте лица твоего (цит. по: [Гаккель, с. 52]).*

Эта песня, как и другие, представленные в альманахе «Слово», ввели Кузьмину-Караваеву в мир чуждых ей до того ценностей. Мы можем предположить, что под впечатлением этих простых слов зажегся в ней свет новых мыслей и чувств, которых стало достаточно для реализации многих ее вполне оригинальных идей и художественных замыслов и для принятия решения о необходимости отречься от всей своей прошлой жизни. Как подчеркивает О. Клемент, Тагор внес «существенный вклад» в побуждение молодой поэтессы к соблюдению второй евангельской заповеди [Clément, с. 15], которая стала фундаментом ее зрелой жизни, особенно в эмиграции, и центральной темой философско-религиозного творчества в 1930-е гг. (например, эссе «Вторая евангельская заповедь, или О подражании Богоматери» и др.).

С помощью соответствующей аргументации мы постараемся доказать, что действительно в начале пути будущей монахини Матери Марии к жизни по евангельским заповедям Христа о любви существенную роль сыграла поэзия индийского пророка Тагора.

При более внимательном взгляде на приведенное произведение Тагора видно, что существенное место, если не центральное, занимают в нем метафоры «риза, покрытая пылью», «ободранная одежда», «загрязненная одежда». Семантика *запыленной, ободранной, загрязненной одежды* оказалась для русской поэтессы особенно близкой, подходящей, как бы ей лично даже адресованной. Во-первых, потому, что значение этой метафоры соответствовало ее собственным настроениям разочарования

в декадентстве и буйном эстетстве, царящих в среде современных ей художественных элит Москвы и Петербурга (довольно резкой критике литературные круги Москвы и Петербурга подвергает писательница в эссе «Последние римляне» (1924 г.)). Во-вторых, возвращало значение честного, самоотверженного труда, возобновляющего веру в будущее, в смысл и порядок жизни. Обратим внимание, что в приведенных выше строфах «ободранная», «покрытая пылью риза» принадлежит Богу-учителю, сопровождающему человека в тяготах его жизни. В этом образе изложено полностью все *credo* философии, проповедующей, что в основе бытия и смысла существования лежат дела любви к людям, которые очищают человека от разрушительного эгоизма и приближают его к Богу. Безусловно, надо предполагать, что приведенные выше поэтические строки Тагора дали русской писательнице толчок для более серьезного ознакомления с вопросом миссии Христа на земле и для включения христианской нормы поведения в ее личную жизнь. Эммануил, Учитель, Христос – исцеляющий больных, прощающий вину грешникам, несущий отраду плачущим, ядущий с мытарями и блудниками, не взирающий на «внешнюю сторону чаши» – навсегда будет принят Кузьминой-Караваевой как непревзойденный и единственный пример для подражания. Христовы заповеди о любви стала для поэтессы нормой поведения в период революции, когда в 1918 г. она в качестве мэра Анапы организовала всестороннюю помощь ее жителям и спасала от гибели русскую культуру; осталась ею и во времена эмиграции, когда в рамках РСХД вела разнообразную религиозно-образовательную и общественную деятельность на благо русской диаспоры. Вспомним только, что эта «монахиня в миру» создала в Париже приюты для престарелых и столовые, куда ходили многие парижские голодающие, а в пору преследований еврейского народа нацистами она самоотверженно организовывала всевозможную помощь израильтянам, за что и была арестована и отправлена в концлагерь в Равенсбрюк, где и погибла. Тагоровская метафора «покрытая пылью риза» стала для писательницы в ее реальной биографии знаком жизни, которая не считается с жертвами и затратами, была принята как выражение любви к миру, которому нужна помощь. Такой тип нравственного облика мы распознаем в Кате, протагонистке повести «Равнина Русская» (1925). Героиня переживает вместе со всей Россией катастрофу, вызванную большевистским переворотом, пытается понять происходящие на ее глазах события, которые ввергли ее страну в хаос и обрекли на жестокое страдание народ. Когда она поняла, наконец, что за этим опустошающим ее страну злом скрывается один человек, Гроцкий (реальный прототип – Троцкий), решает присоединиться к террористскому заговору против него. Ради спасения России она готова осквернить свою душу преступлением. Ее аргу-

ментация простая: «И Катя знала, что сейчас *нельзя думать о том, что бы сохранить свои белые одежды* (курсив мой. – В.Л.), – через кровь и через грязь, во имя жертвы, во имя мира надо перешагнуть тому, кто решился» [Кузьмина-Караваева, с. 467].

Следует отметить, что метафора «загрязненная одежда», заимствованная Кузьминой-Караваевой у Тагора, была ею усвоена не только как семантически веская художественная фигура, обогащающая ее личную художественную манеру, – безусловно, конкретизировалась она также и в реальной жизни, особенно в период, когда поэтесса была парижской монахиней. Продукты в свои приюты для бедных она приносила с базара сама, на собственных плечах (до того, как появилась для этой цели коляска): «...вчера рыба протекла и мне всю спину промочила», – рассказывала однажды Мать Мария. Но она об этом не заботилась. Важен был человек, которому она хотела приготовить пищу, а не чистое платье. В те годы ее отличало даже пренебрежительное, с оттенком юродства, отношение к своему внешнему виду, к гардеробу. Не очень доброжелательные свидетели поговаривали, что платью Матери Марии видело не одно загрязнение.

Литературное творчество Е. Кузьминой-Караваевой несет на себе многочисленные следы влияния философии Тагора, и даже – шире – культуры Востока. Не она одна увлеклась экзотической модой под холодным небом равнины русской в начале второго десятилетия XX в. Агеева утверждает, что есть основания всерьез обсуждать вопрос об «индусском нашествии на Россию» в то время [Агеева, с. 206]. Мотивы индусские у Кузьминой-Караваевой мы можем распознать, например, в дебютном сборнике «Скифские черепки» (1912), поэме «Мельмот Скиталец» (была создана в дореволюционное время), в повестях «Юрали» (1915) и «Клим Семенович Барынькин» (1925). В настоящей статье мы остановимся на двух последних.

«Юрали» – это ритмическая проза, стилизованная под Евангелие [Шустов, с. 708] и в то же время под немецких романтиков Новалиса и Геллерлина, под философский роман Ницше о судьбе и учении бродячего философа «Так говорил Заратустра». Как справедливо замечает Григорий Беневич, в повести «Юрали» была одновременно предпринята попытка анализа духовного пути самого автора [Беневич, с. 48]. Действительно, в своей основе эта повесть выражает стремление писательницы к пониманию и решению важных для нее в тот момент экзистенциальных вопросов, касающихся, в частности, самоотверженной любви к людям, значения греха в жизни человека, страдания, смерти, свободы, судьбы.

Главный герой повести Кузьминой-Караваевой, Юрали, был воспитан отцом (без матери, которая рано ушла от них) вдали от цивилизации, высоко в горах, на вольных просторах пастбищ, посреди стад. Это «дитя природы». Это она, природа, осветила его своей мудростью, ускоряя его духовное и интеллектуальное созревание и развитие. Юрали, безгрешный,

чистый душой, еще в раннем детстве почувствовал свою близкую связь, родство с Космосом. Он знал, что какое-то «тайное знание осеняло его», поэтому он назвал себя «сыном мудрой земли». Зная от отца, что в мире людей нет единства и любви, что царят в нем и смерть, и страдания, Юрალი принимает на себя некую миссию: спуститься со своих недоступных скал вниз, к селениям, в долины, чтобы открыть перед жителями городов и сел глубинную истину о счастье жизни в гармонии с Бытием. Он решает объяснить людям, что каждый человек – это сын матери-земли, следовательно, все они братья и сестры и поэтому должны любить друг друга. Он говорил отцу: «Если люди долин не знают и не слышат родину свою, то к ним хочу, отец; им хочу рассказать тайну живую, научить их тому, что сам знаю» [Кузьмина-Караваева, с. 341].

Первый контакт с людьми заставляет героя, однако, проверить свои знания, потому что он убедил его, что вовсе нелегко проявлять к людям любовь. Это произошло тогда, когда в окрестности жилища Юрალი попали беженцы, пострадавшие от набега вражеских племен. Они просили приюта. Юрალი старался относиться с одинаковой добротой и заботливостью ко всем, никого не выделяя. Девочка-горбунья была этим довольна, потому что до сих пор никто не подарил ей малейшего внимания, доброты. Наоборот, дочь проститутки требовала любви Юрალი единственно для себя одной. Таким образом, перед героем возникает первая дилемма: как любить человека, чтобы каждый без исключения, кому дарована любовь, чувствовал себя вполне счастливым? Как отдавать себя другим безраздельно? «И тайная грусть обняла его; <...> но знал, что судьба должна исполниться, что обречен он нести в мир радость минутную и горькую» [Там же, с. 345]. Итак, он покидает свою родину, чтобы стать вечным странником. Его судьба – освобождать людей от уныния, болезней, разрушительной ненависти и доставлять им блага, в которых они нуждаются и которые объединяют мир. Мы читаем: «Вечным странником будет брести он; и каждый возьмет у него, что надо, и уйдет» [Там же].

Судьба ведет его с высокогорных пастбищ в крупный город Гастогай, затем в монастырь и пустыню, обратно в город – к проституткам и пьяницам, откуда вышли первые его ученики, и далее – на широкие дороги, ведущие в малые и большие человеческие жилища, снова в монастырь, чтобы, наконец, у подножия высокой горы позволить ему расстаться со своими учениками и дать им обещание вернуться. Управляющая его жизнью судьба делает его то сыном земли, то уличным музыкантом и мудрецом, то правителем могущественного города и владельцем огромного состояния, то аскетом, преданным покаянию в пустыне, то другом блудников, то учителем, который собирает своих учеников, и, наконец, сыном вечности, который «на время» расстается с землей, оставляя ученикам залог своего возвращения.

В истории жизни Юрала пересекаются, по крайней мере, два типа культурных влияний. Мы узнаем в ней, с одной стороны, зависимость от христианской аскетической литературы, в том числе от традиций старчества на Руси, с их каноном поведения для всех, кто желает посвятить себя любви к ближнему (специально этой теме писательница посвятит новеллистический сборник «Жатва духа», 1927). С другой стороны, мы слышим здесь также эхо мысли Тагора, который проповедовал концепцию жизни-служения: «Я спал, и мне приснилось, что жизнь – это радость. Я проснулся и увидел, что жизнь является служением. Я стал служить и понял, что служба – это счастье», – говорит бенгальский мудрец (один из афоризмов Р. Тагора, см.: URL: <http://www.cytaty.info/autor/rabindranathtagore.htm> (пер. с польского мой. – В.Л.)).

Такие же – на этот раз немногочисленные – восточные инспирации мы можем обнаружить и в период работы автора «Скифских черепков» над повестью, посвященной теме русской революции, под названием «Клим Семенович Барынькин». Главный персонаж повести Клим – большевистский командир, который хранит в памяти свое детское обещание Оле, которая просила его однажды: «Знаешь, Клим, когда ты вырастешь большой, завоюй мне, пожалуйста, Индейское царство» [Кузьмина-Караваева, с. 505]. На вопрос мальчика «А какое оно?» прозвучал возбуждающий детское воображение ответ: «Не знаю <...>, только это очень далеко и на всех крышах там колокольчики» [Там же, с. 506].

Семантика сказочной метафоры «Индейское царство» связана, несомненно, с человеческой мечтой о полноте счастья, выражает тоску по райской гармонии жизни на земле. Этот сказочно-мифологический мотив появляется в начале и конце произведения, управляя интерпретацией текста. Свою просьбу обращает Оля к Климу в разные периоды своей жизни. Первый раз – в детстве, как мы уже отмечали, после смерти мамы, когда ей хотелось заглушить боль, заполнить вездесущую пустоту и восстановить нарушенное чувство красоты и гармонии мира. Второй раз – во взрослой жизни, когда кругом свирепствовала гражданская война, при виде истекающих кровью рук Клима. В приливе жалости и тревоги за его душу она задумала спасти этого одного из самых кровавых «бесов революции». Знаменательные слова «завоюй мне, пожалуйста, Индейское царство» звучат снова в одной из финальных сцен повести, когда смирившийся перед героиней Клим рассказывает ей свою грешную, окаянную жизнь – с казнями, насилием, грабежами – и просит вернуть его с этой дороги, потому что она не дает ему покоя и счастья. «Оленька, милая, родная, я мой единственный путь знаю, с самого детства знал. Только все это заслоняла жизнь... На этом пути тоска уйдет, зверя смирю... Оля, помнишь Индейское царство? О нем я все время думаю. Хочешь, завоюю тебе это Индейское царство. Только смири меня» [Там же, с. 544–545].

Но помочь уже нельзя. Раскрученной машины революции уже не остановить. Оба героя, Клим и Оля, гибнут во время кровавой расправы в городке. Попытка завоевать «Индийское царство» оказалась трагической ошибкой и завела героя не в мир гармонии, добра и красоты, а туда, где человек, потеряв чувство самосохранения, безвольно поддается деформации совести, подрывает нравственные и общественные нормы жизни, без которых доходит до последних пределов духовного обнищания и банкротства. Нетрудно заметить, что Кузьмину-Караваеву волнует при этом вопрос о силах, ответственных за кровавый переворот в России. Немалая вина лежит на представителях ее класса – на интеллигенции. В произведении автор отождествляет себя с Олей. Это она заразила Клима мечтой об «Индийском царстве», которая превратила друга ее детства в настоящего «беса революции» [Laszczak, 2013, с. 265–266].

Литература

Clément O., *Wstęp // Hackel S. Matka Maria (1891–1945) / Przełożył H. Paprocki. Białystok, 2008.*

Grabowska B., *Poeta świata // Rabindranath Tagore. Poeta świata: antologia / Przedmowa A. Sen, redakcja naukowa E. Walter. Warszawa, 2011.*

Hackel S. *Matka Maria (1891–1945) / Przełożył H. Paprocki. Białystok, 2008.*

Krawczyk Z., *Rabindranath Tagore – poszukiwanie prawdy i piękna w teorii i praktyce wychowania. Warszawa, 1990.*

Laszczak W., *Życie znaczy «kroczyć po wodzie». Studia o Matce Marii. Część pierwsza. Opole, 2007.*

Laszczak W., «Zdobądź dla mnie Indyjskie Królestwo». *Temat rewolucji w prozie narracyjnej Jelizawiey Skobcowej (Kuźminy-Karawajewej) na tle emigracyjnym // Kultura literacka emigracji rosyjskiej, ukraińskiej i białoruskiej XX wieku / Redakcja A. Woźniak. Lublin, 2013. S. 249–267.*

Tagore R., *Bezczesne owocobranie. Poezje zebrane i wybrane / Wybrał i przełożył R. Stiller. Katowice, 2011.*

Агеева Л. «Петербург меня победил...». *Документальное повествование о жизни Е.Ю. Кузьминой-Караваевой, Матери Марии. СПб., 2003.*

Беневиц Г. *Мать Мария (1891–1945). Духовная биография и творчество. СПб., 2003.*

Гаккель С. *Мать Мария (1891–1945). М., 1993.*

Десанти Д. *Встречи с Матерью Марией / пер. и перераб. для рус. изд. Т. Викторовой. СПб., 2011.*

Кривошеина К.И. *Красота спасающая. Мать Мария (Скобцова). Живопись, графика, вышивка. СПб., 2004.*

Кузьмина-Караваева Е.Ю. *Равнина русская: Стихотворения и поэмы. Пьесы-мистерии. Художественная и автобиографическая проза. Письма / сост., авт. вступ. ст. и примеч. А.Н. Шустов. СПб., 2001.*

Обоймина Е. *Свет земной любви. Елизавета Кузьмина-Караваева. М., 2009.*

Шустов А.Н. *Примечания // Е.Ю. Кузьмина-Караваева. Равнина русская. СПб., 2001.*

**СТРУКТУРА МИФОЛОГИЧЕСКОГО ХРОНОТОПА В КИТАЙСКОМ
ЦИКЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ «ДОМИК ПОД ГРУШЕВЫМ ДЕРЕВОМ»
Е. ВАСИЛЬЕВОЙ (ЛИ СЯН-ЦЗЫ)**

Я.О. Колышева

Россия, Волгоград

E-mail: astra315@mail.ru

Проведен анализ поэтики и структуры мифологического хронотопа в цикле стихотворений Е. Васильевой (Ли Сян-Цзы) «Домик под грушевым деревом» в контексте русской и китайской культурных традиций. Представлены результаты исследования – основные типы реализации мифологуса, соотношение восточной и европейской традиций в лирике поэтессы.

Ключевые слова: хронотоп, темпоральность, мифологема, мифолокус, космология, онейросфера, культурное пространство, китайская традиция, русская традиция.

Категории пространства и времени, принадлежащие к числу универсальных категорий культуры, являются определяющими в конструировании художественного мира цикла «Домик под грушевым деревом» Е. Васильевой. В поэтической системе сборника пространство и время реализуются не только как формы восприятия и художественного моделирования действительности, но и как важнейшие объекты художественной рефлексии. Не случайно уже заглавие книги – «Домик под грушевым деревом», а также большинство стихов цикла имеют отчетливо выраженную пространственно-временную семантику: «На балконе под грушей» (II), «Разлука с другом» (IV), «Река» (V), «Старые книги» (XVII), «Домик под грушей» (XVIII), «Комната в Луне» (XIII), «Огонь под пеплом» (XV), «Небо» (XIX), «Земля» (XX). Художественные знаки пространства и времени в поэтическом языке Е. Васильевой обретают определяющее значение. Пространственно-временная парадигма в цикле эксплицирована в тесной связи с межкультурной составляющей. Основные сущностные характеристики данных категорий в поэтических текстах Е. Васильевой напрямую обусловлены традициями китайской культуры (в целом означенная разновидность хронотопа поэтических текстов сборника строится на основе непосредственного влияния культурного кода Китая, пейзажной лирики III–XIV вв.).

Кроме того, уникальность картины мира сборника состоит в особом рода синтезе тенденций, свойственных хронотопам ряда поэтических систем, а также генерировании различных типов хронотопа (исторический, культурный, сакральный и т.д.). Данная работа посвящена рассмотрению

культурно-мифологического типа пространственно-темпоральной составляющей книги Е. Васильевой как доминирующей структурной модели.

Поэтесса генерирует свою, отличную от поэтов начала XX в. точку зрения, провозглашая надвременность бытия. В связи с этим выявление особенностей организации хронотопа в художественном пространстве цикла видится необходимым шагом на пути изучения ее лирики.

В данном контексте важно отметить, что, несмотря на то, что большинство стихотворений Е. Васильевой опубликованы (М. Ланда, В. Купченко, Л. Агеева), в ряде случаев наблюдаются расхождения с оригиналом, поэтому мы в работе цитируем ее произведения, а также письма к современникам по автографам, хранящимся в архивах ИРЛИ и РГАЛИ.

Культурно-мифологическое пространство цикла характеризуется, прежде всего, прочным сращением пространств лирического субъекта/объекта, сами субъект/объект практически неразводимы. Наблюдается их полная идентичность, выражаемая посредством сравнительных оборотов и уподоблений (*я Прометей; Как для монаха радостны вериги, / Ночные бденья и посты, – / Так для меня (среди этой пустоты!) / Остались дорогими только книги; Я бабочкой летала над цветами* и т.д.).

Мифопоэтические представления о пространстве воплотились в сборнике в ряде мифологем, которые последовательно используются в литературе в ряде устойчивых образов. Это, прежде всего, *образ пути* (дороги, антиномии «встреча–разлука»), который может предполагать движение как по горизонтали, так и по вертикали («Разлука с другом», «Китайский веер», «Караван», «Земля», «Человек»), из ноуменальной сферы в феноменальную (инфернальное, онейрическое пространство) (ср.: «Букет из павлиньих перьев», «Журавль», «Вожатый», «Бабочка», «Тень героя», «Небо»); *зооморфизмы* (журавль, павлин, обезьяна, гуси, бабочка, тигр, конь), *фитонимы* (ива, сосна, груша), *концептосфера цветковых образов* (синий, зеленый, серый, желтый, белый, серебряный, золотой, черный, голубой, лиловый) как составляющая китайской культуры, репрезентант фольклорной традиции; экспликация в основе художественной структуры текстов *легенд и притч* Китая эпохи Тан; а также многочисленная *небесная символика* (звезды, Небо, Юпитер, Луна), аккумулирующая систему пяти движений (у син), космологию древнекитайской культуры.

Мифологические ассоциации Е. Васильевой являются способом сотворения «мирового порядка» из хаоса эмпирических явлений, не случайно метатекстуальность усиливается в ее творчестве с началом жизненных катаклизмов. Конкретные явления, будучи возведенными к своим мифологическим «прототипам» (например, в «Вожатом» спуск из реального мира «вниз под землю» (проекция отъезда поэтессы в ссылку: «Вниз иди сме-

лей») – к библейскому «исходу»), вписываются в универсальную систему смыслов и тем самым объясняются.

Кроме того, цикл «Домик под грушевым деревом» характеризуется особым *мифологическим временем*, которое не выходит на первый план, оно «специализовано и экстенсифицировано» [Топоров 1983: 232] пространством, становится сутью и частью его. Реализуется возвращение к мифологическим претекстам. Ведущим признаком подобного рода темпоральности является идея циклических перевоплощений, «мировых периодов», «вечного повторения» (ср.: проекция философских догм «Книги Перемен» в стихотворении «Букет из павлиньих перьев»; природное начало «огонь» в произведении «Огонь под пеплом» как репрезентант эстетического значения «возрождение»). Мифологическое время может быть определено как единство таких его характеристик, как обратимость–необратимость, синхронность–диахронность (термины К. Леви-Стросса), а также как мощная ориентированность мифологического мышления на «установление гомо- и изоморфизмов» [Смоленский, с. 138]. Настоящее и будущее в подобном типе времени в поэтических текстах сборника выступают лишь как различные темпоральные ипостаси прошлого, являющегося инвариантной структурой.

Наиболее ярко все означенные традиции актуализируются в шестом стихотворении цикла – «Китайский веер». Ведущей микромоделирующей координатой мифологуса в произведении является зооморфизм *гуси*. Данный образ репрезентирован в традиционном для китайской поэзии семантическом спектре. Генерируются частотный для цикла хронотоп прощания, мотив иночества, изгнанничества, актуализирующий дистанциональное членение структурных блоков текста: «Здесь только *чужая страна*, / Здесь даже сосна не растет. / И птиц я слежу перелет: / То *тянутся гуси на север* <...>» [РГАЛИ]. Лирическое Я жадно следит за тем, как все живое устремляется прочь от этих мест: как птицы совершают перелет, как гуси тянутся на север. Реализуется эмотивное пространство.

Подобным образом, например, китайский поэт эпохи Тан Ли Бо в стихотворении «Одинокий гусь» посредством образа гусяного клина, «одинокого гуся, мучимого жадой великой», не придавая избыточной мягкости словам, репрезентирует чувство безмерной тоски, сюжет разлуки, пишет о стойкости перед жизненными невзгодами: «*Гусь одинокий*, / мучимый жадой великой, / *Летит и роняет / стаю зовущие крики*. / Кто почувствует / тени этой летучей? / *Потеряли друг друга / в нескончаемой туче*» [Китайская пейзажная лирика...].

В подобном аспекте мифопоэтический хронотоп реализован в стихотворении «Бабочка», означенном порядковым номером XIV. В произведении структурно- и концептообразующая деталь – *образ бабочки* – репре-

зентируется под непосредственным влиянием китайской традиции. Так, данный зооморфизм аккумулируется через призму двойного сна как репрезентант китайской даосской притчи о мыслителе Чжуан-цзы: *...И сон один припомнился мне вдруг: / Я бабочкой летала над цветами* // «Но может быть, сама я стала сном / Для бабочки, летящей над цветком?» [РГАЛИ]. Словообраз в процитированных строчках эксплицируется одновременно на двух структурно-семантических уровнях: как аналог образа лирической героини и как реальный анималистический компонент. Усложняют модель стихотворения онейрические координаты (сон во сне): «Но может быть, *сама я стала сном / Для бабочки, летящей над цветком?*» [Там же].

Тем самым в тексте реализуется амбивалентная темпорально-пространственная оппозиция: сфера ноуменального (зооморфизм в прямом номинативном значении, глагольная форма «помнить»: «...И сон один припомнился мне вдруг») / сфера феноменального (ONEYРИЧЕСКИЙ компонент, глагольные формы ирреальной модальности – «может быть», «если»; проекция сюжета даосской притчи).

Шестнадцатое стихотворение цикла – «Тень героя» – аккумулирует зооморфизм *конь* в качестве ведущей структурной координаты мифологуса. Значимым в данном контексте представляется то, что зооморфный образ в стихотворении Е. Васильевой наделен эпитетом «белый»: *Здесь всюду мчался белый конь / Молниеносного героя*. В подобном контексте структурная модель произведения Е. Васильевой преобразуется в бинарное макропространство, метатекст: 1) хронотоп, сообразно русской традиции, приобретает фольклорные черты, повествуется об одном давнем сражении храброго воина – «молниеносного героя»: «Здесь всюду мчался белый конь / Молниеносного героя, / И среди пыли, вихря, зноя / Звучат рога его погонь» [РГАЛИ]; 2) хронотоп аккумулирует дополнительное значение, традиционное для китайской культуры: «О, странник, к битве будь готовым» [Там же]. В Китае белый конь традиционно связан с идеей возрождения к жизни, стойкости (миф о потопе – превращение Гуне в белого коня), с образами колесницы, солнца, что соотносится со славянской традицией. Например, в одной из частей цикла «Песни царств» поэта Гофтына изображается солнечная колесница, запряженная конями с белыми пятнами на лбу: «Гром *колесниц* всё слышней и слышней; / *Белые пятна* на лбах у коней» [Дальнее эхо ..., 69].

Подобные топографические компоненты в стихотворении Е. Васильевой, связанные с членением как времени, так и пространства, метафорически представляют жизнь человека, ее определенные кризисные моменты, его искания на грани «своего» и «чужого» миров, воплощают движение, указывают на его предел и символизируют возможность выбора.

Многоаспектность реализации мифолокуса отчетливо прослеживается в стихотворении «Вожатый», означенном порядковым номером IX. Микро-моделирующими координатами хронотопа в произведении выступают зооморфизм *змей* в соотношении с ассоциативным комплексом образов *крылатого гостя, меча* и *лат*. Подобная предметно-понятийная парадигма вновь эксплицирует двойной культурный код: 1) традиционный для русской литературы спектр художественного смысла, произведение приобретает сказочно-притчевый характер: «На пороге *гость крылатый*: / Строгий облик, *меч* и *латы*...»; мифологический дракон символизирует собой испытание, сражение с драконом – это инициационная мистерия с символической временной смерти и возрождения [Абрамян, с. 7]; 2) структурная диспозиция *верх-низ* как репрезентант метапространства (жизненный путь, путь умирания – возрождения) реализует специфику построения картины мира в культуре Китая (ср.: привязанная в китайском языковом сознании к идее пути дистанционная оценка *уиан* – далеко [Тань, с. 27]; структурные пары *shangmian* (наверху) – это *gao* (высоко) / *xiamian* (внизу) – слово *shen* (глубоко), если описываемый объект находится в замкнутом пространстве / «низ» как экспликация глубокого подземелья и одновременно финальной координаты жизненного пути в стихотворении Е. Васильевой).

Особую группу в рамках мифопоэтического хронотопа составляют *стихотворения*, актуализирующие сферу феноменального, *космологический аспект сборника*. Так, в рамках подобного контекста во втором произведении сборника – «На балконе под грушей» – образы лексико-семантической группы с доминантной семьей «космос» – «Юпитер», «небо», находящиеся под чарующим воздействием «фуги Баха», – аккумулируют оппозицию *земное/инфернальное, реальное/идеальное* («Взметнется в небо fuga Баха, – / Очнешься и увидишь ты, / Что это он весь страх твой вытер / И наверху зажег Юпитер» [РГАЛИ] и тем самым представляют собой проекцию мифопоэтической концептуализации мира в культуре Китая (механизм порождения в китайской космологии / мотив преобразования страхов героини посредством небесных координат в небытие), отсылая при этом к «Предисловию» сборника: «В 1927 году от Рождества Христова, когда *Юпитер стоял высоко на небе*, Ли-Сян-цзы за веру в бессмертие человеческого духа был выслан с Севера в эту восточную страну, в город Камня» (курсив наш. – Я.К.) [РГАЛИ].

Продолжает означенную традицию мифолокуса стихотворение «Журавль» (XII). В произведении генерируются компоненты космологического хронотопа на основе аксиологически окрашенной бинарной пространственной оппозиции – антитезы координат вертикальной оси: «Сомкнулось *Небо* кругом, / Под ним такая плоская *Земля!*» [РГАЛИ] (антиномия структурных категорий – сфера *феноменального* / *ноуменального*; би-

нарных архетипов *верх / низ*, где пространственная доминанта «нисходящая», характеризуется семантикой «снижения» (с Неба на Землю)). Актуализирует подобный характер пространственного модуса ирреальная темпоральность (ср.: предлог «если»; глагольные формы повелительного наклонения – «О, почему вернуться мне нельзя...») – реализуют тему вневременного пространства, иррациональное начало).

В контексте выделенной антитезы характерна своеобразная «наивная философия» мира китайцев, описанная в первом параграфе «Дао дэ цзин»: «небытие – название начала неба и земли, бытие – название матери десяти тысяч вещей» [Тань, с. 12]. Понятия «небо» и «земля» своим «небытием» противопоставляются «бытию» «десяти тысяч вещей», в том числе и человека [Там же].

С философским представлением «Дао дэ цзин» в «культурной парадигме» носителя китайского языка сосуществуют идея “появления” пространства и идея его “собирания” в буквальном смысле этого слова [Там же]. Это мифологическое представление человека о пространстве можно проследить по легендам о том, как Паньгу «раздвинул Небо и землю» и как Нюйва «латала Небо», актуализированным, например, в девятнадцатом стихотворении сборника Е. Васильевой «Небо».

В результате проведенного в работе культурно-литературоведческого анализа сборника Е. Васильевой выявлена ведущая особенность мифологуса: категории пространства и времени в цикле не только становятся структурно-семантическим воплощением ее модели мира, но и превращаются в «знаковый элемент “культурного пространства”, которое преобразует “по своему образу и подобию” реальное бытие, окружающее человека» [Меркель, Яковлева, с. 92].

Литература

Абрамян Л.А. Змей в источнике (К символике универсального ритуально-мифологического образа) // Семнадцатая научная конференция по изучению Австралии и Океании: тез. докл. М., 1986. С. 1–8.

Дальнее эхо: антология китайской лирики (VII–IX) / в пер. Ю.К. Щуцкого. СПб., 2000.

Китайская пейзажная лирика III–XIV вв.: стихи, поэмы, романсы, арии. URL: http://www.lib.ru/POECHIN/china_lyrics.txt.

Меркель Е.В., Яковлева Л.В. Образы «пространства» и «времени» как миромоделирующие координаты поэтического мира А.А. Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. Вып. 10. Симферополь, 2012. С. 83–92.

РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. 2. Ед. хр. 11.

Смоленский В. «Портрет без сходства» Г. Иванова // Возрождение. 1954. № 32. С. 139–141.

Тань Аошуан. Китайская картина мира: язык, культура, ментальность. М., 2004. Т. 14.

Топоров В.Н. Пространство культуры и встречи в нем // Восток – Запад: Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 4. М., 1983. С. 6–17.

**ТРОН И МАЛЬЧИК:
ПОЛИКУЛЬТУРНЫЕ АБЕРРАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ
ФОЛЬКЛОРЕ СРЕДНЕЙ АЗИИ**

Э.Ф. Шафранская

Россия, Москва

E-mail: shafranskayaef@mail.ru

Исследуется устный дискурс бывших советских городов Бухары и Самарканды, в котором транслируются нарративы о Путине как земляке бухарцев: где жил и сколько лет, в какой школе учился, где работали его родители. Сообщение построено на полевых записях 2013–2014 гг.: опрошено более 50 человек, убежденных в правдивости информации. Сделана попытка объяснить рождение подобных нарративов.

Ключевые слова: Средняя Азия, Туркестан, Бухара, ориентализм, современный эпос, фольклор, Президент РФ.

А. Вамбери в «Путешествии по Средней Азии» подметил много характерного в ментальности народов, среди которых ему пришлось провести десять опасных месяцев в 1863 г. С тех пор его наблюдения превратились в прецедентные тексты, которые лежат в основе нынешней ориенталистики.

Так, Вамбери сообщает, что, находясь на пути в Бухару, он остановился в старинном городе Андхое. Тогда, в 1863 г., Андхой располагался на пограничном перепутье: еще не афганский город (таковым он станет в 1885 г.) и уже не бухарский (до 1820 г. входил в состав Бухарского эмирата). Жители Андхоя, по словам Вамбери, «говорят о Бухаре как об образце справедливости, благочестия и земного величия и почитали бы себя счастливыми, если бы эмир взял их под свое покровительство. Один старый узбек заметил, что даже френги (англичане) – “да простит ему господь его прегрешения!” – были бы лучше нынешнего мусульманского правительства» [Вамбери, с. 180]. Этот фрагмент высветился по-особенному, когда автор этой статьи, находясь в Бухаре, услышал от информантов устные нарративы, интенция которых сводилась к «присвоению» биографии стороннего правителя и которые выглядят как типологически родственные сообщениям Вамбери.

В мае 2013 г. в Бухаре профессиональный экскурсовод, рассказывая о строительстве железной дороги (которую проложили во времена Российской империи, в конце XIX в.), сообщила, что до Бухары дорогу не дотянули, т.к. воспротивилось местное духовенство, а ограничились Каганом – бухарским предместьем. *Чем славен Каган?* – риторически произнесла экскурсовод. – *В Кагане с родителями проживал пять лет, будучи школьником, Владимир Путин, нынешний президент РФ* (Инф. Е.В.). Первоначальные впечатления о путинском дискурсе в Бухаре отражены в статье «Постколониальный синдром...» [Шафранская].

Был проведен опрос среди жителей Бухары и Самарканда: информанты выразили убежденность в правдивости информации о «земляке» Путине. Рассказчики [Инф. Б.Б.] транслировали упомянутую выше информацию, варьируя лишь количество лет, прожитых в Кагане фигурантом. Достоверность нарратива подкреплялась ссылками на прессу, телевидение: «сами видели», «читали», как Путин приезжал, будучи президентом, в Каган, в родную школу, и даже оказал вспомоществование. Однако не все информанты смогли ответить на уточняющие вопросы, например, касающиеся номера школы, в которой учился Путин. Этот вопрос о школе стал камнем преткновения – все отвечали, что не помнят, но обещали узнать. Узнали: школа сгорела.

Некоторые рассказы насыщены подробностями о пребывании Путина в этих местах: *Путин, двенадцати-тринадцатилетним мальчиком, приезжал в Бухару. То ли дедушка у него был военный, то ли отец – не помню. Его привезли на экскурсию в Арк, он сел на эмирский трон и фотографировался. Мне тогда стало понятно, что он станет большим человеком. Это было где-то в 1964 году. Его привезли на большой серой машине – ГАЗ-31, сопровождали высокий человек и доктор из областной больницы. Высокий человек – это военный, полковник. Этот военный умер в 1977 году, а его сын описал этот случай в 1984 году в газете «Правда Востока». Путин учился в Кагане в школе имени Чернышевского. Эта школа была рядом с военной частью (то ли отец служил, то ли дед – не помню)* [Инф. Л.Г.].

В рассказах большинства информантов родители Путина – работники железной дороги: *Он (Путин. – Э.Ш.) сам рассказывал – во время посещения могилы Амира Темура (Тамерлана. – Э.Ш.) в Самарканде, – что учился в Кагане, куда его родители были командированы в железнодорожное депо. Он говорил, что до сих пор помнит вкус плова. А когда его спросили накануне юбилея, – вы же знаете, что 7 октября у Путина был юбилей, – с кем и как он его будет праздновать, ответил: в кругу семьи, но на столе обязательно будут плов, шашлык и манты. И это не байка, это показывали по телевизору* [Инф. Х.А.].

Все рассказчики говорят о детстве фигуранта. Можно предположить, что на наших глазах рождается эпос о герое современности по вполне каноническому сюжету, присутствующему в мировом фольклорно-мифологическом дискурсе. В работе С.Ю. Неклюдова «Героическое детство» в эпосах Востока и Запада» этот канон аргументирован примерами из эпоса разных широт: «Детство в героическом эпосе везде описывается сходно и все его формации могут рассматриваться как типологически близкие. <...> Это своего рода инкубационный период, когда происходит становление и накопление характерологических черт персонажа. Биографический момент особенно важен для складывания центрального образа эпоса, причем этап особого детского состояния может и не находиться в тесных причинно-следственных связях с “взрослой” жизнью богатыря, но, тем не менее, оказывается весьма существенным для конструирования его образа» [Неклюдов, с. 129].

Фигурант современных среднеазиатских нарративов вписывается в этот канон – если не героизмом (эта ниша, возможно, будет заполнена другими эпохами), то своей избранностью, отмеченной, в частности, интересной деталью, – это *трон* эмира: ...*он сел на эмирский трон и фотографировался.*

В восточных фольклорных, устных и письменных, эпических повествованиях развит мотив «трон, на который может воссесть только самый достойный»; в частности, этот мотив лежит в основе индийского повествования «Жизнь Викрамы, или 32 истории царского трона» (см.: [Жизнь Викрамы...]). Типологически сходным с индийским сюжетом о троне представляется нарратив *о мальчике на троне* в монгольском сюжете «Аржи-Буржи-Хан» (см.: [Аржи Буржи Хан]). Существует сказка, аналогичная монгольской, и в бурятском эпосе (см.: [Аржа Боржи-хан и небесная дева Ухин; Аржа Буржа-хан]).

Вполне вероятно, что вместе с прочими культурными влияниями и заимствованиями, как-то: суфизм, дервишество (см.: [Тримингэм, с. 58; Бёрк; Эрнст]) – из Индии в Бухару проник один из дискурсивных мотивов, рассмотренных выше, – «трон, на который может воссесть только самый достойный».

О проникновении в Бухару монгольской и бурятской версий мотива «мудрый мальчик (или дева), восседающий на холме, в котором скрыт божественный трон» пока говорить затруднительно. (Однако не исключена версия, что монгольские мотивы проникли в Бухару также посредством индийского канала (см.: [Бадлаева, с. 11])¹. Но типологические схождения налицо: «*Мне тогда стало понятно, что он станет большим челове-*

¹ Выражаю благодарность С.Ю. Неклюдову за ценные советы и литературу по данной проблеме.

ком», – сообщил информант о Путине-подростке. Мотив трона, на который может взойти только достойный, присутствует в Коране: он связан с троном пророка Сулеймана (см.: Сура 38: 34–35).

Элементы разнообразных древних мотивов, связанных с троном, их главная интенция – взойти на трон может достойнейший из достойных, видимо, присутствуют в метатексте среднеазиатского *genius loci*, найдя выход в современных среднеазиатских нарративах о Путине.

Таким образом, в бывшей Советской республике российский президент в устном дискурсе предстает героем с биографией, имеющей отношение к данному региону. Транслируется нарратив о Путине как о земляке бухарцев: где именно жил и сколько лет, учился в местной школе, его родители были командированы в местное железнодорожное депо. Почти та же картина в Самарканде: рассказчики сообщают источники (пресса, телевидение), называют себя очевидцами событий, о которых информируют.

Каков механизм рождения подобных сюжетов на постсоветском пространстве? С одной стороны, ориенталистские (колониальные) мифы вросли в советское и постсоветское сознание, с другой – оксиденталистские мифы набирают обороты в виде новых фантастических сюжетов. Двадцать лет как прежние советские республики носят статус самостоятельных государств, однако до сих пор чаяния, упования на справедливость связывают с бывшим Центром.

Университетский преподаватель из Самарканда характеризует существование подобных нарративов так: *Что касается дикарски-азиатских бредней о Путине, это очередной миф. В Самарканде его тоже рассказывают, но с соответствующими вариациями. Есть тут байка и о том, что жена Путина похоронила своих родителей на нашем кладбище. И много другой чуши, подобно бухарской. Неужели вы могли поверить в такую галиматью?* [Инф. Р.Н.].

С одной стороны, информант подтверждает распространенность молвы и слухов – нарративов о Путине, с другой – эти устные тексты не входят в его представление о фольклорной действительности. Показательно слово «поверить» в комментариях: неправда, «чушь», «галиматья» в данном контексте – это то, что лежит якобы за гранью здравого смысла, а потому не может являться объектом фольклористики (фольклор – ««это вся та чепуха»... которая никем не воспринимается всерьез, кроме самих фольклористов» (цит. по: [Богданов, с. 77])).

С.Н. Абашин, востоковед, специалист по Средней Азии, будучи в сентябре 2013 г. в Самарканде, сообщает в «Фейсбуке»: «Мне тут в Самарканде рассказывают, что бывшая супруга ВВП родилась именно здесь» [Абашин: www].

Некоторое время назад (в 2006 г.) был записан такой текст: *Ташкент. Еду в такси. Доброжелательный водитель-узбек интересуется, откуда я. Обрадовавшись, что я из России, говорит, что теперь мы заживем! Теперь станет лучше! Россия поможет, скоро деньги будут общие, ведь Путин – наш, самаркандский* (выделено нами. – Э.Ш.), *в молодости он работал в Янгиюле, просто это не афишируется. Но все знают, что он уже двух человек своих поставил в правительство* [Инф. С.В.].

Постколониальная перспектива вносит в дискурс новые акценты: «Дискурсивная субъективность “освобожденного” человека оказывается эффектом приобщения к тому языку, чья гегемония ранее обеспечивалась социальным господством, протест против которого и привел к политическому освобождению “обретающих голос” угнетенных» [Калинин, с. 595]. Таким образом, прежде «угнетенные» заговорили не новым, как вроде бы ожидалось, а прежним языком.

Перед нами географически очерченный *локальный фольклор* (Бухара, Самарканд и их предместья). Общее впечатление, вынесенное из частных разговоров (количество собеседников значительно превышает число указанных информантов), таково: определенная часть среднеазиатских жителей боготворит Путина, образ которого встроен в нишу ностальгии по «Советам». На вопрос: «Что вы тоскуете, – ведь у вас теперь есть то, чего не было прежде: дома, машины?» – информант отвечает: *Раньше наши дети посещали Дом пионеров, кружки, дискотеки. В домах были свет, газ. Сейчас все наши подростки дети вынуждены искать работу в России. Мой сын работает уже десять лет официантом в Москве, сюда возвращаться не собирается. Мы неделями сидим без света и газа. Жаловаться некому. Один мой ученик, который обучается на дому по причине болезни, мечтает о компьютере. Мы выбили для него материальную помощь в международном фонде. Но деньги до мальчика не дошли. И компьютера он не получит. Напишите об этом в своей книге, пожалуйста* [Инф. Ф.В.].

Интенцией сиротства, оставленности пронизана постколониальная литература [Афлатуни, 2006 а; Афлатуни, 2006б; Афлатуни, 2009; Афлатуни, 2011; Грищенко; Рубина]. Ключевая фраза одного из персонажей С. Афлатуни: *Москва нашей столицей быть расхотела* [Афлатуни, 2006 б, с. 13] – выражает настроение ряда жителей бывшей Советской республики. Об аналогичных экзистенциальных интенциях пишет А. Карив в романе «Однажды в Бишкеке», предлагая читателю постсоветскую картину, наблюдавшуюся рассказчиком в другом среднеазиатском регионе. Так, персонаж «из толпы» говорит: «Пусть будет царь. Нам не нужна демократия. Пока была советская власть, я знал, кто я. Пусть даже я был для уру-

сов (русских. – Э.Ш.) чурка, но государство меня уважало и ценило» [Карив, с. 348].

Как в устных нарративах, так и в художественно-рефлексивных фрагментах прослеживаются следующие характерные черты:

– тоска по прошлому, структурируемая ныне в ностальгический миф о советском времени;

– имперско-колониальный анахронизм;

– мифологическая приватизация культурных героев; подобная аберрация весьма распространена в дискурсе, например, шолоховские казаки считают Ленина своим, из казаков [Шолохов, с. 161–162]; украинцы опровергают еврейство Иисуса Христа, считая его своим, славянином: они его «реабilitируют», выводя за пределы его этнического сообщества (см.: [Белова, с. 41]).

И все же главный фактор появления нарративов о Путине можно характеризовать как постколониальный (и даже посттравматический), что находит теоретическое подтверждение в современных концепциях ориентализма (см.: [Там, внутри...; Эткинд]). Э. Саид, один из пионеров в развенчании ориентализма, указывавший на отсутствие в нем гуманистической сущности, говорит о посториенталистских культурных формах и создаваемых ими структурах чувства [Саид, с. 52], о постколониальной деформации, отраженной в людских умах в виде деформированных идей [Там же, с. 54]: «Ни империализм, ни колониализм не являются простыми актами накопления и приращения. Оба они поддерживаются и, возможно, даже приводятся в движение мощными идеологическими образованиями, которые включают в себя представление о том, что определенные территории и народы *нуждаются* и даже призывают о господстве над ними, а также связанные с таким господством формы знания» [Там же, с. 51].

Ниспровергатель ориентализма призывает исследователей попытаться понять гегемонию имперской идеологии, которая охватила все постколониальные культуры. Саид говорит о рудиментах империализма и колониализма в постколониальном дискурсе, о том, что имперское прошлое еще живо и его следы в настоящем задают вектор изучения явлений, порожденных империей [Там же, с. 71]. Обращает внимание на такой парадокс: «...несмотря на горечь и унижение от порабощения, в этом были все же и определенные преимущества, а именно: либеральные идеи, национальное самосознание и технические блага, – со временем все это позволяет хотя бы отчасти примириться с империализмом. Другие ретроспективно размышляют о колониализме в постколониальном веке, чтобы тем лучше понять трудности настоящего во вновь обретших независимость странах» [Там же, с. 66–67].

Записанные в бывшей Советской республике нарративы о Путине и выражающие тоску по советскому прошлому прецедентные тексты свидетельствуют не столько о деформации сознания постсоветского человека, сколько о присущей человеку мифологической органике вообще, в данном случае – человеку определенной, постколониальной эпохи. «Западный человек мог уйти из своих прежних колоний... физически, но сохранил их не только в качестве рынка, он продолжает там править также морально и интеллектуально» [Саид, с. 80], – именно в этот вердикт, вынесенный по поводу совсем других метрополий, колоний и постколоний, вписывается тот мифологический слой, который стал поводом для данного сообщения.

В октябре 2014 г. в аэропорту г. Ташкента записана новая информация, развивающая бухарско-самаркандский сюжет. Информант спрашивает: «Почему ваш президент (имеется в виду президент РФ. – Э.Ш.) раньше приезжал к нам часто, а сейчас нет?» – и сам же отвечает: «Видимо, потому что его бабушка, что жила здесь неподалеку, умерла». Ответы на вопросы: *что за бабушка? где жила? откуда такая информация?* – сводились к не раз слышанному прежде: *все знают; по телевизору говорили; в газетах писали*. Так пополнилась немалая коллекция устных нарративов о российском персонаже, бытующих в Средней Азии.

А Путин не только учился в школе в предместье Бухары, но уже и «родился в Бухаре», об этом – новый виток народной молвы (см.: [Волчек]). На глазах современников рождается новый эпос.

Информанты

Б.Б. – 56 лет, род. в Бухарской обл., проживает в г. Бухаре; зап. Е.В. Митрофановой в 2013 г.

Г.Б. – 54 года, род. и проживает в г. Шафиркане Бухарской обл.; зап. Э. Шафранской в 2013 г.

Е.В. – 53 года, род. в Тверской обл., проживает в г. Бухаре; зап. Э. Шафранской в 2013 г.

Е.Ю. – 24 года, род. и проживает в г. Бухаре; зап. в Р. Мургазиной 2013 г.

Л.Г. – 60 лет, род. в г. Кагане Бухарской обл., проживает в г. Бухаре; зап. Е.В. Митрофановой в 2013 г.

Р.Н. – 66 лет, род. и проживает в г. Самарканде; зап. Э. Шафранской в 2013 г.

С.В. – 62 года, род. в г. Ташкенте, проживает в г. Москве; зап. Э. Шафранской в 2006 г.

Ф.В. – 51 год, род. в Навоийской обл., проживает в г. Шафиркане Бухарской обл.; зап. Э. Шафранской в 2013 г.

Ф.Г. – 35 лет, род. и проживает в г. Шафиркане Бухарской обл.; зап. Э. Шафранской в 2013 г.

Х.А. – 59 лет, род. и проживает в г. Шафиркане Бухарской обл.; зап. Э. Шафранской в 2013 г.

Литература

- Абашин С.Н. URL: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=365665500230762&set=a.112398022224179.14181.100003619451808&type=1&theater¬if_t=like.
- Аржа Боржи-хан и небесная дева Ухин // Бурятские народные сказки. URL: <http://skazki.org.ru/tales/arzha-borzhi-han-i-nebesnaya-deva-uhin/>.
- Аржа Буржа-хан // Бурятские народные сказки. Волшебно-фантастические / сост. Е.В. Баранникова, С.С. Бардаханова, В.Ш. Гунгаров. Улан-Удэ: БКИ, 1973. Т. 1. С. 229–233.
- Аржи Буржи Хан // Studia folclorica. Монгольские сказки / под ред. и с предисл. проф. д-ра Ринчена. Улаанбаатар: ЭШХ, 1959. Т. I. Fasc. I.
- Афлатуни Сухбат. Барокко: рассказ // Звезда. 2006 а. № 3.
- Афлатуни Сухбат. Глиняные буквы, плывущие яблоки: повесть // Октябрь. 2006 б. № 9.
- Афлатуни Сухбат. Остров Возрождения: рассказ // Дружба народов. 2009. № 9.
- Афлатуни Сухбат. Год Барана: макамы // Дружба народов. 2011. № 1.
- Бадлаева Т.В. История светских библиотек в Забайкалье (вторая половина XIX в. – февраль 1917 г.). Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2008.
- Белова О.В. Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М.: Индрик, 2005.
- Бёрк О.М. Среди дервишей / пер. с англ. М.: Сампо, 2002.
- Богданов К.А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб.: Искусство–СПб., 2001.
- Вамбери А. Путешествие по Средней Азии / пер. с нем. З.Д. Голубевой; под ред. В.А. Ромодина; предисл. В.А. Ромодина. М.: Вост. лит., 2003.
- Волчек Д. Путин родился в Бухаре: Тайное путешествие в Узбекистан // Радио «Свобода». 30.04.2014. URL: <http://www.svoboda.org/content/article/25367797.html> (дата обращения: 01.06.2014).
- Грищенко А. Ребро барана: рассказ // Октябрь. 2009. № 6.
- Жизнь Викрамы, или 32 истории царского трона / пер. с санскрита, предисл. и примеч. П.А. Гринцера. М.: Вост. лит., 1960.
- Калинин И. Угнетенные должны говорить: массовый призыв в литературу и формирование советского субъекта, 1920-е – начало 1930-х годов // Там, внутри: практики внутренней колонизации в культурной истории России: сб. ст. / под ред. А. Эткинда, Д. Уффельманна, И. Кукулина. М.: НЛЮ, 2012.
- Карив Аркан. Однажды в Бишкеке: романы, малая проза / предисл. Д. Кудрявцева. М.: Книжники; Текст, 2013.
- Неклюдов С.Ю. «Героическое детство» в эпосах Востока и Запада // Историко-филологические исследования: сб. ст. памяти акад. Н.И. Конрада. М.: Наука, 1974.
- Рубина Д.И. На солнечной стороне улицы: роман. М.: Эксмо, 2006.
- Саид Э.В. Культура и империализм. СПб.: Владимир Даль, 2012.
- Там, внутри: Практики внутренней колонизации в культурной истории России: сб. ст. / под ред. А. Эткинда, Д. Уффельманна, И. Кукулина. М.: НЛЮ, 2012.
- Тримингэм Дж.С. Суфийские ордены в исламе / пер. с англ. А.А. Ставиской, под ред., предисл. О.Ф. Акимускина. М.: София; Гелиос, 2002.
- Шафранская Э.Ф. Постколониальный синдром: современные мифологические нарративы о Путине в Средней Азии // Мифологические модели и ритуальное поведение в советском и постсоветском пространстве: сб. ст. / сост. А. Архипова. М.: РГГУ, 2013. С. 73–79.

Шолохов М.А. Тихий Дон: Роман // М.А. Шолохов. Собр. соч.: в 8 т. М., 1956–1960. Т. 3. Тихий Дон. Кн. вторая. 1957.

Эрнст К. Суфизм / пер. с англ. А. Гарькавого. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002.

Эткинд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России / авториз. пер. с англ. В. Макарова. М.: НЛО, 2013.

РУССКИЕ «КАРТИНКИ» В ПОВЕСТИ МО ЯНЯ «ПЕРЕМЕНЫ»

А.Н. Кантомирова, К.М. Харланова

Россия, Волгоград

E-mail: crazycinderella@yandex.ru

Дан анализ фрагментов русской (советской) культуры в художественном контексте повести «Перемены» китайского писателя Мо Яня. Обращение к ним позволяет характеризовать заложенный автором культурно-эстетический универсализм восприятия образов как способ создания литературы «без границ».

Ключевые слова: ментальность, универсализм, образ-символ, деталь, миф, контекст.

Знакомство с творчеством лауреата Нобелевской премии по литературе 2012 г. – китайского писателя Мо Яня предоставляет современному российскому читателю возможность проникновения в загадочный, таинственный мир китайской культуры.

Писатель создает художественные картины народного быта, психологические и философские этюды ментальности. Переводчик И. Егоров, сделавший немало для того, чтобы творчество Мо Яня нашло дорогу к русскому читателю, отмечает: «...он очень „китайский“ писатель по духу своему. Еще он прекрасный рассказчик – в лучших традициях и устной народной традиции Китая, и письменности» [Копылова]. Тем удивительнее оказываются элементы «иной», чужой культуры в текстах Мо Яня.

Лишь некоторые произведения китайского автора переведены в настоящий момент на русский язык. Среди них повесть «Перемены» (переводчик Н. Власова). В немногих пока российских отзывах содержится скупой пересказ основных событий повести с оценочным компонентом, в целом выражающим недоумение и непонимание: «Когда шагаешь в гору, не до чувств, и они здесь отключены. Вот как, например, рассказывается о свадьбе. “В конце июня того же года с разрешения командиров я вернулся домой, чтобы жениться. Свадьбу сыграли третьего июля, в тот день шел проливной дождь”. Как звали невесту? Как она выглядела? Вы не туда попа-

ли. Зато истории советского грузовика “ГАЗ-51”, водитель которого пользовался исключительным уважением односельчан, посвящена треть книги», – размышляет журналист «Ведомостей», характеризуя повесть «Перемены» как историю «успеха по-китайски: здесь не строят, а обманывают судьбу» [Кучерская].

Между тем образ советского грузовика (точнее, двух грузовиков, водителями которых были, соответственно, отец Лу Вэньли – одноклассники главного героя повести и техник Чжан – сослуживец героя) в тексте Мо Яня имеет символическое значение. Упоминание о грузовике отца Лу Вэньли гармонично вписывается в целую галерею картинок из прошлого, которые обретают оформленность благодаря авторским ремаркам («В моей памяти часто всплывает картинка – учитель Лю зевает, стоя на кафедре, его разинутая пасть выглядит внушительно» [Мо Янь, с. 7]¹) или внутренней статичности, сообщаемой эффектом замедления («Мне показалось, что от тела Хэ Чжиу исходит золотистое сияние, не знаю, что думали другие, но в тот момент Хэ Чжиу уже стал героем в моих глазах. Он шел вперед широкими шагами, честь обязывала идти до конца, не оглядываясь. Потом из его рук полетели разномастные клочки бумаги, которые кружились в воздухе и падали на землю») (18). Описывая советский грузовик «ГАЗ-51», Мо Янь не только включает этот образ в галерею картинок из прошлого, но и вносит в его создание фольклорный колорит: «...при приближении грузовика начиналась настоящая суматоха, прямо-таки *иллюстрация* выражения, каким описывают переполох: “куры разлетаются, собаки разбегаются”» (20) (курсив мой. – *К.Х.*). Сама история грузовика приобретает значение мифа, славной легенды: «Поговаривали, что этот “ГАЗ-51” – советский грузовик, оставшийся со времен движения за сопротивление американской агрессии, на кузове еще остались следы от пуль после американского авианалета» (21) – сродни легендам о прошлом старухи, ставшей прототипом героини фильма «Минная война», «храброй женщины, вступившей в ополчение» (47) или старого мастера, участника движения за сопротивление американской агрессии, боевого товарища первого водителя грузовика, управляемого теперь техником Чжаном. Все эти легенды, вращаясь в ткань современности, дают читателю представление о том, что у всякой вещи и всякого человека есть в этом мире своя история, соединение же многих историй дает право на жизнь современности. Интересна роль элементов советской (русской) культуры, присутствием которых маркировано все повествование. Ссылка на этимологию не лишает их возможности органичного включения в китайскую культуру. У них обязательно есть до-история (до-китайская) и собственно история (китайская),

¹ Здесь и далее повесть «Перемены» цитируется по изданию [Мо Янь]. В круглых скобках указаны номера страниц.

в которой они продолжают или умирают, но уже как часть всей китайской истории. Так происходит, например, с «ГАЗ-51» техника Чжана. После безликой до-истории («Грузовик изготовили в 1951 году на советском заводе имени Горького» (53)) следует собственно история: «Техник Чжан говорил, что он девятый водитель этого грузовика. Первый пал смертью храбрых прямо за рулем: вражеская пуля или осколок снаряда разбили вдребезги стекло грузовика, а героический водитель, несмотря на тяжелое ранение, умудрился вывести машину с окутанного густым дымом и охваченного огнем поля боя. Техник Чжан перечислял мне имена и места рождения предыдущих восьми водителей, словно потомок, который рассказывает кому-то свою родословную» (53). Обретающий собственную историю грузовик обретает и душу, представление о которой уводит в мифологический контекст: «Он считал, что у машин есть душа, и так же, как в старых деревьях, заводятся привидения, привидения могут завестись и в грузовике» (52–53). Символично это сравнение с деревом, позволяющее актуализировать развернутую метафору о вращении образа в народную культуру. История получает логичное (но по отношению к образу грузовика неожиданное) развитие, связанное с обретением и укреплением связей с внешним миром, – герой «Перемен» воспринимает грузовик техника Чжана как «сестру-близнеца» грузовика отца Лу Вэньли. Грузовику же отца Лу Вэньли и вовсе устраивается «грандиозный финал» (107): Хэ Чжиу продает его съемочной группе Чжана Имоу – в фильме «Красный гаолян» (1987 г.) советский «ГАЗ-51» становится «героем» финальной сцены – бомбой на колесах; таким образом, завершение собственной истории этого грузовика становится одним из моментов развития культуры страны, в данном случае – культуры кинематографической.

Интересна русская линия, отмеченная присутствием жены Хэ Чжиу – Юлии. Ее драматичная до-китайская история плавно «перетекает» в собственно историю: «...из аристократического рода, ее предки бежали в страхе перед большевиками в прошлом веке, а она родилась и выросла в Китае, полноправная гражданка Китая» (114–115). Жизнь ее, таким образом, становится своеобразной иллюстрацией китайской народной мудрости, прозвучавшей однажды из уст Хэ Чжиу: «...дерево на новом месте умирает, а человек оживает» (33). Символичны переезды самого Хэ Чжиу в поисках счастья и богатства, затем его семьи – из Внутренней Монголии в Циндао. Брак с Хэ Чжиу в истории Юлии получает благополучное развитие: рождаются сын и две красавицы-дочери, которым «ее русская кровь и потрясающая фигура еще как передалась» (128). Политика ограничения рождаемости не распространяется на национальные меньшинства, для Китая дочери Юлии и Хэ Чжиу, «красавицы со смешанной кровью и благо-

родным происхождением – явление незаурядное» (128). Примечательно, что Юлия настолько органично растворяется в культуре Китая, что принимает как данность уклад его жизни – после смерти мужа Лу Вэньли в Хэ Чжиу пробуждается давнее чувство к однокласснице, в чем он и признается Юлии. Русская жена «великодушно разрешила привезти Лу Вэньли <...> хочешь – сожтается с ней законным браком, хочешь – сделай своей любовницей» (131).

Мо Янь упоминает прозвище Юлии – «Двойная Смерть» («если смотреть со спины, то у нее потрясающая фигура, можно умереть, захлебнувшись слюной, а если подойти с другой стороны, то она вся рябая, тут уж можно умереть со страху» (127), – в этом образе символично закреплена идея неоднозначности восприятия событий, объектов и реалий действительности. Такую же смысловую направленность получает идея исторического параллелизма России и Китая в определенный период развития. Речь идет уже не только о названных символических образах, иллюстрирующих «врастание» в иной этнокультурный контекст, но и об исторических реалиях, бытовых деталях. Семантически смыкаются образы колхозов, совхозов, линии партийной иерархии, просматривающиеся как ступени в уже наступившую современность. Вполне естественно воспринимаются русским читателем и упоминание в тексте Мо Яня об уездных соревнованиях в честь годовщины образования КНР, и красочная картинка из детства героя: «...колхоз “Цзяохэ” приобрел красный комбайн советского производства. Когда эта машина с грохотом двигалась по колхозной ниве площадью в десять тысяч му, мы испытали потрясение» (27). «А если посмотреть с другой стороны...» – герой напоминает Хэ Чжиу сценку из школьной жизни: «Я тогда надел поношенный френч учителя Лю, под который мне засунули баскетбольный мяч, изображающий живот, я играл Хрущева, а тебе припудрили волосы белой пудрой, ты играл “китайского Хрущева” – Лю Шаоци. Мы тогда пели: “Лю с Никитой вдвоем эту песню вам поем”, – а потом я пел: “Давайте пожарим картошечку с мясом”, – а ты подпевал: “Потеряешь чуть, а получишь много”» (129–130). Сценка эта – зеркальное отражение ситуации на переломном историческом этапе, ситуации, определяемой, с одной стороны, еще демонстрируемыми в 1960-х годах дружественными связями между СССР и Китаем, с другой – намечающимися политическими противоречиями.

Зеркальность отражения реалий общественной жизни не получает у Мо Яня субъективной сфокусированности – они просто поданы внутри ментального контекста: «...мать Хэ Чжиу дольше всех в деревне состояла в коммунистической партии: рябая женщина с огромными ступнями и взрывным характером, которая частенько без видимых причин вставала

на камень перед их домом и ругалась во всю улицу. При этом левой рукой она упиралась в бок, а правую задирала, становясь похожей на старомодный чайник» (31–32). Самый большой партийный стаж в подтексте приравнивается к физиологическому изъяду – таковым традиционно в Китае считается большая ступня. А сходство со старомодным чайником вызывает представление об изжившей себя идеологии. Статья о советском снаряде, который «попал прямым в орудийный ствол немцев» (36), становится призрачным шлейфом детского воспоминания героя о том, как Лу Вэньли, играя с учителем Лю в настольный теннис, попала противнику в рот теннисным шариком. Комичность сообщена даже не описанием действий наблюдателей этой драматичной сценки, пытавшихся извлечь шарик из горла учителя Лю, а цитированием истории дедушки Ван Гуя: «Когда Цзян Цзыя волей судьбы опустился на самое дно, то, взявшись торговать мукой, попал в страшный ураган; когда решил продавать уголь, то зима выдалась теплой, тогда бедняга лег навзничь и издал протяжный вздох, и тут ему в рот попал птичий помет» (36).

Детали, характеризующие общественное устройство, копирующее советский образец, становятся необходимыми элементами бытописания в «Переменах» – своего рода силовыми модулями, укрепленными на опорной ментальной пластине. Функционирование их является исторической неизбежностью, однако среда, в которой они укореняются, настолько самобытна, что переформатирует все, приспособливает к себе, не приспособливаясь сама.

Подробно изображены быт и культура Китая времен детства, юности, молодости героя «Перемен». Тут «силовые модули» включены во внешнее переустройство. Мо Янь постоянно перебрасывает межвременные мосты длиной более чем в двадцать лет, позволяя сравнить, как было прежде и как стало теперь. Например, история Шоугуана: «В то время (1978 г. – К.Х.) Шоугуан был пустынным и полуразрушенным городом-призраком: на весь город единственная дорога и единственный придорожный ресторанчик» (56–57) → «В 2003 году меня пригласили в Шоугуан поучаствовать в овощной ярмарке. Теперь это был современный город с лесом высоток и широкими проспектами, а на некогда пустынных землях теснились ряды пластиковых теплиц» (57–58) или усадьбы Дин, или поездов и железнодорожного сервиса. Внешние перемены происходят как бы сами по себе, без внутренней динамики: «Весной 1990 года я вернулся в уездный город, где снесли несколько старых зданий и за месяц построили четыре новых дома» (104).

Фиксируется результат, необходимый для «интерьерного» контекста, в котором происходят настоящие, внутренние перемены – внутриобщественные и внутрииндивидуальные. Именно они определяют состояние

внешнего мира. Путь героя и Хэ Чжиу и есть динамика настоящих перемен. Лу Вэньли тоже представляет один из вариантов нравственной трансформации – Мо Янь приводит две фразы героини, определяющие ее взгляды, соответствующие определенным жизненным этапам: отвечая отказом на предложение Хэ Чжиу выйти за него замуж, Лу Вэньли говорит: «Хэ Чжиу, нельзя из-за денег забывать, кто ты такой. Я тебе вот что скажу: деньги не всесильны!» (124). В финальной же сцене Лу Вэньли предлагает герою деньги в конверте, прося угостить на них членов жюри музыкального конкурса, в котором участвует ее дочь: «Говорят, остальные родители пытаются пристроить своих детей, пришлось и мне, позабыв о достоинстве, прийти к тебе» (139).

В эти внутренние процессы естественным образом включены и знаковые силовые модули. Символической иллюстрацией становятся наблюдения Хэ Чжиу, ожидающего перемен: «Я сидел в грузовике, глядя на красный флаг на крыше управы и пагоды позади него, и возникло ощущение какой-то величественности» (120). В переход от ближнего плана (советский грузовик) к перспективе (пагоды) «встраивается» неконкретизированная деталь: и китайский, и советский флаги – красные. По обе стороны деталь читается как «своя» и в то же время позволяет понимать, насколько органичны в тексте повести все «русские картинки», насколько может быть приближена китайская проза к русскому читателю. «Русские картинки» оказываются своеобразным средством глобального духовного обобщения, о необходимости которого размышляет писатель: “Basic human emotions are universal regardless of differences in social systems and nationality backgrounds; I believe that’s the fundamental factor which renders literature and art universal.

A translated literary work cannot touch readers in other countries unless it reflects the most general and basic human emotions. The same goes for art works and the teaching of Chinese language and culture to people of other countries. We should start with introducing the basic elements of our culture that best reflect basic human emotions so as to garner worldwide recognition” [Mo Yan, p. 73]. – Основные человеческие эмоции являются всеобщими, независимо от различий социальных систем и национального происхождения; я верю, что они – фундаментальный фактор, формирующий всемирную литературу и искусство. Переведенное литературное произведение не может затронуть сердца читателей из других стран, если оно не отражает главные, базовые эмоции человека. То же самое касается и произведений искусства и изучения китайского языка и культуры – сперва надо представлять базовые элементы нашей культуры, лучше всего отражающие общие, понятные каждому, чувства и эмоции, для того чтобы постепенно накапливать всемирное признание (перевод мой. – К.Х.).

Литература

Копылова В. Нобелевскую премию получил «китайский Маркес, Фолкнер и Кафка». URL: <http://www.aif.ru/culture/36931>.

Кучерская М. Шарик во рту // Ведомости. 2014. 14 мар.

Мо Янь. Перемены. М., 2014.

Mo Yan. Confucius as I perceive him to be // Confucius institute. 2014. № 1. P. 72–75.

РУССКАЯ ХАЙКУМЕНА В ПРОСТРАНСТВЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

А.Х. Гольденберг, С.Н. Петренко

Россия, Волгоград

E-mail: literature@vspu.ru

Рассматривается диалог русской и японской поэтических традиций на материале жанра русских хайку. Дается сжатый обзор печатных и сетевых журналов и альманахов русской хайкумены. Выявляются особенности рефлексии жанра японских трехстиший в современной русской поэзии.

Ключевые слова: хайкумена, хайку, эмхайку, нехайку, хокку плюс, хокку минус, диалог культур, литературная трансплантация.

В пространстве современной русской словесности на пересечении двух культурных традиций возникла новая область поэтического творчества – хайкумена. Она объединяет авторов русских хайку, поэтических трехстиший, построенных по модели традиционной японской лирической миниатюры. Термин *хайкумена* образован, по словам редактора одноименного альманаха, «от яп. *haiku* (традиционная поэтическая форма) и греч. *oikimene* (области, заселённые человеком). Сдвигологический неологизм обнаруживает ещё один корень – хайку-мена» [Кудря]. Речь, таким образом, идет о взаимодействии культурных традиций как текстопождающем механизме лирического жанра.

В русской поэзии первые опыты рецепции форм японской лирики мы находим в творчестве символистов: «Пять танок» А. Белого, «Японские танки и хай-кай» В. Брюсова, «Подражание японскому» Вяч. Иванова. А. Белому принадлежит анализ структуры своих танок [Белый, с. 505]. Не осталось без отклика и обращение В. Хлебникова к своим современникам: «Сплети мне из русских слов танку... О смертный, о русский, напиши мне танку». О японской поэзии как отражении особого взгляда на мир и возможностях воссоздания в русской лирике ее форм поэт размышлял в одном из своих писем: «Японское стихосложение. Оно не имеет созвучий, но певуче... Заключает, как зерно, мысль и как крылья или пух, окружающий зерна, – видение мира. Я уверен, что скрытая вражда к созвучиям

и требование мысли, столь присущие многим, есть погода перед дождем, которым прольются на нашу землю японские законы прекрасной речи... Здесь предметы видны издали, точно дальний гибнущий корабль во время бури с дальнего каменного утеса» [Хлебников, с. 146].

Пробуждение живого интереса к японской классической поэзии у новых поколений читателей было связано с выходом книги переводов А.Е. Глускиной и В.Н. Марковой «Японская поэзия» (1954), выполненных свободным стихом. Она стала частью русской поэтической культуры, нашла отклик и в творчестве профессиональных поэтов (Г. Айги, А. Метс и др.), и в широких любительских кругах. Однако подлинный расцвет жанра русскоязычных хайку пришелся на постсоветскую эпоху. Публикуются сборники и циклы верлибров-«японесок» (А. Арфеев, В. Белков, В. Герцик и др.), приобретают популярность иронические подражания и пародии на хайку (см. подробнее: [Орлицкий]). Если «японизированные» стихи русских поэтов прошлого века были лишь гранью их индивидуально-го творчества, то современная русская поэзия хайку носит иной характер. Она превратилась в массовое культурное явление со своими формами институализации – печатными изданиями и сетевыми журналами, интернет-сайтами (<http://haiku.ru>), всероссийскими конкурсами (<http://www.stihi.ru/avtor/konkurshaiku>), международными фестивалями. Сообщество хайдзинов (создателей хайку) приобрело интернациональный характер, получило распространение во многих странах Европы и Америки. Число пишущих хайку на русском языке растет в геометрической прогрессии.

Поисковые системы выдают около миллиона ответов на запрос «хайку». Иногда эти тексты именуют хокку, не уточняя, что так именовалась первая, открывающая строфа (5-7-5 слогов) в составе «нанизанных строф» рэнга, коллективного творчества средневековых японских поэтов, которая затем стала основой самостоятельного текста – хайку. Именно этот термин, наряду с хокку, утвердился в качестве жанрового обозначения трехстиший в японской и русской поэзии. Первые публикации авторов современных хайку появились в 90-е годы в журнале поэзии «Арион». В 1997 г. возник интернет-проект Р. Лейбова и Дм. Манина «Сад расходящихся хокку» – литературная игра, в которой можно принять участие любой желающий дописать трехстишие по первой или последней строке, случайно выбранной из массива уже существующих текстов. С весны 1997 г. существует веб-журнал «Лягушатник», концепция которого разработана его редактором, поэтом и теоретиком хайку Алексеем Андреевым. В нем читателям предлагается «Отрывной календарь "Русские хайку"», представляющий собой обширную антологию современных русскоязычных хайку более чем ста авторов.

В 2000 г. в Твери под редакцией Д. Кузьмина начал выходить печатный российский альманах поэзии хайку «Тритон». Он знакомил своих чи-

тателей не только с русскоязычными трехстишиями, но и с поэтически-ми текстами современных американских, канадских, югославских, японских авторов хайку. В нем нашли место и пародии, и «пограничные» тексты из раздела «По соседству с хайку» (см. подробнее: [Вязмитинова]).

Под эгидой Российского института культурологии с 2003 г. издается альманах «Хайкумена». Помимо текстов новых поэтических миниатюр, значительное место занимают в нем разделы, посвященные теоретическому осмыслению проблем «хайкуведения», дискуссиям о специфике жанра, истории и практике его становления в России и за рубежом. Четыре выпуска «Хайкумены», вышедшие с момента его основания, содержат различные по содержанию и по настроению хайку. В подборке текстов одного и того же автора можно встретить медитативные миниатюры, следующие законам классического японского жанра,

*тихая ночь
разнимает скалу
корень сосны*

и хайку, окрашенные грустной иронией, отражающей реалии русского быта:

*старость
износилась на дужках очков
резинка от трусов*

Трехстишие может быть предельно персональным и в этом смысле герметичным:

*осенние дожди
растягиваю на свитере
улыбку клоуна*

Тэнгу [Хайкумена 2011].

Подобная «закрытость», как ни парадоксально, лучше всего соответствует духу хайку, сохраняя недосказанность, эффект «недостроенного моста» (А. Андреев), свойственные классической японской поэзии.

С 2006 г. публикует русскоязычную «японскую поэзию» ежегодно выходящий весной и осенью «интернет-журнал поэзии хайкай УЛИТКА». Значительное место занимают в нем обзорные, теоретические, критические статьи на тему хайкай. В них отмечается интернациональный, выходящий за рамки собственно японского или русского, характер поэзии хайку. Журнал имеет англоязычную версию.

В этих изданиях не раз предпринимались попытки классификации русских хайку, выделения их жанровых разновидностей. Все они, так или иначе, строились на сопоставлении русскоязычных текстов с японской жанровой матрицей. Особый исследовательский интерес представляет рефлексия авторов современных русских хайку о специфике диалога культур-

ных традиций в своем творчестве. Так, острую дискуссию среди хайдзинов, выступающих, как правило, под сетевыми псевдонимами (никами), вызвало предложение выделить в качестве отдельного направления эмоциональную хайку – *эмхайку*.

Организатор дискуссии Graf Mir попытался разграничить разные типы хайку: «“mainstream”, уже сложившаяся русская хайку, описывает внешние, окружающие создателя элементы внешнего мира. Через них поэт пытается донести до читателей свои мысли и эмоции; эмоциональная хайку не прибегает к описанию внешнего мира, напрямую описывая внутренний мир поэта» (материалы дискуссии и тексты хайку цит. по: [Случай Эмхай]). Дискуссии предшествовал конкурс хайку на «собачью» тему¹.

В номинации «За особую ЧУВСТВЕННОСТЬ» победил текст Лены Талаевой:

*ЩЕНОК
комочек теплый
доверчиво прижался
к моей жизни*

В номинациях «За широкий диапазон ЧУВСТВ» и «За реализм» – трестишие Багджо:

*Мокроносенький!
Прыгушечка! Целовашка!
Где тапки, сволочь?*

В «Щенке», в отличие от второго текста, эмоции автора напрямую не выражены. На первый взгляд, они отвечают традиционным представлением об особом, внутреннем типе эмоциональности хайку. Однако явным нарушением японской традиции является заглавие, опредмечивающее центральный образ. Участники дискуссии помнят о том, что в текстах классических японских трехстиший на переднем плане находятся образы природы, дающие соответствующий импульс переживаниям читателя. За каждым из этих предметных образов закреплен определенный эмоциональный регистр. В русских эмхайку, по мнению одного из хайдзинов, происходит «перенос "центра тяжести" с предметного образа на чувства... Здесь на первый план картины-образа, вытесняя мир природы, выступает

¹ Она, как известно, сыграла важную роль в становлении хайку как жанра. Знаменитый сборник хайкай-но рэнга, составленный Соканом между 1523-м и 1532 годами, «Инуцукубасю» («Собачье собрание Цукуба») пародировал название антологии классической рэнга «Цукубасю». Он «завоевал огромную популярность и оказал влияние на всех последующих поэтов хайкай, ввел в поэтический обиход прозаизмы, вульгаризмы, диалектизмы, поговорки, т. е. весь тот слой лексики, который полностью игнорировался основанной на эстетике вака "серьезной" рэнга, и заявил о правомочности использования каламбуров и пародирования в качестве ведущих поэтических приемов» [Соколова-Делюсина].

мир человеческих переживаний. Традиционный японский треугольник: «природа <-> чувства <-> человек» заменяется (иногда незаметно, иногда явно) треугольником человеческих взаимоотношений: «человек <-> чувства <-> человек». Мир межчеловеческих чувств становится главным объектом стиха» (Nick). Текст Багджо наталкивает на размышления о культурно-психологической основе самостоятельного развития образности русских хайку: «японская культура, в принципе, интровертна, а русская, с ее «душой нараспаишу» – экстравертна? В японской поэзии автор часто как бы говорит сам с собой, он уединяется с природой уходя от суетности. И в этой удаленности с ним только «главные» чувства и мысли. Не отсюда ли одна из основных черт японской поэзии – недосказанность?» (Ита Тораноко).

Таким образом, дискуссия о специфике эмхайку предельно заострила неизбежный для русских хайдзинов вопрос: «Что есть русское хайку: с трудом приживающийся на скудной российской почве росток чуждой культуры или нечто самобытно-русское, уходящее корнями в фольклор?» (DIMM). Или, по словам другого участника, «имеет ли право ребёнок носить японское имя, если у него не раскосые глаза?» (Nick). По-скольку исходным творческим импульсом в процессе создания русских хайку является диалог культур, однозначно ответить на эти вопросы не удается. Национальная картина мира русской и японской поэзии определена, разумеется, ментальными различиями культурных традиций. Однако, как подчеркнул в заключение дискуссии ее инициатор Graf Mur, «это не значит, что между ними (двумя этими поэтическими практиками или мирами) – непреодолимая граница. Свойство культурных границ: разделив – связать, разлучив – породнить...». А один из русских текстов, по его мнению, «годится в качестве погранично-мирового столба»:

*буквы пощупали
над попытками смысла
вырву листочек*

(Nevezuka)

В истории мировой словесности процесс литературной трансплантации (Д.С. Лихачев), т.е. переноса жанровых традиций и текстов какой-либо национальной литературы на инокультурную почву, – явление не столь уж редкое. Он, как правило, являлся следствием перехода культуры в новую религиозную парадигму (китайский буддизм в Японии, византийское христианство в Древней Руси) и сопровождался не только переводом памятников литературы-донора на язык литературы-реципиента, но и адаптацией к иной ментальной традиции. С середины XX в. влияние японской классической поэзии на русскую культуру было связано с растущей популярностью в России дзен-буддизма, повышенным интересом к его философии и

эстетике. Авторам современных русских хайку близка и понятна дзенская основа японских трехстиший. *«Я пришла к хайку, – пишет До, – из интереса к дзен, поэтому хайку для меня изначально – это несколько простых слов, с помощью которых можно выразить то, что невозможно выразить словами. А именно – СОСТОЯНИЕ (намек на состояние, ключ к состоянию). Хайку – это примерно то же, что сумиэ в живописи – несколько черных штрихов кисти – и вдруг ты там, в этом мире, слышишь журчанье ручья, чувствуешь на лице влагу тающего тумана, ощущаешь запах цветка, зелени, воды, чувствуешь покой или наоборот...»*. Но и в рамках дзенской философской традиции хайдзины ищут свое поэтическое место в русской культуре: *«Хайку японских Мастеров Дзен, а к ним относится и Басё, вызывают эмоции безмятежности, гармонии, покоя, бренности бытия и т.д. Японские Мастера ставили задачу – очистить свой взор, чтобы лучше видеть этот мир. И очистить себя от иллюзий, чтобы суметь дать имя тому, что увидел. У меня эмхай – отражение нашей сегодняшней жизни. Это Любовь, Страсть, Отчаяние, Страх, Усталость, Удивление и т.д. Я просто СВИДЕТЕЛЬСТВУЮ ЭТОТ МИР»* (Лена Талаева) [Случай Эмхай].

Литературная трансплантация – это прежде всего искусство перевода в широком смысле слова, предполагающее не только погружение в художественный мир оригинального текста, но и взгляд на него извне, из сферы своей культуры. Не называя вещи своими именами, создатели русских хайку прибегают к приему остранения (который, в свою очередь, восходит к феноменологической редукции Э. Гуссерля, представлявшей собой «чистое» восприятие, не замутненное ментальными схемами и дискурсивными практиками). Своих предельных форм остранение достигает в иронических интерпретациях исходной поэтической матрицы:

*запах твоих духов...
что может быть сильнее? –
запах моих носков!*

Алексей Андреев [Андреев].

Русские иронические хайку, с одной стороны, восходят к традиции японских трехстиший сэнрю, комических бытовых сенок, зачастую имевших гротескный и абсурдный характер. С другой стороны, они могут быть откровенной пародией на жанр. Читателям журнала А. Андреева «Ягугшатник» предлагалось присылать в раздел «Лапы веером» иронические трехстишия – «нехайку». Подобного рода тексты составили основу и другого журнального раздела – «Театр стебуки».

*Когда приехал я туда,
где нету нас,
там стало плохо.*

*Ночью – кошмарные сны.
Днем – бессонный кошмар.
Как же sake мне не пить?*

Тим Туманный

Нехайку могут строиться на травестировании характерных черт классического японского хайку: сезонного слова, предметности образа:

*Я выглянул в окно: ноябрь!
Сосед закусывает «Алабашлы»
первым снегом.*

Иван Пелидов [Лягушатник, 1997].

Но самый радикальный вариант трансформации японского трехстишия на русской почве предложил Г. Лукомников, создатель нового жанра «хокку плюс». Жанровая матрица была изобретена поэтом в «соавторстве» с В. Белобровым и О. Поповым, которым принадлежит идея четвертой строки (см.: [Лукомников]). К текстам классических японских трехстиший в переводах В.Н. Марковой Лукомников добавляет рифмованную со второй строку, написанную прописными буквами. Она ритмизирует исходные верлибры, помещает их в силлабо-тоническую систему, что приводит к разрушению японской медитативности и комическому эффекту обманутого ожидания, рассогласования формы и содержания. При этом сама жанровая форма становится оксюморонной:

*Важно ступает
Цапля по свежнему жииву.
Осень в деревне
РАСЧЕШУ-КА КОНЯГЕ ГРИВУ*

или:

*Бабочки полёт
Будит тихую поляну
В солнечных лучах
– ПОГОДИ Я ТОЖЕ ГЛЯНУ [СС].*

Исследователи выделяют несколько функций такой концовки – избыточное пояснение, травестийно разрушающее поэтику недосказанности, рефлексию и самоиронию русского сознания, укорененного в иной ментальной парадигме и нечуткого к подобному созерцанию/восприятию (Е.В. Абрамовских), видят в стихах Лукомникова развитие традиций русской примитивистской поэзии (А.Г. Степанов) и даже особый поэтический прием – плагиарт (А. Граф).

По нашему мнению, хокку плюс – это смеховой отклик не столько на японскую поэзию, сколько на массовое увлечение ее «русификацией». «У хокку, – как заметил Р. Барт, – есть одна несколько фантазмагорическая особенность: все время кажется, что его легко написать самому» [Барт,

с. 87]. Ироничность текстов Лукомникова заключается и в том, что в них наивный читатель *открывает для себя* универсальное сходство культур (конечно, это не более чем иллюзия смыслопорождения), скрывающееся за «культурным» занавесом. Загадочная «восточность» предстает понятной и доступной, аура таинственности рассеивается, и мы видим в конечном счете до боли знакомую частушку¹.

Сравнительно новым явлением русской хайкумены стали двустишия «хокку минус». По признанию Б. Гринберга, автора текстов электронной книги «Хокку минус», созданной в соавторстве с художником Т. Бонч-Осмоловской, название жанра возникло по аналогии с «хокку плюс». Но истоки своего поэтического минимализма он находит в японской *танка*: «Появление жанра "хокку минус" было делом времени. <...> Это стало очевидным, как только из "танка" исчезло излишество в виде украшательского двустишия, поскольку оставшееся трёхстишие "хокку" и само "делилось" на двенадцатисложное двустишие и пятисложное одностишие» [Гринберг]. Приведем характерные примеры из книги:

*дом снесли.
теперь еще ключ потерялся.*

*слово за словом
жизнь тебя покидает.*

Как видим, иронический импульс, присущий хокку плюс, не передался новому жанру. Эти двустишия ориентированы на медитативность, созерцательность и философичность классической японской поэзии, почти лишены иронической интенции. Попытки самоиронии окрашены в сентиментально-меланхоличные тона утраты, ностальгии по былому:

*синяя птица
доклевывает мечту*

*и сбылась мечта...
что может быть грустнее*

*дежа-вю: вчера
тоже было сегодня*

¹ Собрание сочинений Лукомникова, функционирующее в качестве сетевого проекта, содержит два больших сборника: «Избранное» (около полутора тысяч текстов) и «Забракованное» (ещё около пяти с половиной тысяч текстов). Сборники предлагаются в двух вариантах – бесцензурном и цензурном. Причем это не просто текст, помещенный в цифровое пространство, а текст, «живущий» в нем. Соответственно, как заявлено в преамбуле, собрание постоянно расширяется и пополняется, выкладываются как нецензурные, так и отцензурированные варианты [СС].

Во многих текстах звучит откровенно беккетовская неизбывная тоска (*Мы довольны. (Молчание.) Что нам теперь делать, когда мы довольны?* «В ожидании Годо»). Используя в названии и оформлении книги «японский» антураж, автор стихов сохраняет русские смысложизненные вопросы в сочетании с европейской экзистенциальной традицией: здесь и *Бог* (именно с прописной буквы как маркер православной ментальности, бог по имени Бог), и *дежа-вю* как отсылка к библейскому Екклесиасту, и русская сказочная *лень*, и евангельская тема *света во мраке*: «*кто же мы, Боже / дети твои иль рабы?*», «*что ни сделаешь, / лишь бы не делать*», «*белые ночи / отдушина черных дней*». Складывается впечатление, что японская медитативность приобретает иную, не созерцательную окраску, но плачевую интонацию лирической ламентации.

Не претендуя на полный охват поэтического спектра русской хайкумены, можно, тем не менее, выделить в нем основные тенденции. Очевидно, что русские хайку носят характер амбивалентной литературной игры с инокультурной традицией, в которой возможны как серьезные, так и трагедийные варианты трансплантации жанровых форм японской поэзии в современную российскую словесность. Несомненна их связь с постмодернистской эстетикой, с ее пафосом нарушения литературных канонов и условностью жанровых границ. Поразительно, что, даже в случаях радикальной деконструкции жанровой матрицы (хокку плюс и хокку минус), «в целом своеобразии жанра непостижимым образом не разрушается – возможно, за счет воспроизведения вневербальных структур сознания» [Захарченко]. В то же время русская хайкумена при всем многообразии населяющих ее поэтических индивидуальностей является коллективным творчеством, своеобразным русским вариантом рэнга, непрерывающегося поэтического диалога культурных традиций. Существовая по преимуществу в сети, это творчество становится гипертекстом, носящим открытый характер и дающим возможность пользователю стать не только читателем хайку, но и его автором. «Гиперлитература, – по заключению исследователя виртуальных форм литературного творчества, – оперирует не текстами, но текстопорождающими системами» [Маньковская, с. 334]: Все это позволяет рассматривать русскую хайкумену в *двух плоскостях*: как жанровую матрицу и как репрезентирующий ее гипертекст, в основе которого лежит диалог поэтических культур Востока и Запада.

Литература

Абрамовских Е.В. Особенности креативной рецепции японских хайку Г. Луконниковым // Восток–Запад: пространство русской литературы и фольклора: материалы Второй Междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию проф. каф. лит. Д.Н. Мериша. Волгоград, 2006. С. 168–176.

Андреев А. Что такое хайку? // Хайкумена (Альманах поэзии хайку) / Рос. ин-т культурологии; отв. ред. Д.П. Кудря. Вып. 1. М., 2003. URL: http://www.haikumena.haiku-do.com/issue1/what_is_haiku.php.

Барт Ролан. Империя знаков / пер. с фр. Я.Г. Бражниковой. М., 2004.

Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.–Л., 1966.

Вязмитинова Л. Тритон: Российский альманах поэзии хайку. Три строки на русском языке // Знамя. 2002. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/znania/2002/5/viazm-pr.html>.

Граф А. В поисках новой выразительности. О творчестве Германа Лукомникова // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. «Гуманит. науки». 2011. Т. 153, кн. 2. С. 75–82.

Гринберг Борис (тексты), Бонч-Осмоловская Татьяна (иллюстрации, дизайн). Хокку минус. Новосибирск, 2013. URL: http://eknigi.info/news/khokku_minus_t_bonch_osmolovskaja_b_grinberg/2013-06-10-125.

Захарченко Е. Стеклошко Левенгука // Хайкумена (Альманах поэзии хайку). URL: <http://www.haikumena.haiku-do.com/issue1/levenhook.php>.

Кудря Д. Слово к читателю // Хайкумена (Альманах поэзии хайку). URL: http://haikumena.haiku-do.com/issue1/to_the_reader.php.

Лукомников Г. Японские поэты + Герман Лукомников. Бабочки полёт, или Хокку плюс / идея В. Белоброва и О. Попова; исполз. пер. В. Марковой. М.; СПб.: Красный матрос, 2001.

Лягушатник. Журнал поэзии хайку. URL: <http://www.net.cl.spb.ru/frog>.

Маньковская Н.Б. Виртуалистика: художественно-эстетический аспект // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 328–341.

Орлицкий Юрий. Цветы чужого сада (японская стихотворная миниатюра на русской почве) // Арион. 1998. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/1998/2/>.

Случай эмхай // Хайкумена (Альманах поэзии хайку). URL: <http://haikumena.haiku-do.com/issue1/emhai.php> (дата обращения: 29.12.2014).

Соколова-Делюсина Т. От сердца к сердцу сквозь столетия // Японская поэзия / сост., вступ. ст., коммент., примеч. Т. Соколова-Делюсина. СПб.: Северо-Запад, 2000. URL: http://www.lib.ru/JAPAN/japan_poetry.txt.

СС: Боинфаций и Герман Лукомников. Собрание сочинений, или Избранное и забракованное, или Under Construction и другие слова. URL: <http://www.vavilon.ru/bgl>.

Степанов А.Г. Японская поэзия и русский примитивизм: об одном эксперименте // Болгарская русистика. 2010. № 3–4. С. 84–98.

Тритон: Российский альманах поэзии хайку. М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna, 2000. Вып. 1. 116 с.; 2001. Вып. 2. 116 с. URL: <http://haiku.ru/triton/>.

Хайкумена. Альманах поэзии хайку. Вып. 4 / ред. Д.П. Кудря, Н.Г. Седенкова. М., 2011. URL: http://haiku-do.com/news/khaikumena_4_onlain.

Хлебников Велимир. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6, кн. 2. М., 2003.

Японская поэзия / сост. и пер. А.Е. Глускиной и В.Н. Марковой; вступ. ст. Н.И. Конрада. М.: Худож. лит., 1954.

Раздел 2
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В ПРОСТРАНСТВЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

МЕЖДУ ИЛЛЮЗИЕЙ И ИДЕАЛОМ: К ПРОБЛЕМЕ
«РОССИЯ – ЗАПАД»

Ольга Табачникова

Англия, Бат

E-mail: tabachnikova@yahoo.com

Исследуется вечная тема творческого противоборства России с Западной Европой. При этом психологическая аномалия «псевдология-фантастика», выдвинутая на Западе в качестве концепции развития России (и отражающая романтический принцип отношения к нации как к личности), противопоставляется представлениям о роли идеала в русском национальном самосознании.

Ключевые слова: иррационализм, иллюзия, идеал, Россия, Европа.

В своих публицистических «Зимних заметках о летних впечатлениях», желчных не менее, чем его знаменитые художественные «Записки из подполья», Достоевский, порицая Западную Европу за ее вырожденчество и при этом высокомерие по отношению к России, выражает изумление по поводу необъяснимой живучести и самобытности русской культуры. «Как еще не переродились мы окончательно в европейцев? – восклицает он. – Ведь все, решительно почти все, что есть в нас развития, науки, искусства, гражданственности, человечности, все, все ведь это оттуда, из той же страны святых чудес!» И однако же «не переродились даже при таких неотразимых влияниях» [Достоевский, 1989, с. 394]. Несмотря на тяжелую русскую историю, на разрыв кровных связей с Европой в связи с монголо-татарским нашествием – разрыв, который никогда не был ликвидирован до конца, – русская культура на всем протяжении своего развития не переставала воспринимать Европу одновременно и как учителя, и как опрессора и мучиться двойственностью и драматизмом этих взаимоотношений, этим своеобразным, непрекращающимся противоборством; этим скорее внутренним, чем внешним, соперничеством.

При этом тот огромный культурный материал, который перенимался с Запада, не подвергался бездумной пересадке, а был непременно творчески переработан на российской почве, обретая качественно иные чер-

ты. Можно ли – как делают некоторые – назвать такое свойство русской культуры «восприимчивой пассивностью», «молчанием, зиянием», «абсолютной пустотой», которая «порождает [...] способность к удивительному и неправдоподобному просветлению воспринимаемого материала» [Галковский, л. 3], или же оно свидетельствует о подлинной внутренней самостоятельности, – вопрос спорный. Не вызывает, однако, сомнений, что известные сентенции Л. Шестова по поводу гегелевского Абсолюта о том, что «и на этот раз русские не поняли, вернее, слишком поняли немцев» [Шестов, 1982, с. 20], могут быть легко обобщены, ибо вполне рациональные начинания европейцев приобретали в России самые немислимые, самые иррациональные черты (и неважно, шла речь о западниках или о славянофилах). «Даже эпоха шестидесятых годов, с ее ‘трезвостью’, была в сущности самой пьяной эпохой. У нас читали Дарвина и лягушек резали те люди, которые ждали Мессии, второго пришествия» [Шестов, 1996, с. 138–139]. А «‘радикальные’ идеи Запада, попадая в Россию, медленно приобретали крайние формы» [Франк, с. 4].

В этом смысле (творческой переплавки западных идей и творческого сопротивления им) между западниками и славянофилами, как это ни парадоксально, не было большой разницы. В то время как славянофилы противопоставляли Западу сознательно, по сути противопоставляя его современности свою древность, западники, по меткому наблюдению Достоевского, бросали вызов европейской культуре неявно – присоединяясь к революционным движениям, которые, фактически, отрицали европейскую цивилизацию. Тем самым они обнажали свою истинно русскую сущность [Мацкевич], да и сам Белинский, по выражению Достоевского, был в известном смысле «тайный славянофил» [Достоевский, 1989, с. 393]. Следует отметить: именно западники в своем радикализме привели к окончательному расколу этих двух направлений, а затем к революционной катастрофе, тогда как славянофилы изначально были открыты для диалога и терпимы к чужому мнению. «Они пытались отстоять, в частности, и особый путь русского Просвещения, сохраняя традицию “страдающего разума”», восходящую еще к Ивану Грозному. «К отождествлению понятий “Просвещение” и “Духовность” стремились славянофилы, [...] до упразднения буквы ѣ (ять) термин “Просвѣщение” относился и к духовному древнему церковному образу, и к западному понятию “свет науки и разума”» [Бурмейстер, с. 96].

Возможно, именно это трагическое расщепление разума и духовности позволяет современным западникам говорить о том, что русская культура не признает разум как часть своего бытия [Кантор]. А знаменитая тютчевская формула «умом Россию не понять» оказывается непреходящей и находит продолжение в следующем веке – как, например, в строках А. Еременко: «Горизонтальная страна. Определительные мимо. Тут вечно несоизмерима Диагональ и сторона» [Еременко]. В. Кантор доводит тютчев-

скую метафору неприменимости рационального познания к русскому контексту до радикальных форм, утверждая, что русский бог – это бог священного пространства, языческий бог места, а не вне-национальный христианский бог. Таким образом, утверждает он, усилия русских мыслителей XIX в. были по сути попыткой христианизации России – страны, продолжающей совмещать христианство с язычеством и приемлющей только тот вид познания, который не включает в себя понимания.

Подобный вывод представляется мне поспешным. И концепция священного пространства не означает с необходимостью наличие языческого бога, но указывает на святыни прошлого, т.е. на память предков, на естественную – кровную, а не официальную – приверженность своей истории: на столь понятную ‘любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам’. Если согласиться с предпосылкой, что эмоциональность доминирует в русской культуре (отсюда понятие «русская душа», а не «русский разум»), то это еще не означает, что чувства обязательно затмевают и игнорируют разум, а может равно означать, что разум обрамлен и пронизан чувствами, выверен ими и таким образом предохранен от роли гробовщика человечества, его страшного Голема. Словами Максима Исповедника, «вера есть высшая форма познания. Она превосходит разум, но не противоречит ему». Выводом более взвешенным представляется мысль И. Ильина, который называет русскую версию христианства «религией сердца».

Но эта же, по сути идеалистическая, модель восприятия мира, обрывается слабостью правового пространства. Устами искандеровского героя: «Русский человек силен этическим порывом и слаб в исполнении этических законов. Могучий этический порыв, может быть, – следствие ужаса при виде этического беззакония. Результаты всего этого? Великая литература и ничтожная государственность» [Искандер, 1999: 142]. Еще митрополит Илларион в XI в. утверждал приоритет морали над правом, говоря, что закон – это лишь тень истины, а не сама истина, поскольку он установлен государственной, а не божественной властью и поэтому обладает только юридическим, но не нравственным содержанием. В развитии это привело к доминанте милосердия за счет справедливости – проблеме, так ярко поставленной Пушкиным в «Капитанской дочке». И неудивительно, что Довлатов более века спустя писал в своих записных книжках: «Что может быть важнее справедливости? – Важнее справедливости? Хотя бы – милость к падшим». Но любая палка – о двух концах. И противоположная – как раз западная – установка на справедливость, понимаемую как исполнение закона, пусть подчас и вопреки милосердию, при всей эффективности правового пространства ведет к усыханию совести («Если закон становится преимущественным пафосом жизни, совесть хиреет» [Искандер, 1999: 557]) – за счет чрезмерной опоры на бук-

ву, а не на дух – а значит тоже, как и российское беззаконие, ведет к расчеловечиванию человека.

Подобные фундаментальные различия обусловили в конечном счете как русский мессианизм (по определению покровительственный, т.е. обидный для западного Другого), так и высокомерное и подозрительное восприятие России Западной Европой, которое так не понравилось Достоевскому и которое продолжает задевать российские умы и по сей день. «Ты видишь наш мост, жалкий русский, – ну так ты червь перед нашим мостом и перед всяки немецки человек, потому что у тебя нет такого моста» [Достоевский, 1989, с. 391], – восклицает Достоевский, воссоздавая мысли немца, собирающего плату за вход на знаменитый Кельнский мост, и признавая тем самым свое оскорбленное патриотическое чувство, свою уязвленную гордыню. «Вон, Ерофеев, из нашей славной Сорбонны!» [Ерофеев, с. 97] – вторит ему Венедикт Ерофеев век спустя, с той же смесью иронии и сарказма по отношению к западной заносчивости. В ответ на это скрытое презрение, как отмечал Достоевский, в русском сознании рождаются ядовитые «отделяющие иностранцев фразы», которые таят в себе «для нас, русских, что-то неотразимо приятное. Разумеется, только в глубокой тайне, даже подчас от самих себя в тайне. Тут слышится какое-то мщение за что-то прошедшее и нехорошее» [Достоевский, 1989, с. 393].

И уже без детских разбирательств, «кто первый начал», Западная Европа отвечает России тем же ревностным злорадством. Так австрийский специалист по Достоевскому Р. Нойхаузер предлагает модель, которая, по его утверждению, наилучшим образом отражает идиосинкразию русской ментальности, а значит, русского культурного сознания и российских реалий [Нойхаузер, с. 369]. Эта модель основана на теории психологических нарушений, известных под именем «псевдология фантастика» – когда иллюзия (т.е. альтернативная реальность) постепенно вытесняет действительность, обрубая всё большее число связей с нею, до полного замещения реальной жизни жизнью вымышленной.

Нойхаузер опирается в своих рассуждениях на западных ученых соответствующего направления. Так он приводит слова Алена Безансона, утверждавшего, что запоздалое историческое развитие привело Россию к пагубному стремлению компенсировать свое отставание, выдавая желаемое за действительное, пропаганду за реальность [Безансон, с. 87]. Среди известных иностранцев, писавших о России ранее, Нойхаузер цитирует Ж. Мишле и маркиза Де Кюстина, чьи взгляды демонстрируют аналогичное видение России – как страны лжи и обмана, само-обмана в частности. Действительно, как писал Мишле: «В России все, от мала до велика, врут: эта страна – фантазмагория, мираж, империя иллюзий [...] Россия – это заблуждение. Апофеоз лжи и обмана» [Мишле, с. 45]. Де Кюстин

выразился ещё более изощренно: «Есть средства против первобытной дикости; против мании казаться не тем, что есть, – их нет» [Де Кюстин, с. 106].

Однако Д. Лихачев отмечает подобные стереотипы как мифологические. «Не у маркиза де Кюстина, пребывавшего в России чуть больше двух месяцев, учиться нам воспринимать Россию!» – восклицает он, оспаривая, с историческими фактами в руках, образ России, принятый на Западе как страны бесконечного рабского терпения. Русская культура, утверждает он, «всегда в своей глубочайшей основе была предана идее свободы личности» [Лихачев, 1990, с. 3–6].

Любопытно здесь то, что взгляды Нойхаузера и тех западных историков и мыслителей, на которых он ссылается, совпадают в одном примечательном аспекте: в их психологическом подходе к России-стране как к личности. Эта тенденция на самом деле является типичным наследием Романтизма, который с его «учением о нации как личности и представлением об оригинальности отдельного человека или национального сознания как высшей ценности подготовил почву для типологии национальных культур» [Лотман, с. 9]. Достоевский в своих записках выразил в точности эту же мысль: «Нация есть ничего больше, как народная личность» [Достоевский, 1980, с. 257]. Историк В. Борисов классифицирует такое, по сути романтическое, восприятие как иррациональное: «Восприятие нации как личности непереводимо до конца на язык рациональных понятий, и потому остается совершенно чуждым рационализму и позитивизму, не говоря уж о материализме (мы говорим именно о мировоззрениях, так как среди конкретных носителей их встречаются, конечно, исключения)» [Борисов].

Есть нечто ироническое в том, что сугубо рациональная модель, предложенная Нойхаузером, следует именно этому – иррациональному – образцу. Однако эта линия (приложения человеческой психологии к национальной типологии) может быть продолжена в продуктивном направлении, а именно: объяснением мучительного отношения России к Западной Европе, национальной заикленности на дихотомии Россия – Запад обыкновенным «отроческим» комплексом неполноценности, характерным для отношений молодого к старому, ребенка к родителю. Это объяснение подходит, в частности, в качестве подоплеки вышеприведенных саркастических высказываний как Достоевского, так и В. Ерофеева. Оно также соответствует относительной молодости русской культуры как международно признанной и значимой. «То, что европейцы принимали в течение столетий», мы проглотили «в короткое время огромными дозами» [Шестов, 1996, с. 29]. Но отсюда же – как «следствие нашей относительной малокультурности» – и наши простота, правдивость, и бесстрашие, «так ошеломившее европейскую критику» [Там же, с. 137]. Те же мотивы проследживает Ю. Лотман в произведениях позднего Лермонтова: «Русская куль-

тура, с точки зрения Лермонтова, противопоставит великим дряхлым цивилизациям Запада и Востока как культура юная, только вступающая на мировую арену». В частности: «С молодостью культурного типа Лермонтов связывает его гибкость, способность к восприятию чужого сознания и пониманию чужих обычаев» [Лотман, с. 14]. Но при этом русский человек «истолковывал по-своему, как и полагалось дикарю, все, что ему приходилось видеть и слышать об успехах западной культуры. Ему говорили о железных дорогах, земледельческих машинах, школах, самоуправлении, а в его фантазии рисовались чудеса: всеобщее счастье, безграничная свобода, рай, крылья и т. д. И чем несбыточней были его грезы, тем охотнее он принимал их за действительность» [Шестов, с. 29]. Если принять подобные высказывания (хотя здесь необходимы оговорки, ибо русский исихазм был «периодом накопления духовных сил, а вовсе не дремоты духовной» [Зеньковский, с. 40]), то выходит, что иллюзия, как утверждает и Нойхаузер, все же играет решающую роль в русской ментальности; в частности в отношении к Западу.

Однако иллюзия иллюзии рознь. Так полярной моделью к теории Нойхаузера может служить представление о русской иллюзии как основанной на стремлении к идеалу, на представлениях о божественно недостижимом. Вспомним слова Лихачева о связи национального идеала и национального характера: «Следует различать национальный идеал и национальный характер. Идеал не всегда совпадает с действительностью, даже всегда не совпадает. Но национальный идеал, тем не менее, очень важен. [...] народ, создающий высокий идеал, в конце концов рождает своих героев, своих гениев, приближающихся к этому идеалу, а последние задают тон национальной культуры в целом» [Лихачев, 2006, с. 270]. Фазиль Искандер, говоря о роли национального гения, как бы дополняет Лихачева: «Гений выдает за коренное свойство народа такие черты, которые ему менее всего присущи, но более всего необходимы. [...] Национальный гений как бы говорит своей нации: “Подымайся! Это возможно. Я ведь показал, что это возможно!”» [Искандер, 1999, с. 347].

Таким образом, вместо идеала, ошибочно принятого за реальность (по Нойхаузеру), мы имеем дело с идеалом как двигателем этой самой реальности. И здесь знаменитые пушкинские строки как нельзя к месту, поскольку они не только разграничивают разрушительный и созидательный виды иллюзии, но и отражают само существо русского иррационализма (или по крайней мере поэтизируют его лучшие стороны): «Тьмы низких истин мне дороже Нас возвышающий обман...».

А. Машевский, рассуждая о многозначности этих строк, давно ставших идиоматическими, утверждает, что «смысл пушкинской фразы не в том, что человек всегда предпочтет сладкую иллюзию горькой правде, а

в том, что духовная истина не существует сама по себе и рождается лишь моим возвышающим усилием внутри определенного рода обмана. Обмана, с точки зрения отстраненного наблюдателя, который, чтобы уверовать в героизм и любовь, сначала требует доказательств их наличия от других и только затем обращается к себе. Нет, так никогда не получится. Единственное надежное средство доказать существование добра в этом мире – это немедленно начать творить его самому» [Машевский, с. 6]. Иными словами, субъективный, метафизический мир является неотъемлемой частью мира физического, объективного, потому что наши духовно-нравственные ценности существуют постольку, поскольку они отражаются в наших действиях, в наших волевых актах – т.е. постольку, поскольку они являются плодом наших личных, реальных усилий. И если мы не введем высокие понятия в круг наших личных представлений, сделав их нашей повседневностью, т.е. если мы не вдохнем в них конкретный, осязательный смысл, превращая их, посредством наших духовных усилий, в «нас возвышающий обман», они останутся разрушительной иллюзией, которая отрезает нас от реальности.

Очевидно, что этот возвышающий обман, который вырастает из самой глубины русской культуры и, вероятно, определяет существо русского иррационализма, находится в опасной близости от той разрушительной иллюзии, о которой говорит Нойхаузер; и границы между этими пространствами иллюзий останутся размытыми и взаимопроницаемыми. Применительно же к проблеме «Россия – Запад» наблюдается по-своему ироническая ситуация определенной симметрии искаженных представлений. С одной стороны, Россия остается для Западной Европы дистопией – обманной, иллюзорной страной, страной-фантомом, погрязшей в иллюзии о самой себе, в утопии, не соответствующей действительности. И создание мифа о себе играет не последнюю роль в этом (на самом деле взаимном) процессе мифологизации Другого. Тютчевские строки, столь любезные русскому слуху, о России как стране непостижимой уму, равно как и о месте, где «человек лишь снится сам себе», только подтверждают сказанное. С другой же стороны, русское видение Запада – как иллюзорного места, одновременно земли вырождающейся и земли обетованной («земли святых чудес») – представляется, очевидно, столь же несостоятельной утопией. И что более важно, иллюзия имеет разные ипостаси: как созидательную, так и разрушительную, в зависимости от нашего к ней (действенного) отношения.

Таким образом, имеет место любопытная, искажающая двойственность иллюзии по обе стороны границы, тщательно заретушированная агрессивно-патриотическим пафосом. Но что есть снобизм? «Он лишь форма отчаяния» [Бродский, с. 288]. И только гениальная самоирония страда-

ющей души легко разрушает эти спесивые (а по сути защитные) барьеры между людьми, равно как и между нациями: «По одну сторону границы говорят на русском и больше пьют, а по другую – меньше пьют и говорят на нерусском» [Ерофеев, с. 100]. В сухом остатке остается только голый человек на голой земле; человек наедине со своим человеческим страданием; песня Высоцкого «О несчастных лесных жителях» («Он по-своему несчастный был дурак...») [Высоцкий]. И только в этом печальном, но здоровом, общечеловеческом начале, презревшем национальные комплексы, и заключена, по-видимому, надежда человечества сохраниться как вид.

Литература

- Безансон А. (Alan Besançon). Бедствие века : коммунизм, нацизм и уникальность катастрофы. Париж, 2000.
- Борисов В. Личность и национальное само-сознание. URL: <http://www.vehi.net/samizdat/izpodglyb/09.html>.
- Бродский И. Путешествие в Стамбул // Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 1999.
- Бурмейстер А.Н. Духовность и просвещение: у истоков русского самопознания. Тюмень, 2010.
- Высоцкий Владимир. URL: <http://vysotskiy.lit-info.ru/vysotskiy/stihi/190.htm>.
- Галковский Д. Бесконечный тупик // Континент. Пб. 81. 1994. № 3. С. 220–307.
- Де Кюстин. Письма из России. М., 1996.
- Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1980. Т. 21.
- Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Л., 1989. Т. 4.
- Еременко А. «Горизонтальная страна...». URL: <http://modernpoetry.ru/main/aleksandr-eremenko-gorizontalnaya-strana#erema1>.
- Ерофеев В. Москва–Петушки // Оставьте мою душу в покое. М., 1995.
- Зеньковский В. История русской философии. Ростов н/Д., 1999. Т. 1.
- Искандер Ф. Поэт // Сюжет существования. М., 1999.
- Искандер Ф. Думаящий о России и американец: рассказы, повесть, сказка, диалог, эссе, стихи. Екатеринбург, 1999.
- Искандер Ф. Размышления писателя // Ласточкино гнездо: Проза. Поэзия. Публицистика. М., 1999.
- Кантор В. Лекция «Умом Россию не понять». URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Hsup-LyGjds>.
- Лихачев Д. О национальном характере русских // Вопросы философии. 1990. № 4.
- Лихачев Д. Избранное. Мысли о жизни, истории, культуре. М., 2006.
- Лотман Ю. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Избранные статьи. Таллин, 1993. Т. 3.
- Мацкевич С. Достоевский. URL: <http://www.novpol.ru/index.php?id=1442>.
- Машевский А. «Нас возвышающий обман» // Звезда. 1999. № 6.
- Мишле Ж. (Jules Michelet). Le Pologne Martyr. Париж, 1863.
- Нойхаузер Р. (Rudolf Neuhäuser). Views of Dostoevsky in today's Russia. Historical roots and interpretations // F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues, ред. К. Кроо и Tünde Szabó. Будапешт, 2009.

Франк Д. (Joseph Frank). Between religion and Rationality. Принстон и Оксфорд, 2010.

Шестов Л. Тургенев. Анн Арбор. Мичиган, 1982.

Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Томск, 1996. Т. 2.

ДИАЛОГ РУССКОЙ И НЕМЕЦКОЙ ДЕМОНОЛОГИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В БАСНЕ И.И. ХЕМНИЦЕРА «ДОМОВОЙ»

И.В. Бобякова

Россия, Ростов-на-Дону

E-mail: ibobyakova@gmail.com

Дается анализ переводной басни И.И. Хемницера «Домовой». Обращается внимание на появление домового вместо привидения и «слезной драмы» вместо трагедии в стихотворении И.И. Хемницера. Сделан вывод о том, что, благодаря вовлечению в басню персонажей отечественного фольклора, переводное произведение становится более понятным и близким русскому человеку.

Ключевые слова: фольклор, традиционная культура, басня, домовой.

И.И. Хемницер прославился как баснописец в то время, когда басня уже получила широкое признание в русской литературе благодаря творчеству А.Д. Кантемира, М.В. Ломоносова и А.П. Сумарокова и тому обстоятельству, что она «являлась наиболее народным, широко доступным и популярным видом литературы» [Степанов, с. 35], ее сатирическая ориентированность знаменовала ее тесную связь с жизнью. Вероятно, именно этим басня и привлекала Хемницера, который переводил басни и создавал оригинальные произведения в этом жанре, при этом избегая нравоучений в форме прямого обращения к читателю [Битнер, с. 481]. И.И. Хемницер входил в кружок поэта Н.А. Львова, который отличался тягой к национальной поэзии, собирал народные песни, отстаивал «народно-национальные формы, сочетая в собственном творчестве поэтику классицизма с художественными принципами сентиментализма» [Степанов, с. 10].

Басня И.И. Хемницера «Домовой» (1782 г.) является вольным переводом басни Геллерта «Das Gespenst» («Привидение»). Сюжет «Das Gespenst» сводится к следующему: хозяина дома пугает привидение, которое не удастся изгнать всяческими заклинаниями, зато получается напугать чтением трагедии плохим поэтом. В конце басни автор приходит к выводу, что и плохие стихи могут на что-то сгодиться. В своем вольном переводе И.И. Хемницер отошел от оригинала. Так, привидение он заменил домовым, а вместо трагедии поэт читает «слезную драму».

Начинается басня «Домовой» с рассказа о чертях, которые стали тревожить людей. Далее повествуется о домовом, который стал пугать некоего хозяина дома каждую ночь. Такое сгущение «нечистой силы» свидетельствует о том, что Хемницер не различает в своей басне домовых и чертей, которые являются персонажами народной демонологии, но функции которых в традиционной культуре достаточно четко разведены. Если домовой признается добрым хранителем дома, хотя и приносит иногда вред, то черт отличается от всех других мифологических персонажей тем, что всегда приносит только зло, он «принципиально не способен помочь человеку» [Левкиевская, с. 439]. Его главная задача – «как можно быстрее погубить человека, довести его до смерти и завладеть его душой» [Там же, с. 439–440].

Однако в книжной культуре образ черта нередко смешивается с образами других персонажей народной демонологии: водяного, лешего, банника, домового. Так, Хемницер использует слово «черт» для обобщающего, родового названия различных нечистых духов. Автор басни объединяет домового и черта в одну группу существ, нарушающих спокойствие человека. Более того, способы борьбы с этими существами оказываются одинаковыми: «Хозяин, чтоб спастись несчастья такого, / Всё делал, что он мог: и ладаном курил, / Молитву от духов творил, / Себя и весь свой дом крестами оградил; / Ни двери, ни окна хозяин не оставил, / Чтоб мелом крестика от черта не поставил; / Но ни молитвой, ни крестом / Он от нечистого не мог освободиться» [Хемницер, с. 92]. «Нечистый» – это распространенное название черта в народной культуре. Описанные ритуалы, которые совершил хозяин дома, в традиционной культуре относятся непосредственно к черту, а не ко всякой нечистой силе вообще: «черт не выносит креста, молитвы, святой воды, упоминания имени Божьего. Он не останется в доме, где все окна и двери закрещены, а стены окроплены святой водой – черта жжет, и он стремится убежать из такого помещения» [Левкиевская, с. 448]. М.Н. Власова пишет: «Охраняет от чертей ношение шейного креста, крестное знамение, курение ладаном, молебны, вообще строгая, праведная жизнь, молитвы и, напротив, матерная ругань» [Власова, с. 192]. Домовой же, обитающий обычно за печкой, прекрасно «уживается» с иконами, расположенными в красном углу дома. В басне Хемницера оказываются неразличимыми духи домашних построек и представители нечистой силы в целом, что свидетельствует о разрыве народной и книжной культур к середине XVIII в.

Новое действующее лицо басни – поэт – появляется как спасение от домового: «Хозяин рад, что есть с кем скуку разделить: / И чтоб ему сме-

лее быть, / Когда нечистый появится, / Зовет его к себе с ним вечер проводить» [Хемницер, с. 93]. Стихотворец сочинил плохую «слезную драму» и восхищается ею. Однако хозяин слушает ее, «чтоб сделать одолжение».

Домовой же не так терпелив: «... нечистый дух, как час настал, / Хозяину хоть показался, / Но и явления не выждав одного, / По коже подрало его / И стало не видать...» [Там же, с. 93]. Нечистая сила, которая удивительно равнодушна к кресту и молитве, как оказалось, боится дурных стихов.

В традиционной культуре выходцы из иного мира, персонажи народной демонологии пугаются либо произнесенной человеком молитвы (заклинания, имени Божьего), т.е. «высокого» слова, либо произнесенного ругательства, т.е. слова «низкого». Очевидно, что в басне дурная басня стихотворца приравнивается к ругательству, «низкому» слову. В этом и состоит комический эффект: плохие стихи становятся инструментом для отпугивания злого духа.

Одной из особенностей литературного процесса конца XVIII в. является тенденция к смешиванию элементов разных стилей. Так, русский классицизм начинает заимствовать элементы из других литературных течений: «В начале 70-х годов вопреки энергичному протесту Сумарокова, убежденного сторонника соблюдения принципов классической трагедии, на русскую сцену “вполз новый и пакостный род слезных комедий”, в которых высокое смешивалось с трогательным, а порой с комическим» [Пигарев, Фридлендер, с. 378]. Классическая драма уступала место «слезной», для которой был характерен интерес к эмоциональной природе человека. С 1770-х годов пишется ряд сентиментальных пьес, изображающих простого человека с его переживаниями и страданиями. Так, в традиции классицизма постепенно проникают новые веяния западноевропейского сентиментализма. Кризис, который переживает классицизм, находит свое отражение и в баснях Хемницера: «самая басня из “низкого”, гротескного жанра превращается в серьезный дидактический жанр» [Степанов, с. 37].

Анализируемая нами басня Хемницера также отражает эту борьбу направлений: Хемницер как классицист обличает «слезную драму». Сочиненная поэтом «слезная драма» отгоняет домашнего духа: «На третью ночь один хозяин наш остался. / Как скоро полночь стало бить, / Нечистый тут. Но чуть лишь только показался, / “Эй, малый, поскорей! – хозяин закричал. – / Чтоб стихотворец ту комедию прислал, / Которую он мне читал”. / Услыша это, дух нечистый испугался, / Рукою замахал, / Чтобы слуга остался; / И, словом, домовой / Пропал, и в этот дом уж больше ни ногой» [Хемницер, с. 93].

В этой строфе домовый окончательно «разоблачается». Это уже не тот пугающий дух, которым он был в начале басни. Теперь он максимально приближен к человеку: услышав, что стихотворец снова приглашен, утрашившись этого, он попросту сбегает. Одним из элементов, указывающих на всю фарсовость происходящего, становится «рука» домового, которой он машет. Такое поведение характерно для испуганного человека, но не для нечистой силы, и это становится средством достижения комического эффекта. Кроме того, причиной для испуга выступили дурные стихи, что тоже вызывает смех. В басне домовый «пропал, и в этот дом уж больше ни ногой», словно он не живет в этом конкретном доме, а странствует от одного дома к другому, что также отличает этот образ от традиционного. Так, к концу басни образ нечистого духа становится инструментом для обозначения главной мысли стихотворения, которая прописана в последних строках: «Вот если бы стихов негодных не писали, / Которые мы так браним, / Каким бы способом другим / Чертей мы избавляться стали? / Теперь хоть тысячи бесов и домовых / К нам в дома станут появляться, / Есть чем от них / Обороняться» [Хемницер, с. 93–94].

В басне акцент ставится не на запугивании хозяина домовым, а на дурных стихах, которые обретают способность избавлять от нечистой силы. От, казалось бы, серьезной и отчасти мистической ситуации Хемницер приходит к комической и даже сатирической – к обличению бесталанных стихотворцев. Так, главное в басне – порицание плохих поэтов, о чем и сообщает традиционная для жанра мораль, но выражается эта мысль посредством обращения к образам из народной культуры.

Плохие стихи являются оружием против бесов и домовых, которые предстают «захватчиками», чем кардинально отличаются от аналогичных персонажей в народной культуре. Но, как нам представляется, И.И. Хемницер не ставил перед собой задачу максимально точно изобразить персонажей традиционной культуры. Поскольку басня является вольным переводом, важно было «адаптировать» немецкое содержание к русским читателям. В этой связи становится понятным, почему Хемницер выбрал именно *домового* как наиболее близкий русский эквивалент оригинального «Das Gespenst» – *привидение, дух*. В немецком языке «на уровне словарных лексем в названиях домовых закреплена положительная коннотация ('die Heinzelmännchen, die Wichtelmänner' – в словарях зафиксировано, что это добрые домашние духи), 'der Geist, das Gespenst, der Hausgeist, der Kobold' – в этих случаях в словаре представлена нейтральная коннотация (дух, привидение, дух дома, домовый)» [Ковалева, с. 72]. Интересно, что в русской культуре главными в домовом оказываются его охраня-

тельные функции по отношению к дому и его принадлежность к роду, в то время как в немецком фольклоре преобладает представление о домашних духах как домашних «работниках». Так, Е.А. Ковалева отмечает: «Вероятно, домовые отражают в народном сознании немцев существование “артельных” форм труда, без четко выраженной иерархии. Среди них не выделен главный, работают по дому они слаженно и дружно» [Ковалева, с. 70]. И далее: «Слаженная работа домовых, упоминание старинных рабочих профессий: плотников, булочников, мясников, виноделов, портных – все это отголоски традиций средневековой Европы, расцвет цехов ремесленников» [Ковалева, с. 72–73]. У Геллерта используются понятия «das Gespenst» и «der Geist», т.е. более точный перевод – «дух» и «привидение». Однако для русского человека XVIII в. массив представлений европейца о призраках в замках укладывался в образы домового, бесов, чертей и другой нечистой силы. Поэтому в басне Хемницера домового так отличается от персонажа народной демонологии: он совмещает в себе функции европейского привидения и русского домашнего духа.

Позиция И.И. Хемницера в баснях – это позиция человека, который с удивлением и насмешкой наблюдает всеобщее торжество глупости и неразумности. И в анализируемой басне заметно, как характерное для этого жанра нравоучение поэт заменяет обличением, высмеивая дурных стихотворцев. Даже переводное произведение Хемницера делает более понятным и близким русскому человеку посредством введения в него персонажей отечественного фольклора.

Литература

Битнер Г.В. Хемницер // История русской литературы: в 10 т. Т. IV: Литература XVIII века. Ч. 2. М., Л., 1947.

Власова М.Н. Энциклопедия русских суеверий. СПб., 2008.

Ковалева Е.А. Домовой в немецкой и русской культурах // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. 2011. Вып. 50. № 3(218).

Левкиевская Е.Е. Мифы русского народа. М., 2000.

Пигарев К.В., Фридендер Г.М. Прозаический роман и повесть. Литература и фольклор. Комическая опера. «Слезная драма» // История всемирной литературы: в 8 т. М., 1988. Т. 5.

Степанов Н. Иван Хемницер // Хемницер И.И. Полное собрание стихотворений. М., Л., 1963.

Хемницер И.И. Полное собрание стихотворений. М., Л., 1963.

**РУССКОЕ, УКРАИНСКОЕ И ЕВРОПЕЙСКОЕ
В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ¹****В.Д. Денисов**

Россия, Санкт-Петербург

E-mail: samariten1@mail.ru

Описаны первые литературные опыты Н.В. Гоголя, истоки его раннего творчества (театр, проза, поэзия, фольклор, история, философия того времени) и многочисленные связи с европейской, русской, украинской литературой и фольклором.

Ключевые слова: раннее творчество Гоголя, романтизм, идиллия «Ганц Кюхельгартен», украинские козаки, поэтическая история Малороссии, «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Как известно, первые гимназические опыты будущего писателя (от них остались только заглавия) были разных жанров: поэма «Россия под игом татар», стихотворная трагедия «Разбойники», славянская повесть «Братья Твердиславичи» [Манн, с. 109–110]. На этом фоне вероятно попытка создать трагедию «из исторического прошлого» [Михальский]: юноша Гоголь представлял историю как Божественный театр: с героями и толпой, «актерами» и «зрителями-существователями» (о восприятии жизни в комедийно-сатирическом плане свидетельствуют его письма к Г.И. Высоцкому [Гоголь, 1940, с. 85–88, 99–101]). И его последующее движение от предположительно написанной исторической трагедии к известной нам исторической прозе в принципе соответствует общему направлению европейской и русской литературы той эпохи (об этом см.: [Петрунина 1987: 49]).

Однако можно лишь предположить, насколько важно было для Гоголя вывести Историю на сцену, чью силу и притягательность он уже ощутил. В то время оригинальные и переводные исторические трагедии достигали высоты европейского романтизма, вызывая множество подражаний, и были для юного театрала ближе романов, вероятно, и потому, что по своей условности не требовали особых исторических познаний, житейского и психологического опыта, тех конкретных подробностей и связей, без которых нельзя создать роман. На драматический жанр указывают и начало записей Гоголя в «Книге всякой всячины» 1827 г. (в большинстве своем они посвящены лексикону, одежде, нравам и малороссиян, и русских XVII в. как возможных персонажей Смутного времени). Такое обращение к прошлому для понимания настоящего, использование «уроков истории» обусловлены и драмой А.С. Пушкина «Борис Годунов» (ее отрывок был опу-

¹ Публикуется в рамках научного проекта №14-04-00510, поддержанного РФНФ.

бликован в начале 1827 г.), и популярной исторической прозой В. Скотта – и это будет и далее вдохновлять Гоголя на творческие поиски. Первые же его опыты демонстрируют сложное переплетение эпических, лирических и драматических начал, историко-этнографическую «проработку» собранного материала.

Трагедия в стихах родственна по жанру «драматической идиллии в картинах», ее (при участии своего однокашника Н.Я. Прокоповича) Гоголь начал писать еще в гимназии. Идиллия «Ганц Кюхельгартен» 1829 г. – поэтическая история юного героя-мечтателя, недовольного простотой жизни, мятущегося, сомневающегося себе и потому отправляющегося в одиночку (возможно, лишь мысленно) странствовать по Европе, чтобы причаститься ее Истории, увидеть великие творения Искусства. И первопричиной отчуждения героя от настоящего здесь выступает его обращение к Античности как началу европейской культуры. Затем, постепенно взрослев в путешествии, Ганц осознает сложную культурно-историческую преемственность, обусловленность настоящего прошлым и принимает **действительность** как итог Истории. Он обретает уверенность в себе, покой и, вероятно, семью только в родном деревенском Доме, наконец оценив и приняв его связи с Градом и Миром.

Русская и европейская культуры соединяются в «истории Ганца» самим жанром идиллии, мотивами поэзии и немецкой (особенно Гёте), и русской (в основном – стихов и поэм Пушкина), темой поддержки в Европе и России дела освобождения христианской Греции. На этом фоне финал идиллии знаменует в раннем творчестве Гоголя движение от интернациональной «истории героя-одиночки» (он индивидуально, «помимо» государства, узнает мир и развивает духовную сферу «через» общечеловеческие Историю, Искусство, Культуру и постепенно обретает вечные, простые, важные для каждого ценности) к «семейственной истории» как части поэтической истории народа, отражающей его Искусство и Культуру. Подобное повествование должно иметь типичные национально-государственные черты: этнографические, литературные и/или фольклорные. Соответственно меняется и структура образа «среднего» героя.

Примерно тогда же были написаны идиллические картины современной автору Малороссии. Две главы повести «Страшный кабан», напечатанные в двух номерах «Литературной Газеты» (1831), отличала литературная игра: предполагалось, что читатель соотнесет их с повестью В. Ирвинга «Легенда о Сонной Лощине» (в рус. пер. – «Безголовый мертвец» [Ирвинг]). Это сближение подтверждалось сходством портретов учителя из американской глубинки и украинского «педагога» из семинаристов, их борьбы за «красавицу». Две разные главы фактически не нуждались в восполнении, ибо основывались на известном читателю сюжете пове-

сти Ирвинга о соперничестве пришлого учителя с деревенским шалопаем из-за прекрасной Катерины, а название «Страшный кабан» указывало, что для посрамления соперника шалопай использует какое-то украинское поверье. Типично малороссийские характеры «педагога»-семинариста и деревенского шалопая дополняли друг друга, т.к. порознь восходили к «дядю-пиворезу», типу школьника или семинариста в украинских интермедиях, который, «отбившись от школы за великовозрастием... увлекается предметами, чуждыми строгой духовной науке: ухаживает и за торговками, и за паннами, пьянствует... пускается в рискованные аферы» [Перетц].

На амплуа персонажей народной комедии указывали и общеизвестные тогда значения имен героев: Иван – простак; Онисько (Анисим) – «исполнитель»; Катерина – «чистая». Такими же простодушно-естественными были их взаимоотношения. Сам автор высмеивал извечное несовершенство человеческой природы, ее «физиологические» пороки: пьянство, обжорство, женскую болтовню и сплетни... – и даже посрамление учителя объяснилось бы просто, без мистики. Однако замена духовно-религиозного плана материально-физиологическим имела необратимые последствия: недоучка-семинарист «торжествовал» в храме над дьячком – представителем церкви, «сам сатана перерядился в... бабу», «старую ведьму», а кухмистер по просьбе учителя, обязанный объявить героине о его любви, обнаружив ее благосклонность к себе, сразу отказался, ради личного счастья, от мужской дружбы (как Андрий Бульба – здесь Гоголь впервые заговорил о «вырождении», «исторической порче» Козачества¹). Следует сказать, что намеченные в двух главах комедийная «история создания семьи» и тема «измельчания» козаков станут стержневыми в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» (1831–1832), а комические картины малороссийского быта предвещают повесть о Шпоньке и «бытовые» описания в повестях сборника «Миргород» (1835).

Можно утверждать, что в начале творческого пути Гоголю были свойственны «гимназические» просветительские взгляды на природу человека и общества, чьи недостатки можно исправить последовательным естественным развитием. Герои его идиллий сами, без участия родителей, и рассудочно, и под влиянием чувств определяли судьбу, несмотря на осознаваемые ими возможные трудности; над героями не было властно несовершенное прошлое, зато будущее виделось им лучшим и гармоничным. Даже *чудесное* представлялось им вне действительности: мечтой, игрой воображения, с книжным и театральным оттенком, – оно излишне

¹ В слове *козак* и производных от него (обозначавших, с точки зрения Гоголя, воинское единство, какое сложилось в особых исторических условиях и дало начало малороссийскому *Козачеству* как основе народа, – в отличие от российских *казачков*) мы сохраняем написание черновых редакций, которое в то время цензура, как правило, заменяла на *казак* и под.

для гармоничной жизни, отчетливо ей противопоставлено. И подразумеваемая малороссийская легенда о «страшном кабане», которая «ожил» бы в фантазиях «просвещенного» недоучки, здесь выглядела бы простой мистификацией. То же касалось и прошлого: геройское время украинских козаков минуло, от них остались лишь прозвища и легенды, потомки же их по-женски слабы, трусливы, болтливы, меркантильны...

Дело в том, что на рубеже 1820–1830-х гг. актуальными стали вопросы о корнях Козачества, причинах деления козаков на запорожских и обычных, значении тех и других для Украины (об этом: [Денисов]). И, как показывает сопоставление ранних вещей Гоголя и современных ему обзоров малороссийской истории, вначале юноше были довольно близки взгляды Н.М. Карамзина и точка зрения «официально-гимназического» курса истории. В природе Козачества он видел тогда влияние азиатского языческого «хаоса», определявшего кровавую страсть к наживе, разрушению, разгулу и пьянству, а последующие упорядочение и усмирение общественных нравов связывал с воздействием «русской» Церкви, с культурным, языковым и, наконец, государственным единением двух народов.

Именно потому в журнальной редакции повести «Вечер накануне Ивана Купала» [Гоголь, 1830] автор показывает прошлое неправедным, а чудесное – языческо-демоническим наваждением, изображает козаков как разбойников, «крещеных язычников», пренебрегающих христианскими заповедями. Здесь единственными защитниками от демонического воздействия предстают одиночки: священник Афанасий и Пидорка, чей подвиг возможен лишь вне обычной жизни, в освященном пространстве церкви или монастыря. Вместе с тем фактическое обращение «среднего», типичного для того времени украинца-христианина вновь к язычеству объясняется одиночеством, алчностью, насилием, кровопролитием, колдовством и уподобляется первородному греху.

Обещанное рассказчиком *чудесное* предстает в повести демоническо-языческим – в телесных, материальных, «животных» проявлениях, с грубыми земными или «подземными» чертами мертвого, дикого или безумного – своего рода природными «терновником» и «бурьяном» бытия, напоминающими о грехопадении Адама. Структура демонических образов включала известных славянам фольклорно-языческих, европейских романтических и античных героев с легко узнаваемыми чертами. Эти характерные, но разнородные черты не только «поясняли» для читателя суть образов, но и отчасти «размывали» их, потому воздействие нечистой силы понималось как всеобщее: к ней, так или иначе, причастны все. То есть, по мысли автора, «юный» (как главные герои) украинский народ тогда оказался на краю «старческого» распада и до своего объединения Хмельницким был охвачен безверием, корыстолюбием, злом – потому и появился Бисав-

рюк, «дьявол в человеческом образе» (антихрист). Так в былой «истории рождения семьи и ее разрушения» дьячок – служитель церкви – обозначил апокалиптическую перспективу, хотя и противопоставил ей в современности укрепление Веры и нравственности, улучшение быта, т.е. исторический прогресс. Такое принципиальное осуждение прошлого – при сопоставлении с настоящим – было характерной чертой фольклорного сказа.

«История создания и распада семьи» в повести основывалась на традиционных славянских фольклорно-религиозных мотивах: любовь двух сирот Петра и Пидорки, разлучение влюбленных, продажа души за богатство или родство, вынужденное преступление и Божья кара за него... Это давало повествованию эпический охват славянской сказки, с которой на рубеже 1820–1830-х гг. повесть нередко отождествляли (подчеркивая: она «рассказана», субъективна (см.: [Петрунина, 1981]). Изображение жизни «среднего», типичного «героя времени» – от рождения до свадьбы и смерти – и типичного для его социума пути в козаки относилось к формальным приметам европейского романтического повествования (потенциально – романа), герой которого волею рока обречен на трагическое одиночество в мире, отчуждение от социума, искушение и «падение» в язычество за преступление заповедей Христа. Таким образом, фатальная «безродность», крушение всех семейных и человеческих связей после церковного брака и, наконец, ужасная гибель героя обнажали «темную» сторону жизни народа, дезавуируя «семейную» идею романа как «христианской истории любви».

Итак, созидание поэтической истории народа приводит Гоголя к ориентации на сказку как жанр, сочетающий мифологический и этнографический аспекты эпического с лирическим, сказовым началом и драматизацией действия (кроме того, сказка обладает определенной философичностью и учительностью, содержит в «свернутом» виде народные мотивы, сюжеты, условное пространство-время). Европейские романтики видели в литературной сказке жанр, соединявший прошлое и настоящее, мировую и народную, религиозную и светскую культуры. Видимо, так считал и Гоголь. Он видел, как, соревнуясь, писали сказки Пушкин и Жуковский, и в письме Василию Андреевичу от 10 сентября 1831 г. назвал это строительством «огромного здания чисто русской поэзии, страшные граниты положены в фундамент, и те же самые зодчие выведут и стены, и купол, на славу векам, да поклоняются потомки и да имеют место, где возносить умиленные молитвы свои. Как прекрасен удел ваш, Великие Зодчие! Какой рай готовите вы истинным христианам!» [Гоголь, 1940, с. 207]. Таким образом, новую русскую литературу Гоголь видел Храмом, чьим основанием служат «граниты» литературных сказок, вобравшие в себя мировые сюжеты, а «стержнем» и этих, и будущих произведений должна стать хри-

стианская идея (но отнюдь не «обмирщение»), ее и воспримут «истинные христиане» – читатели.

Этот «стержень», противостоящий языческому обморачиванию, – идея гоголевской повести-сказки, где подчеркнуты **единоверие** двух народов и общая основа их обычаев. «Пограничными», русско-украинскими показаны бытовые условия и пейзаж, язык понятен российскому читателю, а незнакомые слова истолкованы. И это подразумеваемое единство объясняет, почему иногда в ранних черновых и печатных вариантах писатель употреблял наравне слова, ставшие в его время этнонимами: ‘хата’ = мазанка и ‘изба’ = деревянный дом.

Сюжетные линии своей сказки Гоголь взял из славянского фольклора и произведений, уже признанных украинской классикой, – поэмы Котляревского «Перелицованная Энеида» и его комической оперы «Наталка-Полтавка» (1819). А систему персонажей составили украинские типы, подобные известным читателю «средним» героям русских народных комедий, интермедий, жаргов, быличек. Это соответствовало тенденциям русской литературы того времени. Тогда Порфирий Байский (О.М. Сомов) печатал «Малороссийские были и небылицы» – обработку украинских сказок, легенд, быличек («Русалка», 1829; «Сказки о кладах», 1830; «Купалов вечер», 1831 и др.), а наряду с ними, на основе русских крестьянских поверий, создавал повести «Оборотень» (1829), «Кикимора» (1830), – во многом сближая черты двух славянских культур. По существу, то же определяло атмосферу повести М.П. Погодина «Петрусь» (1831; переложение оперы «Наталка Полтавка») и «Русских сказок» (1832) В.И. Даля. Все это позволяет судить о «сверхзадаче» Гоголя: видимо, известный сказочно-литературный сюжет, ставший основой повести, позволял объединить в равной мере литературные и фольклорные, славянские и западноевропейские, русские и украинские элементы повествования и таким образом поднять на новый, мировой уровень славянскую православную литературу.

Подтверждает это первая книга «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (1831), куда Гоголь поместил свою первую повесть в новой редакции. В самом же цикле «Предисловие» Пасичника соединяет славянские вечера и украинские «вечерницы», русскую балалайку и европейскую скрипку, международный сюжет о «латинщике» и евангельские реминисценции. Начало цикла – повесть «Сорочинская ярмарка» – опирается и на славянские фольклорные источники (сказка, быличка, анекдот, с формой которых сближена данная «история»), и на украинские классические произведения И.П. Котляревского и П.П. Гулака-Артемовского, и на описание ярмарки в повестях «Гайдамак» О.М. Сомова и «Невеста на ярмарке» М.П. Погодина, и на мотивы народного театра и вертепа, отчасти использованные и переработанные в пьесах отца Гоголя (об этом: [Гоголь, 2001, с. 689–693]). Начало повести сочетает элементы классицистических, сентиментальных

и романтических русских произведений. Соединение украинского, русского и западноевропейского, фольклорного и литературного, религиозного и мифологического будет определять повествование в повестях «Майская ночь» и «Пропавшая грамота» (см.: [Гоголь, 2001, с. 734–737; 752–756]).

Литература

<Гоголь Н.> Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана-Купала // Отечественные Записки. 1830. Ч. 41. № 118. С. 238–264; № 119. С. 421–442.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л., 1940. Т. X. Письма, 1820–1835.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М., 2001. Т. 1.

Денисов Владимир. Мир автора и миры его героев (о раннем творчестве Н.В. Гоголя): монография. СПб., 2006.

Ирвинг В. Безголовый мертвец. Повесть // Московский Телеграф. 1826. Ч. 9. С. 116–142, 161–187.

Манн Ю.В. «Сквозь видный миру смех...»: жизнь Н.В. Гоголя. 1809–1835. М., 1994.

Михальский Е.Н. Н.В. Гоголь и эстетическое сознание первой трети XIX в. // Наследие Н.В. Гоголя и современность: тез. докл. и сообщ. Гоголевской конференции: в 2 ч. Нежин, 1988. Ч. 1. С. 9.

Перетц В. Гоголь и малорусская литературная традиция // Н.В. Гоголь. Речи, посвященные его памяти... СПб., 1902. С. 50–51.

Петрунина Н.Н. Проза второй половины 1820–1830-х гг. // История русской литературы: в 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 502–504.

Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (пути эволюции). Л., 1987.

Н.В. ГОГОЛЬ И АНГЛИЙСКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

М.В. Зинина

Россия, Волгоград

E-mail: maria.zinina@hotmail.com

Анализируются творческие связи Гоголя с поэзией английского романтизма. Прослеживается влияние романтической эстетики Байрона и Саути на раннее и зрелое творчество писателя. Определяется роль переводов Жуковского в освоении Гоголем английской литературной традиции.

Ключевые слова: Гоголь, Байрон, Саути, Жуковский, английский романтизм, поэтика.

Уже в первом опубликованном произведении Гоголя – поэме «Ганц Кюхельгартен» – заметно его знакомство с западноевропейской романтической литературой. Исследователи обычно отмечали превалирующее влияние немецких источников – идиллии И.Г. Фосса «Луиза», романтическо-

го творчества Ф. Шиллера и Л. Тика. Упоминалось и опосредованное русскими переводами того времени воздействие некоторых произведений английской литературы – поэм Т. Мура «Свет Гарема» и «Абадосской невесты» Д.Г. Байрона [Гоголь, 2001, с. 574–578]. Байроническая традиция у Гоголя стала предметом исследования Э.М. Жилияковой, указавшей на ее значимость для поэтики писателя. Автор этой работы отмечает: «Анализ раннего произведения – “идиллии в картинах” “Ганц Кюхельгартен” – позволяет говорить о том, что поэт Гоголь был необычайно увлечен Байроном, что это увлечение включало в себя сложный комплекс восприятия, содержащий как развитие байроновской традиции, так и полемику с ней. Причиной столь сложной позиции Гоголя в отношении к Байрону явилась во многом особенность второй половины 1820-х гг.: русская поэзия уже вступала на путь преодоления байроновского романтизма. Другая причина состояла в том, что Гоголь, судя по идиллии “Ганц Кюхельгартен”, испытывал колоссальное влияние поэзии Пушкина и Жуковского. Вся идиллия – от начала до конца – дышит их поэзией, даже на следах чтения немецкой, французской и английской литературы лежит печать того, что многое пропущено сквозь призму поэтического восприятия Пушкина и Жуковского. В том числе и Дж.Г. Байрон» [Жилиякова, с. 13].

В сюжете поэмы «Ганс Кюхельгартен» можно выделить две самостоятельные линии. С одной стороны, Гоголь поэтизирует обыкновенное в духе «Луизы» Фосса, с другой – развивает и наполняет событиями второй сюжет – о духовном и одновременно реальном странствии главного героя.

Среди произведений, попавших в поле зрения начинающего писателя, необходимо выделить поэму Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда». Героев Гоголя и английского поэта-романтика связывают «внешний и внутренний строй образа Ганца, его постоянная погруженность в тайные думы, порывы к идеалу, мечты об Элладе и пренебрежение к обыкновенной жизни» [Жилиякова, с. 14]. Иллюстрацией этой связи может служить «Картина VIII» – особое место в идиллии Гоголя, вершина в поэтическом развороте сюжета странствия. Здесь собраны почти все топысы байроновской поэмы: и тема странствия, и мотив моря, и прощание с родным краем, с возлюбленной. Концепция духовного развития как основы существования, масштабность философских обобщений, структура авторских отступлений и напряженность элегического пафоса английского поэта оказались значимы для художественного строя поэмы-идиллии Гоголя. Немало точек соприкосновения с поэмой Байрона есть и в последней поэме Гоголя «Мертвые души». Прежде всего, это путешествие главного героя, определяющее композиционную основу походов Чичикова. В лирико-философском сюжете поэмы, разворачивающемся в лирических отступлениях, Гоголя и Байрона сближают утопизм авторских пози-

ций на путях достижения идеала, романтическая философия истории, соотносящая странствия и заблуждения героя с историей человечества. Авторы обеих поэм особое внимание уделяют категории естественного, природе как выразителю нравственных законов человеческого существования.

Связующим звеном между Гоголем и английской романтической традицией выступал, как уже было сказано выше, В.А. Жуковский, оказавший огромное влияние на жизнь и творчество писателя. Для Гоголя Жуковский стал своего рода «транслятором» произведений европейских романтиков. Именно благодаря ему автор «Вечеров» и «Миргорода» познакомился с балладным творчеством английских поэтов, и прежде всего с поэзией крупнейшего представителя Озерной школы Роберта Саути. В критической литературе о влиянии этого поэта на творчество Гоголя сказано nepoзвoлитeльнo мaлo.

Заметный отклик нашли в нем баллады Саути «The Old Woman of Berkley» и «Judgment on a Wicked Bishop» (1799), переводы которых были опубликованы Жуковским в 1831 г. Эти произведения английского романтика, как уже отмечалось исследователями, имеют точки соприкосновения с поэтикой гоголевского «Вия» [Шамбинаго; Вацуро; Маркович]. Так, описание страшных звуков, сопровождающих проникновение чудовищ в церковь, восходит к аналогичной сцене баллады «Judgment on a Wicked Bishop» («Суд над епископом») (см.: [Вацуро, с. 308–309]).

Еще более значительны переклички «Вия» с сюжетом первой баллады, источником которого является фольклорная легенда, почерпнутая автором из средневековых английских хроник, датируемых IX в. Она повествует о некой ведьме из Беркли, являвшейся страшной грешницей. Всю свою жизнь колдунья творила злые дела, однако на смертном одре она просит за них прощения, желает искупить свою вину, во всем раскаивается. Для искупления ей необходима помощь детей, которые должны молиться за нее, чтобы спасти от кары Всевышнего.

Саути назвал свое произведение «The Old Woman of Berkley» («Старуха из Беркли») и снабдил его подзаголовком «A ballad, showing how an old woman rode double, and who rode before her» («Баллада, показывающая, как одна старуха ехала верхом вдвоем и кто ехал перед ней»). Жуковский, слегка переименовав, делает его названием своего вольного перевода: «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди». Однако повесть Гоголя по-своему вобрала в себя и черты английского оригинала баллады, прежде всего характерный для ее поэтики принцип нагнетания ужасного, который у Жуковского был значительно смягчен. Гоголь не ограничился простым подражанием создателю баллад и его гениальному переводчику, он сумел найти оригинальный подход в творческом освоении популярного балладного сюжета.

Романтическая поэтика ужасного, с помощью которой в балладе Саути-Жуковского воплощен архетип «великого грешника» в его женском изводе, как и идея страшного возмездия за грешную жизнь, получает у Гоголя иное, более масштабное художественное осмысление.

Это становится очевидным при сопоставлении сходных элементов в произведениях Саути-Жуковского и Гоголя. Начнем с их главных героинь. В балладе – это старушка, ставшая ведьмой. У Гоголя – молодая панночка-ведьма, наделенная, в соответствии с традициями славянского фольклора, способностью к оборотничеству: то предстанет в образе старухи, то явится в образе собаки.

Важную роль в сопоставляемых сюжетах играет мотив демонической конской скачки. В балладе он возникает единожды, когда появляется дьявольский конь, который увозит своего хозяина вместе с покойницей. У Гоголя дана инверсия этого мотива: Хома «видел, как старуха подошла к нему, сложила ему руки, нагнула ему голову, вскочила с быстротой кошки к нему на спину, ударила его метлой по боку, и он, подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих» [Гоголь, 2013, с. 86]. Тема оседлания человека нечистой силой становится одним из лейтмотивов повести: в коня «превращается» не только Хома, но и другие герои, пострадавшие от чар панночки, – Дорош и Микитка. Даже безобидная игра дворовых людей сотника «в кашу или в крагли» заканчивалась тем, что «выигравший имел право проезжаться на другом верхом» [Там же, с. 103].

Балладная героиня раскаивается в свои грехах и умоляет сына спасти ее душу. Гоголевская ведьма даже на смертном одре жаждет отомстить своему обидчику. При этом обе грешницы озабочены своей посмертной судьбой и просят о церковном отпевании, точно указывая, когда и как проводить этот обряд.

Гоголь заимствует из сюжета баллады многие детали: требование о чтении заупокойных молитв в течение трех ночей, нагнетание ужасов от ночи к ночи, отвержение гроба и т.д. В балладе вокруг гроба покойницы неистово бушуют демоны, у Гоголя силой, ужасающей Фому, становится труп панночки. Писатель рисует сцены отпевания во всех ужасающих подробностях: от летающего гроба ведьмы до нарастающего страха Хомы, пытающегося отгородиться от нечистой силы защитным кругом.

Однако в наибольшей степени переосмысление балладного сюжета у Гоголя связано с образом Вия, хозяина нечистой силы, замещающего дьявола Саути-Жуковского. В балладе дьявол предстает в пламени как адское видение, но в переводе получает традиционное для русской культуры наименование *врага*. Гоголевский Вий – персонаж хтонический, он связан не с пламенем, а с землей, точнее, с миром подземной нечисти. Вопреки уверениям автора в фольклорном происхождении образа, судя по всему, Вий есть плод богатой гоголевской фантазии. Попытки нескольких

поколений исследователей найти его фольклорные истоки оказались безрезультатными. Так, О.Б. Заславский отмечает, что образ Вия создан «для усиления впечатления ужаса, связанного с неизвестностью и чуждостью, и устранения возможности его рационального объяснения» [Заславский, с. 17]. Еще более существенны различия в развязке сюжетов об отпевании ведьмы. В балладе предводитель нечистой силы забирает с собой только ведьму (и читатель вправе предположить, что судьба остальных участников обряда вне опасности), у Гоголя трагическая участь ожидает не ведьму, а того, кто ее отпевает.

Персонажи баллады и повести, совершающие обряд отпевания, имеют, естественно, прямое отношение к церкви: сын балладной старушки является иеромонахом-чернецом, гоголевский Хома Брут – воспитанником духовной семинарии Братского монастыря. Важно подчеркнуть, что герой Гоголя имеет амбивалентное имя, несущее в себе смысловую нагрузку, которая напрямую связана с евангельской символикой Фомы неверующего и одновременно с именем Христа. «Хома является просторечным вариантом от “Фомы”, что этимологически означает “близнец”. В контексте повести Хома действительно оказывается двойником, “близнецом” Христа» [Там же, с. 8]. Гоголь намеренно усложняет образ философа и вместе с тем делает его судьбу смысловым центром всего произведения.

И у Саути-Жуковского, и у Гоголя звучит тема бессилия Божественного слова. Чернец и дьячки читают в течение трех дней молитвы, но приходит *он* и забирает старушку, чью душу эти молитвы должны были спасти. Гоголь усиливает этот мотив: даже особые молитвы против ведьм и нечистых духов, которым научил Хому один монах, не помогают в борьбе с нечистой силой.

Очевидно, что, заимствуя целый ряд мотивов и деталей, Гоголь существенно трансформирует балладный сюжет Саути-Жуковского, наполняет его более глубоким религиозно-философским содержанием. Писатель по-иному расставляет акценты, отчасти изменяет ведущую тему, выдвигает на первый план то, что было не столь значимым в балладном сюжете, вводит новые мотивы и развивает исходные сюжетные линии. Баллада Саути-Жуковского, по мнению одного из исследователей, «повлияла не только на “Вия”, но и на всю гоголевскую фантастику» [Сахаров, с. 240].

Таким образом, можно утверждать, что поэзия английского романтизма является не только одним из литературных источников гоголевского творчества, но и находит отражение в поэтике писателя на всем протяжении его творческого пути. Используя переводы и переложения Жуковского как «личного проводника» в пространстве европейской романтической литературы, Гоголь черпает из нее мотивы, сюжеты и образы. И этот творчески переосмысленный писателем инокультурный материал становится неотъемлемой частью русской словесности.

Литература

Вацуро В.Э. Из наблюдений над поэтикой «Вия» Гоголя // Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. М., 1976. С. 307–311.

Гоголь Н.В. «Миргород» / изд. подгот. В.Д. Денисова. СПб., 2013 («Литературные памятники»).

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М., 2001. Т. 1.

Жилиякова Э.М. Гоголь и Байрон (от «Ганца Кюхельгартена» к «Мертвым душам») // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2009. № 4. С. 13–21.

Заславский О.Б. Проблема слова в повести «Вий» // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 39. Wien, 1997. S. 5–22.

Маркович В.М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 138–179.

Сахаров В.И. Жуковский в творческой биографии Гоголя // Жуковский и литература конца XVIII–XIX века. М., 1988. С. 237–250.

Шамбинаго С. Трилогия романтизма (Н.В. Гоголь). М., 1911.

«МЕРТВЫЕ ДУШИ» Н.В. ГОГОЛЯ И ЖАНР КАРНАВАЛИЗОВАННЫХ ВИДЕНИЙ ПОТУСТОРОННЕГО МИРА (КЕВЕДО, ФИЛДИНГ)

С.А. Шульц

Россия, Ростов-на-Дону

E-mail: s_shulz@mail.ru

Проводятся параллели между «Мертвыми душами» и произведениями Ф. де Кеведо «Сон о преисподней» и Г. Филдинга «Путешествие в загробный мир и прочее». Выявляется преемственность творений Гоголя с жанром карнавализованных видений потустороннего мира, представленным, в частности, барочным и просветительским вариантами.

Ключевые слова: Гоголь, Ф. де Кеведо, Г. Филдинг, видения потустороннего мира.

Самостоятельный жанр видений потустороннего мира (далее – «видений») известен в мифологии, фольклоре, религиозной и философской традиции, хотя именно в указанных контекстах данный жанр, при всей своей самоценности, часто может входить в состав более сложных жанровых образований (см.: [Книга загробных видений]).

Особое распространение рассматриваемый жанр получил в средневековую эпоху, его манифестацией стала, в частности, «Божественная комедия» Данте, стоящая, как известно, на границе между Средневековьем и Ренессансом. Хотя жанр видений в карнавализованной своей проекции тесно связан с мениппеями и «диалогами мертвых», он несводим к ним и

выступает по отношению к ним и другим родственным объектам карнавализации именно отдельным.

Параллели между гоголевской поэмой и «Божественной комедией» (репрезентирующей карнавальность в специфической степени, что заслуживает отдельного разговора) проводились часто. Мы остановимся на параллелях к двум ярко карнавализованным (см.: [Пискунова, с. 339; Харитонов, с. 8–9]) произведениям XVII–XVIII вв. – барочному «Сну о преисподней» Ф. де Кеведо (вошла в его цикл «Сновидения») и просветительскому «Путешествию в загробный мир и прочему» Г. Филдинга. Они представляют соответственно прорелигиозный и светский варианты видений. В гоголевской поэме – на уровне исторической поэтики и интертекста – так или иначе отразились оба данных варианта: барочное и просветительское выступали для Гоголя в виде контрастных «дополнений».

Кеведо в своем «Сне о преисподней» соединяет печальное и комическое, пафос обличения (подчеркивая, что осуждает «нерадивость и злоупотребления должностных лиц, не посягая на незапятнанность должностей» [Кеведо, с. 268] – примерно то же будет с вынужденной осторожностью позже повторять Гоголь) с пафосом утверждения. Кеведо выбирает путь свободного обращения с читателем, но, правда, в отличие от Гоголя, он иронически отказывается от конвенции полного ответного читательского сочувствия и сотворчества (см. кеведовское «Предупреждение неблагодарному и безвестному читателю»).

Нарратор «Сна о преисподней», оказавшись в некоей не известной ему местности, видит две дороги: добродетели (узкую, по которой почти никто не ступал) и порока (по которой устремлялись многие). В то же время «обе дороги не были отрезаны одна от другой: люди все время сворачивали с того пути на наш и с нашего на тот» [Кеведо, с. 270–271]. Констатация связи между дорогами фиксирует близость и оборачивание, с точки зрения Кеведо, категорий добра и зла, добродетели и греха.

Такой подход не вполне близок Гоголю, описывающему указанные категории по преимуществу как крайние несоотносимые состояния. Правда, в рассуждении о «прирожденных страстях» в одиннадцатой главе первого тома Гоголь намекнул на возможность будущего превращения нынешней «страсти» Чичикова в свою противоположность, но это подразумевает нечто иное, чем взаимопереход полярностей. Скорее, предполагается чудо. Позднее Гоголь осудил свою идею «прирожденных страстей».

Только жизнь и смерть Гоголь готов признать взаимооборачивающимися и взаимопереходящими, а это уже «уступка» промежуточному хронотопу чистилища – ср. идею (нигде, впрочем, напрямую Гоголем не сформулированную) второго тома в качестве «чистилища». Но «жизнь» и «смерть» оказываются настолько глобальными и универсальными образно-

метафизическими концептами, что они невольно вбирают в себя многое-многое другое в общий ассоциативный комплекс.

Вместе с жизнью и смертью взаимооборачиваются связанные с ними другие классификаторы художественного времени и пространства «Мертвых душ». Согласно замечанию Е. Фарино, к взаимопереходящим пространственным чертам поэмы относятся, в частности:

1) высокая степень аморфности (извилистость, запутанность дорог, обилие поворотов);

2) необыкновенная растяжимость, безразмерность; пространство поездки Чичикова получает вид безмерного мира, мира, к которому неприложимы ни категории направления, ни категории расстояния, ни даже категория непрерывности;

3) «бесноватость пространства» или причастность к «мертвому царству»;

4) амбивалентность, или недифференцированность; теряют смысл идеологические категории «живое» – «мертвое», «существующее» – «несуществующее», «реальное» – «ирреальное», «обычное» – «необычное» [Фарино, с. 614–616].

По поводу отсутствия категории направления с Е. Фарино нельзя согласиться, т.к. автор/нарратор, по верному наблюдению Ю.М. Лотмана, стремится превратить ненаправленное движение Чичикова в направленное [Лотман], причем в духовно-религиозную сторону, т.е. во «внутреннее».

Кеведовская символизация образа дороги, восходящая к Священному Писанию, актуальна и для «Мертвых душ», где художественная семантика данного образа, помимо религиозной, многократно усилена и осложнена разнообразными «светскими» дополнениями (идеей обустройства хозяйства, величия государства и т.д.). По наблюдению З. Плавскина, сам ад выступает у Кеведо трансформированным образом дороги, и он напоминает дорогу Паблоса из плутовского романа Кеведо «История жизни пройдохи по имени дон Паблос» [Плавскин, с. 16]. Связь «Мертвых душ» с традицией плутовского романа общеизвестна.

Кеведо предлагает подробное описание топографии ада и различные портреты его обитателей – от чертей, вершащих суд, до грешников. Черти парадоксально утверждают, что «хуже приходится тем, кто должен вас мучить, чем вам (грешникам. – *С.Ш.*) от вынесения этих мук» [Кеведо, с. 281]. Вообще носители inferнального начала у Кеведо постоянно морализируют, нередко высказывая неожиданно здравые мысли. Поэтому нечистая сила часто представлена у Кеведо, по тонкому наблюдению С.И. Пискуновой, в виде «дьявола-шута» [Пискунова, с. 339]. Ср. родственное кое в чем образ смешного черта в раннем гоголевском творчестве. Подобное «шутовство» окрашено у обоих авторов в тона трагического гро-

теска, вместе с тем оно несет и обертоны озорной карнавальной шутки. Отсюда – прямой путь к карнавализованному гетевскому Мефистофелю.

Один из кеведовских чертей, утверждая, что « всю жизнь » люди ничего иного не видят, « кроме похорон, мертвецов и гробницы », и что « все напоминает <...> о смерти », делает вывод о том, что « творя благо и зло, смерть является и матерью и мачехой » [Кеведо, с. 289]. Тем самым в идее и в данности смерти акцентируются одновременно негативное и позитивное в их противоречивой слитности. Смерть лишается однозначного злого ореола. Но и все живое рассматривается под знаком смерти как его изнанки.

Таков и подход Гоголя, впрочем, еще более сложный и более нюансированный. Гоголь подводит читателя к выводу о глубочайшем смысле смерти – эсхатологической трансформации и переходе.

Нечастые упоминания чертей в « Мертвых душах », подобно « Сну о преисподней », даны в комической и трагикомической плоскости. Вот симптоматичный разговор между Чичиковым и Коробочкой по поводу « мертвых душ »: « – Ей-Богу, товар такой странный, совсем небывалый !

Здесь Чичиков вышел совершенно из границ всякого терпения, хватил в сердцах стулом об пол и посулил ей черта.

Черта помещица испугалась необыкновенно.

– Ох, не припоминай его, Бог с ним! – вскрикнула она, вся побледнев. – Еще третьего дня всю ночь мне снился окаянный. Вздумала было на ночь загадать на картах после молитвы, да, видно, в наказание-то Бог и наслал его. Такой гадкий привиделся; а рога-то длиннее бычачьих.

– Я дивлюсь, как они вам десятками не снятся. Из одного христианского человеколюбия хотел: вижу, бедная вдова убивается, терпит нужду... да пропади и околеи со всей вашей деревней!..» [Гоголь, с. 53–54].

Резкий переход Чичикова от лицемерного сочувствия к проклятиям (впрочем, скорее риторическим) выдает в нем нечто « дьявольское ». Черта « сулит » и недоумевает, почему черти не снятся Коробочке « десятками », сам же – « черт ». Сделка в обмен на душу – занятие дьявола. Не потому ли столь редки упоминания чертей в поэме, что сам Чичиков – вариация черта (по известному предположению Д.С. Мережковского)? Правда, Чичиков спрашивает души уже мертвые, что в целом придает процитированной сцене у Коробочки оттенок карнавального комизма.

В виде эсхатологического устрашения упоминает черта Плюшкин, напрасно обвиняя Мавру в хищении бумаги: « – Вот погоди-ка: на Страшном Суде черти припекут тебя за это железными рогатками! Вот посмотришь, как припекут. <...> скажут: “ А вот тебе, мошенница, за то, что барина-то обманывала! ”, – да горячими-то тебя и припекут! » [Там же, с. 123].

Но эта сцена – также пародийная, поскольку Мавра в данном случае невиновна, а Плюшкин сам нуждается в возмездии. Для него идея Страш-

ного Суда важна только для запугивания, причем запугивания по мелочам. Глобальности, метафизики эсхатологии Плюшкин не видит.

Если видения потустороннего мира у Кеведа и Гоголя – оба «визионерские», «духовидческие» и «духоведческие» (как говорил сам Гоголь по несколько другому поводу), то «Путешествие в загробный мир и прочее» Г. Филдинга – рационализированная, нарочитая, рассчитанная пародия на самый жанр «видений». Дело не только в том, что атрибуты потустороннего у Филдинга – по преимуществу античные, языческие, не только в изрядной доле скепсиса по отношению к описываемому «постбытию». Дело еще также в том, что цель Филдинга – посмеяться над страхом смерти, заведомо позабавить, потешить, хотя и с элементами ненавязчивого морализаторства. Отсюда отдельные элементы внешнего использования потенциала жанра видения – при всем остроумии и блеске филдинговского повествования.

В соответствии с установкой на воссоздание определенного колорита античности, автором/нарратором принято положение о метемпсихозе, переселении и круговороте душ после смерти. Каждое новое земное воплощение «я» Филдинг рассматривает в качестве «нового испытания», хотя вполне по-христиански признается, что «страданиями» прегрешения искупаются [Филдинг, с. 98]. И вот эти земные скитания, земные «страдания» становятся для Филдинга главнее, чем «постземное» существование, интерес к которому, скорее, лишь видимый и внешний, иллюстративный. Поэтому античная преисподняя выступает у Филдинга хотя и большой, но декорацией. Ее облик для автора отнюдь не самоценен.

Вначале нарратор пытается разобраться в различии собственно материального («земного») и собственно духовного («загробного»), хотя обе эти категории вполне свойственны жизни вообще, несводимой только к материальному. Вот как описывается, например, состояние протагониста после его смерти: «Никакой узник, выпущенный из долгого заточения, не обонял аромат свободы острее меня, освобожденного из темницы (имеется в виду платоновское “тело – темница души”. – *С.Ш.*), где я удерживался около сорока лет, и, наверное, с теми же чувствами, что и он, обратил я глаза на прошедшее» [Там же, с. 31]. И тут же в примечании нарратор несколько игриво, хотя и с долей серьезности, сообщает: «Пожалуй, “глаза” не очень годятся для духовной субстанции, однако здесь и много раз потом мы вынуждены прибегать к материальным понятиям, чтобы нас лучше поняли» [Там же].

Несмотря на подробное воспроизведение деталей загробного мира, Филдинг интересуется прежде всего мир земной. Изображение «постземного» существования становится лишь поводом сказать что-то принципиальное непосредственно о самой жизни. Недаром в предисловии к книге,

выдаваемой Филдингом за случайно попавшую к нему рукопись другого лица, не без иронии, впрочем, замечено (о самом же себе!): «у автора философский склад ума, кое-какое знание жизни и более или менее здравое суждение о ней» [Филдинг, с. 30]. Жизнь и смерть, однако, не рассматриваются в «Путешествии...» во взаимосвязи и переплетении, они в основном изолированы друг от друга.

Одной из главных причин обращения к пародии на «видения» для Филдинга была, видимо, возможность предложить описание самых различных моральных типажей, социальных масок и просто отдельных индивидов, несводимых к «типажам». Мелькающие образы – от знаменитых до безвестных, от Юлиана Отступника в его многообразных земных воплощениях до Анны Болейн – фиксируют внимание Филдинга прежде всего на нравственной основе прожитой его героями жизни. Данный тип морализма отличается от кеведовского нерелигиозным, «светским» своим характером. Все это предвещает Л. Толстого – и в какой-то мере Гоголя, в той его части, в которой он выходит за рамки собственно религиозного к чисто комическому, карнавальному.

Выстраивается цепочка предпочтений рассматриваемых авторов: одинаковая важность земной и загробной жизни у Кеведо; важность лишь земного у Филдинга; важность по преимуществу потустороннего существования у Гоголя.

По замечанию П. Роджерса, «Путешествие...» Филдинга отличается «глубиной аллегории». Однако основой аллегории Филдингу служит по преимуществу идея ненавязчивой назидательности. В целом же его карнавализованные образы потустороннего и земного носят характер не столько аллегории, сколько иллюстрации к вложенным в них философско-этическим и просто «житейским» идеям. У Кеведо и Гоголя символично-аллегорическое начало выражено гораздо более.

Например, описание экипажа, отправляющегося на тот свет, напоминающее будущее изображение взмывающей ввысь птицы-тройки, у Филдинга просто забавно и замкнуто само на себя: «Карету сладил знаменитый игрушечный мастер, великий знаток по части нематериальной субстанции, из которой и была сделана карета. Работа была настолько тонкая, что карета была невидима для живых глаз. Призрачными, под стать пассажирам, были лошади, запряженные в этот необычный экипаж» [Там же, с. 32]. Некая «нематериальность» птицы-тройки может идти и от упомянутого филдинговского образа.

Далее у Филдинга идет пассаж, соединяющий возвышенную патетику со сниженным комизмом в духе будущего Гоголя: «Всю упряжку, как выяснилось, заездил до смерти какой-то станционный смотритель; и кучер, этот жалкий комок нематериальной субстанции, при жизни удостоив-

шийся возить Великого Петра, или Петра Великого, – он тоже пал от голода духовного и телесного» [Филдинг, с. 32]. Кроме того, весь этот пассаж еще и напрямую связан с русской темой.

Литература

- Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 17 т. М.– Киев, 2009–2010. Т. 5.
 Кеведо Ф. де. Избранное / пер. И. Лихачева. Л., 1980.
 Книга загробных видений. СПб., 2006.
 Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 293–325.
 Мережковский Д.С. Гоголь и черт // Мережковский Д.С. В тихом омуте. М., 1991. С. 213–309.
 Пискунова С.И. Испанская и португальская литература XII–XIX вв. М., 2009.
 Плавский З. Ф. де Кеведо – человек, мыслитель, художник // Кеведо Ф. де. Избранное. Л., 1980. С. 3–18.
 Роджерс П. Г. Филдинг / пер. с англ. М., 1984. С. 81.
 Фарино Е. Структура поездки Чичикова // Russian Literature. 1979. Т. VII. № 6. С. 611–622.
 Филдинг Г. Избранные сочинения / пер. В. Харитоновна. М., 1989.
 Харитонов В. Разный Филдинг // Филдинг Г. Избранные сочинения. М., 1989. С. 5–26.

ЧЕХОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В РАССКАЗЕ ЭЛИС МАНРО «ЛЕС»

М.В. Самостьева

Россия, Волгоград

E-mail: samostevam@mail.ru

Рассматривается характер влияния Чехова на творчество современной канадской писательницы, нобелевского лауреата по литературе за 2013 г. Элис Манро, а именно, как проявляется чеховская традиция в рассказе «Лес». Особое внимание уделяется поэтике рассказа: особенностям сюжетно-композиционного построения, художественным деталям, психологическому подтексту. Образ главного героя Роя Фаулера сопоставляется с образом доктора Астрова, персонажем пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня».

Ключевые слова: сравнительное литературоведение, традиция, подтекст, открытый финал.

Элис Манро – тринадцатая женщина-нобелиат. Американская писательница Синтия Озик назвала Манро «наш Чехов». С русским классиком Манро сравнивают и многие другие критики, отмечая ее удивительное умение схватить суть характера буквально одним штрихом. Пока вышеуказанное

сопоставление следует считать декларативным: специальных исследований по данной проблеме не было. В настоящей статье предпринимается попытка осмысления степени и характера влияния Чехова на прозу Манро на материале рассказа «Лес», который был первым переведен на русский язык и опубликован в 1986 г. в сборнике «Лампа, зажжённая в полдень»: рассказы канадских писателей о молодёжи».

По отношению к прозе Манро мы вполне можем говорить о фабульной простоте, за которой скрывается напряженный, психологический сюжет. Описываемые в ее рассказах события будничны, абсолютно лишены внешней занимательности, как если бы они были непосредственно взяты из мира реальной жизни и перенесены в мир художественный. Вот, что мы узнаем о главном герое анализируемого рассказа: «Рой Фаулер трудился в городке Логан, провинция Онтарио. Он единственный тут на всю округу пишет вывески, и заказов хоть отбавляй» [Манро, с. 120]. Так начинается «Лес». Нельзя не заметить, что завязка рассказа по-чеховски лаконична: Манро вводит читателя в мир своего героя просто, избегая длительной экспозиции, каких-либо разъяснений и авторских комментариев. В двух предложениях обозначены место действия и род занятий Фаулера, который, судя по всему, был мастером своего дела, при этом Манро целый абзац посвящает описанию художественных предпочтений местных фермеров: «В своем деле Рой большой мастак, может любым шрифтом писать, если попросят, нарисует что-нибудь. Фермеры любят вешать всякие картинки у ворот, чтоб свинья была нарисована, или индюк, или шоколадная с белыми пятнами корова-херфордка, или черная, безрогая – абердинский ангус, или кремово-белая – шароле. Фермерам непременно хочется, чтоб на заднем плане были нарисованы зеленые сельские холмы и ярко-голубое по-летнему небо. Хотя теперь-то свиньи и индюки выращиваются по новой методе и в отдельных, специально оборудованных свинарниках или птичниках, куда дневной свет не проникает и где скотину или птицу почти всегда раскармливают на убой» [Там же]. Мы чувствуем едва заметную иронию автора (ярко-голубое по летнему небо на «картинах» и, с другой стороны, оборудованные по новой методе свинарники и птичники, куда дневной свет совсем не проникает). Кроме того, читатель сразу может понять, что работа Фаулера вряд ли приносит ему настоящее удовольствие. И действительно, уже в следующем абзаце сказано об увлечении Роя, «не то чтобы тайном, но затаенном – то есть все о нем знают, но не подозревают, как это серьезно, как важно для Роя: он полюбил ходить в лес по дрова» [Там же]. Именно здесь угадывается что-то вроде завязки конфликта, совсем неприметного, немного странного, лишённого внешней напряженности и выразительности. Манро кратко замечает: «Жена его, Лайла, догадывается, что Рой рубит дрова охотнее, чем пишет вывески».

Современная канадская писательница следует за чеховским пониманием характера истинного сюжета, исключая нарочитый драматизм и какие бы то ни было внешние эффекты. Манро реализует в своем творчестве традицию сюжетного мышления «естественными» ситуациями, обыденным предметным окружением. Помимо отмеченного противоречия между основным занятием и увлечением Фаулера (то, что можно назвать внутренним конфликтом), здесь есть конфликт внешний, правда, тоже неявный, едва заметный. Когда в рассказе идет речь о многочисленных родственниках Лейлы, они описываются как люди «могучие, экспансивные, шумные». О Рое же говорится: «низенький, малозаметный, тихий». Мы знаем, что Рой не любил их шумных сборищ и почти всегда пытался незаметно уйти из гостиной, он отправлялся к себе в мастерскую, разводил «в печурке огонь, подкладывая поленья граба и яблони – от них дух приятный».

Нельзя не заметить контраста между лаконизмом описаний семьи Роя Фаулера и подробным рассказом о деревьях в лесу. «Рой, – пишет Манро, – наведывался в лес дважды, а то и трижды в неделю. Обычно деревья различают по форме листка, или по очертаниям кроны, или по размерам; Рой же, плутова в голой чаще, определяет дерево по коре. У бука, полешки у которого тяжелые и хорошо горят, кора на мощном стволе темно-коричневая, шершавая, а ветки на концах гладкие и не коричневые, красноватые. Самый темный ствол у дикой черешни и кора у нее ровненькими чешуйками... Ясени замерли, как солдаты, стройными рядами, вытянув свои, в рубчик, под вельвет, стволы. У клена кора серая, местами шероховатая, тень от него ложится на снег длинной черной полосой; и есть что-то такое привольное, такое уютное в этих вытянутых черных полосах, то застывших крест-накрест, образуя на снегу причудливые четырехугольники, то лежащих врозь, не касаясь друг друга; стройная тень под стать самому клену, такому всем здесь родному и привычному дереву, как ни одно другое» [Манро, с. 121]. Мы понимаем, что именно в лесу герой чувствует себя по-настоящему счастливым. Более того, Рой видит лес, деревья глазами художника: то многообразие оттенков и линий, которые отмечает он в коре деревьев, раскрывает его талант тонко чувствовать красоту, цвет, форму.

В приведенном фрагменте можно заметить и типично чеховский подтекст. О клене сказано, что это дерево всем здесь *родное*. Соотнеся подобную характеристику с описанием *родни* Лейлы, невольно осознаешь, что жизнь деревьев кажется герою более настоящей и человеческой, чем жизнь окружающих его людей.

А.П. Чудаков считает, что именно Чехов «был первым, кто включил в сферу этики отношение человека к природе» [Чудаков, с. 250]. Интересна параллель, возникающая между героем рассказа Э. Манро и доктором

Астровым, персонажем пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня». У Фаулера и Астрова общая страсть – лес.

Доктор Астров, помимо своих основных занятий, заведует всеми делами в местном лесничестве. В диалоге с Еленой Андреевной возникает вопрос, не мешает ли увлечение Астрова его настоящему призванию. На что Астров отвечает: «Одному богу известно, в чем наше настоящее призвание» [Чудаков, с. 169]. Манро, как мы убедились, также затрагивает проблему призвания и показывает, что профессия и призвание далеко не всегда совпадают. Астров, называя свое увлечение «чужацеством», тем не менее, в глубине души уверен, что это главное дело его жизни. Вот его слова: «... Когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти и что если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я» [Там же, с. 170].

Сравним: об Астрове сказано: «Он говорит, что леса украшают землю, что они учат человека понимать прекрасное и внушают ему величавое настроение» [Там же, с. 171]. О Рое Фаулере Манро пишет: «Рой думает о лесе с жадностью, почти с одержимостью, хотя во всем остальном он совсем не алчный человек» [Манро, с. 123].

Исследователь чеховского творчества И. Сухих справедливо заметил: «Природа не просто “знает” истину, она сама есть реальная и очевидная истина...» [Сухих, с. 62]. Оба героя живут, подпитывая себя живительной истиной, энергией природы, леса. Однако, сравнивая Фаулера с доктором Астровым, нельзя не заметить явного противоречия в их отношении к рубке леса. Если Астров ставит своей задачей спасение леса от вырубки: «Русские леса, – говорит он, – трещат под топором, гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц... Надо быть безрассудным варваром, чтобы жечь в своей печке эту красоту, разрушать то, чего мы не можем создать» [Чехов, т. 10, с. 170], – то хобби Роя, собственно, связано с рубкой леса, заготовкой дров. Возможно, Манро намеренно вводит в свой рассказ мотив, зеркально соотношенный с чеховской пьесой, тем самым, с одной стороны, заостряя читательское внимание на той традиции, которая явилась для нее знаковой, с другой, поднимая чрезвычайно важную для Канады проблему «сохранения экологического баланса в стране» [Пальцев, с. 11]. Мнение Н. Пальцева таково: «С образом Роя Фаулера, – пишет критик, – связана крайне существенная для национального самосознания страны тема взаимоотношений человека с природой, сегодня, как и изначально, насыщенная глубоким драматизмом: если в пору освоения необъятных просторов Канады основу конфликта составляла проблема выживания человека, его самоутверждения в борьбе с природными стихиями,

то в последние десятилетия в связи с хищническим истреблением естественных ресурсов, осуществляемым по большей части американскими промышленными компаниями и транснациональными корпорациями, все более актуальной становится проблема сохранения экологического баланса в стране» [Пальцев, с. 11]. Мы помним, что для Фаулера ужасающей стала новость о том, что заказ на заготовку дров в большом объеме получил какой-то неизвестный парень из Годрича; теперь, думает Рой, появляться здесь бульдозеры, и он потеряет свою работу. Внимательный читатель, безусловно, замечает, что Фаулера волнуют не только соображения материального характера, он переживает и за лес, представляя, как изуродуют его те, у кого нет любви к лесу, и единственная их цель – извлечь побольше выгоды любой ценой! «Даже мысленно рисовалась картина: бульдозер, волокущий перехваченные цепью стволы, огромные штабеля поваленного леса и лесорубы с цепными пилами...» [Манро, с. 127].

Финал рассказа Манро трагикомичен. Фаулер, шокированный известием о «конкуренте», новоиспеченном дровосеке, думает, что вдруг фермер возьмет да и скажет Рою, чтобы он «выметался из его леса» [Там же, с. 127]. Фаулер спешит в лес, «будто ему кто-то наступает на пятки», собирается заготовить побольше дров, пока у него есть такая возможность, и тут случается «то самое – невероятное и естественное, – что может произойти с любым разрывом в лесу... Так вот происходит то, что никогда не случалось с Роем, хотя он наведывался в лес тысячу раз... Нога Роя скользит, подворачивается, а в это время другая проваливается в заснеженное месиво сучьев, и уходит так глубоко, гораздо глубже, чем можно ожидать, и не чувствует под собой опоры» [Там же, с. 130]. Рой падает и попадает в бурелом, ему стоит больших усилий выбраться на твердую поверхность, но нога сильно повреждена, другое колено зашибло топорищем, идти он не может. До грузовика приходится ползти, тут еще начинается метель, велика опасность заблудиться. Пока он с большими усилиями проделывает путь до грузовика, в голове его проносятся десятки мыслей. Он словно бы новыми глазами смотрит на свою жизнь. «Были бы у них детишки, он бы наверняка за них волновался. Лайла, которая считает, что волноваться вообще ни к чему, все же волнуется за Роя, хотя больше потому, что он мало работает» [Там же, с. 132]. В этих лаконичных фразах вновь проявляется тот самый подтекст, который стал отличительной особенностью чеховских рассказов. Внутренний мир чеховских героев раскрывается опосредованно, через различные внешние проявления (для чего и служит, собственно, предметно-психологическая деталь), при этом «сложные душевные переживания уходят в подтекст, оставив на поверхности лишь значимый *пунктир*» [Чудаков, с. 242]. Именно пунктиром намечает Манро

чувство, владеющее героем, это чувство глубокой неудовлетворенности своей нынешней жизнью. Отсутствие детей, равнодушие жены, которую волнует лишь заработок мужа.

Характерно, что именно в критической ситуации к герою приходит озарение, он вдруг понимает истинный смысл рассказа Перси. «А истинный смысл заключается в том, что тот обойщик, художник-оформитель, маляр или как его там – не существует. Нету в природе никакого такого подрядчика, никакого такого дельца, никакого человека из Годрича нет. Это Рой и есть» [Манро, с. 133]. А это значит, что и бульдозер никакой не появится, и значит «спасены они – и ясень, и клен, и бук, и дикая черешня, и боярышник...» [Там же]. Ситуация прозрения, как ее представила Манро, парадоксальна, можно даже сказать, амбивалентна: в ней и радость осознания, что его *отношениям* с лесом ничего не угрожает, и горечь от того, что *отношения* в семье лишены подлинной сердечности и теплоты. Исследователь чеховского творчества В.Б. Катаев назвал такие рассказы «рассказы-открытия»: «Не поэтика обретения конечных истин выработывалась в “рассказах-открытиях”, а поэтика бесконечного процесса поисков ответа на вопросы, на которые не дано (а может быть, и не существует) ответа» [Катаев, с. 21].

Финал «Леса» воспринимается как открытый финал: мы не знаем, как герой выберется из леса, изменится ли его жизнь после всего того, что он понял, застряв в буреломе. Подобный тип финала, как известно, – одна из самых узнаваемых особенностей чеховской прозы. «Автор расстается со своим героем в тот момент, когда герой задумывается, погружается в размышление после того, что им пережито в результате описанных событий. Мысли и раздумья героя – это проекция мыслей читателя» (цит. по: [Дерман, с. 86].

В совокупности все отмеченные нами элементы сюжетно-композиционной структуры рассказа Манро последовательно соотносятся с чеховской традицией. Очевидно, что влияние русского классика на современную канадскую писательницу было опосредовано творчеством более близких Чехову англоязычных прозаиков, таких, например, как Кэтрин Мэнсфилд. Однако не вызывает сомнений и то, что Манро сумела воплотить в своем творчестве, пожалуй, самый главный чеховский завет: «Пусть на сцене все будет так же сложно и вместе с тем так же просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни...» [Чехов, т. 11, с. 312]. «Сценой», на которой разворачивается действие рассказа Манро, стал небольшой канадский городок Логан. И Элис Манро в своем совсем небольшом по объему произведении мастерски воссоздала всю ту сложность обыденной жизни, о которой говорил А.П. Чехов.

Литература

- Аристова Т. Элис Манро: Чехов из провинции Онтарио. URL: <http://www.classomsk.com/culture/1811-munroe?showall=&start=2>.
- Дерман А.Б. О мастерстве Чехова. М.: Сов. писатель, 1959.
- Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
- Манро Э. Лес // Лампа, зажжённая в полдень: Рассказы канадских писателей о молодёжи. М.: Мол. гвардия, 1986. С. 120–133.
- Пальцев Н. Двадцать одна вариация на темы современной Канады // Лампа, зажжённая в полдень. М.: Мол. гвардия, 1986. С. 5–17.
- Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987.
- Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 10–11.
- Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Сов. писатель, 1971.

ПРОСТРАНСТВО ПОЛЬШИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

К.В. Воронцова

Польша, Краков

E-mail: krisarat@gmail.com

Предпринята попытка выявления особенностей художественного пространства Польши в современной русской поэзии, связанных с изменением традиционных культурных стереотипов после Второй мировой войны. Реконструирование геокультурного образа Польши производится на материале стихотворений Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Давида Самойлова.

Ключевые слова: сверхтекст, художественное пространство, геокультура, Польша, поэзия, Булат Окуджава, Давид Самойлов, Владимир Высоцкий.

Художественное пространство Польши в русской литературе является одним из самых динамических и неоднозначных: «Начиная с Гоголя и вплоть до Бунина, начиная с лермонтовской “Литвинки”, вплоть до огромного образа непокоренной Варшавы в “Возмездии” Блока, поляки прошли через всю русскую классическую литературу» [Слуцкий, с. 8]. При этом официальные стереотипы, связанные с образом Польши, менялись в зависимости от политической ситуации и деятельности цензуры в соответствии с утверждением Д.Н. Замятина о том, что «географическое пространство в образе страны предстает как максимально структурированное и осмысленное в рамках определенной исторической эпохи» [Замятин, с. 114].

Негативный образ «Кичливого ляха», возникший в стихотворениях Жуковского и Пушкина, просуществовал достаточно долго, чтобы сформировать представление о Польше как о пространстве «чужом», враждебном

русскому человеку. Однако полонофобия существует наряду с полонофилией, возникновение которой связано, в первую очередь, с революционно-демократическим движением второй половины XIX в.: русские революционные поэты восхищались свободолюбием польского народа, одной из стереотипных черт целого этноса.

Коренной перелом в семантике польского художественного пространства наступил после Второй мировой войны: «чужое» пространство заинтересовало русскую интеллигенцию и трансформировалось в «свое». Оба славянских народа пережили одинаковую трагедию и борьбу с общим внешним врагом, что позволило вновь называть Польшу братской страной.

Возникший после Второй мировой войны интерес к польской культуре, языку, литературе стал причиной появления большого числа стихотворений, в которых геокультурный образ Польши представляется исключительно в положительном ключе.

При этом, если рассматривать Польшу в качестве еще одного сверхтекста русской литературы, возникает проблема центрирования модели: «Структура страны представляет собой своеобразную “матрешку”: стержневой, или “ностратический”, образ как бы спрятан внутри нескольких “упаковок”, которые обеспечивают его элиминирование и, в известном смысле, репрезентацию» [Замятин, с. 114]. Невозможно выделить единый семантический центр: стержневым образом поочередно оказываются и географические локусы, и исторические события, и ключевые личности польской истории и литературы. Таким образом, «складывается гетерогенное образное пространство, которое видоизменяется и под воздействием внешних образов, и в результате собственного расширения» [Там же, с. 116].

Так, например, одним из центральных прецедентных культурных имен в русской поэзии о Польше неизменно оказывается А. Мицкевич. И это не случайно, ведь именно Мицкевич традиционно воспринимается в русской культуре как «польский Пушкин», совесть и мудрость народа: «Мицкевич всегда был для Польши той отметкой, которая на многие десятилетия обозначила порог ее свободолюбия» [Адельгейм, с. 160].

Мицкевич олицетворяет Польшу, как Пушкин – Россию, поэтому его жизнь тесно переплетается в сознании русскоязычного читателя с образом страны. Ирина Адельгейм говорит о Мицкевиче, прежде всего, как о символе независимости, свободолюбия как самых главных для польской культуры ценностей: «Вечный изгнанник с растворенными в крови поэзией и любовью к родине, Мицкевич сразу стал в России знаком, не определимым словами, но безошибочно угадываемой по напряжению чувств особой “польскости”» [Там же].

Для послевоенной поэзии имя Мицкевича становится символом поруганной, но несдающей нации. Пространство Польши в стихотворе-

нии Д. Самойлова «Дворик Мицкевича» репрезентируется через другой локус, связанный с личностью поэта, – его родной дом в городе Новогрудок. При помощи интерцитирования знаменитых строк из «Пана Тадеуша» образ малой родины Мицкевича накладывается на образ родного края (в то время – Литовской губернии): «Здесь жил Мицкевич. Как молитва, / Звучит пленительное: Litwo, / Ojczyznomoja. Словно море / Накатывается: О, Litwo, / Ojczyznomoja. / Квадратный дворик. Монолитно, / Как шаг в забое, / Звучит звенящее: О, Litwo, / Ojczyznomoja» [Miecze i gałazki oliwne, с. 327]. Н.Е. Тропкина указывает, что «лирический портрет поэта – это всегда диалог с его творчеством. Вступая в диалогическое взаимодействие, автор расширяет пространственно-временные границы собственного лирического высказывания, а лирическое событие приобретает лирико-философский характер, обнажая таким образом философскую природу диалога» [Тропкина, с. 449].

Интересно, что знаменитая эпическая поэма «Пан Тадеуш» Мицкевича была написана в Париже, в эмиграции, но именно сила любви к родине, звучащая в этих строках, позволяет Д. Самойлову связать конкретный локус с процитированными строками произведения: «В стихотворениях, относимых к жанру лирического портрета, пространственный континуум является одним из жанрообразующих признаков» [Тропкина, с. 448]. При этом для него эта рефреном повторяющаяся цитата является символом разлуки Мицкевича с родным краем. Д. Самойлов наделяет лирического героя даром предвидения дальнейшей судьбы: «Мицкевич из того окошка / Глядел на дворик, / Поэт, он выглядел роскошно, / Но взгляд был горек. / Он слышал зароженье ритма. / Еще глухое, / Еще далекое: О, Litwo, / Ojczyznomoja!» [Miecze i gałazki oliwne, с. 327].

Эмиграция А. Мицкевича, его расставание с родиной, его верная любовь к ней – еще одна важная часть биографического мифа поэта и составной элемент польского текста русской литературы с его представлением о поляках-скитальцах. Упоминание польского поэта разворачивает скрученные ассоциативные цепочки, связанные с драматической судьбой народа и страны в целом. Микрокосм «дворика Мицкевича» становится прототипом образа Польши в целом.

Лирические портреты Давида Самойлова посвящены не только тем, чьи имена, как у Мицкевича, уже прочно вошли в историю, но и современникам поэта, с которыми он был знаком лично. Так, например, в стихотворении «Соловьи Идельфонса Галчиньского» Давид Самойлов дает лирическую зарисовку атмосферы во время его визита в дом Идельфонса-Константы Галчиньского. При этом Польша становится не просто страной поэзии, но и – что тоже традиционно, – музыки: «Идельфонс-Константы Галчинь-

ский дирижирует соловьями: / Пиано, пианиссимо, форте, аллегро, престо! / Время действия – ночь. Она же и место. / Сосны впадают в небо романтическими кораблями» [Самойлов, с. 34]. Ночная Польша превращается в романтическое пространство-время со своими мультикультурными законами, которым подчиняются даже силы природы и обычно холодные представители объективной реальности: «В честь прекрасной Натальи соловьи поют по-грузински. / Начинается бог знает что: хиромантия, волхование! / Зачарованы люди, кони, звезды. Даже редактор, / Хлюпяя носом, платок нашаривает в кармане, / Потому что еще никогда не встречался с подобным фактом» [Там же]. Образ Галчиньского вбирает в себя все представления о стереотипных поляках и поэтическом, музыкальном начале целой нации, а представления поэта и музыканта в качестве колдуна мифологизирует культурное пространство Польши.

В стихотворениях Б. Окуджавы «Прощание с Польшей» и «Путешествие по ночной Варшаве в дрожках» пространство страны конструируется, в первую очередь, за счет упоминания культурных маркеров польских городов. Например, в данном случае: «Когда трубач над Краковом возносится с трубою, / Хватаюсь я за саблю с надеждою в глазах», «Над Краковом убитый трубач трубит бесценно / Любовь его безмерна. Мотив тревоги чист...» [Miecze i gałazki oliwne, с. 321]. Имеется в виду хейналист, трубач, который каждый час трубит с башни Мариацкого костела в Кракове специальную мелодию – «Хейнал» (польск. *heyнал*). По легенде, в период татаро-монгольского нашествия на Польшу трубач на башне первым заметил вражескую конницу и начал трубить предупреждение, однако он пал, сраженный вражеской стрелой, и теперь мелодия прерывается на той самой ноте, на которой закончил умирающий герой. Это настоящая сигнатура города, по которой возможно достроить культурное и художественное пространство Кракова.

В стихотворении «Путешествие по ночной Варшаве в дрожках» поэт упоминает уже конкретные места польской столицы: «Отбушевал в Варшаве полдень. / Она пропитана любовью и муками обожжена, / Как веточка в Лазенках та, которую я нынче поднял, / Как Зигмунта поклон неловкий, как пани странная одна», «Я еду Краковским Предместьем, / Я захожу во мрак кавярни, где пани странная поет» [Окуджава, с. 65].

Лазенки (польск. *Łazienki*) – знаменитый королевский парк в Варшаве, Зигмунт – король Сигизмунд III, чей памятник стоит на площади перед Королевским дворцом в Старом городе, действительно, в полупоклоне, а Краковское Предместье – одна из главных улиц Варшавы с большим числом кафе (польск. *kawiarnia*) и кондитерских.

Таким образом, в стихотворении из отдельных фрагментов географии польской столицы и упоминания туристических достопримечательностей вместе с использованием польских слов, написанных кириллицей, без адаптации для русскоязычного реципиента текста (так имя короля Сигизмунд III дается в польской интерпретации, связанной с названием памятника) воссоздается образ Варшавы, одного из главных символов Польши, «польскости» как черты этноса.

В то же самое время пространство Польши – истинно историческое понятие. Память о тех или иных событиях драматической истории страны достраивает изолированное географическое пространство до хронотопы, в котором ключевую семантическую роль играют войны и восстания. Историческая память русскоязычных читателей об этих событиях реконструирует образ Польши в совершенно особенном ключе.

При неоднозначном восприятии польских восстаний русской интеллигенцией на протяжении XIX в. после Второй мировой войны мы наблюдаем существенный сдвиг в сторону положительной оценки бунтарского духа поляков. Несгибаемость под ударами судьбы и свободолюбие польского народа восхищало многих русских поэтов. Б. Окуджава называет эту «привычку к свободе» общей чертой поляков и русских, «связанных одной судьбой»: «Потертые костюмы сидят на нас прилично, / и плачут наши сестры, как Ярославны, вслед, / когда под крик гармоник уходим мы привычно / сражаться за свободу в свои семнадцать лет» [Miecze i gałazki oliwne, с. 521]. При этом нельзя не отметить, что именно Вторая мировая война повлияла на появление столь прочных братских чувств к полякам в 1960-е гг. До этого поляки чаще противопоставлялись русским. Здесь же Окуджава пишет в первом лице множественном числе о мальчиках, идущих сражаться за свободу: это собирательный образ двух славянских народов, преследующих одну цель на всем протяжении трагических событий XX в. Кровное родство русских и поляков подтверждается сравнением плача сестер с «Плачем Ярославны» из «Слова о полку Игореве».

В стихотворении В. Высоцкого «Дороги... дороги...» упоминается еще о двух трагических эпизодах польской истории: Освенцим и Варшавское восстание.

Необходимо отметить, что тема лагерей смерти как таковых в русскоязычной официальной поэзии второй половины XX в. практически не существует. Исключение составляет текст Ю. Кожевникова 1989 г., прямо озаглавленный «Освенцим» и посвященный непосредственно Холокосту.

У В. Высоцкого это географическое название не упоминается, однако мы можем догадаться из контекста, о чем речь: «Пеплы попадают / До сих пор под плуг. / Память вдруг разрытая, – / Не живой укор: / Жизни недожитые – / Для колосьев корм» [Там же, с. 342]. Пепел от сожжённых

тел евреев нацисты выбрасывали на поля в качестве удобрений. Можно сказать, что эта страшная тема была табуирована в официальной литературе Советского Союза, однако, даже не называя прямо, Высоцкий освещает целую страницу, без которой трагическая история Польши была бы неполной. Даже через несколько десятилетий отголоски событий Второй мировой войны влияют на культурный облик и художественное пространство Польши в целом. Исторические пласты прошлого и настоящего в стихотворении В. Высоцкого накладываются друг на друга, составляя сложную пространственно-временную модель, которая является характерной для всех текстов поэта о Польше. События военного времени на территории этой страны сосуществуют для него в качестве объективной действительности. Так, в стихотворении «Из дорожного дневника» военное время олицетворяется и предстает в образе раненого солдата: «И в машину ко мне / Постучало военное время. / Я выпустил это время, / Замешанное на крови. / И сейчас же в кабину / Глаза из бинтов заглянули / И спросили: “Куда ты? / На Запад? Вертайся назад...” / Я ответить не мог: / По обшивке царапнули пули. / Я услышал: “Ложись! / Берегись! Проскочили! Бомбят!”» [Высоцкий, с. 54]. Для Высоцкого, таким образом, хронотоп Польши связан исключительно с событиями Второй мировой войны, этот исторический интертекст постоянно «просачивается» в путевые заметки лирического героя, совершающего свое путешествие через 30 лет после наступления мира. Он сосуществует с обычными для дорожного дневника наблюдениями за культурой, языком, этническими различиями.

При этом события войны влияют не только на конструирование хронотопа страны, но и на интенции самого лирического героя. Даже его личное время подчиняется законам исторического времени. Воспоминания о Варшавском восстании, которое «кровило, / Захлебываясь в собственной крови», и русских танковых корпусах, не пришедших полякам вовремя на помощь, заставляют лирического героя не просто сопереживать его участникам, но и самому торопиться: «Но вот сейчас читаю я: “Варшава” – / И еду, и хочу не опоздать» [Miecze i gałazki oliwne, с. 343]. Спорный исторический эпизод становится прецедентным поводом для воссоздания образа современной поэту Польши.

Подводя итоги, мы можем утверждать, что говорить о существовании польского текста русской литературы, в котором отражены культурные мифы и стереотипы относительно страны и этноса, вполне правомерно. Однако, несомненно, он имеет неоднородную и динамическую структуру, включающую в себя литературные, исторические и культурные интертексты, а также знаковые локусы и мифологемы, связанные с геокультурным обликом страны.

Литература

Адельгейм И.Е. Wstęp do publikacji i wierzy Adama Mickiewicza // Иностранная литература. 1998. № 11. С. 160–164.

Высоцкий В.С. Собрание сочинений в пяти томах. М., 1993. Т. 5.

Замятин Д.Н. Гуманитарная география: пространство и язык географических образов. СПб., 2003.

Окуджава Б.Ш. Избранные стихи. М., 1995.

Тропкина Н.Е. Пространство лирического портрета // Восток – Запад в пространстве русской литературы и фольклора: материалы Третьей Междунар. науч. конф. (заоч.). Волгоград, 2009. С.447–451.

Самойлов Д. Избранное. Избранные произведения в двух томах. М., 1990. Т. 1.

Слущкий Б.А. Что искали в польской поэзии русские поэты // Польская лирика в переводах русских поэтов. М., 1969. С. 5–13.

Хорев В.А. Польша и поляки глазами русских литераторов: имагологические очерки. М., 2005.

Miecze i gałązki oliwne, Antologia poezji rosyjskiej o Polsce (Wiek XVIII – XX). Warszawa, 1995.

«РАНО РОЖДЕННАЯ ВЫШЛА ИЗ ТЬМЫ РОЗОПЕРСТАЯ ЭОС...» (ЧЕРТЫ АНТИЧНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ «ОДЕССКОГО ТЕКСТА»)

О.Ф. Ладохина

Россия, Москва

E-mail: ladohina@list.ru

Приводятся примеры отсылок создателей «одесского текста» к античным истокам. Миф, в котором Александр Македонский приходит к дельфийским пифиям узнать пророчества о задуманном им великом походе на Восток, выступает как модель жизни для героев «Одесских рассказов» И. Бабеля, романов «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова. Также проводятся некоторые параллели между произведениями классиков античности и авторов «одесского текста» и в части применения литературных приемов.

Ключевые слова: миф, одесский текст, поэтика, античность, сюжет.

Герои с неповторимым одесским колоритом сразу запоминаются читателю характерными чертами особой раскованности, склонностью к авантюрам и риску, самоиронией и чувством юмора. Размышляя об этимологии древнегреческого термина «характер», С. Аверинцев пишет: «Слово это по исходному смыслу означает либо вырезанную печать, либо вдавленный оттиск этой печати... некий резко очерченный и неподвижно за-

стывший пластический облик, который легко без ошибки распознать среди других» [Аверинцев, с. 15]. Примерно такой же застывший облик видит перед собой один из героев «Золотого тельца»: «Балаганов хотел было пошутить по поводу и этой фразы, но, подняв глаза на Остапа, сразу осекся. Перед ним сидел атлет с точным, словно выбитым на монете лицом. Смуглое горло перерезал хрупкий белый шрам. Глаза сверкали грозным весельем» [Ильф, Петров, с. 22].

И это далеко не последняя невольная отсылка создателей «одесского текста» к античным истокам. Та же полная перипетий история неутомимого в поисках миллиона Бендера не напоминает ли извилистый и полный приключений путь к родной Итаке хитроумного Одиссея из эпоса Гомера? А золотые руки рачительного хозяина «Антилопы Гну» Адама Козлевича чем хуже мастерства самого искусного кузнеца греческой мифологии Гефеста, создавшего золотой трон с невидимыми оковами для богини Геры? А чем так уж отличается поведение неудержимого Короля воров бабелевской Одессы Бени Крика от поступков главного «отморозка» гомеровской «Илиады», посмевшего поднять руку на одну из обитательниц античного Олимпа?

Не схожи ли этапы становления от мальчишеской наивности и мечтательности до подлинного бесстрашия Гавроша сына одесского интеллигента Пети из катаевского «Белеет парус одинокий» с долгой дорогой к решающему бою с женихами Пенелопы выросшего без отца юного Телемаха?

«Рано рожденная вышла из тьмы розоперстая Эос...» – такими строками начинаются многие пятистишия бессмертной гомеровской «Одиссеи». И это, конечно, не только о том, что победители Трои, спеша к родной Итаке, встают с первыми лучами зари; это, наверно, и о том, что богиня с розовыми перстами, выплывая на своих божественных конях Лампосе и Фаэтоне из глубины моря и озаряя светом вселенную, олицетворяет собой прекрасный и загадочный миф зари человеческой цивилизации. Миф, где бесстрашные герои в бронзовых латах соседствуют с лукавыми богами во главе с громовержцем Зевсом, быстроходные гребные триеры – с коварными штормами грозного Посейдона, суровые нравы нацеленной на сражения Спарты – с творческой атмосферой Пифагорийской школы геометрии и математической теории музыки. Миф, где Александр Македонский приходит к дельфийским пифиям узнать пророчества о задуманном им великом походе на Восток, а жители самого демократичного города Эллады не находят другого напитка, кроме цикуты, чтобы потчевать им великого философа Афин Сократа.

Миф здесь выступает как модель жизни, очищенной от всего наносного, мимолетного, непосредственно отражая этический и эстетический аспекты бытия. И. Анненский, создавший в начале XX в. на основе антич-

ных сюжетов несколько трагедий, отмечал: «Мир окаменелый, кристаллизовавшийся, отраженный дает себя наблюдать вдумчиво и спокойно, он не волнует, не мучит, не вызывает на борьбу, не ставит запросов; легче поддается и анализу и гармонизации» [Анненский, с. 283]. Не таким ли «окаменелым миром» (не бездвижным, нет, скорее застывшим, как на картине живописца) стал для читателей начала XXI в. миф об Одессе начала века двадцатого, сотворенный И. Бабелем? Колоритные герои: контрабандисты, воры, торговцы, городовые. Порт как ворота далеких океанов, заморские диковинки: ямайский ром, маслянистая мадера, апельсины из Иерусалима, сигареты с плантаций Моргана. Малиновые пиджаки «аристократов Молдаванки», кремовые штаны, на ногах – кожа цвета небесной глазури «Жирные» бакалейщики, выдавшие виды биндюжники, вездесущие маклеры.

Не таким же многоцветным полотном смотрится и миф об эпохе нэпа и жителей Черноморска (читай – Одессы), созданный мастерством И. Ильфа и Е. Петрова в «Золотом теленке»? Дети лейтенанта Шмидта, исправно обходящие в поисках стабильного заработка горисполкомы всех областей Советской России. Артистичные авантюристы, гонящиеся за подпольными миллионерами, сколотившими капитал на «подземной торговле, основанной на строжайшей тайне». Проворовавшиеся члены кооперативов, устраивающие ночные пьяные поездки за город на «лорен-дитрихах». Бывшие монархисты, которым сняты только советские сны: о торжественном открытии первой фабрики-кухни, совхозе «Гигант», обществе друзей кремации и членских взносах.

Не такой ли кристаллизовавшейся моделью Одессы времен первой русской революции видится мир, описанный В. Катаевым на страницах «Белеет парус одинокий»? Одесские мальчишки, в школьном ранце проносящие через полицейские пикеты патроны для поднявшихся на борьбу с царизмом рабочих и матросов. Разбитные торговки одесского привоза, задешево скупающие бычков у местных рыбаков. Усатые противные шпики, гонящиеся за матросами с мятежного броненосца «Потемкин». Празднично разодетый небогатый люд, собравшийся на шаландах у Аркадии на рабочую маевку.

Некоторые параллели между произведениями классиков античности (в первую очередь, Гомера) и авторов «одесского текста» можно, на наш взгляд, провести и в части применения литературных приемов. Заметна особая ритмическая упорядоченность расположения эпизодов в сюжете. Как отмечает В. Вахрушев в статье о творчестве Гомера, «в структуре “Илиады” прослеживается почти зеркальная симметрия первой и второй половин поэмы, “смотрю со стены” в 3-й песне соответствует “смотри” в песне 22 (третьей от конца), возвращение Хрисеиды отцу (песнь 1) имеет

отклик в возвращении тела Гектора его отцу (песнь последняя) и т.д. Примерно так же в “Одиссее” начало и конец поэмы посвящены эпизодам на Итаке, а композиционный центр отдан рассказу Одиссея о его странствиях, в которых главное место занимает его спуск в Аид, непосредственно перекликающийся с “Илиадой” (беседа Одиссея с душами Ахилла и Агамемнона)» [Вахрушев, с. 203]. В. Вахрушев считает, что эта симметрия имеет большую смысловую нагрузку, образно воплощая мифологические представления поэта о циклическом движении времени и о сферическом устройстве гомеровского космоса.

Некоторые осторожные аналогии с гомеровской поэтикой можно провести с приемами писателей-одесситов. Так, цикл «Одесских рассказов» начинается с грандиозного застолья на свадьбе некоронованного Короля одесской, говоря современным языком, ОПГ (организованной преступной группы) Бени Крика, а заканчивается в последнем из основных рассказов цикла пусть менее пышной, но не менее колоритной попойкой оборотистой Любки Казак с контрабандистами с английского «Плутарха». В «Золотом теленке» ритмика сюжета создается эпизодами противоположного свойства: вместо веселого общения за столом – сцены физического насилия: в 1-й главе – двумя дюжими сотрудниками горисполкома Арбатова над телом третьего глухого дитяти лейтенанта Шмидта – Паниковского, в последней главе – алчными румынскими пограничниками над телесной оболочкой Великого комбинатора, облаченной в роскошную сборную шубу из соболей, шиншиллы, чернобурых лисиц и бобров. В повести В. Катаева «Белеет парус одинокий» цикличность повествования подчеркивается романтическими сценами встречи героев с завораживающей бесконечностью морским пространством: в начале книги при прощании Пети с августовским пляжем у дачной экономии, в конце – при проводах гавриковой шаланды с парусом, на которой из тюрьмы сбежал матрос с «Потемкина».

Но основные возможные параллели между поэмами Гомера и книгами авторов «одесского текста» можно, по нашему мнению, рассмотреть не столько в применении аналогичных литературных приемов, сколько в поражающем иногда сходстве характеров главных героев. К примеру, созданный Гомером образ Одиссея необычайно пластичен: на долгом пути на родную Итаку он предстает и мореплавателем, и разбойником (в эпизоде с киконами), и вызывающим души мертвых медиумом (сцены в Аиде), и жертвой кораблекрушения (встреча с Навсикаей), и нищим стариком (в доме Эвмея и собственном дворце). В его характере непостижимым образом сплетаются трагическое и комическое, высокие чувства (любовь к Родине, почтение к богам Олимпа) и прозаическое – недаром несколько раз звучат его слова о власти «желудка» над людьми.

В ряде эпизодов Одиссей и ведет себя в соответствии с этой немудреной житейской установкой: откладывает себе лучший кусок на пиру, ждет подарков даже от Полифема, лжет и изворачивается ради какой-нибудь выгоды.

Не менее откровенно говорит о незавидных чертах человеческой натуры и главный герой «Золотого тельца»: «Я сам склонен к обману и шантажу... сейчас, например, я занимаюсь выманиванием крупной суммы у одного упрямого гражданина» [Ильф, Петров, с. 164]. Но в большинстве случаев тусклые оттенки обыкновенного мошенничества Бендер старается облечь в яркие краски подлинного артистизма мастера авантюры (как, например, в эпизоде с рецептом самогона для иностранных туристов).

Да и сама сюжетная канва приключений Одиссея и Остапа, на наш взгляд, содержит немало схожих черт. Главный герой гомеровской поэмы плывет на корабле со спутниками к главной цели – берегам покинутой Родины; главный герой «Золотого тельца» едет на «лорен-дитрихе» с «антилоповцами» к заветному чемодану с миллионом советских дензнаков. Одиссей со своей командой осаждают город киконов, Измару, взяв его после непродолжительного сопротивления, – Остап на «Антилопе Гну» «берет» один за другим города, расположенные на пути автопробега. Царь Итаки отправляется в Аид поговорить с душами мертвых соратников – Великий комбинатор, начиная собирать компромат на Корейко, опускается в настоящий Ад человеческой низости и алчности. Корабль Одиссея проходит тесным проливом между Сциллой и Харибдой, потеряв шестерых человек, – команда Остапа, оставшись на ухабах проселочных дорог без основного средства передвижения, через день теряет своего вороватого соратника – Паниковского. Во время ужасного шторма герой взятия Трои один из команды остается в живых, уцепившись за обломок судна – Великий комбинатор один из всего экипажа «антилоповцев» продолжает поиски миллионов Корейко, вскочив на подножку литерного поезда, мчащегося на смычку рельсов Восточной Магистральной.

Но вот о ком меньше всего можно подумать как о продолжателе античных традиций, так это о Короле одесских воров Бене Крике. Но и тут нашлась подходящая персона – царь Аргоса Диомед. Во-первых, для Бени, как и для Диамеда, нет авторитетов. Во-вторых, оба персонажа не останавливаются в достижении цели ни перед чем, переступив через самые непреодолимые табу: греческий герой в пылу сражения с Энеем ранит в руку его мать богиню Афродиту – будущий Король свой первый налет совершает на контору Рувима Тартаковского, прозванного «полтора жида» за то, что ни один еврей не мог вместить в себе столько дерзости и денег, сколько было у этого торговца. В-третьих, не лишены оба героя и определенных, иногда, правда, весьма своеобразных этических принципов: Диомед прекращает поединок с троянским героем Главком, когда убеждается из раз-

говора, что их отцы были связаны узами гостеприимства – Бенья заботится о денежной компенсации семьи случайно убитого во время бандитского налета Иосифа Мугинштейна, организовав похороны по первому разряду (с двумя колесницами с венками и хором из Бродской синагоги).

Присмотревшись, можно, наверно, заметить и определенные сходные черты у одесского школьника Пети и сына Одиссея Телемаха. Сын героя Троянской войны вначале поэмы предстает неуверенным юношей, ставившим под сомнение не только свою способность защитить небольшое царство Итаки и мать от притязания многочисленных женихов, но и собственную родословную. Но затем, уже в конце поэмы, Телемах деятельно помогает отцу в расправе с женихами, демонстрируя качества, присущие предательствам греков о типе идеального юноши – «эфеба».

Постепенно, от сомнений и неуверенности к познанию жизни и мужественным поступкам лежит путь другого мальчика из другой эпохи – одессита Пети. От первого прозрения после позора войны на Дальнем Востоке («Оказалось, что Россия – несчастная. Что, кроме папы, есть еще какие-то самые лучшие люди, которые гниют на каторгах, что царь – дурак и пьяница, да еще битый бамбуковой палкой по голове. Кроме того, министры – бездарные, генералы – бездарные, и, оказывается, не Россия победила Японию, в чем не было до сих пор ни малейших сомнений, а как раз Япония – Россию» ...) [Катаев, с. 189] до совсем уже не мальчишеского поступка – выноса через полицейские кордоны патронов одесским революционерам.

Но что, казалось бы, может быть сходного у другого героя повести «Белеет парус одинокий» матроса Родиона Жукова и одного из главных героев гомеровской «Илиады» – сына Целея и морской богини Фетиды? Но, если присмотреться, античные черты фессалийского воителя проступают во многих поступках члена мятежной команды броненосца «Потемкина». Бесстрашие и долг для них превыше всего: Ахилл ради мести за смерть друга готов пожертвовать собственной жизнью. Родион Жуков с риском для жизни прорывается через заслоны ищек и жандармов к долгожданной свободе: «Матрос со всего маху перепрыгнул через люк обратно и вскочил на скамейку. Со скамейки – на перила борта, схватился за флагшток кормового флага, изо всех сил шарахнул усатого рейкой по морде и прыгнул в море» [Там же, с. 51]. И тот и другой лишены хитрости и двоедушия, в отдельных эпизодах их гнев не сдерживается разумом: вне себя от горя из-за гибели друга Ахилл на могиле Патрокла убивает двенадцать троянских пленников; пришедший в себя после побега и болезни матрос готов буквально растерзать тех, кто погубил его товарищей по восставшему броненосцу. Оба героя – натуры цельные и видят свое предназначение прежде всего в достижении воинской доблести и служении высоким иде-

алам. Ахилл всегда готов добыть славу для родной Фессалии на поле битвы. Родион Жуков и под пулями царских полков уверен в конечной победе революции: «Отчаянные, веселые и вместе с тем как бы испуганные глаза жарко блестели под побелевшими от извести колосистыми бровями. У него был вид человека, занятого какой-то очень трудной и, главное, очень спешной работой, от которой его оторвали» [Катаев, с. 229].

Конечно, в проведении каких-то параллелей между литературой античного периода и произведениями «одесского текста» есть опасность слишком смелых допущений и даже необоснованных фантазий. Но если великий Гомер в образе вышедшей из тьмы розоперстой Эос воплотил полный соразмерности и мощи миф зари человечества, то почему созданный И. Бабелем образ: «Солнце свисало с неба, как розовый язык жаждущей собаки, исполинское море накатывалось вдали на Пересыпь, и мачты дальних кораблей колебались на изумрудной воде Одесского залива» [Бабель, с. 39] – не вполне определенное продолжение этих традиций, а ослепительное небесное светило в зените – не олицетворение нового мифа, пусть не такого гармоничного, как в начале истории цивилизации, но не менее мощного и прекрасного?

Литература

Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 13–75.

Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979.

Бабель И. Одесские рассказы. СПб., 2009.

Вахрушев В.С. Гомер // Зарубежные писатели: биобиблиогр. словарь. Ч. 1. М., 1997. С. 201–207.

Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. М., 2009.

Катаев В. Белеет парус одинокий. М., 2009.

Раздел 3

ГЕОКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

ГЕНИЙ И МЕСТО: В ПОИСКАХ СОКРОВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ

Д.Н. Замятин

Россия, Москва

E-mail: metageogr@mail.ru

Анализируется отношение творческой личности (гения) к месту, имеющему значение в его творческой биографии. Рассматривается проблематика символической топографии и географических образов места на примере поэтического творчества Иннокентия Анненского. Вводится понятие метагеографии для интерпретации взаимодействия гения и места.

Ключевые слова: гений, место, культурный ландшафт, географический образ, символическая топография, метагеография, пространство, совместность.

Гений места – художник или творец, чья жизнь (биография), работа и/или произведения связаны с определенным местом (домом, усадьбой, поселением, деревней, городом, ландшафтом, местностью) и могут служить существенной частью образа места или *географического образа*. Понятие творца в данном случае может толковаться расширительно и включать в себя образы властителей, политиков, ученых, философов и любых других деятелей различных сфер жизни общества, оказавших существенное влияние на формирование образа места.

В конце XX – начале XXI в. понятие «гений места» стало частью массовой культуры, инструментом развития индустрии туризма и маркетинга мест; используется в охране и развитии культурного наследия (см.: [Левинтов; Вайль; Котлер, Асплунд, Рейн, Хайдер]). В рамках гуманитарной географии это понятие семантически коррелирует с понятиями культурного ландшафта, культурного ландшафта как объекта наследия, локального (пространственного) мифа, топофилии, символической топографии, географического образа. Понятие «гений места» особенно продуктивно в исследованиях по географии литературы, эстетической географии и географии искусства [Марбург...; Веденин; Замятина], образному градоведению [Топоров; Петровский; Акройд; Памук; Замятин], ландшафтной архитектуре и садовому искусству, метакраеведению [Рахматуллин].

Тематика гения места исследована давно и основательно. Она стала весьма расхожей и проникла уже в «толщу» массовой культуры в виде публицистических книг и статей, циклов телепередач, туристических видеофильмов. Нетрудно заметить, что массовая культура отдает в данном случае (впрочем, как и в большинстве других случаев) предпочтение визуальным образам – образам ностальгии или величия, расставания и обретения, печали или радости в местах, которым обязаны гении или которые обязаны людям-творцам. Но иногда это могут быть и архитектурные сооружения, скульптуры и монументы или примечательный городской или сельский пейзаж, хранящие память о достопримечательных или выдающихся событиях и, тем самым, становящиеся гением-местом. Особый случай – когда писатель, художник, режиссер творит, выдумывает фантастическое место, воображаемую страну, которые как бы оживают и начинают жить самостоятельной жизнью, порождая сотни интерпретаций и удивительные события, происходящие в действительности. Однако не менее интересно задуматься о взаимодействии, взаимосвязях, отношениях самого гения и места, где он родился, или вырос, или долго жил, или время от времени наезжал и творил. Тут ценна любая биографическая фактура, любое «лыко в строку», но стоит все же отдать предпочтение собственно произведениям творца, в которых отразился, вообразился, преобразился мир дорогого творцу места.

Собственно, любимое место в воображении творца есть хранилище наиболее важных, самых глубоких образов – чаще детства, юности или первой любви – и, создавая свое произведение, творец, художник просто-напросто изобретает наиболее экономную, наиболее вместительную форму для своих пока бесформенных воспоминаний, аллюзий, ассоциаций и знаков. Оно, это хранилище, не является беспорядочной «свалкой» личных, субъективных образов и символов, осевших, выпавших в осадок, отложившихся слоями горных пород благодаря рамочному образу дорогого художнику места. Лучше сказать, что само место возникает всегда как образный путеводитель, в котором действительная, «объективная» топография не всегда и чаще всего не соблюдается; тем не менее образная или символическая топография живет действительными памятными локусами, перемещаемыми и размещаемыми воображением творца согласно строгим и необходимым законам метагеографического воображения.

Отсюда мы можем сделать довольно важный первоначальный вывод, скорее, даже высказать гипотезу о первичности метагеографических доводов и соображений при формировании образов места. Образы места всегда или в большинстве случаев есть метагеографические узлы, создаваемые и развиваемые весьма логичной и естественной фантазией того или иного автора – будь то всемирно известный художник или безымянный автор

фольклорного произведения (сказки, анекдота, небылички и т.д.). При этом метагеографические основания конкретного места не являются неким небесным предначертанием, они могут проявляться весьма земными способами как картины профессиональных художников на стенах городских домов и заборов, как аляповатые фантазии наивных творцов-примитивистов на воротах сельской усадьбы или как обычные городские граффити.

Место существует как растяжимое, растягивающееся, постоянно преобразующееся и трансформирующееся пространство образов, чувствуемых и формируемых гением; эти образы есть медиативное/медитативное пространство-граница, пограничье между собственно гением и его (возможно, единственным) местом. Но само место – предел, которого достигают или не достигают образы гения – художника, писателя, режиссера, скульптора, архитектора. Место недостижимо, если оно остается вне образной сферы или зоны; тогда оно распадается просто на селитебную и промышленную зоны, отдельные улицы, переулки и площади, памятники архитектуры и точки обзора.

Гений всегда остается вне места – даже его детство, любовно им описанное и вообразенное, находится уже не здесь. Речь идет не о физическом пребывании или постоянном возвращении в любимые места. Проще говорить об образах, которые подпитываются знакомой до боли в глазах обшарпанной и потертой топографией, однако они свободны в ассоциативном поиске других ландшафтов, надежно фиксирующих и хранящих, как ячейка в банковском депозитории, исходные знаки, мифы и символы.

Вот здесь стоит остановиться. Гений и место являют собой разрывное, прерывистое и фрагментарное, заранее неполное единство отношений между фундаментальными, базовыми, основополагающими мифами, образами и архетипами «примордиального» сознания и подсознательного, может быть, бессознательного, и локальными, очень местными и ситуативными метафорами и метонимиями повседневного, шумного и обычного бытия и быта. Возможно, это как раз то, что Г. Бейтсон назвал 'double bind', «двойным посланием» – перенесенное по аналогии в сферу жесткой и жесткой пространственной ностальгии.

Гений и место формируют единое пространство амбивалентных, противоречивых, полуразрывных образов, чьи контексты есть метаобразы ключевых, уже разорванных и «растасканных» пространств и ландшафтов. Можно сказать, что всякое художественное произведение, претендующее на воссоздание, очередное творение места, существует и живёт как склейка, «склеенный ландшафт»; эта ментальная склейка продолжается все время, пока произведение читается, смотрится, воспринимается, осмысливается, обозревается, анализируется и, наконец, воображается. Исходя из подобной, весьма вольной трактовки, рискнем предположить: место не су-

шествует, пока гений – будь он даже вполне безымянным – не расположил, не разместил его образы в строгом метагеографическом порядке.

Меняется ли сам гений посредством приобретения экзистенциального опыта места, и если да, то как? Этот вопрос немаловажен, поскольку динамика его творчества, серии его произведений – как, например, в случае общеизвестной серии картин Сезанна, посвященных горе Сент-Виктуар, – создают впечатление, с одной стороны, неизменности его ключевых образов-архетипов, с другой стороны, мы можем наблюдать своего рода «плывущую», дрейфующую пространственность, фиксирующую экзистенциальное «ускользание» какого-то более важного, более глубокого образа. С нашей точки зрения, гений, в свою очередь, является «произведением» места, но всякий раз произведением неоднозначным, дистанцированным, прерывным или разрывным. Гений обязан месту как источнику разрыва своей «предыдущей» пространственности; само воображаемое место гения складывается как разорванная последовательность образно-географических спонтанных импрессий, чья каузальность может быть только со-пространственной.

Так, крайне интересным оказывается творческий опыт поэта Иннокентия Анненского, часто писавшего свои поэтические тексты в дороге – в то время, когда он работал инспектором Санкт-Петербургского учебного округа и ездил инспектировать учебные заведения Русского Севера. Основные тональности его поэзии – чувства скуки, тоски, невозможности достижения идеала и гармонии в грубой обыденной жизни – достигали особой остроты на случайных полустанках и в номерах провинциальных гостиниц. Оказавшись в Вологде по делам службы в мае 1906 г., Анненский пишет отчаянное по силе творческой и одновременно жизненной тоски письмо Е.М. Мухиной, жене своего бывшего товарища по службе в Царскосельской гимназии. Он описывает вид из окна вологодской гостиницы «Золотой якорь», эта импрессионистическая пейзажная зарисовка фиксирует его смутное душевное состояние и в то же время очередной творческий взлет:

«Вы хотите моего письма... Зачем?... Письма или скучная вещь, или страшная. Не хочу для Вас страшного, стыжусь скучного. Из моего окна видна ограда церкви, заросшая густой, сочной травой, там уже облетают белые одуванчики, много белых одуванчиков. Ограда заняла площадь – и как хорошо, что там не торгуют. Зато, вероятно, там когда-нибудь хоронили... Фосфор, бедный фосфор, ты был мыслью, а теперь тебя едят коровы... Вологда – поэтический город, но знаете, когда только – поэтический? Когда идет дождь, летний теплый, парно-туманный, от которого становится так сочна, так нависло-темна зелень берез, глядящих из-за старо-

го забора... В Вологде очень много духовных лиц, и колокола звонят целый день... Колокола меня будят, они тревожат меня... Моя черепная коробка не может вместить их медных отражений – но она не мирится, особенно с их разбитым, дробным звоном. Я чувствую, что этот звон хочет подладиться ко мне, что он заигрывает со мной... Молчи, медный... Я не Бодлер... И ты никого не проклинаешь... Ты просто ханжа, старый болтун... Боже, боже, сочинил ли кто-нибудь в Вологде хоть один гекзаметр под эту назойливую медь?..» [Анненский, 1979, с. 465].

Характерно, что внешне прозаичный вологодский пейзаж оживляет архетипические повторяющиеся мотивы поэзии Анненского: смертная скука, тоска, ритмичные звуки колокола или колокольчика, парной летний дождь, таящий в себе какую-то темнеющую таинственную угрозу. Чужой пейзаж оказывается одновременно и препятствием к творчеству, и непосредственным стимулом к нему; это случайное место нужно преодолеть другим, более родным и привычным – посредством собственного творческого болезненного «взрыва». Естественно, что в стихах, написанных в этот и последующий день, обнаруживаются царскосельские и петербургские топосы, ибо Анненский был, безусловно, одним из самых мощных гениев Царского Села и, понятно, Петербурга.

Вот стихотворение, написанное Анненским в этот же день, до написания письма его confidentке (сборник «Кипарисовый ларец», третье стихотворение из «Трилистника проклятия», цитируем полностью:

О НЕТ, НЕ СТАН

О нет, не стан, пусть он так нежно-зыбок,
Я из твоих соблазнов затаю
Не влажный блеск малиновых улыбок, –
Страдания холодную змею.

Так иногда в банально-пестрой зале,
Где вальс звенит, волнует и моля,
Зову мечтой я звуки Парсифаля,
И тень, и Смерть над маской короля...

.....

Оставь меня. Мне ложе стелет Скука,
Зачем мне рай, которым грезят все?
А если грязь и низость – только мука
По где-то там сияющей красе...

19 мая 1906

Вологда [Анненский, 1990, с. 103].

В этом стихотворении мы не находим конкретных топографических примет, однако привычные мотивы страдания, скуки, смерти развиваются на фоне классических топосов высокой петербургской культуры (зала, музыка, вальс, очевидно, бал); Парсифаль напоминает о Вагнере, созвучном по тематике Бодлеру, упоминавшемуся в письме. Кажется, Вологда стала просто местом, где написано «петербургское» стихотворение, но известное нам письмо показывает, что типичный провинциальный город и его ландшафты оказались очевидным творческим «катализатором». Мы можем говорить здесь о произведении гения, обязанного своим вдохновением обоим местам – и «видимому» (Петербург, Царское Село) и внешне, по поэтическому тексту, «невидимому» (Вологда).

Интересно, что далее в своем вологодском письме Анненский развивает тему реки, заканчивающейся опять-таки мотивом скуки-тоски:

«В Вологде есть и река, похожая на нашу Мойку, только без границы – она вся в барках. Говорят, что еще недавно на ней целыми днями пели разные марсельские стихиры, – но мещане не возлюбили их и погрозили – кто будет петь, того топить; теперь на реке Вологде никто не поет... Боже мой, как мне скучно... Дорогая моя, слышите ли Вы из Вашего далека, как мне скучно?.. Я сделал все, что полагалось на этот день. Кроме того, я исправил целый ворох корректуры, я написал три стихотворения, и не насытил этого зверя, который смотрит на меня из угла моей комнаты зелеными кошачьими глазами и не уйдет никуда, потому что ему некуда уйти, а еще потому, что я его прикармливаю, и, кажется, даже не на шутку люблю» [Анненский, 1979, с. 465].

Река Вологда сравнивается с петербургской Мойкой, вновь возникает тема ритмичного звучания (музыка, песня), но главное: скука-тоска «прикармливается» поэтом, и это происходит, по-видимому, часто в номерах провинциальных гостиниц. Случайные места становятся неслучайными для поэта местами творчества посредством взрачивания, культивирования собственной тоски, прорывающейся и время от времени венчающейся написанными здесь стихотворениями. Вологодский пейзаж становится для Анненского поистине метагеографическим.

После пробела, многоточия, разрыва Анненский заканчивает свое письмо взрывом отчаяния, перенаправленного на самого себя, и затем спадом нервного напряжения, переходящего в настроение безнадежности:

«Что ты пишешь? Что ты пишешь? Это бред... Нет, это письмо, и притом выведенное чуть ли не по клеточкам. Знаете ли Вы, что такое скука? Скука это сознание, что не можешь уйти из клеточек словесного набора, от звеньев логических цепей, от навязчивых объятий этого “как все”... Господи, если бы хоть миг свободы, огненной свободы, безумия... Но эти клеточки, эта линованная бумага и этот страшный циферблат, ничего не отмечающий, но и ничего еще и никому не простивший...

Милая Екатерина Максимовна... Я вижу, что Вы хмуритесь, что Вы огорчены, разочарованы, раздосадованы, почти обижены...

Вечер... Тишина... Одиннадцать часов. А я-то столько хотел Вам сказать. Мысли бегут, как разорванные тучи. Чу... где-то сдвинулись пустые дрожки... Если у Вас есть под руками цветок, не держите его, бросьте его скорее. Он Вам солжет... Он никогда не жил и не пил солнечных лучей. Дайте мне Вашу руку. Простимся» [Анненский, 1979, с. 465].

Мы видим перед собой фактически топографическую стенограмму, частное письмо как поэтический «нервометр» в духе А. Арто. Место сжимается буквально почти что в точку безумия, оно точно обозначено временем позднего вечера, провинциальной ранней тишиной, мысли становятся внутренним хаотическим ландшафтом, переносимым на бумагу. На границе почти безумия, безумной тоски и конкретного места, губернского города Вологды рождаются стихи Анненского. На следующий день, здесь же, он пишет новое стихотворение с очевидным «царскосельским» содержанием, вошедшим позднее в «Трилистник в парке»:

<Я НА ДНЕ>

Я на дне, я печальный обломок,
Надо мной зеленеет вода.
Из тяжелых стеклянных потемок
Нет пути никому, никуда...

Помню небо, зигзаги полета,
Белый мрамор, под ним водоем,
Помню дым от струи водомета,
Весь изнизанный синим огнем...

Если ж верить тем шепотам бреда,
Что томят мой постылый покой,
Там тоскует по мне Андромеда
С искаленной белой рукой»

20 мая <1906>

Вологда [Анненский, 1990, с. 121].

Устойчивый мотив бреда, обнаружившийся в предыдущем письме поэта, теперь переходит в «царскосельское» стихотворение. Само стихотворение почти беззвучное, немое, в отличие от многих других стихотворений Анненского – под водой «ничего не слышно» (не случаен был и вечерашний образ тихой беззвучной, без песен, реки Вологды) – как не было ничего слышно предыдущим поздним вечером. Поэт как бы затонул в ста-

тичном вечернем провинциальном ландшафте, в его полубезумной сжимающейся тишине – почти эти же эмоции и образы мы находим в написанном по следам «вечерней вологодской тоски» стихотворении. Можно пытаться угадывать далее и эмоциональные психоаналитические подтексты отношений Анненского с адресатом письма (образ тоскующей Андромеды «с искаленной белой рукой» в последнем четверостишии), но главное для нас тут другое: существует особая, уникальная поэтическая метагеография, сближающая совершенно различные места; места сближаются и накладываются друг на друга уникальными творческими опытами, требующими огромного нервного напряжения; поэтический текст может быть истинным произведением разных мест, пред-*ставленным* автором.

Итак, благодаря месту и посредством места гений творит новые пространства, в которых размещает образы места. Посредством собственно творчества гений соединяет место с этим же местом, но уже другим, в новых пространственных контекстах. Мы можем сказать, что эта проблема пронизывает всю ментальную «толщу» пространственных представлений – от географических образов к локальным (местным) мифам, далее к территориальным идентичностям и, наконец, четко визуализируемым культурным ландшафтам. Освоение места гением ведет – так или иначе – к возникновению проблемы совместности (*со-в-местности*), ибо расширяющиеся образы такого места предполагают сами себе и сами-в-себе рождение новых гениев, которые «проектируются», замышляются в этой совместности как реализующейся здесь-и-сейчас пространственности.

Литература

- Акройд П. Лондон: Биография. М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2005.
- Анненский И.Ф. Книги отражений (Литературные памятники). М.: Наука, 1979.
- Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. (Б-ка поэта. Большая серия).
- Вайль П. Гений места / послесл. Л. Лосева. М.: Независимая газета, 1999.
- Веденин Ю.А. Литературные ландшафты как объект наследия // География искусства. Вып. IV. М.: Ин-т наследия, 2005. С. 10–26.
- Замятин Д.Н. Локальные истории и методика моделирования гуманитарно-географического образа города // Гуманитарная география: науч. и культ.-просвет. альманах. Вып. 2. М.: Ин-т наследия, 2005. С. 276–323.
- Замятина Н.Ю. Образ города и искусство // География искусства. Вып. IV. М.: Ин-т наследия, 2005. С. 26–43.
- Котлер Ф., Асплунд К., Рейн И., Хайдер Д. Маркетинг мест. Привлечение инвестиций, предприятий, жителей и туристов в города, коммуны, регионы и страны Европы. СПб.: Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2005.
- Левинтов А.Е. «Гений места» как градо- и регионообразующий фактор (неоклассический очерк) // Полюса и центры роста в региональном развитии: сб. ст. / под ред. Ю.Г. Липеца. М.: ИГ РАН, 1998. С. 185–190.

Марбург Бориса Пастернака / сост. и вступ. ст. Е.Л. Кудрявцевой. М.: Рус. путь, 2001.

Памук О. Стамбул: город воспоминаний. М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2006.

Петровский М. Мастер и город: Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев, 2001.

Рахматуллин Р. Небо над Москвой. Второй Иерусалим Михаила Булгакова // Ex libris НГ. Книжное обозрение к «Независимой газете». 24.05.2001. С. 3.

Топоров В.Н. Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М.: Наука, 1991. С. 200–280.

ОБРАЗ ТЕРЕКА КАК ПОГРАНИЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПОЭЗИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Юкиёси Иноуэ

Япония, Токио

E-mail: ino-yu@gw5.u-netsurf.ne.jp

Рассматриваются поэтические произведения М.Ю. Лермонтова «Демон», «Дары Терека» и «Тамара», в которых река предстает границей между миром живых и миром мертвых, которым правит Демон. Показано, что все эти произведения тесно связаны друг с другом не только образом Терека, но и образом Демона, анаграмма которого скрыта в них.

Ключевые слова: Терек, Демон, Тамара, мир живых и мир мертвых, анаграмма.

В поэтических произведениях последнего периода творчества М.Ю. Лермонтова важное место занимает образ реки Терек («Демон», 1829–1839, «Дары Терека», 1839 и «Тамара», 1841). В поэме «Демон» на Тереке от поцелуя Демона погибает Тамара, а в стихотворении «Дары Терека» и в балладе «Тамара» Терек своим буйным течением уносит трупы, таким образом, эти произведения связаны друг с другом образом Терека. На наш взгляд, Терек представляет собой границу между миром живых и миром мертвых, которым правит Демон. Демонологический образ Терека и анаграмма слова «Демон», скрытая в этих трех произведениях, связывают их в единый цикл. Рассмотрим образ Терека в этих трех произведениях и их взаимосвязь.

Терек (река на Северном Кавказе) был знаком Лермонтову с детства, кроме того, он побывал в Дарьяльском ущелье во время первой ссылки в 1837 г. В поэме «Демон» «излучистое» Дарьяльское ущелье поэт сравнивает с жилищем змея, а Терек – с ревущей львицей. Здесь, на Тереке, Демон принес гибель Тамаре, внушив ей страсть. В народной демонологии

змей является злым духом. В славянской мифологии огненный змей является змееподобным демоном, который наделен антропоморфными чертами и в заговорах призывается как волшебное существо, способное внушить страсть женщине [Славянская мифология, с. 196, 283–284], а львица – хищный зверь, символ силы и господства. Из этого можно предположить, что образы Дарьяля и Терека в «Демоне» перекликаются с демонологическими символами в славянской мифологии. Это предположение можно подкрепить тем, что в этой поэме скрыта анаграмма слова «Демон». На это слово аллитерированы часть I–I, которая начинается со слов *Печальный Демон*, и часть I–III, в которой изображены Дарьял и Терек.

<i>Печальный Демон, дух изгнанья,</i>	(Демон)	дн
<i>Летал над грёшною землей,</i>	дёмонн	дёмон
<i>И лучших днёй воспоминанья</i>	дёмонннн	дёмон
<i>Пред ним теснилися толпой;</i>	дмонн	д-мон
...		
<i>Под ним Казбёк, как грань алмаза,</i>	дёммонн	дёмон
<i>Снегами вёчными сиял,</i>		ёммнн
<i>И, глубоко внизу чернёя,</i>		ёонн
<i>Как трёщина, жилище змёя,</i>		ёёмн
<i>Вился излучистый Дарьял,</i>	д	д
<i>И Тёрек, прыгая, как львица</i>	ё	ё
<i>С косматой гривой на хребтё,</i>	ёмооон	мон
<i>Ревёл, ...</i>	ё	

Слово «Демон», которое дано в самом первом стихе, перекликается с его же анаграммой, которая в то же время связана с образами Дарьяля и Терека. Об анаграмме в произведениях Лермонтова писал М.Л. Гаспаров. Он приводит несколько примеров анаграмм из произведений поэта: «в “Утесе” 2-я строфа аллитерирована на слово “стоит”»; в стихотворении “На севере диком...” 1-я строфа – возможно, на слово “сосна”, а 2-я – на слово “прекрасная” [Гаспаров, с. 546]. Гаспаров отмечает, что у Лермонтова анаграмма представлена лишь немногими и неотчетливыми примерами [Там же], но, как очевидно из примеров, приведенных выше, а также из тех, которые будут рассмотрены далее, примеры анаграммы на слово «Демон» можно найти и в произведениях «Демон», «Дары Терека» и «Тамара».

Терек издавна воспевался в песнях, балладах, стихах, навеянных мотивами гребенского казачьего фольклора. К их числу принадлежат стихотворения А.С. Пушкина «Кавказ» и М.Ю. Лермонтова «Дары Терека». С фольклором гребенских казаков Лермонтов познакомился во время поездок по предгорьям Кавказа, но, как отмечает И.Л. Андроников, «остается совершенно неясным, к каким песням гребенских казаков восходит лермонтов-

ское стихотворение, а главное – в чем сказалась эта близость к фольклору» [Андроников, 1967, с. 396]. Образы Терека в этих произведениях разные. В гребенской песне о Тереке Горыныче Терек одушевлен и представляется как «Горыныч» из русских сказок. В отличие от образа реки из «Даров Терека», это положительный образ – «слава добрая», «речь хорошая»:

*Быстрый Терек ты Горыныч!
Про тебя лежит слава добрая,
Слава добрая, речь хорошая!..*[Там же].

А в стихотворении А.С. Пушкина «Кавказ» Терек уподобляется молодому, сильному и свирепому зверю.

*Играет и воет, как зверь молодой,
И бьется о берег в вражде бесполезной,
И лижет утесы голодной волной...*

Образ Терека в произведении Лермонтова «Дары Терека» значительно отличается от Терека в песне гребенских казаков и стихотворении Пушкина «Кавказ». В.И. Коровин пишет: «У Лермонтова, напротив, Терек наделен демоническими чертами (*Буре плач его подобен, Вскормлен грудью облаков*)» [Коровин, с. 88]. Важно отметить, что у Лермонтова Терек описывается как дикое и злобное существо, именно Терек приносит в Каспий трупы возлюбленных, т.е. удалого казака и молодой казачки: *Я привез тебе гостинец!.. Кабардинец удалой; Я примчу к тебе с волнами Труп казачки молодой*. На основании этого можно предположить, что Терек у Лермонтова является границей между миром живых и миром мертвых, которым правит Демон. В народных представлениях «водное пространство – граница между “этим” и “тем” светом, путь в загробное царство, место обитания душ умерших и нечистой силы» [Славянская мифология, с. 96]. Терек у Лермонтова может быть «огненной рекой». «Огненная река – мифологическая река, отделяющая мир живых от мира мертвых <...> имеет космические масштабы, достигающая в высоту неба, а в глубину – бездны» [Там же, с. 283]. Теперь обратим внимание на анаграмму. Первая и вторая строфы стихотворения аллитерированы на слово «Демон».

<i>Тéрек воет, дик и злобен,</i>	дéн	дé
<i>Мéж утёсистых громад,</i>	дéммо	дéмо / мо
<i>Буре плач его подобен,</i>	дон	н / н
<i>Слезы брызгами летят.</i>		м

...		
<i>Погулял я на просторе,</i>		оон
<i>Отдохнуть пора бы мне.</i>	дéмоонн	дéмон
<i>Я родился у Казбека,</i>	део	дé
<i>Вскормлен грудью облаков,</i>	дмон	мон

Из этого можно сделать вывод, что в «Дарах Терека» Терек является границей между этим и тем светом и, переключаясь с демонологическим образом нечистой силы, приносит трупы в мир мертвых, которым правит Каспий-Демон.

В балладе «Тамара», так же как и в «Дарах Терека», Терек – граница между миром живых и миром мертвых, его буйные волны уносят трупы: *И с плачем безгласное тело Спешили они унести*. Теперь обратим внимание на анаграмму. Первая строфа аллитерирована на два слова: «Демон» и «Терек».

<i>В глубокой теснине Дарьяла,</i>	донн	треек к
<i>Где роется Тёрек во мглѣ,</i>	дѣемо дѣмо (Терек)	тѣрее Тѣре
<i>Старинная башня стояла,</i>	оннн н	ттр / Т
<i>Чернёя на черной скалѣ.</i>	ѣонннн	ѣѣрреек ѣрек

В пятой же строфе скрыта анаграмма не только слова «Демон», но и слов «дух» и «сомнения». Другие строфы, кроме 5-й, на эти слова не аллитерированы.

<i>Пред ним отворялися двѣри,</i>	ддѣмоон	дѣмон
<i>Встречал его мрачный Евнух.</i>	мнн	
<i>На голос невидимой пѣри</i>	д соомнѣиини	соомнѣ
<i>Шел воин, купѣц и пастух:</i>	ух снѣии	ни
<i>Пред ним отворялися двѣри,</i>	д соомнѣиини	я / соомнѣ-ни
<i>Встречал его мрачный Евнух.</i>	ух смнн	н

Прилагательное «мрачный» в последнем стихе может сочетаться с анаграммой слов «дух» и «сомнения», и в целом получается «мрачный дух сомнения». Нужно отметить, что это сочетание слов точно переключается со словами, которые ангел бросил Демону, унося погибшую Тамару в рай: *Исчезни, мрачный дух сомненья!* – (жирный шрифт мой. – Ю.И.) *Посланник неба отвечал.*

Это дает возможность предположить, что в царице Тамаре запечатлен дух Демона, т.е. Тамара наследует образ «мрачного духа сомненья» от Демона. Иначе говоря, по нашему мнению, Лермонтов в балладе «Тамара» дал царице имя Тамара, как и героине своей поэмы «Демон», в которой она погибает от поцелуя Демона. Но нужно отметить, что образ жестокой царицы Тамары, приносящей путникам смерть, значительно отличается от образа княжны Тамары. На наш взгляд, это связано с разными финалами восьмой, последней редакции поэмы, и шестой. Более подробно это будет рассмотрено ниже.

В балладе «Тамара» М.Ю. Лермонтов дает героине, царице, живущей в башне в теснине Дарьяла на Тереке, имя Тамара, а не Дарья, которая, по грузинской легенде, жила в Дарьяльском замке и была то ли предводительницей разбойников, то ли царицей, то ли княжной. Почему Лермонтов дал ей именно имя Тамара, которое уже носила героиня другого его произведения «Демон»? Как отмечает И.Л. Андроников, в романе «Герой нашего времени» Лермонтов упоминает о книге французского путешественника Ж. Ф. Гамба “*Voyage dans la Russie méridionale...*” (Paris, 1826). В ней написано следующее: «Если верить местному преданию, Дарьяльский замок принадлежал в средние века какой-то княжне Дарье, которая <...> приказывала бросать в Терек любовников, которыми была недовольна» [Андроников, 1995, с. 36]. Вполне естественно, что Лермонтову была известна легенда о Дарье. И делались разные предположения о происхождении имени Тамары, героини одноименной баллады, но до сих пор среди них нет убедительного. С другой стороны, по всей вероятности, Лермонтов читал «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» А.С. Пушкина, которое было опубликовано в 1836 г., т.е. до создания Лермонтовым «Тамары». В «Путешествии» Пушкин упоминает о крепости в Дарьяльском ущелье: «Предание гласит, что в ней скрывалась какая-то царица Дария, давшая имя свое ущелью: сказка. Дариал на древнем персидском языке значит ворота» [Пушкин, с. 356]. Вполне возможно, что из «Путешествия» Лермонтов узнал, что имя Дарья произошло от названия Дарьяльского ущелья, а не наоборот. С другой стороны, как было сказано выше, царица Тамара наследует образ «мрачного духа сомненья», т.е. Демона. Из всего этого можно сделать вывод, что Лермонтов, по нашему предположению, решил назвать героиню своей баллады не Дарья, а Тамара, но это не та Тамара, о которой пишет Лермонтов в последней, восьмой редакции и которую ангел уносит в рай и тем самым спасает ее душу, а та Тамара, о которой он пишет в шестой редакции и которую Демон уносит в ад, душа ее не спасена и дальнейшая судьба неизвестна. По нашему мнению, именно Тамара «с запечатленной душой Демона» стоит на краю мира мертвых, границей которого с миром живых является река Терек.

Теперь сопоставим Демона и царицу Тамару. Крылатый Демон парил в небесах и с высоты выискивал свою возлюбленную. Царица Тамара бескрыла и ждет прихода возлюбленных на земле в своей высокой башне в ущелье, как паук ждет добычу в своей паутине. Демон – *То не был ангел-небожитель... То не был ада дух ужасный*, царица Тамара – *Прекрасна, как ангел небесный, Как Демон, коварна и зла*. На основании этого можно сказать, что царица Тамара и Демон представляют собой зеркальных двойников друг друга, в то же время они оба – амбивалентные существа добра и зла. С другой стороны, царица Тамара может рассматриваться как

«перевернутый» (термин Ю.М. Лотмана) образ погибшей Тамары из «Демона». По Лотману, «одним из наиболее элементарных приемов выхода за пределы предсказуемости является такой троп (особенно часто применяемый в зрительных искусствах), в котором два противопоставленных объекта меняются доминирующими признаками. Такой прием широко применялся в барочной литературе “перевернутого мира”» [Лотман, с. 73]. Тамара в «Демоне», и в восьмой, и в шестой редакциях – молодая, красивая и добрая княжна, т.е. ее доминирующие признаки – это добро и красота. С другой стороны, после гибели жениха она слушала голос Демона не только с печалью, но и с кипением всех чувств: *В ее груди; печаль, испуг, Восторга пыл – ничто в сравненьи*. В конце концов она принимает прикосновение жарких уст Демона. Как было сказано выше, Демон сумел внушить ей страсть, так же как и змей, который внушал страсть женщине в народной демонологии. В противоположность княжне Тамаре из поэмы «Демон» царица Тамара из баллады, стремясь к добру и любви, всегда приносит возлюбленным гибель, как и Демон принес гибель своей возлюбленной Тамаре.

Теперь обратим внимание на разницу в финалах поэмы «Демон» в шестой редакции, исправленной и подписанной самим Лермонтовым в сентябре 1838 г., и последней (восьмой), созданной не позднее февраля 1839 г.

Как известно, в последней (восьмой) редакции «Демона», текст которой был представлен Двору в феврале 1839 г., Лермонтов внес важное изменение в финал, в судьбу Тамары и образ Демона. В шестой редакции Тамара после своей смерти остается во власти Демона, который пронесится, *взор пронзительный кидая*, мимо ангела, молящегося за душу *грешницы молодой*. В последней редакции после смерти Тамары ангел строгими очами взглянул на Демона и унес ее в рай, и побежденный Демон остался один. Как отмечает Э.Э. Найдич, восьмая редакция, «по мнению многих исследователей, говорит или об эволюции Лермонтова, изменении творческой концепции (*И проклял Демон побежденный Мечты безумные свои*), или о приспособлении Лермонтова к условиям цензуры» [Найдич, с. 183]. Проследившая отличия этих двух редакций, Найдич заключает, что в восьмой редакции «логика развития образа Тамары привела Лермонтова к сосредоточенности на главном – на самой трагедии смерти – ее противоположности бытию, утрате всего, что давала жизнь. Безжизненным, застывшим оказывается и побежденный Демон» [Там же, с. 188–189]. Но, по нашему мнению, если подобная логика привела автора к сосредоточенности на смерти, то это сосредоточенность не на трагедии смерти Тамары, а на спасении ее души, т.к. после ее смерти ангел унес ее в рай, смывая с нее след проступка и страдания: *И сладкой речью упованья Ее сомненья разгонял, И след проступка и страданья С нее слезами он смывал.*

В последней (восьмой) редакции чем больше усиливается печаль Демона, тем больше ослабевает его зло, и в конце концов душа Тамары спасена. В шестой же редакции ангел мог только молить за ее душу перед силой зла Демоном, который унес ее в свой мир, в ад, где неизвестно, что ее ждет. В этом отношении у шестой редакции может быть продолжение о будущей судьбе Тамары. По нашему предположению, этим продолжением является именно баллада «Тамара», в которой унесенная в ад Тамара «с запечатленной душой Демона» стоит на краю мира мертвых, манит путников в свой мир и приносит им гибель. В этом смысле шестая редакция «Демона» и баллада «Тамара» являются зеркальными двойниками. Важно отметить, что шестая редакция для Лермонтова по своей важности не уступала восьмой, т.к. поэт подарил ее любимой – В.А. Лопухиной с припиской своей рукою в конце. Именно поэтому шестая редакция называется «Лопухинской». На наш взгляд, шестую и восьмую редакции вполне можно считать отдельными произведениями, которые имеют общее идейное содержание и равную ценность, но отличаются друг от друга абсолютной противоположными финалами и судьбой Тамары.

Все это показывает, что Лермонтов в своей балладе «Тамара» дал царице имя Тамара из шестой редакции поэмы «Демон», в которой княжна погибла от поцелуя Демона и была унесена им в ад. Таким образом поэт хотел в демонологическом образе царицы Тамары показать дальнейшую судьбу героини другого своего произведения – княжны Тамары.

Из всего вышеизложенного напрашивается вывод, что Терек, уносящий трупы жертв своим буйным течением, является той «огненной рекой», которая отделяет мир мертвых от мира живых и в то же время представляет собой связующее звено между этими мирами. Демонологический и мифологический образ Терека связывает поэтические произведения последнего периода творчества М.Ю. Лермонтова «Демон», «Дары Терека» и «Тамара» в цикл произведений. Так, в «Демоне» Терек – демонологическое место, откуда, в восьмой (последней) редакции, героиня унесена в рай, а в шестой – в ад. В «Дарах Терека» Терек – главный герой, приносящий трупы жертв в Каспий-Демон, а в «Тамаре» именно Терек помогает героине, унося трупы в мир мертвых. И продолжением шестой редакции «Демона» является «Тамара», героиня которой наследует душу Демона.

Литература

- Андроников И.Л. Лермонтов в Грузии в 1837 году. М., 1955.
Андроников И.Л. Лермонтов. Исследования и находки. М., 1967.
Гаспаров М.Л. Фоника Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 546.
Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М., 1973.
Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Семиосфера. СПб., 2000. С. 12–149.

Найдич Э.Э. Спор о «Демоне» // Найдич Э. Этюды о Лермонтове. СПб., 1994. С. 164–189.

Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1975. Т. 5.

Славянская мифология: энцикл. словарь. М., 1995.

ДИАЛОГ ВОСТОКА И ЗАПАДА В ЛИРИКЕ В. ГЮГО

Ю.У. Матенова

Узбекистан, Ташкент

E-mail: julia_matin@mail.ru

Доказывается, что стихотворения сборника «Восточное» и другие произведения В. Гюго, затрагивающие тему Востока, – это образное представление «теории контрастов», лежащей в основе эстетической концепции поэта, для которого обращение к Востоку – это не только противопоставление, но и стремление к постижению целостности мира, к универсализму, диалогу культур.

Ключевые слова: теория контрастов, романтизм, ориентализм, местный колорит, эстетическая концепция, восточные мотивы, экзотика, гармония, западная культура.

В январе 1829 г. Виктор Гюго опубликовал лирический сборник «Восточное», и с этого момента на протяжении всего своего долгого и плодотворного поэтического пути великий романтик не изменял своему увлечению восточными мотивами. Временами интерес к восточной тематике то усиливался, то ослабевал, что, очевидно, связано с бурными политическими событиями во Франции, но наиболее широко и разнопланово восточные мотивы представлены в сборнике Гюго «Восточное», который состоит из 39 стихотворений и двух небольших поэм.

Восток Гюго – это пестрая, яркая страна света и красок, где поэт дает полный простор своей неистощимой фантазии. Свободолюбивые горцы и участники испанской реконквисты, султаны и муфтии, дервиши, обитательницы сераля, моряки, воины – это ожившие образы, созданные его воображением, это услышанные им в глубине души звуки. По свидетельству М. Галло, несмотря на сложные семейные обстоятельства, В. Гюго смог *composer, prendre le monde lointain dans le filet des mots. Evoquer l’Orient, martyr et enchanteur* [Gallo, с. 282] – *сочинить, поймать далекий край в сети слов. Воссоздать Восток, мученический и в то же время чарующий* (перевод наш. – Ю.М.).

Создавая живописные картины Востока, поражающие ослепительными красками, яркостью образов и красотой слова, поэт не просто сле-

довал романтической традиции «местного колорита». Сборник «Восточное» Гюго отмечен серьезным интересом к жизни народов, стремлением проникнуть в их национальное культурное своеобразие. Гюго изучает по подстрочным переводам образную систему и особенности стиха арабских и персидских поэтов, восхищается испанскими народными романсами и малайской любовной песенкой. В качестве приложения Гюго выписывает особенно поразившие его фрагменты восточной поэзии и называет их горстью драгоценных камней, *наспех и случайно выхваченных из великих россыпей Востока*. Среди них были представлены и стихи Хафиза, Фирдоуси, Саади, чьи поэтические строки использовались В. Гюго в качестве эпиграфов.

Увлеченность Гюго Востоком, с его яркими красками, необычными формами, оригинальной культурой, на раннем этапе его творчества со временем сменяется подсказанным эстетическими запросами полуироническим сожалением о том, что Восток утрачивает свою самобытность, что чревато потерей противовеса и необходимого дополнения к европейской культуре. «Восток портят. Великолепная Порты исчезла. Сераль теперь из красного дерева. Идеал пашей – быть похожими на наших капралов. Муфтий съезживается и становится сосулькой. Абд-Элькадер, который писал, как Иов, пишет, как мосье Прюдом. Халат сменило пальто; у Алжира будет своя rue Rivoli, у Дели свой Strand; Африка офранцузивается. Индия англизируется. Увидите, что, в конце концов, Европа под предлогом цивилизации сокрушит Китай» [Горнфельд, с. 153].

Не только поисками самобытности и экзотики обуславливался интерес и внимание к Востоку В. Гюго и других европейских романтиков. Восток еще волновал умы и чувства многих его современников, поскольку там вела освободительную войну против турецкого ига Греция, за которую погиб Байрон и которую с таким сочувствием и симпатией изображал Э. Делакруа. Л. Арагон в свое время, характеризуя сборник «Восточное» Гюго, писал: «Восток не был только декорацией. В эти годы интерес к Востоку был неминуемо связан со страстями, которые там разбушевались». Он утверждал, что этот сборник крепко связан с настоящим: «Его паши, гаремы, джинны насыщены настоящей кровью, слезами и криками, которые не могут иметь своим источником только воображение» [Aragon, с. 378].

В предисловии к сборнику «Восточное» сам В. Гюго, объясняя свое увлечение Востоком, писал: “L’Orient soit comme image, soit comme pensée, est devenu pour les intelligences autant que pour les imaginations une sorte de préoccupation générale à laquelle l’auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu. Les couleurs orientales sont venues comme d’elles-mêmes empreindre toutes ses pensées, toutes ses rêveries; et ses rêveries et ses pensées se sont trouvées tour à tour, et presque sans l’avoir voulu, hébraïques, turques, grecques, persanes,

arabes, espagnoles meme, car l'Espagne s'est encore l'Orient..." [Hugo, 1999, с. 23]. – «Восток как мысль или как образ занимает сейчас воображение и умы всех людей, и, может быть, автор неведомо для самого себя поддался общему увлечению. Восточный колорит как бы сам собой окрасил все мысли, все грезы; и они почти невольно становились то еврейскими, то турецкими, то греческими, персидскими, арабскими, даже испанскими, ибо Испания – тоже Восток...» (перевод наш – Ю.М.).

Гюго утверждает, что «истинная поэзия, поэзия целостная заключается в гармонии противоположностей» [Гюго, 1980, с. 452]. Контраст у Гюго не однозначен, у него две функции – разъединять и объединять. «Человек, – считал Гюго, – ограничен в своих возможностях познать мир в целостности, поэтому какая-то деталь кажется ему безобразной, когда в действительности – она неотъемлемая часть единого целого. Лишь истинный поэт в состоянии понять противоположное и безобразное не только как отрицание, но и необходимое условие гармонии» [Hugo, 1968, с. 73–74]. Эта мысль Гюго по-своему продолжает тезис Ф. Шлегеля об «абсолютном синтезе абсолютных антитез» как необходимом условии искусства.

Теория контрастов Гюго объясняет и его заинтересованность, как и других романтиков, в восточной экзотике, в восточной культуре в качестве противопоставления и необходимого взаимодополнения двух различных миров, двух цивилизаций, Запада и Востока. При сопоставлении еще рельефней выступает своеобразие каждой культуры и подчеркивается, акцентируется все положительное и отрицательное.

Увлеченность Востоком, его культурой подкрепляется, по словам Гюго, и «живой симпатией к восточному миру»: «Ему издавна казалось, что там блистает высокая поэзия, он уже давно желал утолить свою жажду из этого источника. И, правда, все там величественно, роскошно, полно творческих сил» [Гюго, 1953, с. 133].

Возможно, в этом восхищении присутствует и известная доля преувеличения, но концептуально важно другое – положение о том, что, являясь контрастом, противоположностью западному миру, его культуре, Восток способствовал более глубокому осмыслению Западом его задач и перспектив развития. Обладая пророческим даром, свойственным поэтам, Гюго предвещает, что Востоку «еще суждено сыграть в скором времени заметную роль на Западе как для империй, так и для литератур» [Там же].

Литература

Горнфельд А. Гюго В. «P.S. моей жизни» // Горнфельд А. На западе. Литературные беседы. СПб., 1910.

Гюго В.В. Предисловие к драме «Кромвель» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.

- Гюго В. Собр. соч.: в 15 т. М., 1953.
Aragon L. Avez-vous lu Victor Hugo // Anthologie poétique commentée par Aragon / пер. Е.М. Евниной. Paris, 1952.
Gallo M. Victor Hugo: Je suis une force qui va. Paris, 2001.
Hugo V. Cromwell. Paris, 1968.
Hugo V. Préface de l'édition originale // Les Orientales. Les Feuilles d'automne. Paris, 1999.

ДИАЛОГ ГРУЗИНСКОЙ И РУССКОЙ КУЛЬТУР В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ Н.А. ЗАБОЛОЦКОГО

М.К. Кшондзер

Германия, Любек

E-mail: mkkshondzer@googlemail.com

Рассматриваются эволюция грузинской темы в творчестве Н.А. Заболоцкого, ее взаимосвязь с традициями русской поэзии и грузинской культуры.

Ключевые слова: диалог культур, монументальность, историзм, пространство природы, рецепция.

Кавказская и грузинская темы присутствуют в лирике Николая Заболоцкого на всех этапах ее развития, причем если в «Столбцах» восприятие Грузии происходило посредством абстрактного интереса к этой традиционной для русской литературы теме, то в стихотворениях «Второй книги» и затем в «грузинских» циклах 1940–1950-х гг. ощущается непосредственное знакомство с природой, бытом, культурой и традициями этой страны. Анализ восприятия грузинской темы в лирике Заболоцкого позволяет в полной мере говорить о диалоге русской и грузинской культур в его творчестве, о рецепции русской литературой инациональной действительности. В то же время изучение произведений русского поэта в данном ракурсе позволяет обнаружить целостность его творчества, ибо при всех изменениях, которые претерпела эта проблематика в творчестве поэта, именно постепенное постижение Грузии выявляет глубинное, сущностное единство его поэзии.

Тема Кавказа появляется уже в «Столбцах», хотя традиционный романтический образ Кавказа, присущий русской литературе, у Заболоцкого приобретает несколько непривычную форму. В стихотворении «Черкешенка» нет контрастного противопоставления реального и идеального миров, речь идет скорее о трагедии загубленной человеческой жизни, это как бы набросок к пьесе или роману о судьбе непризнанной актрисы. Кавказ в стихотворении являет собой подлинные и непреходящие ценности, на-

стоящую глубину и неподдельность чувств и страстей. С другой стороны, монументальность Кавказа, привлекавшая поэта и в более поздних стихах о Грузии, звучит уже в «Столбцах». Это характерно и для стихотворения «Бродячие музыканты». При всей видимой самоустраненности автора в обоих стихотворениях есть чисто личностные обобщения, прямые сопоставления судьбы героя с судьбой автора, что будет характерно для многих грузинских стихов Заболоцкого.

Уже первые априорные зарисовки Кавказа и Грузии позволяют обозначить как влияние традиций русской литературы, так и оригинальность мировидения поэта. В критической литературе о Заболоцком принято считать, что знакомство с Грузией и ее поэтической культурой помогло поэту «преодолеть нарочитую сложность, условность, гиперболизм и даже некоторый алогизм» [Балуашвили, с. 123] «Столбцов». Однако было бы упрощением рассматривать творческий путь Заболоцкого только как прямолинейное освобождение от усложненной поэтики «Столбцов» и утверждение подлинно реалистических основ его поэзии. Наряду с таким характером эволюции намечался и обратный процесс: пластичность, яркость и гибкость поэтических образов «Столбцов» обогащали дальнейшее творчество Заболоцкого, придавали ему самобытность и силу художественного воздействия, которые позволяют безошибочно определить стиль поэта.

В восприятии Грузии Заболоцким обращает на себя внимание интересный аспект, выявленный известным критиком и литературоведом Г. Маргвелашвили. Пытаясь определить истоки интереса и любви поэта к Грузии, критик выделяет одну черту, которая, по его мнению, связывает суровость северной природы, к которой привык русский поэт с детства, и величественность кавказских пейзажей. Эта черта – монументальность (термин предложен С. Чиковани), т.е., по мнению критика, «произошло крайне любопытное явление: поэт, с детства влюбленный в суровую и строгую природу своей родины... – этот до мозга костей русский поэт как вторую свою родину полюбил Грузию, страну, “где небо бирюзово, где изумрудом плещет дол...”» [Маргвелашвили, с. 251]. Поэта привлекают не экзотические красоты Черноморского побережья, а монументальное величие Каргли и Кахетии. В связи с этим представляет интерес стихотворение «Я трогал листья эвкалипта», в котором прослеживается традиционная тема русской поэзии при обращении к инонациональной действительности: интерес к другой культуре вызывает в памяти воспоминания о родных пейзажах. Еще один прекрасный образец слияния подлинно русской поэтической традиции с элементами восприятия грузинской культуры мы находим в стихотворении «Тбилисские ночи», которое продолжает традиции русской классической поэзии (отдельные строфы вызывают ассоциации с блоковскими, есенинскими строками, некоторые заставляют вспомнить Пушкина). В то же время в эту чисто русскую поэтическую струю орга-

нично вплетаются грузинские реалии, ненавязчиво вовлекая русского читателя в мир грузинской образности:

Хочешь, завтра под звуки пандури,
Сквозь вина золотую струю
Я умчу тебя в громе и буре
В ледяную отчизну мою?
Там, в огромном безмолвном просторе,
Где поет, торжествуя, пурга,
Позабудешь ты южное море,
Золотые его берега...
Что случилось сегодня в Тбилиси?
Льется воздух, как льется вино.
Спят стрижи на оконном карнизе,
Кипарисы глядятся в окно [Заболоцкий, с. 239].

Анализ некоторых стихотворений Заболоцкого 1940-х гг. позволяет сделать вывод о том, что эволюция поэта заключалась не в отходе от прежних форм и выработке совершенно новых, а в соединении художественных средств и слиянии их на новом этапе творчества. Пластичность, яркость, словесная гибкость «Столбцов» и элементы традиционного русского классического стиха («Второй книги»), соединившись на почве грузинской действительности, культуры и поэтических традиций, превратились в великолепные образцы стихотворений, освобожденных как от излишней условности, так и от холодной риторичности. Второе рождение Заболоцкого как поэта, заново постигавшего мир и свое место в нем, непосредственно связано с Грузией, ибо появлению его в поэтическом мире 1940-х гг. предшествовало лето, проведенное в Сагурамо. Об этом свидетельствуют воспоминания друга поэта С. Ермолинского, жившего одновременно с Заболоцким в Сагурамо: «Выстрадав, одухотворенный, он понял, что писатель больше, чем кто-либо, должен достойно пройти назначенный путь... Грузия – вторая родина!... писалось там много, и очень скоро это стало видно... Он писал как думал и как чувствовал. Голос очищался от всякой фальши, но в стихах его... редко встречаются строки, впрямую говорящие о своем, о личном... Заболоцкий словно твердил себе: не надо разбазаривать тему своей биографии, надо увидеть мир шире – объективный мир, – а любое самокопание отбросить» [Ермолинский, с. 126].

В этой связи хотелось бы обратиться еще к одному стихотворению «грузинского» цикла, связанному с темой историзма, ибо это еще один аспект, сближающий Заболоцкого с Грузией. Неразрывность исторических традиций с современностью, ощущение своей кровной связи с прошлым – эти черты грузинской культуры и быта были очень близки Заболоцкому, поэтому при переводе Руставели и Гурамишвили, Важа Пшавела и Г. Орбелиани он старался проникнуть в дух грузинской истории, осмыслить ее

истоки и корни. В стихотворении «Башня Греми» нашли отражение раздумья поэта над историческими судьбами Грузии, ее настоящим, над проблемами вечного, преходящего, красоты и насилия. Лирический герой то поднимается по ступеням башни в наше время, то вдруг попадает в окружение царя Левана и вместе с ним борется с кизилбашами, то опять оказывается нашим современником. Стихотворение глубоко символично: под лестницей подразумевается ход истории, неотвратимый и безжалостный, чреватый страшными изгибами и поворотами:

Винтом извивается башенный ход,
Отверстье, пробитое в камне.
Сорвись-ка! Никто и костей не найдет.
Вгрызается в сердце тоска мне.
А следом за мною, в холодном поту,
Как я, распростершие руки,
Какие-то люди ползут в высоту,
Таща самопалы и луки [Заболоцкий, с. 244].

В стихотворении звучит очень важная для поэта тема патриотизма и отпора врагу. Кизилбаша – это обобщенный образ врага, от которого нужно защитить родную землю. Исторические экскурсы сменяются яркими картинами кахетинской природы, свидетельствующими о вечных, непреходящих подлинных ценностях, о том, что настоящая красота непобедима.

Стихотворение «Сагурамо» также является великолепным образцом художественного совершенства, единства истории и современности, гармонического единения природы и человека. Это классическое по своей соразмерности произведение, в нем нет ничего лишнего, каждый образ на своем месте, каждое сравнение пластично, живописно, динамично, а в целом по эмоциональной насыщенности, лирической свежести и чистоте это одно из лучших произведений Заболоцкого. Картины грузинской природы, обрамляющие стихотворение, объединяют все его тематические пласты, а явно ощущаемое авторское начало придает ему мягкую лирическую окраску и превращает природу из холодного объекта наблюдений в соучастницу событий:

Я твой родничок, Сагурамо,
Наверно, вовек не забуду!
Здесь каменных гор панорама
Вставала, подобная чуду...
Я вздрагивал, я просыпался,
Я с треском захлопывал ставни,
И снова мне в уши врывался
Источник, звенящий на камне [Там же, с. 291].

Грузия оказала на Заболоцкого сильнейшее воздействие, приблизив его поэзию к тем началам духовности, органичности и внутреннего единства,

которые всегда были свойственны грузинской культуре. При всем отличии раннего Заболоцкого периода «Столбцов» от зрелого мастерства поздних произведений в его творчестве обнаруживаются целостность и единство. Органическое соединение элементов грузинской поэтической образности с поэтикой раннего Заболоцкого способствовало созданию таких шедевров, как «Воздушное путешествие», «Гомборский лес», «Сагурамо» и др.

Анализ воздействия грузинской действительности и тематики на творчество Заболоцкого позволяет сделать вывод о том, что инациональная культура, влияя на мировоззрение русского писателя, обогащает его художественную систему, выявляет те грани поэтического мировидения, которые становятся особенно ощутимыми при восприятии иной художественной традиции.

Литература

- Балуашвили В.И. Встречи с Грузией. Тбилиси, 1978.
Ермолинский С. Сагурамо // Литературная Грузия. 1983. № 8. С. 113–127.
Заболоцкий Н. Собрание сочинений: в 3 т. М., 1983. Т. 1.
Маргвелашвили Г. Подвиг Николая Заболоцкого // Мастерство перевода. Сб. второй. М., 1963. С. 238–271.

ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА (НАЧАЛО XX в.): ПРОЗА Н.П. МАТВЕЕВА-АМУРСКОГО

Л.Е. Фетисова

Россия, Владивосток

E-mail: lefet@yandex.ru

Рассматривается проза Н.П. Матвеева-Амурского, известного дальневосточного писателя, издателя, общественного деятеля. Показан широкий тематический диапазон его «Уссурийских рассказов», в которых представлена объективная картина повседневной жизни восточной окраины России на рубеже XIX–XX вв.

Ключевые слова: Дальний Восток России, литератор Н.П. Матвеев-Амурский, этнографическая проза, тематика, повседневная жизнь.

Этнографическая проза как особый тип повествования выделяется в русской литературе начиная со второй половины XIX в. В классической литературе яркими представителями этого направления являлись Г.И. Успенский, В.А. Слепцов, Ф.М. Решетников, С.В. Максимов, В.Г. Короленко

и др. Этнографическая реальность российской провинции в их произведениях представляла как многоуровневый социокультурный феномен.

В дальневосточной литературе конца XIX – начала XX в. это направление связано прежде всего с именем Н.П. Матвеева-Амурского, писателя, издателя, общественного деятеля. Николай Петрович Матвеев (1865–1941 гг.) родился в Японии в семье фельдшера, служившего в православной миссии в Хакодате. Крестил его настоятель миссии Николай Японский, возведенный Русской православной церковью в ранг равноапостольного. Ребенок получил имя в честь своего духовного отца. Вскоре семья переехала в Николаевск-на-Амуре, где на нее обрушился неожиданный удар – смерть главы семьи. Вдова, камчадалка Феврония, вновь вышла замуж, и у мальчика появился тупой и жестокий отчим. Не выдержав издевательств, подросток убежал из дома и несколько лет бродяжничал. Начала грамоты он освоил в 12 лет, когда прислуживал в семье офицера на пограничной заставе [Матвеев, с. 12–13].

Систематического образования Н.П. Матвеев не получил, но во Владивостоке закончил с отличием двухгодичную Кадровую школу при мастерских Военного порта. Полученная специальность модельщика литейного производства пригодилась ему впоследствии при открытии собственной типографии [Дьяченко, с. 40].

Всю жизнь он занимался самообразованием, овладел японским, английским, китайским языками, много читал. Н.П. Матвеев был популярен как яркий публицист и автор злободневных стихов, нередко имевших политическую окраску. За долгую жизнь он публиковался под разными псевдонимами – Гейне из Глуховки, Путник, Странник, Уссурийцев, Медуза, Краб, Трепанг, Дед Ник, хотя остался в памяти современников под одним из ранних псевдонимов – Николай Амурский. В 1896 г., уже будучи достаточно популярным у дальневосточников, он издал книгу очерков «Из прошлого Уссурийской тайги»; в 1901 г. выпустил сборник стихов, который разошелся очень быстро; в 1903 г. его «Стихотворения, пародии и подражания» были опубликованы в Санкт-Петербурге. Однако настоящая известность пришла к нему после того, как «Уссурийские рассказы» вышли в издательстве И.Д. Сытина в Москве (1904 г.).

В начале XX в. Н.П. Матвеев задумал серию книг для народа «Универсальная библиотека». В первую книгу вошли рассказы М. Горького, и тираж был конфискован по приказу Уссурийского жандармского управления. В октябре 1905 г. Н.П. Амурский получил разрешение на издание еженедельного журнала «Природа и люди Дальнего Востока». Удалось выпустить 27 номеров, затем издатель был обвинен в неблагонадежности, в результате провел полтора года в тюрьме, а журнал прекратил существование. Тем не менее, когда в 1910 г. отмечалось 50-летие города, именно

Н.П. Матвеев был назначен председателем юбилейной комиссии [Матвеев, с. 17]. К знаменательной дате он написал «Краткий исторический очерк г. Владивостока», который издал в собственной типографии вместе с юбилейным альбомом.

В доме Матвеева бывали многие «вольнодумцы» из числа местной интеллигенции: П.И. Гомзяков, П.А. Дьячков, Н.В. Ремезов, В.К. Арсеньев, Л.Я. Штернберг, супруги Волкенштейн [Русские писатели, с. 545]. Тем не менее он сам не примыкал ни к какой партии. В смутное время Гражданской войны Н.П. Матвеев с женой и тремя младшими детьми выехал в Японию, где и умер в 1941 г. [Дьяченко, с. 44].

Поэтическое творчество Н.П. Матвеева представляет интерес, главным образом, как свидетельство природной одаренности литератора-самоучки. В отличие от стихов его очерковая проза представляет собой добротный документально-художественный материал. Она не утратила привлекательности и для современного читателя. Художественный метод писателя сформировался на традициях русского классического реализма, основанного на демократических принципах. Автор-повествователь, фигура которого объединяет разрозненные очерки, предстает перед читателем как вдумчивый наблюдатель, которому не безразличны судьбы встречающихся на его пути людей, что придает убедительность его рассказам. Изображение конкретных людей и событий – особенность всего творчества Н. Амурского. Действующие лица его очерков – не «герои» в романтическом смысле этого слова, не являются они и «маленькими» людьми, вызывающими жалость. Принципиальная позиция бытописателя заключается в особом внимании к повседневной жизни разных слоев населения.

Писателя отличают некоторая отстраненность, отсутствие собственной оценки изображаемой действительности. Развитие сюжета определяется не исключительностью ситуации, а особым драматизмом повседневности, в водоворот которой попадают обычные, ничем не примечательные люди. Проза Николая Амурского до настоящего времени остается одним из немногих достоверных источников сведений о жизни восточной окраины России в начале XX в.

Традиционная для русской литературы крестьянская тема занимала в творчестве Н. Амурского заметное место, однако он был далек от идеализации земледельческого сословия. В одном из его очерков («Пантач») рассказывается, как человек без определенных занятий («Чем занимался Силыч, было тайной»), живший на окраине недавно основанного поселения в Южно-Уссурийском крае, стал успешным кабатчиком, продав свою красавицу-дочь богатому «молодому господину по фамилии Ружкин». Односельчанам он объяснил, что «убил трех пантачей на охоте и получил за каждого по триста рублей» [Амурский 1904: 92–93]. О внутренней ущерб-

ности героя свидетельствует уже первое его описание: «Среди первых поселенцев этого места Силыч был фигурой заметною. Высокого роста, с крупными чертами лица, с большой, окладистой, с проседью бородою, серыми, глядевшими исподлобья глазами, он производил на других неприятное впечатление» [Амурский, с. 91].

В противовес этому хозяйка хутора из рассказа «Крестьянка» описана с большой симпатией: «Это была маленькая, уже пожилая некрасивая женщина, с весьма умным выражением лица». Женщина происходила из богатой крестьянской семьи и в свое время училась в одном из женских училищ ближайшего города. Будучи обесчещенной офицером, она вынуждена была «прикрыть грех», вступив в брак с одним из отцовских работников. Теперь именно она заправляла всем хуторским хозяйством, что, по мнению автора, «совсем не редкость в нашем крестьянском быту». Поразило его другое – когда разговор зашел о войне Греции и Турции, хозяйка включилась в беседу: «Опять война, ... опять сотни тысяч жертв, может быть. Сколько трат бесполезных на пушки проклятые, на порох и другие ненужные вещи. Сколько разорения невинным людям!» Далее женщина выразила надежду, что в будущем такие проблемы, возможно, станут решать международный третейский суд, о котором она читала в газетах [Там же, с. 24].

«Глядя на эту убогую обстановку и на хозяйку, говорящую о таких подобных речи» [Там же, с. 26]. Надо сказать, что «убогая обстановка» также представлена вполне реалистически и достаточно подробно: «Скоро мы подошли к стоящему среди лесной чащи одинокому домику, около которого не было забора или каких-либо служб. Дверь отворялась прямо на улицу, сеней не было. ... Два-три стекла на окнах были заткнуты тряпичами, в одну сторону от дверей, в углу, помещалась большая русская печь. Около которой были устроены нары, заваленные всяким хламом, хата не имела перегородок и производила впечатление пустой. В переднем углу под иконами помещался маленький столик, у стен стояло два-три табурета. В другую сторону от дверей, на полу, валялась убогая постель – грязное тряпье» [Там же, с. 24].

Поскольку освоение региона первоначально мыслилось как аграрное, жизнь дальневосточной деревни получила освещение в отчетах официальных лиц (в частности, в материалах Переселенческого управления), в местной публицистике и научно-популярных изданиях, из которых можно получить достаточно объективное представление о бытовом укладе, хозяйственной деятельности, традиционной культуре сельских жителей. Однако повседневная жизнь обитателей урбанизированного пространства, особенно городских низов, описывалась весьма односторонне и, как правило, под критическим углом зрения. В этом отношении проза Н. Амур-

ского дает реальную картину и является не только художественным, но и ценным историческим документом, которому вполне можно доверять.

Надолго запоминаются описанные им образы обитателей городского «дна» («Два друга»): «Днем одноногий калека Афанасий Иванович собирал милостыню, а вечером с приятелем пропивал ее в каком-нибудь кабаке. В разгар веселья играл на гармонии и пел:

Эх-да, пить будем
И гулять будем,
Когда смерть придет,
Помирать будем» [Амурский, с. 19].

Отставные солдаты и матросы, составлявшие значительную часть городских обывателей, также стали героями очерков Н. Амурского. Его картины из матросской жизни свидетельствуют о тяготах морского быта. Об этом, в частности, рассказ «Последняя вахта» – о гибели во время шторма Якова Иванова, одного из лучших матросов на пароходе «Пётр Великий». Автор со знанием дела описывает обязанности вахтенного матроса на мачте: «Не видно живой души на палубе, и только виднеется вахтенный на мостике, да еще один человек, как бы окованный кольцами, прикрепленными к мачте, стоит на салинге. Вахтенного на мостике обдаёт водою и пронизывает ветер, но он стоит как окаменелый... Но всех труднее приходится вахтенному на мачте. Два часа, которые нужно простоять там матросу, да еще в такое бурное время с глазу на глаз с разбушевавшейся стихией, кажутся за вечность» [Там же, с. 116]. Осознание неминуемой гибели пришло к вахтенному матросу Иванову слишком поздно, и его крик о помощи «потерялся в реве бури». Когда буря стихла, «запеленали труп несчастного Якова в холст, привязали к ногам свинец и, при напутствии случившегося на пароходе пассажиром священника, опустили на дно океана» [Там же, с. 119]. Описанная ситуация хорошо знакома по песне «Кочегар» («Раскинулось море широко»), которая не случайно пользовалась большой популярностью в портах Тихого океана.

В рассказах «Под звуки “Дубинушки”» и «Экипажная елка» находим уникальную информацию о бытовании матросского фольклора на юге Дальнего Востока, что значительно расширяет наши представления об этнографической реальности далекой окраины. Рассказ «Экипажная елка» посвящен участию военных моряков в жизни гражданского населения Владивостока: «В настоящее время обособленность военных моряков в городе В. – явление, известное всем и каждому. Не то было в былое время. Тогда эти моряки, будучи чуть не главным элементом в городе, тесно сливались с другими жителями и жили далеко дружнее» [Там же, с. 105]. В те годы для детей из бедных семей в канцелярии Сибирского флотского экипажа

ежегодно устраивалась елка. Матросы разыгрывали «Царя Максимилиана» и «Шайку разбойников».

Народная драма «Шайка разбойников» всегда начиналась известной песней «Вниз по матушке по Волге». Исполнялись также комические диалоги-небылицы, над которыми смеялась не только публика, но и сами актеры. В действие включались и песни, явно не предназначенные для детских ушей: «все больше насчет какой-то Раисы, олицетворявшей, по-видимому, для разбойников идеал женской красоты и, вместе с тем, весьма уважавшей разбойничью братию» [Амурский, с. 108]. Дети «помнили о елке целый год, вплоть до следующей»; они «долго про себя мурлыкали напевы, слышанные здесь, и иногда пробовали подражать и самим действиям» [Там же, с. 106, 111]. Как видим, несмотря на все трудности, жизнь далекой окраины состояла не из одного негатива.

Известно, что население Дальнего Востока в значительной степени формировалось за счет иностранной миграции, масштабы которой были вполне сопоставимы с притоком российских переселенцев. Удельный вес иностранных подданных здесь был значительно выше, чем в других городах страны. По данным переписи 1897 г., доля иностранных подданных в южных районах Приморской области достигала 24,2%, а в городах – 36,3%. Здесь проживали представители более чем 20 стран. Преобладали подданные соседних азиатских государств. В городах южной части региона к началу XX в. китайцы составляли 82,6% от общего числа иностранцев, японцы – 8,3%, корейцы – 7,6% [Позняк, с. 219].

Н. Амурский оставил выразительные зарисовки о жизни этой части городского населения Приморской области. Среди них трогательный рассказ о доверии и взаимопомощи между русским морским офицером и китайским торговцем («И-Фу»). «Манза» поддержал бедствующую семью офицера, задержавшегося в заграничном плавании. Причем эта семья была далеко не единственной, оказавшейся на его попечении. Когда же И-Фу сам оказался в трудном положении, офицер дал ему деньги на восстановление торгового дела.

Вместе с тем автор отнюдь не идеализирует межэтнические отношения, существовавшие в Южно-Уссурийском крае. Н. Амурский не скрывает неприглядной правды об охотниках-«мауза», которые грабили (а порой и убивали) корейцев и китайцев, возвращавшихся на родину с заработком («Лебеди»).

Таким образом, очерковая проза Николая Амурского имеет весьма широкий тематический диапазон. В своем творчестве автор следовал общедемократическим традициям, отличающим лучшие образцы русской классики. Несомненной заслугой писателя-дальневосточника является то, что он способствовал формированию объективного историко-культурного об-

раза региона. Его творчество заслужило признание современников и остается в памяти потомков как «художественный документ» эпохи освоения восточных регионов России.

Литература

- Амурский Н. Уссурийские рассказы. М., 1904.
Дьяченко Б.А. Род Матвеевых // Забытые имена: история Дальнего Востока в лицах. Владивосток, 2001. Вып. 2. С. 39–42.
Матвеев Н.П. Краткий исторический очерк г. Владивостока. Владивосток, 2010.
Позняк Т.З. Иностранцы подданные в городах Дальнего Востока России (вторая половина XIX – начало XX в.). Владивосток, 2004.
Русские писатели. 1800–1917: биограф. словарь. М., 1994. Т. 3.

МУЛЬТИКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

М.А. Тульнова

Россия, Волгоград

E-mail: tumargarita@yandex.ru

Изложены результаты анализа современного британского романа с точки зрения способов отражения идеи мультикультурализма и процессов аккультурации иммигрантов из восточных стран в британской культуре.

Ключевые слова: мультикультурализм, художественный дискурс, концепт, идентичность.

Мультикультурализм представляет собой теорию, практику и политику, основанную на идее плюрализма, который предоставляет право «иног». В поликультурном пространстве, где взаимодействуют различные ценностные системы, происходят трансформации на уровне как индивидуально-личностного, так и коллективного сознания. Взаимовлияние культур может происходить: 1) через культурные контакты разных стран, где глобализующие ценности внедряются в локальную культуру извне, и 2) через контакты внутри одной страны, в которой создается особое пространство в результате взаимодействия локальной культуры и культуры иммигрантов. Современная британская художественная литература предоставляет обширный материал для изучения трансформаций, происходящих в результате взаимодействия британской и иммигрантской культур. Данное исследование посвящено способам создания поликультурного пространства в художественной литературе на материале романов британских писателей

Зэди Смит «Белые зубы» и Себастьяна Фолкса «Неделя в декабре». Оба произведения в разной степени посвящены теме вхождения иммигрантов из Азии и Африки в британскую культуру.

Анализ текстов современной художественной литературы показывает, что идея существования поликультурного пространства и взаимодействия культур отражается как минимум на следующих уровнях:

- идейно-тематическом,
- образном,
- аксиологическом,
- дискурсивном.

С точки зрения тематики выделяется две группы произведений, в которых 1) тема мультикультурализма является основной, как в романе З. Смит «Белые зубы», и в которых мультикультурализм отражается как одна из проблем, поднятых автором, например, роман С. Фолкса «Неделя в декабре».

Рассмотрим идейно-образный уровень создания мультикультурного пространства. Так, идея космополитичности, поликультурности современного западного города отражена в образе Лондона в романе «Неделя в декабре»: *Тем временем команда «Арсенал» (Северный Лондон) начинает с центра своего нового стадиона «Эмираты», названного так в честь арабской авиалинии, игру против «Челси» (Западный Лондон), и вратари – один чех, другой испанец – попрыгивают в воротах и лупят себя по бокам, чтобы согреться; ...и лишь несколько улиц отделяют от Болейн-граунд – с его типичной для Ист-Энда смесью сентиментальности и недовольства – одинокую женщину, которая в знак уважения к своему деду, перебрашившемуся сюда из Литвы лет восемьдесят назад, – стоит над его могилой на переполненном кладбище **си-нагоги Ист-Хэма** [WD, с. 1]¹.*

В романе «Белые зубы» одним из ключевых образов является метафора тела как вместилища идентичности, которая отражается в отношении героев к цвету кожи, форме волос и т.д. Ведущая тема зубов, вынесенная в название книги, отражает идею универсализма и равенства национальностей. Так, развернутая метафора «зубного канала» используется З. Смит, чтобы показать историю жизни героя и его семьи, например, в названиях глав: «Зубки режутся», «Корни Альфреда Арчибалда Джонса и Самада Миа Икбала» и т.д.

Аксиологический уровень создания пространства культуры проявляется в замещении традиционных ценностей иммигрантов – представителей восточных культур – западными. В художественном дискурсе такие перемены можно проследить через анализ концептов, отражающих про-

¹ Страницы указаны по изданиям на английском языке, примеры приведены в переводах, выполненных С.Б. Ильиным («Неделя в декабре», 2012 г.) и О.Л. Качановой, М.А. Мельниченко («Белые зубы», 2005 г.).

цессы унификации, и форм вербального и невербального поведения героев произведений.

В процессе вестернизации, т.е. распространения англосаксонских ценностей, важнейшей является ценность демократии. Например, ситуация, описанная в романе «Белые зубы», показывает изменения в сознании владельца паба, который отказывается от традиций восточной культуры, предоставляя женщинам возможность посещения бара наравне с мужчинами: *31 декабря 1999 года, в ту историческую ночь, когда Абдул-Микки все же распахнет для дам двери своего заведения* [WT, с. 541].

В сознании героя, аккумулирующем западные ценности, другим значимым концептом становится «свобода». Этот концепт в следующем примере отражается в размышлениях героев о поведении женщин, идущем вразрез с традиционной восточной культурой: *Значит, девушки теперь такие, решил он. Невеста Арчи... в прошлый вторник он понял по ее глазам, что она тоже не из тех, с кем легко. Такие теперь девушки* [Там же, с. 61]; *На дворе семьдесят пятый год, Алси. Теперь нельзя так строить отношения. Тут нельзя жить так, как дома. На Западе мужчина и женщина должны слышать друг друга, должны общаться, иначе...* [Там же, с. 77].

Материал произведений показывает, что концепт свободы тесно связан с концептом веры, при этом религия является одним из важных аспектов, отражающих степень сохранения личностью принадлежности к своей национальной культуре и ее вовлеченности в пространство глобализации. В романе «Белые зубы» примером является освобождение Клары от религиозных практик, навязанных матерью. Как только Клара отказывается от веры, являющейся одним из элементов ее идентичности, она попадает в аварию и теряет зубы. Таким образом, Клара теряет часть своей прежней идентичности, стремясь к внутренней свободе: *Ибо избавиться от веры – как выпаривать соль из морской воды: что-то получишь, но что-то утратишь* [Там же, с. 45]. Напротив, в романе «Неделя в декабре» радикальный исламизм Хассана является способом защиты от воздействия «безбожной» западной культуры: *люди отступились от Бога. И вряд ли хотя бы один кафир заметил это* [WD, с. 15]. Характерно, что в современной космополитичной глобализированной Британии наиболее гармонично существует его подруга Шахла, не исповедующая никакой религии: *Сама Шахла была атеисткой, не признававшей ни англо-иудаизма матери, ни отцовской упрощенной версии ислама* [Там же, с. 17].

Одним из проявлений изменения идентичности, перехода от своей родной к западной культуре является принятие личностным сознанием героя романа «Белые зубы» принципа конкуренции в качестве закона существо-

вания общества, что отражается в использовании лексем *winner* (победитель) and *loser* (неудачник), восходящих к важному концепту англосаксонской культуры «игра»: *Так Самад среди других неудачников оказался в армии.... Отбросы войны* [WT, с. 89].

Материал произведений показывает, что одним из ключевых концептов, отражающих проявление мультикультурализма как глобалистской идеологии, является толерантность. Интересно, что начало истории главного героя романа “White Teeth” отражает период зарождения концепта в 1970-х гг.: – *Это очень деликатное дело, Арчи... я никогда не считал себя расистом...* [Там же, с. 70].

Ценностные трансформации личности героев можно проследить на дискурсивном уровне. Ярким проявлением выступает изменение норм общения, одним из видов которых являются табу. Процесс глобализации характеризуется интенсивной детабуизацией, в частности использованием ненормативной лексики молодыми героями анализируемых романов. Более того, литература фиксирует двойное нарушение норм традиционной восточной культуры – использование табуированной лексики девушкой [Там же, с. 77]. Изменения в статусных нормах общения выражаются в несоблюдении принципа почтительного отношения к старшим, характерного для культур Азии и Востока, что вызывает неприятие у старшего поколения иммигрантов: *Мухаммед оторвался от чистки горшков, покачал головой. Ни к кому особо не обращаясь, сказал: – Молодежь... что говорят? Что говорят? Куда делось уважение? Что говорят?* [Там же, с. 57].

Неосознанное проявление формы поведения, типичной для английской культуры, а именно снижение степени серьезности или важности момента с помощью насмешки, отражено в поведении Хасана на собрании исламистской организации, где он получает задание по подготовке теракта: *Внезапно на Хасана напало неодолимое желание рассмеяться ...Хасан всей душой верил в чистоту и истину, однако он вырос в безбожной стране, телевидение и газеты которой день и ночь осмеивали ее общественный строй* [WD, с. 50].

Изменение идентичности отражается в способах номинирования себя: например, Клара, иммигрировавшая в Великобританию из Африки, выходит замуж и при регистрации берет фамилию мужа. В этот момент она понимает, что теперь она – *Джонс, не похожая ни на одного из представителей Джонсов, которые когда-либо существовали* [WT, с. 50]. Клара Джонс еще не является типичной англичанкой, но уже и не принадлежит к африканской этнокультуре, что отражает переход из одной идентичности в другую, из родной африканской культуры в британскую.

Изменения в акценте как на фонологическом, так и на лексикограмматическом уровне – яркое проявление вхождения в иноязычное про-

странство: – *Надо же какое совпадение, Арчи, – проговорила Клара, произнося все согласные. Она уже говорила почти без акцента и любила при случае попрактиковаться* [WT, с. 65]; – *Как грубо, – замечает Алсана, обращаясь к Кларе в высокомерной английской манере* [Там же, с. 75].

Анализ материала позволяет выделить следующие тенденции в процессе аккультурации героев в западной культуре. Одним из направлений во взаимоотношениях между культурами является стремление к полной ассимиляции с принимающей культурой, отказу от своих этнических корней. Например, героиня романа «Белые зубы» Айри приходит в салон красоты для того, чтобы выпрямить свои кудрявые волосы, выдающие ее принадлежность к африканской культуре.

Проявлением противоположной тенденции при вхождении в пространство принимающей культуры выступает полная невозможность адаптации: в романе «Белые зубы» отец Клары покидает родину и, иммигрировав в Британию, заболевает неизвестной болезнью, теряет способность к речи; он так и не становится частью Британии, воспринимая внешний мир только через экран телевизора [Там же, с. 31].

Результатом стремления героев примирить родную и ассимилирующую культуры может быть гибридная идентичность. Одним из уровней отражения гибридной идентичности в романе «Неделя в декабре» является речь молодых людей, пытающихся вернуться к своей коренной культуре через возврат к исламу, при этом их принадлежность к англоязычному языковому пространству проявляется в акценте: *Мое имя Акбар. Как вы, возможно, заметили, я родом из Йоркшира* [WD, с. 48].

Противонаправленным вектором взаимоотношений героя с принимающей культурой является процесс резистенции, противостояния процессу ассимиляции. В романе «Белые зубы» Самад сопротивляется ассимиляции и чувствует, что жизнь в Великобритании мешает ему воспитать детей в духе традиций ислама, поэтому он отправляет сына Магида на родину в Бангладеш, чтобы укрепить его веру. Герой романа «Неделя в декабре» Хасан пытается устоять перед воздействием темы секса в британских СМИ, которая вызывает у него отвращение, т.к. является табуированной в мусульманской культуре: *Все средства массовой информации кафифов были изгажены чувственностью. ...При этом они подмигивали, погатывали и похлопывали своих гостей по бедрам – так, точно это было правильным и нормальным. ... и все это считалось «забавным», или «смачным» или бог его знает каким* [Там же, с. 56].

Данный пример иллюстрирует, что на дискурсивном уровне сопротивление воздействию западной культуры проявляется прежде всего через способы номинирования представителей чужой культуры и использование маркеров групповой идентичности. В поиске своей идентичности Хасан принимает решение о вступлении в исламистскую организацию, в

результате чего в его речи появляется слово «кафир» – «неверный», а местоимение «они» маркирует дихотомию «свои» – «чужие».

Таким образом, анализ материала показал, что процессы вхождения носителей восточных культур в пространство британской культуры проявляются в современной художественной литературе как на образно-тематическом, так и на дискурсивном уровне и отражаются в разнонаправленных тенденциях аккультурации и трансформации ценностей в сознании героев.

Литература

Глобалистика: междунар. междисциплинарный энцикл. словарь / гл. ред.: И.И. Мазур, А.Н. Чумаков. М. – СПб. – Н.-Й.: ИЦ «ЕЛИМА», ИД «Питер», 2006.
Карасик В.И. Языковые ключи. Волгоград: Парадигма, 2007.

Источники примеров

WT–Smith Zadie. White Teeth. Penguin Books, 2000.
WD–Faulks Sebastian. A Week in December. Vintage Books, London, 2010.

СТРУКТУРА ГЕОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА В РОМАНАХ ЦИКЛА «ОТБЛЕСКИ ЭТЕРНЫ» В.В. КАМШИ

Д.В. Медякова

Россия, Волгоград

E-mail: Medyakovadiana@ Rambler.ru

Рассматриваются особенности построения художественного пространства в романах В. Камши «Отблески Этерны», показаны черты, общие для фантастических жанров и индивидуально-авторские.

Ключевые слова: категория пространства, фантастические жанры, В. Камши.

Несмотря на репутацию одного из наиболее массовых явлений современного литературного процесса, фантастика по-прежнему не пользуется глубоким вниманием отечественных исследователей. Изучение текстов фантастических жанров в большинстве случаев затрагивает классификационные или генеалогические вопросы, однако недостаточное внимание уделяется категориальной структуре отдельных произведений современных авторов.

Одним из ярких представителей российской фантастической прозы является петербургская писательница Вера Викторовна Камша, автор боль-

шого количества повестей и романов. Основными циклами ее произведений, отмеченными критикой и удостоенными ряда литературных премий, можно назвать «Хроники Арции» и «Отблески Этерны».

Категория пространства является одной из ведущих составляющих любого текста. В художественных текстах разных жанров сложились свои приемы его представления. Построение художественного пространства романов В. Камши цикла «Отблески Этерны», как и других фантастических произведений, следует логике жанровой принадлежности. Пространство выступает не собственно местом развертывания действия, а включено в образную систему произведения и выполняет свою функцию. Все пространственные реалии переданы схематично, что свойственно текстам подобного типа: несмотря на поистине эпический охват описываемого в романах «мира», мы не можем с уверенностью сказать, как точно выглядит то или иное здание или площадь, где находятся пространственные объекты относительно друг друга, каковы их размеры, формы и другие характеристики. Например: *Юноша ... выбрался из комнаты, немного поплутал по коридорам в поисках лестницы и ... нарвался на своего эра. – Садитесь, юноша, – разрешил Рокэ, бросаясь в закрытое блестящей черной шкуркой кресло... Герцог пододвинул к себе кувшин и плеснул в высокий узкий бокал темно-красной жидкости... Ворон сделал глоток и поставил бокал на стол... Ричард торопливо схватился за костяной шар, служивший дверной ручкой... Ворон поднялся и подошел к шкафу черного дерева... Кабаны головы на противоположной стене стали дрожать и двоиться... Герцог дернул витой шнур... – До свидания, сударь, – пробормотал Дик, выползая из кабинета* [Камша].

Пространство выстроено в дихотомиях «свое – чужое», «добро – зло», «свет – тьма», «знакомое – неизвестное», «прошлое – настоящее». При этом особенность схематического изображения пространственных объектов сохраняется даже для «своего» пространства; например, как в приведенном выше отрывке, перечислены находящиеся в комнате объекты, но не описано их взаимное расположение в пространстве, указаны цвет и форма только части объектов и т.д.

Пространство этически маркировано, пространственные реалии структурно противопоставлены как «свои» и «чужие» в социальном и натурфилософском аспектах. «Свое» пространство обжито, изучено, уплотнено, детализовано, наполнено красками, формами, теплом, действиями персонажей. «Чужое» пространство представляется как враждебное, холодное, бесцветное, далекое, недоступное, застывшее, разреженное. Интересен в связи с этим тот факт, что точка зрения автора на «доброе» и «свое» (и, следовательно, на «истинность» героя) выражена именно пространственным кодом. Существует как бы авторский контрапункт (выраженный в положительном случае наличием в пространстве уюта, цвета,

тепла и движения, а в отрицательном – пыли, моли, холода и застывшего времени), сопровождающий появление персонажей в повествовании. Например: *Оказавшись в чужом богато обставленном кабинете, Ричард ощутил жгучий стыд за изъеденные жучком панели надорских залов, вытертые ковры, тусклые окна с маленькими стеклами* [Камша]. Необычно авторское цветовое маркирование пространственных объектов, выстроенное по признаку «наличие цвета» (черный) или «отсутствие цвета, выцветание» (белый, серый).

Произведение носит эпический характер, в нем порядка тридцати основных персонажей и множество второстепенных, точка зрения на мир и пространственные реалии в нем постоянно передаются от одного персонажа к другому, часто изменяясь на прямо противоположную по отношению к предыдущему повествователю, и авторские пространственные лейтмотивы в этом многообразии – порой единственный способ опознать «свою» сторону.

Жанрово обусловленными в цикле «Отблески Этерны» являются именованности пространственных объектов – как собственные (Кэртиана, Этерна, Агарис, Талиг, Гальтара), так и нарицательные (хорна, бье, хора, фульга, по-имперски, медведи, павлины, летние скалы). Общепринятым для жанров фантастической литературы является замена известных имен, названий выдуманными, демонстрирующими «инаковость», «чуждость» описываемого мира. Характерна также передача пространственным кодом категории времени. В частности, само название месяцев, лет и эпох обозначается именованностями родовых символов владельцев основных земельных угодий доминирующего государства (круг скал, зимние молнии).

Присутствуют традиционные для жанра образы «лес», «сад», «гора», «дом», «большой дом», «дорога», «даритель», «чрезвычайное происшествие», «волшебные предметы», специфические формы перемещений и коммуникаций, имеющие функциональное прочтение. «Большой дом» представлен замком, дворцом, аббатством, тюрьмой и т.д., содержит в себе ловушку, опасность, испытание; «гора» представляет собой преграду, границу «своего» пространства, преодоление гор сопровождается переходом героя из одного состояния в другое (свой – чужой, жизнь – смерть), от одной этической позиции к противоположной; «сад» и «лес» связаны с мотивом одурманивания, искушения, введения в заблуждение, сбивания с пути героя. В частности, «сад» – место пребывания ожидающей спасения девицы, в ходе повествования иронично трансформирующейся в гущающую героя «ведьму».

«Дорога» также отмечена жанрово-специфическими чертами – отсутствием природного сопротивления пути (герой встречает только сюжетные, но не природные препятствия), наличием форм «мгновенных» перемещений; попаданием нарушающего запреты героя в непроходимое, не имею-

щее выхода место (в данном случае в лабиринт); представлена формами замкнутой, кольцевой дороги (окончание пути героя находится в той же точке, где начало), при этом путь «туда» всегда длиннее и подробнее пути «обратно», который часто только упоминается или сильно редуцируется.

Пространству «дороги» принадлежат также помощники и «дарители», чье появление и поведение этически мотивированы. В данном цикле интересен тип «дарителя», который по условиям жанра должен выступать помощником «добрых» героев, передавая им волшебные предметы. В романах же есть тип «отрицательного» дарителя, наделяющего одариваемого «враждебно» настроенными к нему предметами, выявляя, таким образом, «ложность» героя этически окрашенными пространственными объектами. «Мгновенные» перемещения, помимо традиционных возможностей попадания из одного конца мира в другой неким специальным чудесным способом, доступным избранным, дополнены автором возможностью перехода персонажа по своему желанию из мира живых в мир мертвых и обратно без дополнительных посредников или «дверей».

Отдельно следует остановиться на «доме» героя как одном из наиболее показательных для выявления индивидуально-авторских черт построения пространства в романах цикла «Отблески Этерны». «Дом» героя – один из основных жанровых пространственных объектов, обычно он имеет свой антипод в «чужом» пространстве или «антидом». Кроме того, он может быть представлен не единственным, а целым рядом «принадлежащих» герою пространств. «Дом» главного героя, Ричарда, сына мятежника герцога Окделла, от лица которого начинается повествование, имеет свое зеркальное отражение, сюжетно показанное как «антидом», – особняк его кровного врага герцога Рокэ Алвы, убийцы его отца, к которому юноша поступает на службу в качестве оруженосца. Этот особняк расположен в «чужом» для Ричарда пространстве (столице), в которую он вынужден отправиться согласно королевскому приказу. Собственный же замок молодого герцога Окделла находится довольно далеко от столицы, в подразумеваемом «своем» пространстве. Но первоначально представленный «дом» по мере развертывания сюжета наделяется чертами «чужого» пространства, «антидом» же, напротив, вразрез с отношением к нему героя, приобретает все более черт «своего». При этом окончательного «присвоения» этого «дома» героем не происходит, несмотря на юридический переход права владения, поскольку к этому моменту Ричард переходит в стан врагов своего сюзерена. Пространство особняка как бы перестает признавать героя своим, становясь для него нежилым, небезопасным и недобрым, противодействующим персонажу, т.к. сам герой принадлежит теперь не к «своему» пространству, а к «чужому». Внутреннее чутье говорит Ричарду об отторжении и опасности, сюжетное же описание этого «приобретения» полностью противопоставлено его пространственным характеристикам:

здание продолжает оцениваться как богатое, удобное, защищенное и по праву принадлежащее герою, и все странности дома объясняются бытовыми причинами. Например: *Шнур для звонка просто подгнил, потому что в доме долго не топили, и перила сломались сами, могут же они сломаться, а комната выстыть... А на душе лежал даже не камень, а кусок льда...* [Камша]. В данном случае характеристики пространственных реалий остаются неизменными, а динамика пространственных отношений создается переходом самих персонажей из одного противоборствующего «лагеря» в другой. Прием связан с выявлением среди всех ведущих персонажей главного, истинного героя.

Таким образом, мы наблюдаем взаимодействие и наложение двух пространственных систем – характерной для фантастических жанров и индивидуально-авторской, несовпадение собственно литературных и жанрово обусловленных характеристик персонажей и событий, внешних описаний и внутренней сущности предметов. Этот прием служит для этической оценки явлений, мест, персонажей и ситуаций, маркирования их как истинных – ложных, положительных – отрицательных, обозначения авторской позиции в тексте.

Литература

Камша В. Отблески Этерны. URL: <http://www.bookz.ru> (дата обращения: 13.10.2014).

УРАЛ КАК МЕСТО ВСТРЕЧИ ВОСТОКА И ЗАПАДА В ПРОЗЕ АЛЕКСЕЯ ИВАНОВА

И.Н. Иванова

Россия, Ставрополь

E-mail: ivanovairinna@mail.ru

Дан геопоэтический анализ прозы одного из самых известных современных российских писателей. В творчестве А. Иванова Урал становится уникальным пространством, сводящим, сталкивающим две великие макроцивилизации Востока и Запада, что приводит к их непримиримому конфликту и взаимному «прорастанию».

Ключевые слова: геопоэтика, мифопоэтика, «свое» и «чужое», Восток и Запад.

В современной отечественной прозе, при всем ее многообразии, можно выделить несколько основных векторов, одним из которых является геопоэтический. Он обуславливает не только тематику и сюжет, что впол-

не естественно, но и тип героя, и язык, и мифопоэтику художественного произведения.

В творчестве Алексея Иванова (художественная и документальная проза, телепроект «Хребет России» и одноименная книга и т.д.) основным героем является Урал, представляемый читателю как уникальное пространство, даже цивилизация, своего рода «точка сборки» базовых для русской истории и культуры смыслов и мифологем. В гео- и мифопоэтике А. Иванова Урал – не столько граница, т.е. пространство, разделяющее Запад и Восток, что является географической константой со времен Гумбольдта, сколько место их встречи, неизбежного и крайне болезненного конфликта – и неизбежного «прорастания» друг в друга, взаимного обогащения, ненависти и восхищения таинственным «чужим».

В романе «Сердце Пармы, или Чердынь – княгиня гор» (2000), действие которого происходит задолго до Ермака, в отдаленном княжестве на самой восточной границе русской земли, сталкиваются два мира – Русь (Запад) и Сибирь (Восток). Основной цивилизационный конфликт осложнен другими: Москва (центр Руси) – Чердынь (периферия Руси), Москва – Новгород, русские – пермяки, русские – вогулы, русские и пермяки – сибирские татары, красота и ценность язычества – уничтожение их христианством, личная любовь – княжеский долг, христианский гуманизм – неизбежная жестокость «зимнего закона» и т.д. Однако основным сюжетом остается движение Запада (Русь) на Восток (Урал, Сибирь) и связанная с ним диалектика «своего» и «чужого» в пространстве, времени, государстве и душе человека.

Рубежность, пограничность северного Урала ощущают многие персонажи романа, и эта пограничность не только географическая или геополитическая: «Здесь, мужики, самый край божьего мира, а дальше – одни демоны творенья, которым ни наша, ни божья воля не указ... Тут сам бог остановился» [Иванов, 2008б, с. 36]. Непонятное и ужасное чужое, явленное, например, в идоле Золотой Бабы под образами, «нерусская, нечеловеческая жуть» (русское = человеческое, как в наших сказках: русским духом пахнет = человеческим) пугают и убивают – но и притягивают – мощно и неотразимо. Так старый князь Ермолай и похитители Золотой Бабы чувствуют в ней властное зло, а невинная душа княжича Миши – только мощь и силу, чужую, непонятную, но интересную и незлую. Так ламия Айчейль навсегда завораживает Калину, а Тичерть – русского князя Михаила.

С огромным уважением и симпатией пишет Иванов о культурной ценности «чужого» мира пермского язычества, об уничтоженной епископом Ионой Пустоглазым (говорящее прозвище) великой книге с пермскими легендами, о погубленной Прокудливой березе, о Пеле-богатыре, о спокойствии и мудрости пермяков, гостеприимно принявших русских на своей

земле. Только здесь, на стыке Запада и Востока, на уральской земле возможны такие «странные сближенья», как местное язычество и католичество: «Что немцы-еретики, что пермяки-язычники одинаково вместо ликов статуям идолским молятся» [Иванов, 2008 б, с. 105]. (Заметим, что упомянутое явление породило уникальный культурный феномен мирового значения – пермскую деревянную скульптуру.) И вырезанный из дерева Христос по приказу епископа разделяет участь уничтожаемых идолов – и вызывает сочувствие читателя.

Сакральное значение уральской земли, «зажатой между Югрой и Русью», и важность ее освоения понимают все герои книги. Так, в диалоге Калины и Полюда автор выводит формулу освоения уральского пограничного пространства, и эта формула скорее языческая: «Когда же эта земля и нашей станет? Храмы и города на ней строим, крестим ее, живем здесь уже сколько лет – когда же она и нашей станет? – Когда на три сажени вглубь кровью своей ее напоим» [Там же, с. 121]. И неожиданно для себя измученный пожизненной борьбой, жестокостью и кровью князь Михаил, которому даже вогульское зло представлялось «более человечным, чем зло московитов», обнаруживает: «Пермь-то твоя – уже тоже Русь» [Там же, с. 211]. Униженный, уничтоженный московским великим князем Иваном, Михаил не может не признать правоту этого отвратительного ему человека, стремящегося вписать маленькую Русь – Пермь в большой геополитический контекст: «Руси для величия единство нужно!... Будут еще горы из голов, и обиженные будут, но мне потомки наши поклонятся» [Там же, с. 376].

В романе «Золото бунта, или Вниз по реке теснин» (2005) Иванов вновь обращается к истории Урала, но уже «нашего», послепугачевского времени, т.е. второй половины XVIII в. Геополитическая ситуация, по сравнению с «Сердцем Пармы...», принципиально иная: русские давно дошли до Тихого океана, и Урал уже не граница Руси, а часть имперской России, и разделяет не «свое» и «чужое», как при чердынском князе Михаиле, а Россию европейскую, западную, и Россию азиатскую, восточную. (Причем это северный Восток, еще не освоенный мифопоэтически, в отличие от традиционного для русской культуры Востока южного, кавказского или Ближнего. То, что «традиционный» Восток для России – фактически юг или запад, мифопоэтикой игнорируется.)

Парадоксально, но именно Урал (Восток для центральной России, покидаемой раскольниками) становится в романе местом истины, обретения подлинной правды – личной (Осташа) и общей русской (раскольники различного толка). Именно так и чувствуют местные вероучители, опираясь в своих мифопоэтических построениях на здешний ландшафт: «Церковь нашу Никон соблазнил, а вместо царя у нас Катеринка-блудница. И потому

расседина меж горами, теснина – это наш раскол... Теснинами не всякий пройдет, сам знаешь» [Иванов, 2008а, с. 319]. Интересно, что сама идея спасения связывается с данной Богом уральской землей, и именно землей теснин: «Без божьего облика земли у людей божьего облика не бывает! ...Батя твой через ступеньку перешагнул: мол, главное – своя душа. А земля? А народ? ... Пусть мне гореть в геенне, но теснинами, где люди спасаются, не поступлюсь!» [Там же, с. 325]. Само течение Чусовой, стиснутой между скал, текущей с восточного Урала на западный через каменные хребты, и труд сплавщика – пройти «по лезвию», между грехом и смертью, не погубить свою и чужие души – становятся метафорой границы – географической, этической, цивилизационной.

Характерно, что Урал в романе Иванова – «современник» бажовского, но абсолютно не похож на последний, разве что в нем тоже упоминаются полевские камнерезы, для которых столкновение-конфликт этносов и цивилизаций, Востока и Запада отнюдь не был значим, и даже местные языческие божества, духи Урала уже значительно обрусели (та же Хозяйка Медной горы, Огневушка-Поскакушка, Голубая змейка – персонажи местного русского, а не вогульского, или, скажем, башкирского фольклора). Урал-Камень – уже не «чужое», а «свое», просто свое иное по сравнению, например, с Россией центральной или Европейским Севером России. В центре внимания автора – уже русская уральская цивилизация с ее центром – рекой Чусовой, главной героиней книги. Вогульская экзотика в романе остается, но по сравнению с «Сердцем Пармы...» уходит на второй план, растворяясь, однако, в уральской русской. Самым причудливым образом в верованиях местных русских сплетаются неортодоксальное христианство (здесь множество «толков» и ослаблены позиции канонического православия) и вогульские суеверия и легенды. Так, один из самых популярных «толков» – истязательство – учит, что душу человека можно на время поместить в материальный носитель (деревянный крестик), и тогда грехи его, совершенные во время «отсутствия» души в теле, не считаются таковыми. Идея, явно взятая у вогулов (душа может быть помещена в идола-ургалана) и совершенно невозможная для христианина нигде, кроме Урала. Русские солдаты, идущие в скит, становятся жертвами «мленья», т.е., в сущности, вогульской темной магии, этот скит (христианский, как-никак) защищающей. «Скит-то наш, христианский, а стерегут его, значит, духи языческие? – почему-то обиделся Осташа» [Там же, с. 252]. При чем солдаты понимают, что ни крест, ни молитва в этих местах им не помогут, поскольку враги здесь – не бесы, а местные духи, не чувствительные к христианской молитве.

Русские и местные легенды давно уже образовали здесь причудливое сплетенье, даже сплав: Чусовая – след от колесницы Ильи Пророка, яко-

бы неосторожно отдавшего эти горы черту, скалы на реке – от русских, от того, что Ермак побросал идолов в реку, отчего она «озверела». Русские не отвергли ужасное и непонятное чужое полностью, а хитрили, сделав его частью своего мира. «Выволокли ваши старцы из древнего шаманства какую-то шибко темную прелесть и к делу своему приставили» [Иванов, 2008 а, с. 105]. Замечательный пример этому – «Лодья несгибаемая», молитва сплавщиков, куда больше напоминающая языческий заговор: «Дайте мне, святые, иноки и мученики, на всех нечистых медвежий рот, волчьи губы, свиные зубы!» [Там же, с. 143]. В большей или меньшей степени «прелесть» (причем в обоих смыслах слова) здешнего пограничного пространства ощущают все герои Иванова, а главный – Осташа – пытается сформулировать в своих наивных, но образных и ярких геопозитических построениях с участием мифологом Востока и Запада: «Слишком мало святости было на Каменных горах, чтобы разогнать всю сатанинскую коудлу: Ермака совесть на восток погнала, святого Трифона измена на запад изгнала» [Там же, с. 460].

Метания героя между языческим северным Востоком и христианским русским Западом приобретают зримую форму еще и в любовном сюжете романа. Всей душой стремясь к вогулке Бойтэ, ее неотразимо влекущей и пугающей прелести, бешеной страсти, необузданной «животности», Осташа, тем не менее, остается с предназначенной ему русской девушкой Нежданой, родившей от него сына. Неждану он не любит, но понимает, что «так надо», «так правильно», поскольку он является частью чего-то более сложного и великого, чем он сам со своими страстями и грехами. Неожидан финал романа, когда всплывающие в памяти Осташа евангельские слова приобретают дополнительный, геопозитический смысл. Младенца назвали Петром: «И на сем камне Я создам Церковь мою, и врата ада не одолеют ее». Камень здесь, помимо буквального значения имени, еще и Урал, традиционно называемый Камнем. Финал романа изящно возвращает к эпиграфу, в котором Христос велит Петру идти к Нему по воде – как Осташа, как Чусовая, как сам Камень-Урал – с Востока на Запад.

А. Иванова, настоящего патриота и пламенного пропагандиста своей малой родины, интересует не только история («Сердце Пармы, или Чердынь, княгиня гор», «Золото бунта», «Message: Чусовая»), но и современная идентичность уральского региона («Хребет России», «Ёбург»). Так, в последнем романе «Ёбург», представляющем собой уникальный жанр геопозитического исследования на материале недавнего прошлого Екатеринбургa, автор подчеркивает и исследует оригинальную «личность» уральской столицы, ее геополитическую миссию, судьбы ее героев, злодеев и поэтов, мифологию ее «провинциальности» и «столичности». Великолепная формула Иванова для выбора городом вектора развития («открыть себя

идеалу или открыть себя миру» [Иванов, 2014, с. 21], идеально описывает соответственно восточный и западный векторы устремлений уральской столицы. Именно эта «двунаправленность», по мысли автора, создает неповторимое своеобразие одного из интереснейших мест России.

Литература

Иванов А. В. Ёбург. М., 2014.

Иванов А. В. Золото бунта, или Вниз по реке теснин. М., СПб., 2008 а.

Иванов А. В. Сердце Пармы, или Чердынь – княгиня гор. СПб., 2008 б.

ДИНАМИКА МИФОГЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Н.Е. Рябцева, Т.В. Зиборева

Россия, Волгоград

E-mail: ryabtzeva.natalya@mail.ru

Рассматривается динамика семантических и структурных особенностей образов мифогеографического пространства в современной русской поэзии. Исследуются художественные модификации компонентов «крымского» и «израильского» текстов современной поэзии как геокультурной модели мифогеографического топоса.

Ключевые слова: мифогеография, геокультурное пространство, антропологическое пространство, топос, экфрасис.

Мифогеография – актуальное направление современной гуманитарной науки, занимающееся изучением образов культурных пространств и ландшафтов с учетом междисциплинарного методологического подхода к интерпретации географического образа. Современная поэзия дает обширный материал для глубокого и детального анализа внутренней структуры образов мифогеографического пространства, позволяя выявить способы функционирования и конструирования географических мифообразов в литературно-художественном дискурсе. Художественная модель мифогеографического образа в современной поэзии рассматривается нами комплексно (в экзистенциальном, феноменологическом, семиотическом и других планах), в динамике базовых признаков мифогеографического пространства.

Одна из заметных форм модификации мифогеографического пространства в современной поэзии связана с изменением структурных компонентов геопространства. Подобные трансформации – знак общих типологи-

ческих изменений в восприятии и интерпретации пространственных образов в свете постструктуралистского подхода к «языку пространства» и «пространству языка». Характерная особенность, наблюдаемая в целом ряде текстов современной поэзии, – деконструкция устойчивой бинарной структуры географического мифопространства («центр – периферия»). В итоге мы наблюдаем смещение центра географического мифопространства, инверсию структурных компонентов мифопространства, вплоть до его диффузии.

Ярким примером модификации мифогеографического пространства может служить зрелое творчество Олега Чухонцева. Отметим, что в целом лирическое пространство в творчестве Чухонцева последних десятилетий демонстрирует явное тяготение к мифопоэтической модели пространства с характерным структурным делением на сакральный центр, символизированный в топосе Дома/Сада/Эдема, и профанную периферию, реализованную в урбанистическом типе пространства (Город–Империя). При этом матрица мифогеографического пространства оказывается внутренне подвижной, образы центра и периферии могут смещаться и деформироваться. Наиболее очевидно это проявляется при обращении поэта к мифотопосу Крыма. В поэме «Закрытие сезона» мифогеографическое пространство «крымского текста» строится как пространство множественных реальностей, пространство-полимпсест. Анализ мифогеографических образов при данном подходе опирается на представление о том, что «каждому месту в соответствие может быть поставлена не только единственная реальность наблюдаемых объектов, не только существующие в сознании каждого индивида субъективные отражения этой реальности, но и некая единая система-полимпсест» [Митин, с. 79]. Чухонцев играет с географическим пространством, выстраивая пласты полимпсеста, то расширяя, то сужая границы топоса Крыма:

Всё здесь смешалось, греки и скифы, восток и запад – дуга
меркнет по горизонту и скоро море сольётся с сушей,
ночь развернет проекцию мира, ближние берега
в дальние вдвинутся, размыкая время. Пстой, послушай.

О чем жалеть? Ни этого моря не удержать в горсти,
Ни века отмеренного, по капле струящегося сквозь пальцы.
И вообще, если хочешь что-то поймать, сперва отпусти,
В Китае говаривают – наверное, поэты везде китайцы [Чухонцев, с. 273].

В финале поэмы мифогеографическое пространство утрачивает связь с реальным геокультурным образом Крыма, трансформируется в ирреальное пространство «брета и морока». Поэт воспроизводит сумеречный лирический пейзаж, размывающий образы «всего нашего смертного», экс-

плицируя реальность бессознательного, скрытого, потаенного: «Кто тут мертвый, а кто живой? Перед кем держать ответ?/ Смотришь в сумерки и не видишь, свои ли, чужие лица: / и этот берег, и дом с верандой – плацдарм, которого нет...» [Чухонцев, с. 273]. Динамичный мифогеографический образ становится частью «внутреннего» лирического пейзажа, основой поэтической картины мира Чухонцева. В статьях и интервью поэт неоднократно пояснял свою мысль: движение по горизонтали мало что дает для творчества. Касаясь собственной метафоры «пробегающего пейзажа», поэт указывал, что она несколько неточна – точнее было бы «внутренний пейзаж». Такой пейзаж, по мысли поэта, не порожден напрямую реальными картинами жизни, а сами картины порождены внутренним видением [Козлов]. Эксплицируя мифогеографические образы, Чухонцев реконструирует модель экзистенциального пространства как пространства-на-границе, когда границы «диффузируют, открывая внешнее внутреннему и наоборот» [Подорога, с. 143]. Поэт пытается зафиксировать момент перехода внешнего квазипространства, исчезающего в бесконечной череде фантазмагорий, в пространство сознания – пространство памяти и языка. Название последней на сегодняшний день поэтической книги О. Чухонцева – «Фифиа» – реализует эту метафору «исчезновения»/ «забвения»: прямое значение слова «фифиа» (fīfia) в переводе с языка суахили – «исчезать, рассеиваться, улетучиваться, иссякать». Мифогеографическое пространство Крыма в текстах Чухонцева представлено как пространство исчезающее, мерцающее, подвижное, с нечеткими очертаниями реальных геокультурных топосов, включенных традиционно в орбиту «крымского текста».

... Пусто, как пусто в конце сезона, но столько вокруг теней
и так небесный этот пейзаж отчетливо застит зримый,
не удивлюсь, если в Мертвой бухте зеленого зеленой
вода взбурлит и скала всплывет невидимой субмариной.

И судорога побежит по холмам, и в камне очнется тот,
Жерло вулкана сравнивший с храмом, визионер и стоик.
Что он увидит с Кучук-Енишара: этот ковчег пустот,
Прибитый к берегу Дом поэта, террасу и врытый столик? [Чухонцев, с. 271].

Крымский топос воспроизводится с помощью цветовых и звуковых ассоциаций, что позволяет наметить определенные параллели между лирическим – «внутренним» – пейзажем Крыма в стихах Чухонцева и импрессионистскими пейзажами представителей «крымской школы» в живописи. Мастера, принадлежащие к «крымской школе» живописи, не любят работать линией, предпочитая цветное пятно; они создают на своих полотнах особый, вибрирующий цвет, характерный для импрессионистов, и вводят «псевдослучайную» композицию. Художники передают скорее не

внешние признаки того или иного предмета или пейзажа, а ощущение от них, находят красоту в самых обыденных вещах, избегая напыщенности и ложной символики. Лирический пейзаж Чухонцева оказывается наиболее близок живописным полотнам И. Айвазовского, А. Куинджи, К. Богавеского, М. Волошина, И. Левитана, К. Коровина.

Сложный процесс деконструкции мифогеографического пространства в современной поэзии свидетельствует о том, что сам подход к анализу и интерпретации геокультурных мифообразов должен быть более гибким: необходимо учитывать пластичную природу мифообраза, включенного в контекст «игрового», динамичного геокультурного пространства. Кроме того, мифогеографический топос нередко становится семантическим и структурным ядром других типов и моделей художественного пространства, что, в свою очередь, рождает новые исследовательские механизмы в интерпретации пространственных образов. Один из характерных примеров подобного взаимодействия – актуализация мифогеографического топоса в рамках антропологического пространства возраста в последней поэтической книге Инны Лиснянской «Гром и молния» (2013). Переживание острой душевной боли от утраты супруга, поэта Семена Липкина, скончавшегося 31 марта 2003 г., переезд из подмосковного Перedelкино в израильский город Хайфу, ощущение собственного преклонного возраста как «отбывания последнего срока в чужих краях» [Лиснянская, с. 90], в этих земных пределах, – все это создает устойчивый эмоциональный фон для восприятия последних стихов поэта: «Небо мягкой синевы – / Трогаю – не чувствую, / Я – не видите ли вы? / На земле отсутствую. / Ну, а где я нахожусь, / И сама не ведаю. / Знаю только, что вернусь / Я домой с победою» [Там же, с. 160]. Мифогеографическое пространство книги, символизированное в образе «Земли Обетованной», актуализируется в тексте книги опосредованно – с помощью приема косвенного экфрасиса. Речь в данном случае идет не столько о словесном воспроизведении в лирическом тексте образов конкретного живописного полотна (автор в данном случае подчеркнуто избегает какой-либо конкретной аналогии с живописным текстом), сколько о самом способе передачи географического образа в лирическом произведении в соответствии с эстетической природой живописного образа. Остановимся подробнее на стихотворении «Вид из окна на море». Лирический пейзаж обретает в стихотворении многоуровневую структуру. Первый – внешний уровень восприятия – сосредоточен вокруг морского пейзажа, вполне традиционного для живописного и словесного видов искусства. Примечательно, что автор намеренно отказывается от характерной для подобного типа лирического пейзажа романтической маркированности. Напротив, представлен достаточно скупой в деталях и изобразительных средствах пейзаж морского порта, в котором динамическое открытое

пространство моря воспринимается как часть упорядоченного рационального пространства трудовой деятельности человека. При этом топос морского порта наделяется в стихотворении антропоморфными признаками: «Трудяга-порт, – / И окна как экраны. / Где борт о борт, / И подвесные краны, / И парус, / Как седой прямоугольник...» [Лиснянская, с. 76]. Первая главка трехчастного стихотворения рисует, таким образом, пространство каждодневного человеческого бытия, передает монотонный ритм повседневной жизни, который абстрагирован от сферы творческого воспринимающего сознания поэта. В первой части стихотворения отсутствует типичная для поэзии Лиснянской, особенно зрелого периода, сложная многоуровневая рефлексия лирического субъекта. Автор воспроизводит фотографическую копию реальности, очерченную узкими границами окна. Доминантным признаком подобного пространства становится статичность как проявление энтропийного начала человеческого существования заданностью «распорядка действий» и обреченной неизбежностью его финала. Думается, не случайно одним из лейтмотивов сборника становится тема карточной игры и образ «Пиковой дамы», с которой сравнивает себя героиня Лиснянской («Не подпущу я к тайне, / Пускай он сойдет с ума») [Там же, с. 8]. Диалог с классическим литературным мифом дает возможность по-новому высветить извечный конфликт двух сфер бытия – живого, творческого, преобразующего начала, воплощенного в искусстве, любви, природной стихии, и мертвенного, энтропийного, автоматизированного существования, подавляемого гнетом обыденности.

Вторая часть стихотворения воспроизводит морской лирический пейзаж на новом уровне восприятия реальности: визуальная образность уступает место акустической метафорике. Звуковой лирический пейзаж – одна из примечательных особенностей зрелого творчества Лиснянской. В сборнике «Гром и молния» внешний – «закононый» – мир представлен во всем многообразии и полноте природного бытия, при этом впервые в творчестве Лиснянской пространство природы воплощается главным образом с помощью акустических образов и мотивов. Доминирование звукового способа постижения мира над зрительным обусловлено реальными обстоятельствами жизни поэта, в последние годы практически утратившего зрение и вынужденного заново осваивать реальность в ее звуковом воплощении. Лирическая героиня пытается постичь тайну природной стихии, чутко вслушиваясь в мир вокруг себя: разрозненные звуки природы преобразуются в сознании поэта в целостные и емкие звукообразы, рождающие ассоциации с морским пейзажем: «В треуголках парусов стихия, / А волны кудрявой амплитуда / И над ней антенны мачт лихие. / Что же и откуда они ловят, / Я, пожалуй, и не перечислю. / Брезжит мой ночник над изголовьем, / Быстрые выхватывая мысли» [Там же, с. 76].

В последней, третьей части стихотворения морская символика обретает очевидную мифопоэтическую окраску, в то же время коррелируя с индивидуальной «геобиографией» (О.А. Лавренова) автора. Взгляд лирической героини последовательно фиксирует детали прибрежного морского пейзажа, сосредоточенного в конкретном геокультурном локусе: «Портовый город Акко / И узкая мечеть» [Лиснянская, с. 76]. Один из древнейших городов Израиля, город Акко является центром пересечения множества разнообразных культур и религий. Пространство города, воссозданное в стихотворении Лиснянской, реализуется как «сильное» сакральное мифопространство, центром которого становится «узкая мечеть» – мечеть Аль-Джаззар, одна из самых больших и красивых мечетей в Израиле, называемая иначе «Белой мечетью» по цвету, который виден издали. Городской топос актуализирует функции и семантику, характерные для «концентрического пространства города» [Лотман, 2001, с. 230], – это архетип «Вечного Города», своеобразная модель вселенной, прообраз небесного града. Геокультурный мифообраз в итоге преобразуется в символический, формируя вокруг себя особое метапространство: визуально осязаемая образность морского лирического пейзажа трансформируется в символическую, отвлеченную от функций зрительного и слухового восприятия: «И здесь – и жизнь и смерть» [Лиснянская, с. 76]. В целом лирический пейзаж с мифогеографической доминантой, представленный в заключительной части стихотворения-триптиха, по своей функционально-смысловой наполненности соотносится с явлением религиозного экфрасиса. Представленное символическое пространство может быть осмыслено как окно в «мир невидимого», открывающий «лики и духовные зраки вещей», «идею горного мира» [Флоренский, с. 415]. Основу механизма образного смыслообразования в таком тексте образует зрительно представимый, иконический текст [Лотман, 2002, с. 334], ориентированный, в некотором смысле, на преодоление дискретности словесного знака, на воссоздание особого – непрерывного и целостного микрокосма, сакрального по своей природе. Так, вполне будничное на первый взгляд событие – созерцание морского пейзажа из окна – трансформируется в динамическом пространстве лирического текста в событие духовного порядка, отмеченное знаком «чудесного»: «Я у моря ожидаю чуда» [Лиснянская, с. 76]. В связи с биографическим подтекстом книги, связанным с психоэмоциональным переживанием автором собственного преклонного возраста, длительной болезнью, мотив «чудесного» может быть интерпретирован в свете евангельской символики, раскрывающей идею преодоления смерти, «вечной жизни». Мотив чуда переводит лирическую ситуацию из разряда житейско-бытовых на высокий – метафизический уровень, и подобная трансформация особенно очевидна при анализе имплицитных смыслов, актуализированных с помощью мифогеографического топоса.

Подводя некоторые итоги, отметим, что исследование динамики образов мифогеографического пространства не исчерпывается отмеченными нами явлениями и открывает широкие перспективы для дальнейшего научного поиска.

Литература

- Козлов В. Внутренние пейзажи Олега Чухонцева // Новый мир. 2008. № 3. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/3/ko13.html.
- Лавренова О.А. Географическое пространство в русской поэзии XVIII – начала XX в. (геокультурный аспект). М., 1998.
- Лотман Ю.М. Символические пространства // Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб., 2001. С. 297–334.
- Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (к проблеме иконической риторики) // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 388–400 (Сер. «Мир искусств»).
- Лиснянская И.Л. Гром и молния. М., 2013.
- Митин И. Мифогеография как подход к изучению множественных реальностей места // Гуманитарная география: науч. и культ.-просвет. альманах. Вып. 3 / сост., отв. ред. Д.Н. Замятин. М., 2006. С. 64–83.
- Подорога В.А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: С. Кьеркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка. М., 1995.
- Флоренский П.А. Сочинения: в 4 т. / сост. игумена Андроника (А.С. Трубачёва), П.В. Флоренского, М.С. Трубачёвой. М., 1996. Т. 2 (Философское наследие).
- Чухонцев О. Из сих пределов. М., 2005.

Раздел 4
ПРОСТРАНСТВО ПРИРОДЫ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ПРОВАЛ И ОБРЫВ: МЕТАФОРИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА
ТОПОСОВ ЛЕРМОНТОВА И ГОНЧАРОВА

Ангелика Молнар

Сомбатхей, Венгрия

E-mail: manja@t-online.hu

Сопоставляются некоторые общие топосы романов М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и И.А. Гончарова «Обрыв». В этих произведениях все то, что не высказывается прямо словами героя или нарратора, описано в том числе и на языке природных метафор – провала, обрыва, гор и т.д.

Ключевые слова: природные топосы, романы Лермонтова и Гончарова.

Слова-понятия, обозначающие предметы, явления и другие вещи, не могут охватить внутренний мир человека, который транслируется языком метафор. Такой язык присваивается и природе посредством главного героя (журнал Печорина) в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». К описанию провала мы подходим как к объекту имманентного анализа и предмету интертекстуальных операций, проведенных Гончаровым в романе «Обрыв», в котором обрыв является коренной метафорой страсти и порождения самого текста. В со-чтении текстов это – немаловажный факт для установления функции соположения пейзажной зарисовки и анализа человеческих чувств.

Печорин – как и сам путешествующий офицер / нарратор в первой части романа – часто останавливается на представлении местности. В этой связи следует отметить сильное изменение пейзажа в зависимости от сюжетных событий и описаний мыслей и чувств героев. А это уже является компетенцией субъекта текста романа в целом.

Из всех глав романа Лермонтова глава «Княжна Мери» наиболее сильно воплощает тему женщин и страсти. Печорин высказывается о женщинах категорично, как их знаток. В силу своих знаний он может выполнять роль соблазнителя женщин, а как образ – задачу «автора», активно плетущего любовные истории: «наконец-таки вышло по-моему» [Лермонтов, с. 244]. Он, как и Марк Волохов у Гончарова, нарочито не романтически

толкует отношения мужчины и женщины: «электрическая искра пробежала из моей руки в ее руку; все почти страсти начинаются так <...> первое прикосновение решает дело» [Лермонтов, с. 230]. Несмотря на это, герой заботится о хорошей репутации искушаемой женщины: «но нас могли видеть гуляющие больные, самые любопытные сплетники из всех любопытных, и я быстро освободил свою руку от ее страстного пожатия» [Там же, с. 243]. Жест испуга от возникновения страсти также свидетельствует о невысказанном героем отношении к женщине, как и репрезентация места событий (провал).

На первый взгляд кажется, что провал обозначает неопасное место – «угасший кратер»; в устойчивом в литературе переносном смысле – выражение угасшей страсти. В романе же разворачивается семантика названия локуса: в нем зарождаются и проваливаются надежды на взаимность чувств. В других репрезентациях романтического пейзажа в романе Лермонтова пропасти имеют признаки мрачности и таинственности. В следующем нарративном описании, предвещающем разворачивание данных мотивов в тексте, туманы выступают как метафоры искусительных действий, которые могут быть предотвращены только лучами восходящего солнца: «клубясь и извиваясь, как змеи, сползали туда по морщинам соседних скал, будто чувствуя и пугаясь приближения дня» [Там же, с. 165]. Отметим, что у Гончарова тоже наблюдается присвоение змеевидности дороге, ведущей в обрыв. Ср. и в описании Печориным природы: «Дорога идет, извиваясь между кустарниками, опускаясь в небольшие овраги, где протекают шумные ручьи под сенью высоких трав» [Там же, с. 216]. Кустарник выступает в романе и в другой функции. Печорин подсматривает за своим соперником и его предметом любви, как и Райский у Гончарова, хотя контекст сцен не одинаков: «Высокий куст закрывал меня от них, но сквозь листья его я мог видеть все и отгадать по выражениям их лиц, что разговор был сентиментальный» [Там же]. Печорин прерывает встречу княжны Мери и Грушницкого, выскакивая на коне. Этот развернутый образ неоднократно повторяется в тексте, поэтому обратим на него более пристальное внимание.

«Искусительная», актерская игра Печорина сильно действует на княжну Мери: ее самолюбие задето, ей Грушницкий становится безразличным, и в то же время она влюбляется в своего мучителя, хотя она должна была бы осознать искусственность зарождающейся любовной истории. Для читателя детализация прогулки к провалу служит заполнению лакун, того, что не произносится собеседниками. К провалу ведет «узкая тропинка», идя по которой герои разговаривают, но Мери остерегается злословия Печорина. Взбираясь на гору, герой помогает княжне подняться, а она в ответ продолжает держать его руку, чтобы не упасть. В романе движения «подниматься вверх» или «спускаться вниз» сопровождаются подчеркивани-

ем опасной крутизны (что грозит «падением»). Печорин предчувствует неминуемое сражение с соперником Грушницким, что и реализуется в сюжете буквально: «столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать» [Лермонтов, с. 200]. Их дуэль происходит на узком утесе, и так, посредством признака узости, топосы дороги и утеса связываются: «Узкая тропинка вела между кустами на крутизну; ... мшистые зубцы скал, сброшенных грозою и временем, ожидали своей добычи» [Там же, с. 255]. И действительно, со скалы падает Грушницкий. После дуэли расстроенный Печорин спускается по тропинке. Отметим, что у Гончарова репрезентирован подобный пейзажный фон для столкновения героев романа – «обрыв».

У Гончарова в романе идут толки об обрыве как о месте, где захоронен убийца своей неверной жены и ее любовника, покончивший затем и с собой. Сюжетные события в разных вариантах повторяют микрособытие (предание), происшедшее под обрывом. В романе Лермонтова нож убийцы сравнивается героиней с острым языком Печорина: «...я бы лучше желала попасться в лесу под нож убийцы, чем вам на язычок... Я вас прошу не шутя: когда вам вздумается обо мне говорить дурно, возьмите лучше нож и зарежьте меня» [Там же, с. 228–229]. Герой в ответ выступает как соблазнитель – об этом свидетельствуют как его поза («глубоко тронутый вид»), так и реализация семантического соотношения искусства и искушения: «я стал искусен в науке жизни и видел, как другие без искусства счастливы» [Там же, с. 229]. Речь его направлена на представление себя как разочарованного, но чувствительного человека. «Искушающий» герой старается вызвать к себе чувство сострадания, свойственное женщинам. Отметим, что этот поступок в известной мере аналогичен действию героя Гончарова, Райского, «пробуждающего из девического сна» молодых девушек. Вызванное Печоринным сочувствие приводит к изменению основного признака поведения княжны, лишению ее «кокетства»: «она была рассеянна, ни с кем не кокетничала». Автор дневника, пишущий воспоминание об этом эпизоде, сближает это чувство с чем-то неназванным, по атрибуту – зверем, который впустил «свои когти в ее неопытное сердце» [Там же]. Параллель между описанием прогулки и преодолением неадекватного слова, становится транспарентной в переосмыслении субъектом журнала. На эту скрытую черту характера Печорина намекает метафоризация горы (более подробно о связи образа горы с именем героя Григорий см.: [Szilágyi, с. 65]).

Верхняя полоса пространства, небо и вершины гор получают особые признаки у Лермонтова: господствует белый цвет. Искры и сверкание являются характерными признаками в описаниях гор: «вдали серебряной бахромой сверкали снеговые горы» [Лермонтов, с. 217]. В первой главе романа в описании природы путешествующим офицером горы покрыты

«девственными снегами» [Лермонтов, с. 165]. В метафоре акцентируется необычный, неожиданный признак – невинность. Это утверждение нарратора / альтер-эго Печорина также склоняет к иносказательному толкованию в связи с любовью Бэлы. Фонограмматические повторы, вставленные субъектом текста, выявляют чистоту гор и обнажают ровные светлые чувства человека. Максим Максимыч, чтобы утешить Бэлу, скучающую по Печорину, предлагает ей выйти из замкнутого пространства крепости на открытый вал: «“Хочешь, пойдем **прогуляться** на **вал**? погода **славная!**” ... день был чудесный, **светлый**» [Там же, с. 171]. Нам пришлось сделать краткий экскурс, но мотивы повторяются и в главе «Княжна Мери» в обратном порядке.

Встречи Печорина с Верой по ее просьбе должны быть скрыты от других посредством его ухаживания за княжной Мери. Возникшая же **ревность Веры** вызывает необходимость прекращения этого действия. насыщенный событиями решающий день (предварительный отказ от Мери и подготовка к дуэли с Грушницким) тоже детализируется параллельно с описанием гор и действия солнца: «в ущелье, где протекает Подкумок, есть скала, называемая *Кольцом*; это – ворота, образованные природой; они подымаются на высоком холме, и заходящее солнце сквозь них бросает на мир свой последний пламенный взгляд» [Там же, с. 239]. Скала метафоризируется как ворота, разграничивающие миры и события до и после этого дня. Заход солнца отмечается заревом – пламенем, что опять же отсылает к угасанию пылающих чувств. Княжна почувствует свой «обрыв» из-за близкого расставания с Печориным. Это чувство проявляется и в эпизоде ее верховой езды: «Она ударила хлыстом свою лошадь и пустилась во весь дух по узкой, опасной дороге» [Там же, с. 240]. Название «Кольцо», таким образом, обозначает циклический ход действий.

Ощущение нехватки и возрождение страстных чувств у Печорина к Vere передаются при помощи описания изменений в природе – угасший кратер станет дымиться: «Становилось жарко; белые мохнатые тучки быстро бежали от снеговых **гор**, обещающая **грозу**; голова Машука дымилась, как загашенный факел; кругом него вились и ползали, как змеи, серые клочки облаков, задержанные в своем стремлении и будто зацепившиеся за колючий его кустарник. Воздух был напоен электричеством. Я углубился в виноградную аллею, ведущую в **грот**; мне было **грустно**. Я думал о той молодой женщине с **родинкой** на щеке, **про которую** говорил мне доктор...» [Там же, с. 212]. Как в романе «Обрыв» страсть метафорически воплощается в образе грозы, так и у Лермонтова образуется не простая параллель – природные образы «заговoryт» вместо персонажей. Таким же образом языковой потенциал активизируется в упорядоченности звуковых

секвенций (не только «гро»). К развертывающейся метафоре примыкают и мотивы искры, электричества, делая ее более развернутой и продуктивной. Признаки змеи присваиваются теперь дыму, соединяя его образ с туманом. Задержка в движении туч свидетельствует также о предстоящем наплыве чувств к женщине, развертывающемся в метафоре грозы, которая застанет пару в гроте.

Вернемся и к роли коня в описании возникновения и расстройств чувств. В детализации состояния Печорина после первой встречи с Верой верховая езда в чем-то напоминает движение матроса, плывущего на корабле сквозь волны и ветер: «Возвращаясь домой, я сел верхом и поскакал в степь; я люблю скакать на горячей лошади по высокой траве, против пустынного ветра; с жадностью глотаю я благовонный воздух и устремляю взоры в синюю даль, стараясь уловить туманные очерки предметов» [Лермонтов, с. 215]. Слитность коня и всадника реализуется на нескольких уровнях, в том числе и метафорически. Чеченские воины тоже срастаются со своими конями. К примеру, в рассказе Казбича конь и всадник спасают друг другу жизнь над обрывом. Связь демонстрируется и на уровне знаков, выстраиваемом субъектом текста: «Вдруг передо мною **рытвина** глубокая; скакун мой призадумался – и прыгнул. Задние его копыта **оборвались** с противного берега, и он повис на передних ногах; я **бросил** поводья и полетел в овраг; это спасло моего коня: он выскочил» [Там же, с. 156]. Эта привязанность к лошади романтически сравнивается с чувством любви: «Азамаг бледнеет и сохнет, как бывает от любви в романах-с» [Там же, с. 159] и воспринимается Максимом Максимычем как «разбойничье чувство», когда Бэла замечает украденную лошадь ее отца. Штабс-капитан не понимает и спешность романтической погони за Казбичем для спасения Бэлы. В детализации погони ставятся в один метафорический ряд женщина и конь: от ружья пострадают как лошадь, так и Бэла.

Ситуация повторяется и в эпизоде, когда Печорин до смерти загоняет своего коня, чтобы увидеться в последний раз с Верой. Внутритекстовые переключки создаются в результате повторения деталей описания погони с той разницей, что в данном случае конь уже измучен. Присвоение некой **чертовщины** и желание Печорина быть похожим на черкеса-воина отражается в наименовании своего коня **Черкесом**. Черный цвет обозначает конфликтные ситуации, а здесь он присваивается и природе. Образ Печорина тоже наделяется атрибутами ветра, реки: «Я как безумный выскочил на крыльцо, прыгнул на своего Черкеса <...> Я беспощадно погонял измученного коня, который, хрипя и весь в пене, мчал меня по каменистой дороге. Солнце уже спряталось в черной туче, отдохавшей на гребне западных гор; в ущелье стало темно и сыро. Подкумок, пробира-

ясь по камням, ревел глухо и однообразно. Я скакал, задыхаясь от нетерпения. Мысль не застать уже ее в Пятигорске молотком ударила мне в сердце! <...> При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете <...> Бог знает, какие странные, какие бешеные замыслы роились в голове моей...» [Лермонтов, с. 260–261]. Образ-двойник Печорина – конь выдыхается, не в состоянии вскарабкаться по обрыву наверх: «Но вдруг поднимаясь из небольшого оврага, при выезде из гор, на крутом повороте, он грянулся о землю». Печорин тоже падает на землю: «попробовал идти пешком <...> я упал на мокрую траву и как ребенок заплакал». В детализации текста он повторяет действие Казбича, тоже потерявшего своего коня. Мотив дыма здесь обозначает обнажение ранимости настоящего внутреннего человека: «плакал горько, <...>; вся моя твердость, все мое хладнокровие – исчезли как дым». Критика поступка и отношения к событиям отмечается протрезвлением (разум берет верх над чувствами): «Когда ночная роса и горный ветер освежили мою горячую голову и мысли пришли в обычный порядок, то я понял, что гнаться за погибшим счастьем бесполезно и безрассудно» [Там же, с. 261]. Субъект текста журнала, впоследствии описавший события, детализирует изменение своего внутреннего мира посредством природных образов, которые создают комплексную метафору романа.

В романе Гончарова «Обрыв» искушение женщины происходит в саду Бережковой, который сравнивается в тексте с маленьким Эдемом. Как локус, обрыв связывает гору с протекающей внизу Волгой. Вера каждый раз пропадает на обрыве или на Волге, когда раздается выстрел Марка. В детализации действий героини нагромождаются негативные коннотации демонического, змеиного, страстного, отсылающие к плану искушения. Здание часовни также расположено на границе, на горе, и хотя имеет разрушенный, темный вид, в нем изображение Христа, к которому героиня постоянно обращается за помощью. Отсутствие ответной поддержки приводит героиню к потере веры и опоры, что приводит и к ее поступку под обрывом. Локусы символически обозначают историю «грехопадения», после свершения которого бабушке Веры кажется, что ее «царство рухнуло», везде «запустение». Последнее письмо Марка, олицетворявшее раньше любовь, теперь воспринимается Верой как посягательство на ее трудно обретаемый покой, состояние, переводящее ее с «обрыва» на «другой берег».

Перейти ей помогает Тушин с намеком на их будущий брак. Он надежный друг, на которого Вера может всегда положиться. Конь тоже является постоянным атрибутом образа Тушина. Предметным выражением крайних чувств Тушина является бич, которым он гоняет своего коня или управляет им. Герой разбивает свой бич от ярости, услышав о поступке

Волохова по отношению к Вере. Он со злости погнал своих лошадей, но затем устыдился своего поведения, неумения управлять своими эмоциями. Мотив коня получает свое метафорическое развертывание при сравнении Райским бабушки, встревоженной историей Веры, событиями у обрыва, с образом коня, почуявшего беду: «Райский сравнивал ее с конем, который беспечно жевал свой овес, уходя в него мордой по уши, и вдруг услышал шорох или почуял запах какого-то неизвестного и невидимого врага» [Гончаров, с. 644]. Когда Тушин опасается того, что Марк снова посягает на покой Веры («Не карабкается ли за нею со дна обрыва на высоту?») [Там же, с. 716]), его образ наделяется мотивами, которые были уже ранее замечены в связи с образом Печорина: «...заглушая свое горе и все эти вопросы, скача от них дальше, – но с ним неумоимо, как свистящий осенний ветер, скакал вопрос: что делается на той стороне Волги? Как хотелось ему вскочить на этом коне на отваливающий паром и взобраться на гору, узнать, спросить... Она его вызвала, но он не скакал на гору, а ехал тихо, неторопливо слез с коня» [Там же, с. 717]. На этот раз господствует самообладание. Вера просит его помочь освободиться от Марка. Она просит Тушина сохранять хладнокровие и включает в свою речь предметную метафору: «– Вашего бича с собой не берите!..». Его образ снова сопоставляется с конем: «дохнул всей грудью, как усталый конь, покачал назад и вперед стоящую рядом молодую ель» [Там же, с. 721–722]. Но Тушин выдержит испытание, держа себя в руках при встрече с Марком, который почувствовал шок, когда осознал причиненные им Вере страдания и необратимость их расставания.

Литература

Гончаров И.А. Обрыв // Гончаров И.А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. СПб.: Наука, 2004. Т. 7.

Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Поэмы. «Герой нашего времени». М.: Олимп, 1993.

Серман И. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе 1836–1841. Иерусалим, 1997.

Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка: ст. М., 1965.

Удодов Б.П. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973.

Эйхенбаум Б.М. Герой нашего времени // История русского романа / ред. Г.М. Фридлиндер. М.; Л., 1962. С. 277–323.

Hansen-Löve A. Pečorin als Frau und Pferd und Anderes zu Lermontovs Geroj našego vremeni // Russian Literature. 1992. XXXI. P. 449–476.

Szilágyi Zsófia. „volt benne valami különös.” M. Ju. Lermontov Korunk hőse című regénye. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2002.

**МЕТАФИЗИКА «ВОДНОГО ПРОСТРАНСТВА» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.****С.В. Солодкова**

Россия, Волгоград

E-mail: solodsvetlana@rambler.ru

Рассматривается образ «водного пространства» в творчестве поэтов второй половины XIX в.: А.К. Толстого, Л.Н. Трефолева, Н.П. Огарева. Анализ мотивов поэтического комплекса «море / океан» выявляет существенные формально-содержательные отличия у представителей религиозно-философского романтизма и революционно-демократического направления.

Ключевые слова: поэзия, образ водного пространства, образ моря/океана, мотив.

Современное отечественное литературоведение стремится осмыслить мифопоэтические и метафизические истоки ведущих образов и мотивов в русской религиозно-философской романтической поэзии, в которой нашли свое отражение универсальные представления о мировых стихиях и природе человеческой души. Актуальным для современной науки является изучение и феномена «водного пространства» [Иваницкий]. В частности, многие ученые обращались к воплощению художественного образа моря по преимуществу на материале русской поэзии первой половины XIX в. или эпохи модернизма. Гораздо реже поэтический комплекс моря изучался в русской лирике второй половины XIX в., при этом, как правило, объектом исследования становилось творчество Ф.И. Тютчева и А.А. Фета. Анализируя особенности отражения поэтического комплекса моря в русской поэзии указанного периода, мы выявляем сквозные мотивы в произведениях художников, различных по своим эстетическим и мировоззренческим установкам [Солодкова].

Отметим, что в русскую литературу изображение водного пространства как жизни, тревожной и бурной, входит благодаря библейскому тексту, а также христианской духовной литературе в целом. В них образ моря приобретает особый смысл: часто оно ассоциируется с жизнью как чем-то беспокойным, полным грехов, зол и бед. Такая трактовка встречается, например, в Псалтири. В псалме 106 идет речь об «отправляющихся на кораблях в море, производящих дела на больших водах» [Псалтирь..., пс. 106, ст. 23]. Они попадают в бурю, терпят бедствие, но вызывают к Господу и оказываются спасенными: «Он превращает бурю в тишину, и волны умолкают. И веселятся, что они утихли, и Он приводит их к желаемой

пристани» [Псалтирь..., пс. 106, ст. 29–30]. В Толковой Псалтыри говорится о том, что под морем псалмопевец подразумевает «загруженную множеством вещественности жизнь, возмущаемую всеми ветрами искушений». Но «неразумные люди», которые вместо того, чтобы возделывать земной рай, пустились в жизнь (в «море»), полную страстей и искушений, «погрузившись в житейское зло и многократно претерпев кораблекрушение души <...>, увидели над собой дела человеколюбия Того, Который <...> спасает нас от погружения в глубины» [Толковая Псалтырь..., с. 186].

Подобное символически-аллегорическое изображение моря как водного пространства, наполненного метафизическими смыслами и атрибутируемого к Библии, часто встречается и в трудах Св. Отцов. Например, преп. Феодор Студит в «Поучении о том, чтобы держаться всякого добра чрез смирение» писал: «Будем держать якорь веры нашей, прострем парус нашей надежды, и всюю силою нашею будем переплывать великую пучину сей жизни. Во время долгаго плавания всегда бывает, что нас беспокоят противные ветры, т.е. плотские пожелания; волны и волнения возникают из глубины сердечных помышлений, и многое другое, что случается с плавающими по морю: разбойники – лукавые бесы, скалы – ослепление от неведения. А под многоводием корабля разумеется неисповедание грехов, ибо многократно бывает, что если корабельщики не вознерадят о воде в корабле, то от нерадения потопают вместе с кораблем, “да не обыдет нас бездна последняя” [Евангелие от Иоанна, гл. 2, ст. 6] по слову Пророка» [Феодор Студит, с. 19]. В Псалтыри Ефрема Сирина метафорическое описание водного пространства наблюдается во многих псалмах, например в 76-м: «Мир много бурнее мутящихся волн и сильнее возмущается грехами, нежели море ветром. Бывает время, что воды морские спокойны, когда ветры сокроются в свои сокровищницы; но в мире непрестанно мятутся волны вожделений и ветр обмана дует в двери судей его. Впрочем, близок день, в который он стихнет... Блажен, кто совершил в нем путь – и не попал в его сети. Волнуется и мятется беззаконие, совершаемое в мире; сильнее волн свирепеют в мире распаленныя похоти, тенета и сети опутывают тех, которые служат ему; грехи и беззакония – вот их лукавья бремена. Но для добродетельных приближается время, когда корабль их упочится в пристани» [Толковая Псалтырь..., с. 151–152].

Подобное метафизическое осмысление образа моря находим в творчестве А.К. Толстого, поэта-религиозно-философского романтика. Типичная черта его поэзии – параллелизм в изображении человека и природы, в котором свойства человеческой души познаются через проявления свойств морской стихии. В стихотворении «Вздымаются волны как горы...» поэт

обращается к аллегории, которая как вид тропа раскрывается лишь путем подведения образа под какое-либо понятие (религиозные догматы, моральные, философские идеи и т.д.). В этом состоит ее функциональная особенность, а именно – функция религиозно-философского осмысления явлений трансцендентной реальности. В итоге Толстой формально приближается к средневековой экзегетике, когда цитирование и Библии, и Св. Отцов, аллегорическое толкование библейских текстов сделались универсальными методами, неписаной нормой, и даже окружающий мир рассматривался человеком как система символов и аллегорий.

Главное, если не единственное, назначение такой аллегории (средневековой вообще и толстовской в частности) заключается в том, чтобы нести скрытый смысл, говорить на языке символов о Боге и человеке, жизни и смерти. И этот язык, разумеется, был универсален своей обращенностью, по сути, к главному источнику – Священному Писанию, за буквой которого часто скрывается многоплановый символический смысл. Характерен поэтому и образ «бездны» как дна моря и – шире – «донного мира», преисподней, символизирующих гибель души человеческой в библейском тексте: «Она [Премудрость] перевела их [святых] чрез Чермное море, а врагов их потопила и извергла их из глубины бездны» (Книга Премудрости Соломона, гл. 10, ст. 18).

И действительно, в Библии находим текст необычайно близкий в сюжетном отношении к толстовскому: «Он речет, и восстает бурный ветер и высоко поднимает волны его [моря]: восходят до небес; нисходят до бездны; душа их истаивает в бедствии; и вся мудрость их исчезает. Но воззвали к Господу в скорби своей, и Он вывел их из бедствия их. Он превращает бурю в тишину, и волны умолкают» [Псалтирь..., пс. 106, ст. 23–30]. Однако эта, на первый взгляд, реалистическая картина получает в дальнейшем иносказательное толкование. Подобный смысл отражен и в стихотворении религиозно мыслящего Толстого. В обоих случаях речь идет не просто о бедствиях на море во время бури, но о тех самообольщениях духа (в море житейском), поддавшись которым душа человеческая гибнет и низвергается в преисподнюю. На это ясно указывает сам поэт, уподобляя «тревожную силу» разбушевавшегося моря «страсти».

Стремление «взлететь к звездам» – традиционная библейская символика гордыни, одного из смертных грехов. Например, в Библии читаем о бесславном Антиохе: «И тот, который только что мнил по гордости своей повелевать волнами моря... И тот, который незадолго перед тем мечтал касаться звезд небесных...» (Вторая книга Маккавейская, гл. 9, ст. 8, 10) поражен Господом ужасной болезнью в наказание за «великое высокомерие» [Там же]. Пророк Исайя, например, свидетельствует о Вавилоне как

о царстве антихриста: «А говорил в сердце своем: “взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой, буду подобен Всевышнему”. Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней» (Книга пророка Исаии, гл. 14, ст. 13–15). Гордыня понимается поэтом не просто как желание стать равным Богу, а как отречение от Бога. В своем произведении А.К. Толстой аллегорически изображает душевные страсти – «бури», связанные с самовозвеличиванием человека и опасностью погубить душу, низринуть ее в бездну – символ смерти и ужаса. В III строфе последние строки рождают аллюзию на библейскую «Книгу пророка Ионы»: «Не верь, в глубину ниспадая, / Что звезд не увидишь ты боле» [Толстой, с. 173]. Поэт призывает не падать духом подобно Ионе: «уймется волнень» и «души упокоенной море» вернется в свой «законный уровень». Этот законный предел, считает Толстой, положен и человеческой душе (на нее легко переносится образ «безбрежной и бездонной стихии»), истинное состояние которой – смирение и покой в христианском понимании. Взрыв же необузданной страсти, изображающийся в движении морских волн по максимальной вертикали (вниз – вверх), – не только иллюзия достижения небесного божественного величия, но и прямая гибель для души.

Несколько по-иному этот мотив представлен в стихотворении Н.П. Огарева «Die geschichte». Перед нами изображение жизни как развертывание истории человечества, поэт рассуждает о ее извечной жесткости: «И так за годом год идет, за веком век, / И дышит произвол, и гибнет человек» [Огарев, с. 58]. «Однообразный ход» времени отождествляется с «гулом» и «плеском валов», а сама жизнь – с морем. «В сомнении печальном» лирический герой наблюдает исторические судьбы мира (море житейское), полного вражды и злобы. В этом широком океане, «в бессмысленной и бесконечной схватке», вновь и вновь ведущей к роковой гибели, человек оказывается среди мятущихся волн – постоянно подстерегаемых опасностей, причины и смысл которых от него сокрыты. Словно во «сне» лирическому герою грезится «длинный ряд бесов», которые «волнуются, кричат и гибнут в беспорядке». Это «видение», несомненно, представляет собой художественно воплощенный и философски осмысленный образ эпохи середины XIX в. с ее социально-политическими потрясениями. Мотив «жизнь как море житейское» у Огарева, с одной стороны, яркое свидетельство влияния традиционной христианской образности, с другой – это глубокая философская рефлексия, исполненная социально-демократических настроений.

Сонет «Океан жизни» Л.Н. Трефолева – яркий образец переосмысления традиционного христианского представления о жизни как о «широ-

ком океане / Нежданных бед, тревоги и напастей» в пространстве человеческого духа. Не случайно своим хранителем, не дающим затеряться в этом океане и спасающим от «житейских грозных бурь», лирический герой считает вовсе не Господа (Отца), не Иисуса Христа и не ангела: «Но мне судьбой хранитель верный дан, / Смиряющий порывы бурной страсти. / С ним не боюсь житейских грозных бурь, / Не утону с ним в безднах океана: / Родной народ мне виден из тумана» [Трефолев, с. 24]. Религиозные коннотации и их метафизическая доминанта – спасение души – сознательно переосмысливаются в духе революционно-демократической эстетики: русский народ, с которым связаны главные надежды на будущее, с его исканиями социальной справедливости, равенства и политической свободы, оказывается главной опорой среди бушующей стихии жизни. Символическое изображение «широкого океана» осознанно соотнесено не с пространством духовной, религиозной жизни личности, а со злободневной социальной действительностью.

В итоге образ водного пространства (океан/море) используется не только как художественный эквивалент души человека, аллегория его духовного мира в контексте христианского мировоззрения, но и как образ человеческой жизни со всеми ее страстями и социально-политическими потрясениями. Анализ поэтического комплекса моря в поэзии второй половины XIX в. позволяет обнаружить существенные формально-содержательные отличия у представителей религиозно-философского романтизма и революционно-демократического направления.

Литература

Иваницкий А.И. Море // Русские литературные универсалии (типология, семантика, динамика). Воронеж, 2011. С. 193–273.

Огарев Н.П. Избранные произведения: в 2 т. М., 1956. Т. 1.

Псалтирь, или Богомысленные размышления, извлеченные из творений Святаго Отца нашего Ефрема Сирианина и рположенные по порядку псалмов Давидовых. СПб., 2004.

Солодкова С.В. Православная метафизика в поэзии А. К. Толстого: «морской код» как художественный феномен // Известия ВГПУ. Сер. «Филологические науки». 2012. № 6 (70). С. 105–109.

Студит Феодор. Огласительные слова и завещание. М., 1998.

Толковая Псалтырь Евфимия Зигабена, изъяснённая по святоотеческим толкованиям. М., 1993.

Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1963. Т. 1.

Трефолев Л.Н. Стихотворения. Л., 1958.

ПРОСТРАНСТВО ПРИРОДЫ В ПРОЗЕ Р.П. КУМОВА**М.А. Медведева**

Россия, Волгоград

E-mail: mary-medved-medvedeva@yandex.ru

Рассматриваются роль пространственных образов в творчестве Р.П. Кумова, своеобразие его художественного мира, проявляющееся в том, что, создавая образы бескрайней донской степи, используя цветовые, звуковые, осязательные ее характеристики, писатель, в отличие от современных ему художников слова, наделяет это пространство духовно-религиозным смыслом.

Ключевые слова: Кумов, степной топос, храм, пространство природы, Чехов, донская литература.

Творчество донского писателя Романа Петровича Кумова (1883–1919) относится к Серебряному веку русской литературы. Однако имя его долгие годы не было известно широкому кругу читателей. Лишь в последние два десятилетия начали переиздаваться некоторые его произведения, в биографических и библиографических словарях стали появляться статьи о нем. В своих произведениях Кумов создал образы художественного пространства, отражающие неповторимую красоту донских степей.

Художественный топос степи был значим для творчества не только Кумова, но и целого ряда современных ему писателей. Этот топос выдвигается на первый план в лирической повести А.П. Чехова «Степь», в которой степной пейзаж приобретает глубокий социально-философский и психологический характер. Герои повести проходят своеобразное испытание степью, позволяющее писателю не только раскрыть их внутренний мир, но и поставить вопрос о смысле и целях человеческого существования. Он создает двойственный, основанный на контрасте образ степи – то унылой и скучной, выжженной солнцем, то полной жизни, величественной и прекрасной.

В донских рассказах А.С. Серафимовича («Колечко», «Чибис», «Старое», «Степные люди») степь предстает как «выжженная» и «иссохшая» земля, изнуряющая работающих на ней казаков. В романе «Город в степи» конфликт степного и городского пространств носит острый социальный характер.

В рассказах и повестях Ф.Д. Крюкова есть два образа степи. Весенняя донская степь предстает безбрежным миром цветущей, полной звуков природы со своей таинственной жизнью («Казачка», «Мать», «Счастье», «В камере № 380»). Летом степь может быть скучной, жаркой, побуревшей от солнца («Из дневника учителя Васюхина. Картинки станичной жизни»).

Характер степного пространства у писателя тесно связан с событийным рядом его произведений и другими компонентами их поэтики.

Степные пейзажи являются неотъемлемой частью донских рассказов И.Д. Сазанова. Изображая богатство красок и многоцветие степи, писатель использует весь спектр одорических, визуальных и слуховых образов. Они позволяют ему зримо представить психологическое состояние персонажей, раскрыть богатство их внутреннего мира (см.: [Гольденберг, Бирючева, с. 68]).

Создавая в своих произведениях пространство донской степи, Р.П. Кумов использует разнообразные тона цветовой палитры, имеющие положительную семантику.

- Золотой, желтый – цвета солнца и бессмертия: «степные бугры золотились от неведомых желтых цветов» [Кумов, с. 17]¹, «степь, уже желтая, созревшая, тянулась, как всегда, в легком знойном тумане» (343).

- Синий, голубой, лазоревый – цвета, символизирующие небо, вечность: «бледно-синия с золотом, шершавая степь» (365), «потянуло вдаль, как тянет узника в лазурное царство весенняя степь» (79), «блестящие густые травы, по которым сияли цветы – то лазоревые, то синие, то белые, то огневые» (365).

- Серебряный – цвет, символизирующий чистоту, безмятежное состояние души: «над голубыми васильками и серебряными ромашками» (155), «тонкие серебряные бессмертники» (386).

- Зеленый, бледно-зеленый – цвета весны и растительности: «всюду росла трава – сочная, высокая, зеленая» (17), «здесь кругом тоже была степь <...> как огромная бледно-зеленая скатерть» (341), «могучее, зеленое, былинное разнотравье» (368).

Степь насыщена благоуханием трав и цветов: «от ароматов воздух стоял над степью теплый и густой, как облако» (17), «мириады белых веселых бабочек на курящихся торжественными запахами цветах» (368).

Степь ассоциируется с беспредельным простором: «среди необъятных степей» (155), «о безбрежно-расстилавшейся степи» (382).

В звуковом отношении степь – тихое, располагающее к раздумью пространство: «зачарованный степною тишью» (142), «он был сроден молчаливым далеким степям» (155).

Людам, живущим в степи, свойствен особый склад характера. Это люди смиренные, тихие и задумчивые: «жили здесь люди тихие, степные, покорные солнцу и земле» (142), «в его движениях – мягких и волнистых, в говоре – тихом и печальном, и особенно в голубых глазах – кротких и задумчивых – отразилась родная вольная степь. Он был сын степи» (385).

С образом степи в рассказах Кумова сближен образ церкви. Описания степи и церкви часто неотделимы друг от друга: «И среди земли, среди

¹ Здесь и далее в круглых скобках даны страницы этого издания.

ее верований, преданий, песней, поднимается деревянная церковь, одетая мхами и травами. Поднимается, как тот же степной курганчик, и позванивает, и звоны отдаются в степи, лугах, на курганах» (423). В церкви пахнет «ладаном и полевыми цветами».

В ряде произведений Р.П. Кумова степь противопоставлена городу по следующим признакам: простор – замкнутость, тишина – шум, смрадный воздух – аромат трав и цветов. Справедливо замечание донского писателя В. Севского, современника Кумова: «Роман Петрович говорил о городе, мешающем человеку любить природу, о городе-мешке для свободного духа, о городе, где накапливает на стенах озлобление в погоне за куском черствого хлеба и зависть к чужому каравая больше твоего» (см.: (491–492)).

Духовным оазисом в этом чуждом степному человеку пространстве становятся у писателя городские храмы и монастыри: «В этом четырехугольнике, образованном каменными многоэтажными домами, всегда стоял шум <...> По вечерам и утрам в соседнем монастыре звонили, и тогда в узком темном дворе поверх протяжного шума улицы носились словно золотые искорки – мягкие и жгучие, и окрашивали темный дурно пахнувший воздух в яркие золотые тона» (очерк «Город»).

Игумен Иосаф-Коршун, уехавший из родного монастыря в Москву отстаивать донскую вольницу и заключенный за это в темницу, в последнем письме к братии передает свои впечатления о столице: «А улицы узкие и дома тесные. Человеку негде разойтись. Много соборов и в них мощи святых митрополитов. Великий подвиг приняли эти угодники, всю жизнь свою живя в тесноте и шуме, и Богу угождая».

Герой повести «Отец Георгий» оставляет город и отправляется служить на маленький степной хутор. Степь воспринимается им как пространство, где человек имеет возможность применить свои силы, послужить духовно-нравственному преображению жизни: «...потянуло к тому безграничному простору, <...> где можно было проявить свои силы, в каких великих и необычайных формах они не выразились бы». В этом степь также противопоставлена городу, загоняющему человека в узкие рамки быстро укореняющихся в нем привычек. Отцу Георгию «надоел постоянный шум собравшихся вместе многих людей, говоривших обо всем, что происходит на свете, но – никогда ничего не изменивших на свете».

Таким образом, степная природа является в прозе Кумова особым типом пространства, позволяющим его героям обрести высокие жизненные цели, реализовать свои духовные потенции. Своеобразие художественного мира писателя проявляется в том, что, создавая образы бескрайней степи, используя яркие цветовые, звуковые, одорические ее характеристики, Кумов наделяет это пространство духовно-религиозным смыслом. Донская

степь, в которой происходит действие многих рассказов писателя, воспринимается им, по точному замечанию исследователя, как «Господня земля, освященная светом Преображения» [Запевалов, с. 365]. В одном из писем к В. Севскому он ясно выразил свое благоговейное отношение к родной природе: «...представилась мне наша степь – суровая, полынная, и я понял, что степь – это храм» (476).

Литература

Гольденберг А.Х., Бирючева Е.С. Жизнь и литературная судьба И.Д. Сазанова: монография. Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2014.

Запевалов В.Н. Кумов Р.П. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиогр. словарь. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. С. 364–366.

Кумов Р.П. Избранное / сост. В.И. Супрун. Волгоград: Изд-во ВГИПК РО, 2008.

ОРНИТОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ ПОЭЗИИ

Н.Е. Тропкина, У Хань

Россия, Волгоград

E-mail: netropkina@mail.ru, wuhan1988525@hotmail.com

Рассматриваются орнитологическое пространство в литературном произведении на материале сравнительного анализа русской и китайской поэзии, эволюция смысла, пути художественной актуализации.

Ключевые слова: художественный образ, компаративистика, хронотоп, лирика.

Словосочетание «орнитологическое пространство» используется в сфере естественных наук, прежде всего в зоологии и экологии. Однако в структуре художественного топоса литературного текста можно выделить особый тип пространства, обусловленный обращением к образам птиц и обладающий устойчивыми особенностями, детерминированными орнитологической семантикой.

Механизмы формирования художественного смысла орнитологического пространства позволяет выявить сравнительный анализ образов птиц в русской и китайской поэзии. Сложные механизмы пространственной приуроченности образа детерминированы факторами мифопоэтической и литературной традиции, которая складывается в словесном искусстве двух неродственных народов в соответствии с присущей им картиной мира.

Орнитологическое пространство в литературе обладает рядом особенностей, которые предопределены художественной семантикой образов птиц в целом: это пространство динамическое, что связано с полетом; медиативное – обитая в стихии воздуха, птицы являются посредниками между земной реальностью и небесным миром; пространство экзистенциальное, т.к. образ птицы устойчиво связан с темой воплощения души, знака судьбы, это сакрализованное пространство. Так, по мнению Г. Гачева, «лебедь сам есть сгусток света, отверждение света в чистом пространстве, сам светоносен. Вот идеальный русский Космос!» [Гачев, с. 133].

Одна из существенных граней орнитологического пространства связана с темой оппозиции дома/бездомья, что, в свою очередь, может быть связано с темой гнезда как аналога человеческого дома, с другой стороны – птицы небесные воплощают пространство вне жилья. Примером такой семантики орнитологического пространства является образ ласточки, частотный как в русской, так и в китайской поэзии XX в. В славянской традиции ласточка – «чистая, святая птица, наделенная женской символикой и сочетающая в себе небесное и хтоническое начала» [Славянские древности, с. 85]. В русской литературной традиции сложился устойчивый круг значений образа ласточки. И.З. Сурат пишет: «Ласточка – близкая к человеку птица. Она “домовитая”, потому что вьет гнезда под крышей человеческого жилья, она живет с людьми, но принадлежит небесам, потому что, в отличие от голубя или воробья, не умеет передвигаться по земле. Она посредница между землей и небом, она вестница и гостья – все эти ее черты и свойства закрепились в восприятии поэтов и повлияли на поэтическую символику образа» [Сурат, с. 175]. Этой семантикой образа обусловлена его двойственная пространственная сущность.

Ласточка – птица, которая вьет гнездо под крышей человеческого жилья. «Ласточке, как и аисту, тоже устраивающему свое гнездо на крыше дома или хлева, присущи функции покровительницы дома» [Гура, с. 620]. Так, в стихотворении А. Ахматовой «Из памяти твоей я выну этот день...», датированном 1915 г., ласточки – составляющая идиллического пейзажа памяти:

Из памяти твоей я выну этот день,
Чтоб спрашивал твой взор беспомощно-туманный:
Где видел я персидскую сирень,
И ласточек, и домик деревянный? [Ахматова, с. 175].

В русской поэзии первой трети XX в. наиболее часто к образу ласточки обращался О. Мандельштам. Традиция такого обращения стала предметом изучения в работах многих исследователей [Иванов; Гаспаров; Острер;

Пак Сун Юн и др.]. Отмечается, что «образ “ласточки” приобретает разные значения: словарно-предметное, образно-метафорическое и аллегорическое, понятийно-типическое, мифологическое» [Пак Сун Юн, с. 4]. В работе М.К. Иванова «“Ласточка” О.Э. Мандельштама: Опыт построчного комментария» анализируется пространственный смысл образа: «Ласточка – вестница иного мира, ее стремительный перелет – зримый образ “воспоминания – забвения”, о котором говорится в первой строке» [Иванов, с. 167]. Знаменательно, что в стихотворениях Ахматовой и Мандельштама актуализируется связанная с топомом образа ласточки семантика памяти. Об этой особенности образа птицы пишет Г. Башляр: «Дому-гнезду не свойственна молодость. Выражаясь научнообразно, можно назвать его естественным вместилищем функции обитания. В такой дом возвращаются, в него мечтают вернуться так же, как птица возвращается в гнездо, ягненок – в овчарню. Знаком возвращения отмечены бесконечные грезы, ибо у людей возвращения совершаются в большом ритме человеческой жизни, в ритме, который пронизывает годы, преодолевает все разлуки благодаря мечте. В сближении образов гнезда и дома проявляется глубинная составляющая верности» [Башляр, с. 53].

В китайском языке слово «ласточка» обозначается иероглифом «燕子». Иероглиф «燕» состоит из четырех частей: 廿、北、口、火. «廿» обозначает период времени – «20 дней», в течение которых птенцы становятся на крыло. «北» значит «亥», т.е. «ласточка». В Древнем Китае у ласточки было другое имя – «玄鸟». «口» – образ города, здесь имеется в виду, что ласточки устраивают свои гнёзда на стенах домов в городе. В китайской поэзии, как и в русской, образ ласточки непосредственно соотнесен с антропогенным пространством дома, человеческого жилья/города, что обусловлено биологическими свойствами птицы. Однако в поэзии Китая пространственный акцент делается не на пространстве частном, идиллическом, в котором определяющим является даже не «дом» и «домик», а на более масштабном и вместе с тем конкретизированном, географически приуроченном: столицу Китая Пекин называют «ласточкиным» городом (обозначается иероглифом (см.: http://slovari.yandex.ru/~книги/Словарь_изобразительного_искусства/Иероглифы/), изображающим ласточку). В исторических хрониках периода «Воюющих царств» сохранилось описание «Княжества ласточек» – «Яньго» со столицей на месте современного Пекина. Сыма Цянь в «Ши-цзи» («Исторические записки» – грандиозный труд, описывающий историю Китая от мифических родоначальников и до современных Сыма Цяню времен) пишет: «武王追思先圣王，乃褒封封召公奭于燕» [司马迁 2008: 189] («У-ван, вспоминая о прежних мудрых пра-

вителях, пожаловал Чжао-гуну Ши владение в Янь»). Название «Янь» берёт исток от «Ласточкиной горы» – «Яньшань». По горам Яньшань проходит восточный участок Великой Китайской стены. И до сих пор Пекин называют «Яньцзин» – «Столицей ласточек» из-за обилия гнезд этих птиц, приносящих удачу.

Знаменательно, что образ ласточки в китайской поэзии XX в. также может быть связан с пространством памяти. Фэн Чжи – известный китайский поэт начала XX в. Его стихотворение «Южная ночь» содержит строки:

我们静静地坐在湖滨，
听燕子给我们讲南方的静夜。
南方的静夜已经被它们带来，
夜的芦苇蒸发着浓郁的情热——
我已经感到了南方的夜间的陶醉，
请你也嗅一嗅吧这芦苇中的浓味。
冯志 南方的夜 (1929).

Мы спокойно сидим на берегу озера,
Слушаем рассказ ласточек о тихой южной ночи.
Южная ночь уже была принесена ими,
Ночные тростники распространяют тонкий аромат –
Я уже увлекся памятью о южной ночи,
 Попрошу тебя ощутить такой тростниковый запах.

(Подстрочный перевод мой. – У.Х.)

Данное стихотворение было написано в 1929 г., когда поэт преподавал на севере, но очень скучал по родному краю. Поэтому здесь образ ласточки становится символом родного юга.

Художественная семантика орнитологического пространства может быть обусловлена наиболее отчетливо воспринимаемыми чертами облика птицы. Пример тому – образ ворона в русской и китайской поэзии. Так его определяет В.И. Даль: «самая большая в Европе птица вороньего рода, весь черный, с отливом». В художественной семантике слова определение «черный» является важным, в фольклоре это постоянный эпитет орнитонима «ворон». Знаменательно, что и в китайском языке признак цвета является доминирующим при формировании соответствующего иероглифа. Птица ворон в древнекитайском языке не имела собственного номинанта. Она наряду с другими птицами отряда вороновых (ворон, ворона, галка, грач и др.) обозначалась знаком «乌鸦». Позднее ворон, как и другие птицы отряда вороновых (ворона, галка, грач и др.), обретает собственное наименование «渡鸦». Опираясь на оба знака, представляющие эту птицу

в китайском языке, знак «乌鸦» имеет внутреннюю форму – черный цвет и резкий крик, знак «渡鸦» – большой размер и резкий крик.

В европейской и, в частности, славянской традиции наиболее полно представлен образ ворона как птицы смерти. Связь ворона со смертью и миром мертвых в большой мере определила его семантику в фольклоре, мифопоэтике, в классической русской поэзии и в русской лирике первой трети XX в. А. В. Гура отмечает: «В севернорусских похоронных причитаниях смерть залетает в окно черным вороном. <...> Ворон предчувствует и предсказывает скорую смерть» [Гура, с. 536]. Это значение образа распространено в фольклоре, в русской классической поэзии, актуализировано и в русской поэзии первой трети XX в. В стихотворении А. Белого «Возмездие» (сборник «Золото в лазури»), датированном 2001 г. и посвященном Эллису, образ ворона воплощен в традиционно романтическом ключе:

Ах, я знаю – среди образов горных
пропадет сиротливой мечтой,
лишь умру, – стая воронов черных,
что кружилась всю жизнь надо мной [Белый 1966: 140].

Черные вороны воплощают в нем смерть и содержат семантику зловещего предсказания, о чем будет сказано ниже. В стихотворении А. Белого «Убийство», датированном 1908 г., входящем в сборник стихов «Пепел», образ связан с фольклорной стилизацией:

Осыпаясь прахом, склоны
Тихо шелестят;
Галки, вороны, вороны
Стаей налетят.

Неподвижные, как стекла,
Очи расклюют.
Там – вдали, над нивой блеклой,
Там – вдали: поют [Белый, с. 200].

В китайской классической поэзии образ ворона часто входит в поэтический комплекс («пустынное поле», «поле сражения», «сумрак», «уединённый монастырь», «сухие плети» и т.д.). «Ворон» и его поэтический комплекс создают пустынную, печальную картину. В качестве примера можно назвать стихотворение «На пути в столицу застигнут снегом», его автор – Мэн Хаожань – выдающийся поэт династии Тан.

Еще один пространственный смысл образа ворона можно увидеть в русской и китайской поэзии как параллель: ворон относится к разряду хтонических животных, в поисках пищи он копается в земле, он связан с ней; как всякая птица, Ворон ассоциируется с небом. Поэтому ворон рассматривается и китайцами, и европейцами как посредник между тремя мирами – небом, землёй, загробным (подземным или заморским) царством. Эта семантика образа ворона отмечена в работе Е.М. Мелетинского, который напрямую связывает это свойство орнитонима с его биологическими особенностями: «Падаль – уже не животная, но и не растительная пища, поэтому Ворон олицетворяет некий компромисс между хищными и травоядными, противопоставление которых друг другу оказывается в конечном итоге смягчением фундаментальной антиномии жизни и смерти. Поэтому Ворон воспринимается как медиатор между жизнью и смертью» [Мелетинский, с. 245].

В китайской мифологии трехлапые вороны являются посланцами богини фэй Си Ванму и доставляют ей пищу. В оде «Фу о великом человеке», которую создал Сыма Сянжу во время династии Хань, упоминается об этом мифе: «吾乃今目睹西王母矐然白首，戴胜而穴处兮，亦幸有三足乌为之使».

«Только до сегодняшнего дня я своими глазами увидел Си Ванму с седой головой. Она живет в пещере и имеет в распоряжении трехлапых воронов, которые приносят ей еду» (перевод мой. – У.Х.).

Об этой особенности в европейской традиции пишет Я. Курсите: «...вóроны и ворóны являются медиаторами между профанным и сакральным, помогая человеку проникнуть в “иной” мир и овладеть сакральными знаниями: ведьма, колдун нередко появляются или сами в образе вороны/ворона, или ворон/ворона фигурируют в качестве спутников колдуна» [Курсите].

В русской поэзии семантика ворона как посредника между мирами может быть воплощена в пространственном континууме образа. Так, в поэме А. Блока «Возмездие» в оппозиции низшего, связанного с погребением мира кладбища, и высокого, горнего, пространства колокольни образ ворона занимает положение медиатора:

...На кладбище был мир.
И впрямь пахнуло чем-то вольным:
Кончалась скука похорон,
Здесь радостный галдеж ворон
Сливался с гулом колокольным... [Блок, с. 167].

А. Хансен-Лёве отмечает, что в символизме ворон и ворона «часто выступают в качестве маскулильных олицетворений мудрости и вести о смерти» [Хансен-Лёве, с. 532]. Эта семантика образа ворона как вещи птицы получила дальнейшее развитие в постсимволизме. Пример тому – стихотворение Ахматовой, где ворон становится воплощением вестника смерти:

О, горе мне! Эти могилы
Предсказаны словом моим.
Как вороны кружатся, чуя
Горячую свежую кровь,
Так дикие песни, ликуя,
Моя насылала любовь [Ахматова, с. 87].

Механизм формирования образов орнитологического пространства, их художественная семантика нуждаются в дальнейшем исследовании, однако сравнительный анализ пространственных аспектов образов птиц в русской и китайской поэзии XX в. позволяет говорить об устойчивых особенностях данного типа художественного топоса.

Литература

- Ахматова А. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1998. Т. 1.
Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / пер. с фр. М., 2004.
Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966.
Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л., 1960. Т. III.
Гаспаров М.Л. Примечания // Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М., 2001.
Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М., 1995.
Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. А – З. М.: Рус. яз., 1981.
Иванов М.К. «Ласточка» О.Э. Мандельштама: Опыт построчного комментария // Начало. Журнал института богословия и философии. 1995. № 2. С. 165–176.
Курсите Я. Семантика ворона/вороны. По преданиям куршской косы // Современная семиотика в приложении к гуманитарным наукам: Междунар. науч. конф., посвящ. 90-летию со дня рожд. Альгирдаса Жюльена Греймаса и выходу на рус. яз. книги А.Ж. Греймаса и Ж. Фонтаня «Семиотика страстей. От состояния вещи к состоянию души»: тез. М., 2007.
Мелетинский Е. М. Ворон // Мифы народов мира. М., 1987. Т. 1.
Острер Б.С. Стихотворение О. Мандельштама «Ласточка»: идея границы // Филол. зап. Воронеж, 1997. Вып. 9. С. 101–107.
Пак Сун Юн. Органическая поэтика Осипа Мандельштама. АКД. СПб., 2007.
Славянские древности: этнолингвистический словарь / под ред. Н.И. Толстого. М., 2004. Т. 3.
Сураг И.З. Три века русской поэзии // Новый мир. 2007. № 4. С. 174–187.
Хансен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003.

АКТУАЛИЗАЦИЯ ЯЗЫКОВЫХ СРЕДСТВ СЕМАНТИЧЕСКИХ ПОЛЕЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ПРИРОДЫ
В ПОЭЗИИ Б. ПАСТЕРНАКА

Л.Р. Сидоркова

Узбекистан, Бухара

E-mail: kitti-lu@yandex.ru

Рассматриваются основные языковые средства, составляющие семантические поля художественного пространства природы в лирике Б. Пастернака. Анализируются примеры актуализации данных языковых средств в тексте как проявления поэтического идиостиля.

Ключевые слова: актуализация, глагол, идиостиль, имя прилагательное, имя существительное, концепт, метафора, метонимия, сема, семантическое поле, сравнение, художественное пространство природы, художественное время, эпитет.

Семантическое поле, понимаемое в лингвистике чаще всего как совокупность языковых единиц, объединенных каким-либо интегральным семантическим признаком, представляет особый интерес в аспекте его текстовой актуализации [Щур, с. 38]. Объект нашего исследования – художественное пространство природы – представляет собой сложную систему множества таких полей, которые могут с различной степенью частотности пересекаться и взаимодействовать друг с другом.

Художественное пространство природы в поэзии Б. Пастернака получает особый смысл, несет глубокую эстетическую нагрузку, составляя одну из важнейших особенностей его идиостиля, его индивидуальный творческий код. Природа входит в поэзию Б. Пастернака как способ его мышления; наравне со всеми другими проявлениями жизни она становится неиссякаемым истоком, причиной творчества, открывает неожиданные креативные возможности поэтического текста как целостного образования.

Рассмотрим, с помощью каких основных семантических полей в лирике Б. Пастернака актуализируется художественное пространство природы.

Важное место в этом занимает семантическое поле «**вода**». Вода в представлении автора несет в себе благодатную для человека, очищающую силу. Она воплощена у Б. Пастернака в двух основных стихиях пространства: воды небесной (дождя) и воды земной (речных/морских волн).

Дождь в его поэзии предстает в разных ипостасях: это и *мокрый налест счастья ... на ресницах, на тучах, на жгучих влажных алмазах роз* («Весенний дождь»), и *сиротский, северно-сизый, сорный дождь* («Сегодня с первым светом встанут»), и *дождь в пилюлях*, который гло-

тала дорожная пыль («Душная ночь»), и *ливень вечерний*, исчерпанный садами («Счастье»), и *дождь затяжной, как нужда*, который *вывешивает свой бисер* («Пространство»), и *палое небо*, не подобранное с дорог («После дождя»). Как отмечает Н.А. Фатеева, «главное во всех этих описаниях – бесконечное любование и чувство глубокого счастья от простого созерцания. Красочные эпитеты, метафоры и сравнения – вот те языковые средства, которые помогают автору точнее передать свои мысли и чувства» [Фатеева, с. 5].

Воды земные – волны – мощная стихия, деятельная и ненасытная, полная энергии:

Волн наводнения не удержишь сваями.

Речь их, как кисти слепых повитух («Тучи, как волосы, встали дыбом...»).

Волны толкутся у берегов Петербурга, *волн наводнения не удержишь сваями* («Петербург»), *они шумят в миноре* («Волны»), *голодные* волны идут к большому каналу, *шлендая с тоски* («Венеция»), звезда, *волной захлебываясь*, плывает в Каме («На пароходе»). Подвижность стихии передается в творчестве Б. Пастернака глаголами и отглагольными существительными.

Большое значение в творчестве поэта имеет семантическое поле «**растения**». В него входят, с одной стороны, разнообразные наименования деревьев и цветов, с другой – более широкие по семному набору названия мест их произрастания (лес, сад, луг), метонимически вбирающие в себя представление о самих растениях. Все эти элементы связываются в поэтическом тексте гипонимическими или ассоциативными отношениями в единую картину.

При этом такая картина у Б. Пастернака не страдает описательностью и статичностью. Скорее, наоборот, зарисовки семантического поля растений в его творчестве во многих примерах очень гибки и динамичны за счет частотности сочетаний существительных с глаголом при сравнительно небольшом количестве прилагательных: *там сосны враскачку воздух саднят смолой* («Зеркало»), там ветер нес *гряду бегущих по небу берез* («Сон»), *орешник тебя отрешает от дня* («Орешник»), березы и осины *гребут лопатами, как в листопад, тополя кипят* («Вторая баллада»), *вяз бросает в трепет* («Из поэмы»), на селе *мигают вишни* («Мельницы»), а в Париже *разгневанно цветут каштаны* («Бальзак»).

Очень трепетно поэт рассказывает читателю о цветах, вызывающих у него чувство тоски и жалости из-за их полной беззащитности, нежности. Так, очень трогательны зарисовка намокшей сиреневой ветви, забрызгавшей сад *миллионом синих слез* («Ты в ветре, веткой пробуящем...»), описание, как в бурю *рвутся оборки настурций* («Мельницы»), и вопрос, *кто*

велит, чтоб губы астр и далий сентябрьские страдали («Давай ронять слова»). Автор любит *сухим дождем росистых ландышей* («Ландыши»), *россыпью звезд жимолости* («Счастье»), его восхищает *серебряный лес хризантем* («Студенты»), *снег жасмина* («Наша гроза»), *жгучий взгляд подснежников* («Платки, подборы, жгучий взгляд»), он пьет *горечь тубероз*.

По сравнению с описанием деревьев картины с цветами более статичны. Если деревья чаще всего представляют собой субъект действия, при описании которого, таким образом, актуализируется само действие, то цветы – объект любования и наблюдения. Поэтому в их презентации важную роль играет не действие, выраженное глагольными формами, а метафоры, эпитеты и сравнения, выраженные сочетаниями существительных с прилагательными.

Как было указано выше, семантическое поле «растения» в более обобщенном виде предстает в концептах леса, сада, луга. Например, лес *стоит в сетях* («Весна») и безмолвствует, *следя с облаков за пронесшейся шляпкой* («Орешник»); сад у поэта воплощает в себе *миры расцветшие* («Как бронзовой золой жаровень»), поэтому пастернаковские *сады тошнит от верст затишья* («Три варианта»), они ждут и обожают грозу, как обожает ее сам поэт. И сад, и лес, и луг представляют собой деятельностное начало в художественном пространстве природы Б. Пастернака.

Одним из любимых семантических полей пейзажной лирики Б. Пастернака является поле «**гроза**». Гроза у поэта – явление величественное, магическое, сакральное:

*Гроза, как жрец, сожгла сирень
И дымом жертвенным застлала
Глаза и тучи...* («Наша гроза»).

Мы встречаем в анализируемых стихотворениях разные проявления этого величественного зрелища, напоминающего поэту театр военных действий. И здесь важную роль играют развернутые цепочки метафор. Сначала читатель слышит *гам ученья* и чувствует, как *жарко белым облакам грудиться, строясь в батальоны*, когда *в лагере грозы ... полнеба топчется поодаль* («Июльская гроза»). Гроза развивается стремительно, *преображаясь и дуря*, ... *она бежит по галерее*, мгновенно срывает с себя маску, поэтому Б. Пастернак сравнивает ее действия с работой фотографа:

*... Снявши шапку,
Сто слепящих фотографий
Ночью снял на память гром...* («Гроза, моментальная навек»).

И наконец, метафорический ракурс текстовой ситуации переводится в чудовищно-сказочный план, когда гроза превращается в алчного монстра:

*Сгорая от жажды, гроза четырьмя
Прыжками бросается к бочкам с цементом,
Дрожащими лапами ливня гремя («Пианисту понятно шны-
рянье ветошниц»).*

Для лирики Б. Пастернака особенно характерны неразрывное слияние и взаимозависимость художественного пространства природы с художественным временем, т.к. природа существует в реальном времени – время немислимо вне природы. Поэтому исследование пастернаковского текста как определенной пространственной организации в широком смысле предполагает рассмотрение и наиболее значимых семантических полей его временной структуры. Одним из таких полей является у поэта семантическое поле **«месяцы и времена года»**.

Среди названий месяцев, непосредственно связанных с семантическим полем природы у Б. Пастернака, особое место занимает февраль:

*Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд... («Февраль. Достать чернил
и плакать!»).*

В феврале обостряется тоска человека по теплу, солнцу и любви, поэтому февральские картины природы сопряжены с чувством угнетенности и неудовлетворенности, когда *Струпья снега на счету, И февраль горит, как хлопок, захлебнувшийся в спирту* («Весна»). А к концу зимы *февраль нищал и стал неряшлив* («Высокая болезнь»).

Автор не любит зиму, которая ассоциируется у него то с замухрышкой, то с *белой женщиной мертвой из гипса* («После вьюги»). Но он и не может не восхищаться ее красотами, безупречными формами ее лепки:

*Как изваяны пни и коряги,
И кусты на речном берегу,
Море крыши возвести на бумаге,
Целый мир, целый город в снегу («После вьюги»).*

Так же пронзительно печальны и встречи поэта с октябрем, когда *в нашу прозу с ее безобразьем с октября забредает зима* («Девятьсот пятый год»). *Суровый, листву леденивший октябрь* открывается в *жару, в лихорадке и насморке, поэту так трудно дышать, и так больно глядеть* («С тех дней стал над недрами парка сдвигаться...»). *Октябрь серебристо-ореховый, блеск заморозков оловянный* («Зима приближается») предвещают скорое наступление зимы. *Ветра порывы валяются, выпав из лап*

октября, и зарываются в гривы в это время, когда природа издает свой ханский указ на воцеленных брусках о наложении зимнего ига («Двор»).

Увядающая осенью природа прекрасна, и Б. Пастернак описывает ее великолепию необычными по силе и красоте метафорами: *Осень. Сказочный чертог, Всем открытый для обзора...; Как на выставке картин: залы, залы, залы, залы...; Где сокровищ каталог перелистывает стужа* («Золотая осень»). Но осень для поэта – еще и преддверие зимы, поры скуки, уныния, обреченности, конца. Поэтому именно эти семы наиболее часто заложены в семантику слов, описывающих осень: *Я скажу до свиданья стихам* («Но и им суждено было выцвести»), *И одиночеством всегдашним полно все в сердце и природе* («Осень»); *Осень. Изжелта-сизый бисер нижется... Мне смерть как приелось жить!* («Конец»).

Весна и лето – любимые времена года у поэта. Он с нетерпением ждал расцвета весны, пока *мирянин-март украдкой пропитывал тропинки парка терпкой синевою*, наблюдал, как *поседев, шелудивеет лед*, земля волнуется в предчувствии перемен. Для поэта весна – это *смех, лепет, плач, беспамятство и транс*, ему *невмочь с весною свыкнуться*. Все вокруг движется, вертится, кипит, кричит от счастья, преображается. Это бесконечное созидательное движение природы передается с помощью большого количества глагольных форм на фоне экономно используемых прилагательных (при этом прилагательные часто употреблены в форме, близкой глаголу, – краткой): *льды раскричались, таючи, затеплен апрель, плывут, как спички, сгорая и захлебываясь, сады и электрички, по городу гуляет грех, даль пугается, воздух синь, вечер пуст, день расточителен* и т.д. («Весна»). Б. Пастернак очень строг и придирчив к словам, ему чужды излишняя цветистость фраз, жонглирование красками и эпитетами. Однако при всей строгости и лаконичности его стих изыскан, а стиль безупречен:

*Все утро с девяти до двух
Из сада шел томящий дух
Озона, змей и розмарина,
И олеандры разморило* («Все утро с девяти до двух»).

Стихотворения о лете менее «глагольны» в соответствии со специфической передаваемого содержания. В них нет ни осеннего надрыва, ни зимней печали, ни весенней круговерти. Семантическое поле природы летом передается именными конструкциями: *о хвое на зное, о сером левкое и смене безветрия, вёдра и мглы* («Лето»). Важное место в описаниях здесь занимают слова с семами «праздность», «спокойствие»: *сосны не двигали игол от лени, олеандры разморило, там плантации пылятся и душино дышат табаки* («Все утро с девяти до двух»), *роскошь лета* («Наша

гроза»), а во фразе *Лениво наслись облака в отдаленьи* идея лени подчеркивается с помощью ассонанса (**лениво**, в **отдаленьи**).

Таким образом, художественное пространство природы в творчестве Б. Пастернака представлено рядом семантических полей, среди которых важнейшее место занимают поля «вода», «растения», «гроза», а также сопряженное с художественным пространством природы художественное пространство времени, воплощенное в семантическом поле «месяцы и времена года».

Литература

Абрамов В.П. Семантическое поле как категория художественного текста // Русское слово в мировой культуре: материалы конгресса МАПРЯЛ. 30 июня – 5 июля 2003 г. СПб., 2003. С. 24–29.

Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. М., 1988.

Фатеева Н.А. О неявной грамматике поэтического текста (на материале поэзии Б. Пастернака) // *Die Welt der Slaven*. XLV. Мюнхен, 2000.

Щур Г.С. Теории поля в лингвистике. М.–Л., 1974.

ПРОСТРАНСТВО ДЕРЕВЬЕВ В ЛИРИКЕ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО

И.Г. Павловская

Россия, Волгоград

E-mail: irinapav05@ya.ru

Рассматривается образ дерева в флористическом пространстве поэтических произведений А. Тарковского. Анализируются видовые коды деревьев и их семантика в топосе лирического произведения.

Ключевые слова: пространство, флористическое пространство, образ дерева, поэзия.

Подходя к исследованию пространства поэтического произведения, важно соотносить лирические образы и субъекты с типологией топоса и их же местоположением в последнем. В лирике А. Тарковского многочисленные типы пространств, равно как и образов, вполне логично и последовательно чередуются и взаимозаменяются, развиваясь и видоизменяясь в процессе перемещения.

Согласно замыслу поэта, его лирический субъект органично существует, находясь по сути своей в прямом родстве с топосом природы, нашедшим свое выражение в образе «дерево»: *Молочный брат ли-*

ствы и трав. И именно «вскармливаемость» общей кормилицей – природой – делает схожими ветви, крону и корни деревьев с руками, кожей, скелетом человека. Сходство не анатомическое, не метонимическое, а, в контексте поэтического замысла, именно природное, эволюционное – человеческое тело проходит этапы развития в флористических понятийных категориях, являясь единокровным родственником деревьев: «Лежу, – а жилы крепко сращены // С хрящами придорожной бузины»; «Я ветвь меньшая от ствола России, // Я плоть ее, и до листвы моей // Доходят жилы влажные, стальные, // Льняные, кровяные, костяные, // Прямые продолжения корней», «Людская плоть в родстве с листвой, // И мы чем выше, тем упорней: // Древесные и наши корни // Живут порукой круговой» [Тарковский, с. 174].

Очевидно, что пространство лирического субъекта прочно сращивается и развивается синхронно с топосом дерева, собственного «близнеца» героя, на раннеэволюционном этапе формирования клеток: «Листья, братья мои», «Шарики зеленой крови // В капиллярах шебуршат». Человек и дерево, синхронно завершая свое развитие и рост в определённый момент, делают совершенно очевидным следующий момент – генезис единого организма дерева-человека логично заканчивается формированием центрального для лирики Тарковского образа «слово, речь», объекты неживой природы одухотворяются, очеловечиваются и начинают звучать: «Дышит мята в каждом слове»; «А когда-то во мне находили слова // Люди, рыбы и камни, листва и трава». В свою очередь, звучание человеческой речи модифицируется в иной высший аксиологический символ – образ пространства музыкального звука, организованного по иным бытийным законам, выстроенным максимально гармонично с точки зрения лирического героя: «Я учился траве, раскрывая тетрадь, // И трава начинала, как флейта, звучать» [Там же, с. 98].

Такая гармоничная взаимная со-причастность топосов лирического героя и дерева не отменяет трагичной реальности бытия, без прикрас демонстрирующей страх близкой гибели одного из участников жизненного цикла – а именно человека как более слабого и несовершенного создания. Но и в случае очевидного, казалось бы, решения участи лирического героя именно образ дерева – его частей – становится той самой границей, что отделяет пространство лирического субъекта от не-бытия. Более того, дерево полностью отражает физическое и эмоциональное состояние героя, лишившегося части собственного тела. Об увечье не говорится в тексте прямо, но образ «деревьев с перебитыми ногами» не оставляет вариантов прочтения. Спасение от попадания во вне-реальность приходит именно от родственного по крови двойника – Дерева. Абсурдность подобного

предположения может быть справедливой для любого иного топоса, кроме лирического пространства дерева в поэтической системе А. Тарковского:

Я без довесков был уравновешен
Базарной жирной гирей.
Это было
Посередине снежного щита,
Щербатого по западному краю,
В кругу незамерзающих болот,
Деревьев с перебитыми ногами
<...>
И марля, как древесная кора,
На теле затвердела...

Образ дерева – границы пространств лирического текста находит свое выражение в поздней лирике А. Тарковского, приобретая значение посредника между миром живых и миром мертвых.

Иван до войны проходил у ручья,
Где выросла ива неведомо чья.
Не знали, зачем на ручей налегла,
А это Иванова ива была.

Возникающий здесь сюжетобразующий мотив ручья коррелирует с образом ивы-границы, усиливая ее своим созвучием с античным мифологическим сюжетом о Стиксе – реке в царстве мертвых, через которую души умерших традиционно перевозятся вечным Хароном. Ива не просто растет рядом или неподалеку, она именно «налегла» – максимально приблизилась к границе топосов. Происхождение ивы не известно, «неведомо чья», «не знали, зачем». Цель ее появления не названа прямо, но условным владельцем объявлен лирический герой: «а это Иванова ива была». И следующий текст открывает очевидное предназначение дерева-границы: «В своей плащ-палатке, убитый в бою, // Иван возвратился под иву свою». Погибший человек «возвратился» к своему дереву, трансформировавшись именно в «белую лодку», которая переправит его на другую сторону ручья – из мира живых в мир мертвых. Античный миф реализуется в лирическом произведении в полном объеме, находя свое воплощение в такой замене образов – ива становится лодкой и плывет по ручью. Здесь можно говорить о мотиве двойничества топосов и их границ. Взаимозаменяемость и приближенность образов дерева и ручья, связь их с образом лирического героя, их решающая мифологическая роль в его судьбе, совместно с функцией последнего приюта – все это не оставляет сомнений в неслучайности и знаковости образа дерева – границы топосов.

Архетип дерева, занимающий особое место в поэтической системе А. Тарковского, становится центроположным образом-символом модели мира, возникающей в лирическом пространстве. Видится важным особо подчеркнуть четырехчленность структуры дерева: ветви, крона, ствол и корни. Каждая часть дерева связывает его с определенным уровнем пространственного ареала. Трактовка «древесного кода» видится целесообразной с точки зрения приложения к системе четырехуровневой структуры мира в контексте флористического топоса.

Исследователями творчества поэта выявляется ориентированность на четырехуровневую вертикальную структуру пространства по оси «верх – низ». Причем условно обозначенный «верх» вмещает в себя актуальную для послевоенного творчества А. Тарковского понятийную категорию «божественное, бессмертное». Тогда как «низ» сохраняет семантику «земного бытия». Пространственная характеристика мира на данном уровне подразумевает наличие некоего связующего звена между «верхом» и «низом». Функция срединного пространственного образования возложена на человека, при этом особенно важно подчеркнуть, что медиатором выступает не просто любой человек, а непременно творец Слова, поэт: «Я – человек, я посредине мира» [Тарковский, с. 265]. Финальный четвертый уровень пространственно расположен за «низом», по другую сторону бытия, и представлен у поэта миром мертвых, ушедших поколений, и может номинально быть обозначен как «знаки смерти».

Отмеченная структура поэтического пространства связана, по мысли М. Эпштейна, с традиционно славянским архетипом дерева: «В русской поэзии образу деревьев принадлежит значительная роль, что обусловлено и природными факторами, и фольклорно-обрядовыми традициями, и многовековым земледельческим укладом жизни» [Эпштейн, с. 37]. При наличии тесной связи всех частей дерева с человеком и органами его тела, когда «людская плоть в родстве с листвою / И мы чем выше, тем упорней: / Древесные и наши корни / Живут порукой круговой» [Тарковский, с. 122], пространственно-временная характеристика мотива дерева в аксиологической структуре поэтического локуса представляется следующей: на «верх», в божественное вторгается крона деревьев с ее листвою и ветвями: «<...>И виришь и вверх распространяет ветви<...>» [Там же, с. 218]. Значимость образа дерева в флористическом локусе усиливается его особым положением в мироустройстве космоса – дерево, а именно крона, становится центральной осью, линейной (подчеркнем особенно) сутью в устройстве Вселенной: «Могучая архитектура ночи! // Рабочий ангел купол повернул, // Вращающийся на древесных кронах». А сам человек-медиатор, точнее поэт, может занимать место во всех структурных

составляющих образа дерева, оставаясь связующим звеном и выделяясь в самостоятельную единицу – творца, наследника слова. Декодирование мифологемы «дерево» переносится в пространственную плоскость прямых связей, которые номинируются по модели кровного родства («плоть и кровь»). Все составляющие топоса дерева – листва, ветви, ствол, корни, наделенные неотъемлемыми чертами поэтического слова, и, в свою очередь, поэт как носитель этого слова становятся одним образом, одним пространственным субъектом.

Интересным видится пространство березы. Оно находит свое воплощение (традиционное для русского народного творчества) в топосе лирического текста «Серебряные руки» в фольклорном песенном мотиве плача-причитания. Воспроизведенный сюжет «расплетания косы» является традиционным для свадебных обрядовых песен и сопровождается плачем подружек невесты. Как отмечалось неоднократно, для поэзии А. Тарковского характерны постоянное переосмысление, поиск нового прочтения известных сюжетов и образов, поэтому обрядовая причеть присутствует в тексте стихотворения рядом с образом березы только в словоформе «косыньки», развиваясь далее в традиционный для пространственной составляющей лирики автора мотив отграничения двух пространств (часто в оппозициях «свой/чужой», «здесь/там», «до/после» и т.д.) с помощью видимой осязаемой преграды – *берёзы и ручьи* расступятся и укроют *корнями и травой*. Таким образом, вновь возникает и развивается в пространстве стихотворения мотив смерти, реки Стикс – ручей-река приближается вплотную к дереву-границе и становится границей пространства лирического героя, отделяя от него иные, часто агрессивные и враждебные, пространства (топос разбойников и топос леса). Мотив укрывания ветвями, корнями, травой также восходит к фольклорным текстам (сказка «Гуси-лебеди» и др.). У Тарковского он созвучен именно смерти, окончанию жизни – как единственному решению обозначенной проблемы: «Помешайте злобе и разбою // Руки мои белые отнять!», аксиологическому непротивлению злу насилием. Переход лирического героя из собственного топоса в соседствующее с ним пространство вечности осуществим при содействии границ этих пространств – березы и ручья. Интенция озвучена, но ее исполнение намеренно оставлено автором за пределами лирического произведения.

Единение лирического субъекта и дерева в пространстве лирического произведения А. Тарковского осмыслено в свете философии чередования смерти и возрождения: человек находится в том же годовом/жизненном, вегетативном цикле, что и вся природа. С пробуждением природы весной и ее смертью зимой лирический субъект соотносит собственную возможность творить: пока он творит, он живет и превращается в Творца слова

(возникает мотив демиургии), – и выходит из обыденного повседневного временного цикла; как только поэт прекращает творить – он умирает от отсутствия творческого подъема и стимула к жизни. Причинение кем-либо любого сознательного или случайного вреда, влекущего гибель дерева, способно изменить структуру флористического пространства, вертикальное мироустройство переводится в горизонтальную плоскость, где развитие, движение (рост) становятся уже невозможными. Это и обуславливает финальные мотивы деструкции топоса лирического субъекта и умирания последнего, перехода в «иную быстрину», где распадается система связи времени и пространства, оставаясь без настоящего и будущего необратимо прошлым. Как отмечалось ранее: «Важным моментом в изучении данного локуса является его выверенность, привязанность к линии, вектору, несущему символическую смысловую нагрузку, – линия как ход истории, связь времен, поступательное развитие событий, движение объектов в пространстве и времени в заданном направлении, векторная протяженность пространственно-временного континуума» [Павловская, с. 27].

Таким образом, можно утверждать, что при попытках дешифровки древесного кода в пространстве лирического стихотворения возникает ряд новых пространственных интерпретаций, тесно связанных с формами хронотопа и закономерно выделяющихся при рассмотрении данного образа: темпоральная – корни связывают дерево с землей (прошлое), давая жизнь новым поколениям (будущее) и поддерживая жизнь ствола (настоящее); мифологическая – инвариантом единства пространственных и временных категорий может служить сакральное «мировое дерево», центр мироустройства; экологическая – годовой цикл жизни дерева синонимичен в поэзии с чередованием жизни и смерти, несет смысловую нагрузку в описании функционального процесса поступательного движения времени; библейская – тесно связана с экологической, но может трактоваться в узкоконтекстуальном смысле как возрождение, воскрешение («Лазарь в зеленом венце»), обновление всего сущего.

Литература

Логман Ю.М. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб., 1998. С. 14–285.

Медведев Ф. Не потерявший надежды // Книжное обозрение. 1989. № 24. С. 27–29.

Павловская И.Г. Историческое пространство в поэзии А. Тарковского. Проблема даты // Вопросы филологических наук. М., 2006. С. 26–29.

Тарковский А.А. Белый день. М., 1997.

Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.

**ОРНИТОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ПРОСТРАНСТВЕ
ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ****О.О. Путило**

Россия, Волгоград

E-mail: dolennor@rambler.ru

Рассматриваются образы орнитологического пространства в фантастической литературе на материале классических романов и повестей Д.Р.Р. Толкиена, Н. Перумова, М. Семеновой, П. Андерсона и др. Анализируются функции птиц, отличия их воплощений в жанре фэнтези и научной фантастики.

Ключевые слова: пространство, орнитологическое пространство, фантастика, фэнтези, образ птицы, Д.Р.Р. Толкиен, Н. Перумов, М. Семенова, П. Андерсон.

Орнитологическое пространство редко становится основным местом действия фантастических произведений, лишь в отдельных романах (например, в серии «Легенды ночных стражей» К. Ласки) оно выступает как предмет детального изображения. В большинстве случаев авторы используют образы птиц для создания фонового настроения: сладкие звуки птичьих голосов рожают умиротворение эльфийских лесов, а «торжествующее карканье воронов-трупоедов» передает тревожное ожидание угрозы. В фантастических произведениях упоминаются как реально существующие пернатые – орел, ворон, сова, дрозд, голубь и др., так и вымышленные (мифологические, сказочные): механическая птица, жар-птица, химера, оборотень и др.

Чаще всего в вымышленном пространстве литературы фэнтези встречаются гигантские орлы, наделенные разумом и речью. Они способны «быстро летать и подниматься высоко, чтобы превосходить низшие силы» [Энциклопедия..., с. 362]. Известно, что именно орел сидел у трона Зевса и выполнял его поручения, поэтому в мифологии он «ассоциируется с богами власти и войны» [Там же]. В Средиземье Толкиена гигантские орлы служат владыкам Арды и их подчиненным: «Манвэ, кому милы все птицы, кому они приносят на Таникветиль вести из Средиземья, еще раньше послал туда племя орлов, повелев им жить в скалах Севера и следить за Морготом... И о многом, что творилось в те дни, приносили Орлы вести печальному слуху Манвэ» [Толкиен, 2000, с. 117–118]. Орлы выступают и в роли волшебных помощников: эти королевские птицы, подобно *deus ex machina*, неоднократно спасают мага Гэндалфа и его спутников в самых безвыходных ситуациях. Герои фэнтези могут использовать их и как боевое оружие: именно нападение этих птиц с воздуха становится

решающим фактором, помогающим одолеть крылатых всадников-назгулов или гоблинов.

Второе место по частотности упоминания в произведениях фэнтези отводится воро́нам и ворóнам. Следует оговорить следующее обстоятельство: «В русском языке существует своего рода лингвистический казус: названия разных птиц – “ворон” (*Corvus corax*) и “ворона” (*Corvus cornix*) обычно интерпретируются как названия самца и самки одной птицы. <...> Обе птицы относятся к одному семейству врановых, однако различаются по своим биологическим свойствам и имеют различную символику в литературе и искусстве» [Тропкина, У Хань, с. 126]. Традиционно воро́ны считаются птицами, приносящими беду. В скандинавской мифологии «пара вещей воронов, Хугин и Мунир, сопровождают верховного бога Одина. Ворон часто появляется на полях битв, предвещая гибель героев» [Энциклопедия..., с. 102]. Вороны ищут поживы на полях сражений, поэтому они ассоциируются со смертью: таким же любителем падали является и стервятник, который, впрочем, встречается в фэнтези значительно реже, поскольку не имеет мифологического ореола.

Следует отметить, что Толкиен дифференцирует ворóн и воро́нов: так, Балин, один из героев «Хоббита», недолголюбит ворóн, именуя их «грубиянками подозрительного вида», однако о воро́нах отзывается с уважением: «Нет, ворóны совсем другое. Народ Трора когда-то очень дружил с ними, они приносили нам тайные сведения, а в награду получали от нас всякие блестящие вещицы, которые с удовольствием прятали у себя в гнездах» [Толкиен, т. 1, с. 222]. Именно ворóны становятся волшебными помощниками гномов, наблюдая за внешним миром и передавая сведения, в то время как ворóны служат темным силам: «...несколько сотен птиц внезапно отделились от основной стаи и стремительно полетели к той самой лощине, в которой расположились на отдых путники. Птицы были похожи на ворон, но совершенно черных и очень больших; когда они пронеслись над лощиной, их тень на мгновение закрыла солнце, и тишину испорол громогласный карк, тут же заглушенный хлопаньем крыльев. Как только птицы скрылись из глаз, Арагорн поднялся и разбудил Гэндальфа. – Над западными равнинами, – сказал он мрачно, – рыщут стаи черных ворон, и одна из них только что пролетала над нами. В Остранне черные вороны не живут, они гнездятся на Сирых Равнинах. Не знаю, зачем они сюда пожаловали, возможно, просто в поисках пищи, но, по-моему, их послал Враг – шпионить» [Там же, т. 2, с. 307–308].

Необычным выбором для роли волшебного помощника в повести Д.Р. Толкиена «Хоббит» становится дрозд. Дело в том, что, согласно английской мифопоэтической традиции, «эта птица приносит счастье: “If this bird makes a nest on your roof, this is said to be a traditional sign of good

luck”» [Карасик, с. 124], поэтому не случайно именно дрозд подсказывает Барду, где у дракона уязвимое место. Но поскольку в «древности эта птица считалась посланцем умерших» [Там же], в произведениях фэнтези используется и это символическое значение: все тот же дрозд доносит до гномов весть о гибели Смога.

Наряду с вороном и орлом, в орнитологическом пространстве фэнтези встречаются и странные существа, имеющие мифологическую или сказочную природу. В первую очередь, это помесь птицы с другими животными или человеком: грифон, гарпия или человекоптица. Такие химеры с птичьими крыльями наделяются традиционными орнитологическими функциями. Таков, например, награжденный Богом Грозы летучими крыльями пес-симуран из цикла «Волкодав», ставший посредником между высшими силами и миром людей: «Симуранами зовутся удивительные существа, похожие на громадных псов, но наделенные крыльями для полета. Эти крылья дал им Бог Грозы, дал за то, что однажды их предкам удалось смягчить его гнев. Высоко в горах гнездятся они, и ни у кого нет над ними власти» [Семенова, с. 279]. В произведениях фэнтези упоминаются такие мифические птицы, как фениксы и грифоны. В романе Дж. Роулинг «Гарри Поттер» подробно описан феникс Фоукс. Эта «великолепная алая птица величиной с лебедя, с длинным золотым хвостом, золотыми когтями и клювом» неоднократно помогает главному герою: выклеывает глаза василиску, исцеляет рану своими слезами и даже принимает на себя убивающее заклятие.

Большая часть химер служит злым силам, поэтому их описание внушает страх и отвращение. Такова тварь, служащая приспешникам Саурана, назгулам, похожая на своих предков-ящеров: «Это была крылатая тварь: птица не птица – чересчур велика и голая, с огромными когтистыми перепончатыми крыльями; гнилой смрад испускала она. Исчадь сгинувшего мира; ее предки давным-давно пережили свое время, угнездившись где-нибудь на льдистых подлунных высях неведомых гор, и там плодились их гнусные последыши, на радость новым лиходеям. Черный Владыка отыскал эту тварь, щедро выкармливал ее падалью, покуда она не стала больше самой огромной птицы, и отдал ее своему прислужнику. Все ниже и ниже спускалась она и наконец, сложив перепончатые крылья и хрипло каркая, опустилась на мертвого Белогрива, вонзила в него когти и вытянула длинную голую шею» [Толкиен, т. 4, с. 115]. Акцент при описании этого существа делается на крыльях, когтях и голой шее, вызывающих ассоциацию одновременно и со змеей, и с летучей мышью.

Гарпии в фэнтези, как и в древнегреческих мифах, олицетворяют злые космические силы, такова, например, Геллера, сторонница новых богов в цикле Н. Перумова «Странствия мага». Он же, помимо гарпий, в одном из

романов изображает расу перьяруких, лишь в малой степени отличающихся от обычных жителей Средиземья: «Во всем люди как люди, только вот на руках, вот здесь, – он провел по ребру ладони и дальше, к локтю и плечу, – перья растут. Правда, не у всех – только у вождей» [Перумов, с. 95]. Внешние признаки, отличающие перьяруких от человека, подчеркивают загадочность и чужеродность этой расы, с другой стороны – большое сходство с людьми оставляет место для жалости, обычно проявляемой человеком исключительно по отношению к представителям собственной расы. В научной фантастике человекоптицы, обитающие на Земле или на другой планете, представляют собой результат мутации или альтернативного пути развития эволюции. Так, в повести П. Андерсона «Война крылатых людей» звездный торговец Ван Рийн сталкивается с племенами крылатых инопланетян.

В произведениях фэнтези встречается и мотив оборотничества: человек чудесным образом перевоплощается в птицу, обретая новые, доселе не доступные ему возможности. В «Сильмариллионе» Толкиена Ульмо «вынес Эльвинг из волн и обратил ее в большую белую птицу, а Сильмарил сиял звездой у нее на груди, когда летела она над водой, разыскивая возлюбленного своего Эарендила» [Толкиен, 2000, с. 288]. Стоит отметить, что полная трансформация человека в птицу бывает лишь в фэнтези, не требующем рационального объяснения происходящего. Как и в волшебной сказке, там прекрасные девушки обращаются в белых лебедей, а злые колдуны – в черных воронов. Цветовой контраст белого и черного подчеркивает принадлежность персонажей фэнтези к силам добра и зла.

В отличие от фэнтези, произведения, созданные в жанре научной фантастики, требуют рационального, научного объяснения происхождения и рода деятельности вымышленных существ. В рассказе Р. Шекли «Страж-птица» люди поручают механическим птицам наблюдение и предотвращение возможных убийств, конструируя для этой цели соответствующую летательную форму. Однако в дальнейшем саморазвивающаяся система стала трактовать понятие «убийство» слишком широко, поэтому для борьбы с отклонившимися от заданной функции страж-птицами создаются такие же механические птицы-охотники.

Разумеется, птицы не являются единственными обитателями воздушного пространства, есть и другие существа, выполняющие те же функции, например, ручной питомец Волкодава в одноименном цикле М. Семёновой: «На другом плече, держась коготками, сидел пушистый большеухий черный зверек. Когда Волкодав перепрыгивал через валежины или нырял под нависшую ветку, зверек, чтобы сохранить равновесие, разворачивал крылья. Тогда делалось видно, что это летучая мышь и что одно крыло у нее разорвано почти пополам» [Семёнова, с. 7].

Однако все обитатели неба одинаково ценят чувство свободы, искренне не понимая, «что может быть лучше полета?» [Толкиен, т. 1, с. 118]. Не случайно самым страшным наказанием для существ, умеющих летать, становится лишение крыльев: «Порыв ветра потряс высохшие останки, свисающие с реи, – это были крылья, отрубленные некогда у какого-то преступника, который торчал теперь прикованный к веслу или дробил камни в каменоломне, если еще был жив» [Андерсон, с. 71].

Орнитологические образы являются существенной составляющей художественного мира фантастической прозы. Их пространственная семантика требует дальнейшего, более детального рассмотрения.

Литература

- Андерсон П. Война крылатых людей. Ангарск: Амбер, Лтд., 1993.
- Карасик В.И. Поэтический псевдоперевод как лингвокультурный феномен // Язык, коммуникация и социальная среда. Вып. 9. Воронеж, 2011. С. 114–125.
- Перумов Н.Д. Адамант Хенны: Эпопея «Кольцо Тьмы». Кн. 3. М.: Эксмо, 2010.
- Семенова М. Волкодав. М.: АСТ; СПб.: Азбука, 2005.
- Толкиен Д.Р.Р. Сильмариллион: сб. М.; СПб.: Terra Fantastica, 2000.
- Толкиен Д.Р.Р. Собрание сочинений: в 4 т. Тула: Филин, 1994. Т. 1. Хоббит, или Туда и обратно. Т. 2. Хранители. Т. 4. Возвращение государя.
- Тропкина Н.Е., У Хань. Образ ворона в китайской и русской поэзии: сопоставительный анализ // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Сер.: Филол. науки. 2014. № 7(92). С. 124–129.
- Символы, знаки, эмблемы: энцикл. / авт.-сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. М.: Астрель: АСТ, 2006.

Раздел 5
АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ОТРАЖЕНИЕ НАРОДНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О СУДЬБЕ
В РУССКОМ И БОЛГАРСКОМ СКАЗОЧНОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Е.И. Алещенко

Россия, Волгоград

E-mail: medal@bk.ru

Рассматривается закрепленный в русской и болгарской фольклорной языковой картине мира взгляд на судьбу, предначертанную человеческую долю. Уделяется внимание славянской мифологии, которая отражает представление о том, кем и по какому принципу человеку даруется судьба и возможно ли ее изменить.

Ключевые слова: фольклорный концепт, языковая картина мира, средства вербализации концепта, славянская народная сказка.

Судьба – предначертанный человеку свыше жизненный путь, определяющий главные моменты жизни, включая время и обстоятельства смерти. Судьба понимается как приговор некоего суда, совершаемого либо высшим божеством, либо его посланцами-заместителями – персонифицированными духами судьбы (Долей, Усудом и т.д.). Назначенную судьбу могут открывать, изрекать странники, нищие, случайные встречные, которые в народном сознании воспринимаются как представители иного, потустороннего мира. Мотив суда отражен в южнославянских верованиях о том, что на третий день после рождения ребенка в дом являются суденицы, чтобы предопределить судьбу новорожденного. Роженица в ожидании судениц наводила порядок, переодевалась в чистую одежду, пеленала ребенка в чистые пеленки, при этом обязательно присутствовала бабка-повитуха. Возле ребенка ставили стакан вина, клали специально испеченную лепешку, ветку базилика и золотую монету.

Понятие судьбы связано также с мотивом участи, дележа общего блага на части и наделения каждого своей долей, который многократно воспроизводится в славянских календарных и семейных обрядах (ср. ритуал деления каравая и других ритуальных блюд).

Известно множество сказок, легенд, быличек на тему неотвратимости судьбы: при рождении мальчику предсказано, что он убьет отца и женится

на матери, его бросают в воду, но предсказание все же сбывается, девушке предсказывают смерть в колодце, когда ей исполнится 17 лет; ее всячески оберегают, колодец забивают, но в день семнадцатилетия девушка выходит гулять, падает на крышку колодца и умирает и т.п.

Неопределенность, недоступность, потусторонность, невидимость, неслышимость и бесплотность того или тех, кто наделяет людей судьбой, сокрытость судьбы и в то же время ее непреложность заставляют людей искать и отгадывать свою судьбу, пользуясь некими знаками судьбы и магическими приемами, устанавливающими контакт с тем миром, где решаются людские судьбы [Славянская мифология, с. 457].

Народная сказка призывает жить своим трудом и умом, не надеясь на «авось», однако признает и некую необходимость счастливой доли, которая дается человеку уже при рождении. Так, в казачьей народной сказке «Горе-злосчастье» говорится:

Вот родился у казачки сын. Да народился, видать, в недобрый час, в минуту неталаную. Перевязывала повитуха ему пуповину – оборвала нить. Дурная примета – злосчастный ребенок будет, горемыка да бедоноша...

... Нарекли ребенка Кузьмою. Намаялась с ним мать, что и говорить. Пока мал был Кузьма, не понимал, что ему горькая долюшка выпала. Дите, оно и есть дите. Каждое утро хотел Кузьма с правой ноги встать, а вставал с левой. Захочет матери что-нибудь по домашности помочь, дак все наоборот выходит. Иль горшки разобьет-расколотит, иль хуже того – себя поранит. Однажды приходит он к матери весь в слезах и спрашивает, отчего у него нойка на сердце.

Залилась мать слезами:

– Зародился ты в ту звезду бесчастную, в лихую годину. Нет тебе талану на роду...

Как видим, сказка объясняет причину отсутствия доли недобрым часом, неталаной минутой рождения ребенка, т.е. случайностью. Однако последствия ее рисуются подробно: это и неловкость, и неумелость в делах, и слабосильность, и постоянное ощущение нойки на сердце. Такой человек, даже если внешне у него все в порядке, ощущает себя не таким, как все. Вот как рассказывается об этом в русской народной сказке «Иван Бесталаннный и Елена Премудрая»:

И вот настала пора – вырос Иван. Радуетя мать, что он большой стал, да худо, что он у нее бесталаннным вырос. И правда: всякое дело у Ивана из рук уходит, не как у людей; всякое дело ему не в пользу и впрок, а все поперек...

... старается Иван сделать по-доброму, как лучше надо, да нет у него удачи и разума мало.

Отметим, что наряду с неопытностью, что естественно для молодого человека, в сказке вновь упоминается *удача*.

В. Аврамова пишет, что в болгарской языковой картине мира слово *късмет* (*удача*) связано с аккумуляемой *съдба* (*судьба*). «В болгарской ментальности *късмет* присутствует в каждый отдельный момент жизни человека. *Късмет*... имеет положительную коннотацию и воспринимается как благо, как везение, поэтому в контекстах с отрицанием отрицание воспринимается скорее как сожаление об отсутствии удачи (*късмет*)» [Аврамова, с. 223].

В болгарской народной традиции существует поверье об орисницах – «женских мифологических персонажах... , которые посещают ребенка вскоре после его рождения и предсказывают ему судьбу, описывают его жизненный путь» [Славянская мифология, с. 347]. При этом предначертания орисниц никому не под силу изменить. Подобные сюжеты распространены в сказочном фольклоре: герой, знающий о неблагоприятном предсказании, разыскивает свою орисницу. Так, в сказке «Горороден и орисниците» говорится о том, что одна жена рожала своему мужу только девочек, и, когда она ждала очередного ребенка, муж выгнал ее в лес. Там она родила сына и послала дочку найти какой-нибудь костер и попросить помощи у сидящих вокруг него. Девочка приходит к орисницам, и те делают такие предсказания для родившегося в лесу (а именно такое значение имеет его имя) мальчика:

Първата казала:

– Да расне и да порасне, да вземе камък и да го хвърли, а камъкът да се върне назад, да го удари и то да умре!

Втората казала:

– Да расне и да порасне, да стреля с пищов и куришумът да се върне и да го убие!

Третата казала:

– Да расне и да порасне, да се ожени и като легне да спи, смок да го ухапе и да умре!

Таким образом, герою нужно было опасаться камней и оружия, и сестра все детские годы не давала их ему в руки. Она же выбрасывает змею, которая приползает к брачному ложу молодых после свадьбы брата. После этого уже ему приходится выручать сестру, однако в финале сказки говорится: *И Горороден заживял мирно и честито без страх, че ще го стигне прокобата на орисниците, до края на дните си.*

Проклятие, лежащее на сказочном герое, было преодолено благодаря самоотверженности и любви. Та же мысль звучит в упомянутой казачьей сказке «Горе-злосчастие», где красавица – дочь атамана, полюбив «горедушного» Кузьму, поворачивает его судьбу к счастью и удаче.

При всей неотвратимости судьбы она нередко становится объектом игры, судьбу стараются обмануть или изменить, что, как правило, не имеет успеха или приносит мнимый и временный успех [Славянская мифология, с. 457]. Однако в сказочном фольклоре можно встретить необычный поворот событий. Несмотря на то, что материалом нашего исследования являются славянские сказки, позволим себе провести параллель с итальянской народной сказкой «Злая судьба». Ее героиня, у которой злая судьба и которую поэтому все гонят, ибо она приносит несчастья, и даже дают ей имя Сфортуна, что означает «злая судьба», решает разыскать свою судьбу. Это ей удается, и девушка встречает неприветливую неопрятную старуху, которая ворчливо принимает принесенный ей в подарок крендель. Во время второй встречи она столь же неприветлива, но уже спрашивает, принесла ли ей девушка подарок. А придя к своей судьбе в третий раз, девушка приносит мочалку и мыло и начинает мыть старуху, а потом опрыскивает ее духами и наряжает в красивое платье. И тогда судьба говорит ей: « – Умница ты моя! Так уж повелось: если у человека злая судьба, он только и знает, что жалуется да клянёт ее. Вот она и становится еще злее. Никому и в голову не придет, что надо самому постараться сделать свою судьбу краше. Ты, моя голубка, так и поступила. Теперь все у тебя пойдет хорошо. Спасибо тебе за подарки, прими и от меня подарочек» [Итальянская волшебная сказка, с. 301]. Подарком судьбы оказывается маленький кусочек галуна для отделки платья. Но именно он помогает Сфортуне выйти замуж за принца.

Важным вопросом, ответ на который хотят получить герои сказок, является вопрос о смертном часе. Его тоже определяет судьба. Ни знать, ни изменить его человек не в силах. Это представление отражено, например, в чешской народной сказке «Смерть-кумушка». В ней Смерть соглашается стать крестной малыша из очень бедной семьи, т.к. для нее все равны. Она даже помогает куму, а затем своему крестнику стать замечательными врачами. Но лечить она велит лишь тех, у кого стоит в ногах, чем подчеркиваются «справедливость» и неизбежность смерти. И лишь однажды лекарь решает нарушить это правило, повернув ложе наоборот, за что потом получает строгий выговор от кумы. Между тем крестьянин, став кумом смерти, уже вмешался в течение судеб: будучи в доме у смерти, он заменяет маленький огарок, символизирующий его жизнь, новой свечой. Смерть говорит ему, что так делать нельзя, но менять что-либо уже поздно, и кум проживает весьма долгую жизнь.

В болгарской народной сказке «Защо смъртта не вижда, не чува и е невидима» Смерть сама пытается нарушить Божью волю и изменить судьбу человека, за душой которого ее послали. Она поддается на уговоры и

мольбы семьи, которая теряет кормильца, и не забирает душу несчастного. Однако Господь наглядно демонстрирует ей собственную мудрость:

– Чуй ме какво искам да направииш! – Той ѝ дал знак да се приближи и та пристъпила към него. – Слез на дъното на най-дълбокото море и ми донеси оттам едно камъче.

Изтичала Смъртта и изпълнила заръката му. Когато се върнала и подала камъчето на Господ, той ѝрекъл:

– А сега го разчупи и виж какво има вътре!

Разчупила го Смъртта и извадила отвътре едно червейче.

– Кой е сътворил това камъче? – попитал я Господ.

– Ти, Господи.

– А кой е дал душа на това червейче?

– Пак ти, – отговорила Смъртта.

– Е, щом давам живот на едно червейче, заключео в камък, и то на морското дъно, колко повече давам на хората, които съм направил по свой образ и подобие?

– Така е, Господи, – съгласила се Смъртта.

– Щом си согласна и виждаш, че аз не ги желя, защо ще ги жалиш ти? («Защо смъртта не вижда, не чува и е невидима»).

После этого Господь делает Смерть слепой, чтобы она не могла видеть, кто богат, а кто беден, кто стар, а кто молод; глухой, чтобы она не слышала обращенных к ней мольб; немой, чтобы не могла говорить и таким образом быть узнанной; невидимой, чтобы не пугать людей, к которым придет, а еще велит ей быть немилостивой и не прощать никому. Таким образом, Бог окончательно превращает Смерть в свое орудие.

Однако некоторые сказочные герои умудрялись обвести Смерть вокруг пальца, и представление о такой возможности зафиксировано в русском языковом сознании. Ведь не зря пытается, вспомнив обо всем этом, бороться со «Смертью» и наша современница – героиня детектива Д. Донцовой:

«Кое-как собрав остатки воли в кулак, я просипела:

— Уже пришли?

Фигура молча кивнула.

Увидав, что Смерть хоть как-то идет на контакт, я немного воспряла духом, может, удастся уговорить старуху временно оставить меня в покое. Если судить по русским народным сказкам, то кое у кого получалось даже подружиться со страшной бабулей. Денег ей, конечно, предлагать не стоит, показывать фальшивое удостоверение сотрудника МВД тоже. Ну-ка, Лампа, быстро вспоминай, как обманывали Смерть находчивые герои сказок? Кажется, кто-то из солдат обыграл ее в карты. Но у нас нет колоды карт, хотя можно включить компьютер» («Синий мопс счастья») [Донцова].

Таким образом, понятие о *доле, судьбе* и в русской, и в болгарской традициях переплетено с понятием об *удаче*. Однако русский сказочный фольклор содержит сюжеты, герои которых оказываются несчастливы по рождению. В болгарских сказках злая воля орисниц обещает скорую смерть. И порой сказочные герои опровергают утверждение о том, что с судьбой нельзя бороться и обмануть ее.

Литература

- Аврамова В. Лингвокультурология. Шумен, 2007.
Български народни вълшебни приказки. София, 2004.
Български народни вълшебни приказки за змейове и самодиви. София, 2004.
Донцова Д. Синий мопс счастья. М., 2004.
Итальянская волшебная сказка. М., 1992.
Казачьи сказки. Волгоград, 1992.
Каралийчев А. Болгарские народные сказки. Т. 1. София, 1979.
Русские народные сказки / сост., вступ. ст. и примеч. В.П. Аникина. М., 1985.
Славянская мифология: энцикл. словарь / отв. ред. С.М. Толстая. М., 2002.
Чешские народные сказки. М., 1967.

ГЕНДЕРНОЕ АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В РУССКИХ НАРОДНЫХ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗКАХ СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА (НА ПРИМЕРЕ НЕГАТИВНЫХ МЕЖЛИЧНОСТНЫХ ОТНОШЕНИЙ)

Т.В. Краюшкина

Россия, Владивосток

E-mail: kvtbp@yandex.ru

На материале русских народных волшебных сказок Сибири и Дальнего Востока исследуется один из аспектов гендерного антропологического пространства – негативные межличностные отношения в их словесной и физической формах между разнополюми персонажами.

Ключевые слова: гендерное антропологическое пространство, русские народные волшебные сказки, Сибирь, Дальний Восток, негативные межличностные отношения.

Фольклор, являясь своеобразной энциклопедией народных представлений о человеке, сохранил многообразие форм межличностных отношений, характерных для нашего этноса. Предпочтение тех или иных форм межличностных отношений обусловлено спецификой жанра, развитием сюжетной линии и типами персонажей. На материале русских народных

волшебных сказок Сибири и Дальнего Востока (преимущественно зафиксированных в XX в.) рассмотрим гендерное антропологическое пространство с позиции негативных межличностных отношений между мужскими и женскими персонажами. Важно выявить, в каких ситуациях и по какой причине мужские персонажи становятся инициаторами негативных межличностных отношений, а в каких – женские персонажи, какими причинами это обусловлено.

Негативные межличностные отношения имеют две формы реализации – словесную и физическую. К первой из них относятся оскорбления, существующие в текстах сказок как отрицательно окрашенные обращения. Преимущественно они связаны с отрицанием у адресата интеллекта (как правило, между однополыми персонажами, разнополые эту форму оскорбления в адрес друг друга не используют), молодости (в основном к нему прибегает молодой персонаж мужского пола, адресует его пожилому персонажу женского пола, наименование *стариком* персонажа в устах молодой женщины как оскорбление не выглядит) и принадлежности человеческого роду (посредством использования в речи наименований представителей фауны; преимущественно мужские персонажи – в адрес женских). То есть, согласно логике традиционной русской культуры, отраженной в региональной народной волшебной сказке, мужчина имеет превосходство перед женщиной (именно он чаще прибегает к оскорблениям): мужчина – молод и принадлежит человеческому роду, женщина – стара и находится за рамками человеческого рода. Старость мужского персонажа представлена как констатация или достоинство, связанное с наличием жизненного опыта, старость же женщины – недостаток ее внешнего вида, наличие жизненного опыта у женского персонажа нивелируется. Герой попадает в избушку Бабы-яги, которая задает ему традиционный вопрос, в ответ на него она слышит: *Что ты, старая псовка, не накормила, не напоила да вздумала у меня вестей спрашивать* [Русские народные сказки..., с. 188] (**531 Конек-горбунок** и **460В Путешествие к солнцу**).

В русских народных волшебных сказках значимой словесной формой негативных межличностных отношений между разнополыми персонажами является угроза. В основном она направлена на того персонажа, которому угрожают (лишить его жизни, покалечить). Для русской сказки не характерна угроза, связанная с третьими лицами. Чаще всего угроза исходит из уст мужского персонажа. Ее суть напрямую связана с принадлежностью к той или иной возрастной категории. Если это девушка или молодая женщина, то в обмен на сохранение жизни ей предлагается нежеланный для нее брак. Обращает на себя внимание, что подобное предло-

жение исходит из уст антагониста. Так, в сказке *Медведь и три сестры* представлен диалог, в котором медведь сначала убеждается, что девушка не замужем (она носит еду на поле отцу, а не мужу), а после предлагает ей замужество, на него девушка соглашается только со второго раза – после угрозы быть съеденной:

– *А замуж за меня пойдешь?*

– *Нет, не пойду.*

– *Но дак я тебя съем!*

– *Но пойду* [Русские сказки..., 1983, с. 141].

В сказке *Победитель змея* замужество предлагается единственный раз – под угрозой страшной, немгновенной, смерти. Водовоз видит, что Марфа-царевна, отданная змею на съедение, осталась жива: *Вы скажите его царскому величеству, что я вас спас от змея, а не скажешь – я тупым косаришком голову отрублю* [Русские сказки..., 1993, с. 94]. Царевна сразу же соглашается: *Да ты, кто же больше спас меня* [Там же, с. 95]. Затем та же информация доводится до царя, царевна ее не опровергает, царь соглашается отдать свою дочь замуж за водовоза.

В подобную ситуацию может попасть и молодая, только что овдовевшая женщина, на глазах у которой убили мужа. Один из дядей-убийц делает царевне предложение, при этом его речь выстроена так, будто он сделал уже и еще делает ей огромное одолжение: *Ты за кого замуж вышла? У меня есть сын <...>, он в десять раз лучше Сережи. Мы тебя приведем и за него выдадим, но никому не говори, что мы Сережу утопили. Если скажешь, то мы тебя сейчас же кончим...* [Там же, с. 135] (**307** *Девушка, встающая из гроба* и **507** *Благодарный мертвец*). Царевна соглашается на навязанное замужество, собственная жизнь для нее ценнее внезапного, незапланированного замужества: *оставьте меня живой, я уж соглашусь, ладно. Выйду за Колю, раз Сережа погиб уже* [Там же].

Если женский персонаж старше мужского, то угроза в его устах является реакцией ее вторжение в его личное эмоциональное пространство. Герой встречает старуху, которая интересуется, чем он так опечален, он угрожает ей в ответ: *На руку положу, другой прищипну – мокренько будет* [Русские волшебные сказки..., 1981, с. 49] (**302₁** *Смерть Кащея в яйце*); *Убирайся, старуха! Я те пну под дыру – улетишь под гору, дам пол висок – посыплется песок* [Русские сказки..., 1993, с. 192] (**465В** *Красавица жена (Гусли-самогуды)*). Но старуха не реагирует на угрозу, она опережает героя и задает ему тот же вопрос. В третий раз герой сам себя корит: *Да что же я? <...>. Добрые люди у старых людей спрашивают, а я избидел вон как старуху* [Там же].

Угроза физической расправы изредка исходит и из уст женского персонажа, она может быть своего рода проверкой героя, его задача – не поддаться на них. Так, герой похищает платье девушки-утицы. Та обнаруживает пропажу и угрожает: *Кто мое платье взял? Разорву! Чичас съем! Целиком сглочу* [Русские сказки..., 1983, с. 154] (**811*** *Отдай, чего дома не оставил* и **313С** *Чудесное бегство*). Но поскольку герой не выходит из укрытия, девушка меняет форму своего поведения на более продуктивную: она предлагает закрепить родственные отношения с незнакомым человеком, что будет зависеть от его половой принадлежности и возраста.

К словесной форме реализации негативных межличностных отношений примыкает насмешка. Обращает на себя внимание, что как средство проявления отношений между разнополюми персонажами она не характерна. К ней прибегают женские персонажи, высмеивая других женских персонажей за изменение их статуса, связанное с предстоящим или состоявшимся замужеством (если заключается брак, вначале напоминающий мезальянс). Еще чаще насмешка адресуется мужским персонажам (от других мужских персонажей или группы неопределенной половой принадлежности) – она связана с предполагаемой или действительной неспособностью персонажа выполнить то или иное действие, связанное с проявлением физической силы.

Популярна в русской народной волшебной сказке Сибири и Дальнего Востока и физическая форма негативных межличностных отношений. Ее используют и мужские, и женские персонажи в адрес представителей противоположного пола. Негативные межличностные отношения могут реализовываться в форме избиения. Так муж карает жену за неверность. Герой приказывает избить супругу другим персонажам (кому именно, в тексте не обозначено): *велел отделать ее плетью <...> – сразу шелкова стала* [Там же, с. 198] (**560** *Волшебное кольцо*). Избивать может супруг за воровство и собственное изгнание. Герой находит два куста: ягоды одного из них превращают в зверя, а другого – наделяют красотой. Муж возвращается домой и наказывает жену: с помощью ягод от первого куста она принимает звериное обличье, а он переодевается в лекаря и лечит ее от этого в бане металлическими прутьями: *Перво начинает – бьет по бокам, а потом по рогам. Кричит она во всю голову, но ничего не слышно* [так как играет музыка] [Русские сказки..., 1993, с. 158] (**329** *Елена Премудрая*, **518** *Обманутые черти* и **566** *Рога*). Он угрожает забить ее насмерть, если она не отдаст ему похищенные у него чудесные предметы. За захват власти избивать может и деверь невестку (стоит обратить внимание, что это близнец, выдающий себя за ее супруга), после чего она признает власть мужа (**303** *Два брата*). Персонаж другой сказки наказывает жену

за лишение его чудесной способности. Герой превращает жену в кобылу и наказывает ее: *Взял, обуздал ее, обседлал <...>. Сял и принялся подергивать да поджаривать* [Русские волшебные сказки..., 2001, с. 225] (**567** Чудесная птица, **518** Обманутые черти и **449** Царская собака (Сиди-Науман)). После наказания супруге возвращается человеческий вид. Очевидно, что избиение всегда приносит ожидаемый результат: жена безоговорочно и навсегда подчиняется воле мужа, продемонстрировавшего свою власть над ней.

Измена жены может наказываться лишением жизни. Супруга сразу после венчания сбегает от героя с португальским королем. Он отправляется на их поиски, сначала убивает короля. Не минует смерть и сбежавшую жену: *поймал швою Подсолнешну Красоту, положил на камень и другим задавил* [Русские сказки..., 1993, с. 90] (**532** Незнайка, **300**₁ Победитель змея **318** и *Неверная жена*). Лишение жизни может последовать за нарушение запрета, это наказание характерно для антагониста. Медведь женился на стариковой дочери и запретил ей заходить в третий амбар. Он узнает о нарушении запрета и убивает ее, причем она сама по его приказу приносит орудие убийства:

– *Но-ка принеси топор!* – *Принесла топор.*

– *Клади голову на траву!* – *Положила.*

Он ее зарубил, туловище забросил [Русские сказки..., 1983, с. 141] (**311** Медведь и три сестры). Обращает на себя внимание, что жена даже не делает попытку защититься или оправдаться: воля супруга неоспорима, а наказание заслужено и принимается безоговорочно.

Брат наказывает сестру по другой причине – за попытку лишить его жизни. При этом в первый раз он ожидает от нее раскаяния. Брат сестру не избивает, он лишает ее свободы: *А сестру свою приковал в бане на цепь, поставил два чана полных с углями и чан пустой и сказал ей:*

– *Пока все угли не съешь и три чана полных слез не на точишь, до тех пор не отпущу тебя* [Русские сказки..., 1993, с. 94] (**313Н*** Бегство от ведьмы (или железного волка, чародея и др.), **315** Звериное молоко и **300**₁ Победитель змея). Спустя долгое время брат возвращается проведать сестру, все его задания выполнены: и угли съедены, и чаны слез наточены. Но сестра не смогла простить брату убийство ее милого друга: она зашивает ему в подушку ядовитый зуб, отчего брат засыпает мертвым сном. Герой не сумел простить сестру после второй попытки лишить его жизни: он *приказал слугам увести за город сестру свою и расстрелять* [Там же, с. 99].

Женский персонаж может воспринимать мужского персонажа (а именно антагониста) как потенциально опасного. Змей хочет перебраться в локус людей, просит сестру героя: *Переведи меня к себе, Марфа-царевна*

[Русские сказки..., 1993, с. 92] (**313Н*** *Бегство от ведьмы (или железного волка, чародея и др.)*, **315** *Звериное молоко* и **300₁** *Победитель змея*). Девушка отказывается выполнить его просьбу, опасаясь за свою жизнь, при этом обнаруживает свою боязнь антагониста: *Боюсь я тебя, съешь ты меня* [Там же]. Но змей отрицает возможность этого: *я тебя не съем, только брата твоего съем, не жалей ты его, пожалей ты меня*.

Женским персонажам физическая форма негативных межличностных отношений более свойственна, чем словесная (угроза). Они, как и мужские персонажи, прибегают к физическому насилию. Избиение мужского персонажа – своего рода демонстрация собственной силы и власти над ним. Герой приходит свататься к Василисе Прекрасной: *она с ним поговорила, а потом палкой стукнула – его схватили и бросили в тюрьму* [Русские сказки..., 1983, с. 107] (**552** *Животные-зятья*, **850** *Приметы царевны*, **400₁** *Муж ищет исчезнувшую или похищенную жену (или жена ищет мужа)*). В этом случае царевна бьет героя как власть имущая (она правит своим государством), в схожих сказках невеста, к которой сватается герой, – девица-богатырица, обладающая огромной физической силой. Формой насилия может быть и лишение дома, изгнание. Царевна выходит замуж за героя не по любви. После узнает, что у него есть чудесная дубинка, похищает ее у него и затем с помощью чудесных персонажей изгоняет неугодного мужа: *А выгоньте вот эту невежу!* [Русские сказки..., 1993, с. 155–156] (**329** *Елена Премудрая*, **566** *Рога* и др.).

Женский персонаж в сказке с контаминацией сюжетов **307** *Девушка, встающая из гроба* и **507** *Благодарный мертвец* пытается съесть героя, который вместо своих дядей согласился дежурить в церкви у гроба царевны. Герой не знает, что царевна – живой мертвец: *В двенадцать часов ночи она вылетат, летат по храму, надо ей его сожрать* [Там же, с. 129]. Герой защищается от царевны особыми способами: чтением святой книги и нарисованным на полу кругом. Героиня другой сказки, вступив в разговор с антагонистом, соглашается предать своего брата смерти, но делает она это не своими руками (**315** *Звериное молоко* и **300₁** *Победитель змея*). Сестра даже не пытается отстоять жизнь брата, она спрашивает, как лучше это сделать. Лучшим способом, по мнению нечистой силы, является смерть от лесных зверей: сестра, имитируя грудную болезнь, поочередно отправляет брата за лисьим, волчьим и медвежьим молоком, но герой всегда возвращается живым.

Весьма своеобразное объяснение причины агрессивного поведения – принадлежность иному миру – представлено в сказке с контаминацией сюжетов **511** *Чудесная корова* и **313Н*** *Бегство от ведьмы с помощью бросания чудесных предметов*, где описана попытка мачехи убить пад-

черицу и ее жениха: *А мачеха была злая ведьма. Она решила погубить падчерицу и Ивана-царевича* [Русские сказки..., 1983, с. 94–95]. При этом ее агрессия направлена в основном на мужских персонажей: на царевича, принявшего обличье утки, и на Троеножку-бычка, ставшего селезнем, падчерицу же, оборотившуюся рекой, она не пытается уничтожить: *Прибежала мачеха и давай их попадать камнями* [Там же, с. 96].

Женский персонаж может выступать идейным организатором убийства, к помощи которого прибегают антагонисты. Так, брат позавидовал брату из-за красивой невесты и решил их разлучить. Для этого он ходил *по колодовкам, ходил по тем по ягин-бабам* [Русские сказки..., 1993, с. 103] (**303 Два брата**, **400₂ Царь-девица** и др.). При этом о негативном отношении колдовки к герою речи не идет, как и об оплате ее услуги: негативное восприятие подобного образа (ведьмы), свойственное русской традиционной культуре, является своего рода объяснением ее участия в планировании убийства.

Итак, анализ негативных межличностных отношений между разнополюсными персонажами русских народных волшебных сказок Сибири и Дальнего Востока выявил ряд особенностей: мужским персонажам более, чем женским, свойственно активное участие в негативных межличностных отношениях, причем и положительным, и отрицательным персонажам (у первых негативное поведение одобряется и обосновывается, у отрицательных – осуждается). Женские положительные персонажи чаще угрожают, чем осуществляют угрозу; отрицательным свойственно активное участие в негативных межличностных отношениях в словесной и физической формах (в том числе и в качестве идейного организатора). У женских персонажей подобное поведение считается нарушением нормы: женщина, соответствующая традиционному представлению, пассивна, инертна и неагрессивна. Персонажи, на которых направлен негатив межличностных отношений, выступают своего рода причиной таких отношений и ограничителями гендерного антропологического пространства своих визави, и наоборот.

Литература

- Русские волшебные сказки Сибири / сост. Р.П. Матвеева. Новосибирск, 1981.
Русские волшебные сказки Тункинской долины / сост. Р.П. Матвеева. Улан-Удэ, 2001.
Русские сказки Забайкалья / сост. В.П. Зиновьев. Иркутск, 1983.
Русские народные сказки Сибири о чудесном коне / сост. Р.П. Матвеева. Новосибирск, 1984.
Русские сказки Сибири и Дальнего Востока: волшебные и о животных / сост. Р.П. Матвеева, Т.Г. Леонова. Новосибирск, 1993.

**ПРОСТРАНСТВО БОЛЕЗНИ
В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЕЙ**

Л.М. Медведева, Н.С. Мурашов

Россия, Волгоград

E-mail: lmedvedeva@yandex.ru

Рассматриваются возможность анализа литературных произведений с учетом болезней авторов, отражение медицинских проблем в их творчестве в рамках медицинского литературоведения как пример полидисциплинарного исследования.

Ключевые слова: болезнь, пространство, писатели, медицинское литературоведение.

Литература – специфическая форма отражения действительности, в ней большую роль играет субъективный фактор. В литературе любой исторической эпохи присутствует тема медицины и болезни. Это понятно, поскольку болезни являются ключевыми событиями человеческого бытия. Кроме того, их используют в художественных произведениях в разных целях, определяемых сюжетом и смыслом. Опыт переживания болезни, отраженный в произведениях литературы, имеет важное практическое значение как для врачей, так и для пациентов, в том числе потенциальных. Но в этой теме есть еще одно направление – влияние болезней писателей на их творчество.

За рубежом с конца XX в. активно развивается дисциплина *Literature and medicine* (LM) – *Литература и медицина*, которая рассматривается как практическая отрасль медицины и медицинского образования. В первую очередь она служит пониманию типических человеческих реакций, эмоций, обогащению языка, мышления представителей медицинской профессии. В данном случае литература служит целям медицины.

У этой дисциплины может быть еще один угол зрения – использование медицинских знаний, в частности о болезнях писателей, для более глубокого понимания их произведений. В этом случае медицина будет служить целям литературы. Влияние болезней писателей на их творчество и отражение этих процессов в художественных произведениях могут стать значительной частью данного научного направления, которое в нашей стране больше известно как медицинское литературоведение.

Писатели – это не просто пациенты, а одаренные люди, на их примере возможно анализировать природу гениальности, проблему нормы и патологии в жизни и медицине и т.д. Таким образом, сочетание медицинского и литературоведческого компонентов изучения пространства болезни может быть достаточно информативным и практически полезным. Источниковедческая база в данном случае представляет собой широкий пласт раз-

нообразной информации и включает не только собственно художественные произведения, но и дневники, воспоминания, мемуары, истории болезней, свидетельства врачей и т.д.

Отметим, что обращение к теме болезней авторов характерно для многих видов искусства. В музыке классическим примером стала глухота Л. Бетховена, в живописи – история болезни Ван Гога и отражение этого опыта в произведениях художника. Собственно, эта тенденция выходит за рамки искусства. Например, создание знаменитой теории «сверхчеловека» Ф. Ницше (профессор классической филологии, страдал душевной болезнью) связывают со слабым здоровьем философа. Примеры такого рода можно продолжить [Медведева], но обратимся непосредственно к историям, связанным с болезнью и творчеством писателей.

Н.В. Гоголь – один из выдающихся представителей «золотого века» литературы в нашей стране. Проблемы психического характера зафиксированы у членов его семьи и других родственников. В детском и подростковом возрасте у будущего писателя отмечались некоторые странности характера, которые позже проявлялись все чаще и чаще. Он совершал странные поступки с точки зрения житейской логики, переживал депрессивные состояния, сочетающиеся с чувством собственного величия и, вероятно, с галлюцинациями [Лернер, Вицтум, Котиков; Чиж]. Начиная с двадцатилетнего возраста фиксировались отчетливые колебания настроения с преобладанием выраженного депрессивного компонента. Последние месяцы жизни, обстоятельства болезни и лечения писателя отражены достаточно полно, впрочем, как и история с его смертью, состоянием гроба, многочисленными слухами вокруг этой неординарной ситуации [Тарасенков]. Практически все биографы отмечали его безучастное отношение к женщинам и отсутствие любовных увлечений.

На этот нюанс обращает внимание известный отечественный философ В. Розанов и, проецируя на творчество писателя, отмечает: «Он, бесспорно, “не знал женщины”, то есть у него не было физиологического аппетита к ней. Что же было? Поразительная яркость кисти везде, где он говорит о покойниках... Везде покойник живет у него удвоенной жизнью, покойник нигде не “мертв”, тогда как живые люди удивительно мертвы. Это – куклы, схемы, аллегории пороков... Поразительно, что ведь ни одного мужского покойника он не описал, точно мужчины не умирают. Но они, конечно, умирают, а только Гоголь несколько ими не интересовался. Он вывел целый пансион покойниц, – и не старух (ни одной), а все молоденьких и хорошеньких» [Розанов, с. 143–144].

Примеры влияния болезни на творчество писателя находим в различных странах, независимо от времени и географических рамок. Например, английский писатель Р.Л. Стивенсон был в семье единственным ребенком. На третьем году жизни он перенес болезнь, возможно, круп. Ребенок тяжело болел, лихорадки, кашель и удушье были привычными состояниями.

В детстве проводил много времени в кровати, это было практически постоянное место обитания Стивенсона. Одно из его ранних стихотворений так и называется – «Страна Кровати». Точный диагноз писателя не известен, иногда появляются предположения о туберкулезе легких, иногда о тяжелой болезни бронхов. Болезнь сопровождала Стивенсона всю жизнь, в конце жизни частые кровотечения из горла он называл «визитами старого знакомого – Кровавого Джека» [Урнов, с. 3–55].

У Стивенсона много произведений, героями которых являются врачи. Это «Повесть об английском докторе и дорожном сундуке», «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» и роман, сделавший писателя всемирно знаменитым – «Остров сокровищ». Запоминающийся образ доктора Ливси, оказывающего медицинскую помощь пиратам, демонстрирует высокую врачебную этику вне зависимости от симпатии или антипатии к пациенту. Интересен пример объяснения причин болезней среди непрофессионалов, где в большей степени присутствует религиозный компонент.

Творчество М. Пруста также информативно в нашем контексте. Французский писатель, представитель модернизма, получил всемирную известность как создатель семитомного произведения «В поисках утраченного времени», ставшего одним из значительных произведений XX в. Он родился и воспитывался в семье врачей, но был болен с раннего детского возраста. Уже в девять лет он перенес первый приступ астмы, от которой страдал в течение всей последующей жизни и в результате вынужден был стать затворником. Умер от воспаления легких.

В.А. Подорога обращает внимание на тот факт, что эпопея «В поисках утраченного времени» писалась в состоянии тяжелого астматического заболевания, которое в процессе письма Пруст отказывался лечить и которое как бы изживал своим письмом. Это состояние повлияло на формирование своеобразной формы мысли, которая все время возвращается к началу как к своему трансцендентальному условию, условию точности и становится формой прустовского мышления. Особая стилистика, заметная в тексте, в развитии речи вызвана непосредственно астмой. Первые шестьдесят страниц представляют собой разные вариации описания астматического криза, а далее Пруст использует болезнь, ее приступы для становления самой формы письма. В частности, вводится запрет на дыхание, на речевой характер произведения – все переходит в письмо, которое совершается в атмосфере, где невозможно дышать. В.А. Подорога делает вывод, что «Пруст обладал астматическим переживанием мира», что астма его онтологична и вообще любая «приватизированная» болезнь получает онтологические характеристики [Подорога, с. 143–144].

Таким образом, болезнь имеет место не только в индивидуальном пространстве писателя, но и в его произведениях в самых различных проявлениях (тема, сюжет, манера письма и т.д.). Данная статья – попытка первого приближения к исследуемой теме. Не претендуя на сколько-нибудь

полное ее изложение, отметим, что она имеет широкое поле исследования как для конкретных писателей, так и для философских обобщений на полидисциплинарном уровне.

Литература

Лернер В.Е., Вицтум Э., Котиков Г.М. Болезнь Н.В. Гоголя и его путешествие на Святую землю//Независимый психиатрический журнал. 1996. № 1. С. 63–71.

Медведева Л.М. Болезнь в культуре и культура болезни: монография. Волгоград: Изд-во ВолгГМУ, 2013.

Подорога В.А. Начало в пространстве мысли (Мераб Мамардашвили и Марсель Пруст) // Конгенитальность мысли. О философе Мерабе Мамардашвили. М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1994. С. 125–154.

Розанов В. Опавшие листья //Русский Эрос, или Философия любви в России. М.: Прогресс, 1991. С. 140–150.

Тарасенков А.Т. Последние дни жизни Н.В. Гоголя // Гоголь в воспоминаниях современников. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952. С. 511–526.

Урнов М. Роберт Луис Стивенсон (Жизнь и творчество) // Собр. соч.: в 5 т. М.: Правда, 1981. Т. 1. С. 3–55.

Чиж В.Ф. Болезнь Н.В. Гоголя. Записки психиатра. М.: Терра – Книжный клуб, 2009.

ПРОСТРАНСТВО ТРЕВОГИ В ЛИРИКЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Е.Ф. Манаенкова

Россия, Волгоград

E-mail: elenamanaenkov@yandex.ru

Утверждается, что тревога является доминирующей эмоцией в лирике Лермонтова на протяжении всего его творческого пути. При этом выделены следующие разновидности тревоги: субъективная, или тревога одиночества (тревога предсмертная, любовная, связанная с творчеством), тревога, вызванная социальным неблагополучием. Привлекаются достижения научных изысканий в области психологии эмоций.

Ключевые слова: фрустрационные эмоции, «лермонтовский человек», тревога, тревожность, эмотивное пространство.

О знаменитом стихотворении 1837 г. «Когда волнуется желтеющая нива...», заключительную строфу которого венчает пронзительное авторское признание «Тогда смиряется души моей тревога» [Лермонтов, с. 48]¹, Б.М. Эйхенбаум писал: «Лирический центр стихотворения, его настоящая

¹ Далее тексты М.Ю. Лермонтова цитируются по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

тема – ...**постоянная и неизбежная для человека “тревога души”** (выделено мной. – *Е.М.*) [Эйхенбаум, с. 76].

Во всяком случае, душевная тревога неизменно сопровождает «лермонтовского человека» на протяжении всего его пути, лишь изредка и ненадолго освобождая от своего гнетущего присутствия. Надо заметить, что в частотном словаре языка М.Ю. Лермонтова понятие «тревога» и производные от него слова входят в тысячу самых частых слов, употребленных поэтом [ЛЭ, с. 765].

Уже в пансионский период творчества начинающего автора наряду с фрустрационными эмоциями, преобладающими в эмотивном пространстве лермонтовской лирики, тревога встречается нередко (см. об этом: [Мананкова, с. 135–141]). Тревожная нота звучит в самых ранних стихотворениях Лермонтова. Обратим внимание на то, что этот факт связан не только с жанровой природой лирического текста, романтической традицией исключительного положения героя-одиночки, но, и это главное, с самоощущением лермонтовского Я в мире, неустранимостью трагического разлада с ним. Таков, например, герой элегии 1829 г. «Гроза», остающийся «холодным и равнодушным» среди «тревожного роя» (159) грозовой стихии.

По утверждению психологов, тревога является результатом активности воображения, фантазии будущего (см.: [Ильин, с. 142]). Естественными для юного поэта являются тревожные мысли о предстоящем: «Грядущее тревожит грудь мою. / Как жизнь я кончу, где душа моя / Блуждать осуждена...» (234); его преследуют сомнения в осуществлении желаемого: «Желанье и тоска / Тревожат беспрестанно эту грудь» (237) («1831-го июня 11 дня»); «Нас тревожит неверность надежды земной» (225) («Земля и небо», 1830–1831 гг.).

В раннем лирическом творчестве Лермонтова тревога переживается героем гипертрофически, что отвечало требованиям поэтики романтизма: «Я к состоянью этому привык, / Но ясно выразить его б не мог / Ни ангельский, ни демонский язык / Они таких не ведают тревог» (238) («1831-го июня 11 дня»). Гиперболизация переживаний – обычное явление в лирике раннего Лермонтова: даже загробный мир не обещает измученному герою избавления от вселенской тревоги: «Но чувствую: покоя нет, / И там и там его не будет...» (176) («1830. Мая. 16 число»).

Вместе с тем уже на первом этапе творчества начинающий поэт стремится к достоверному изображению тревоги, переживаемой лирическим персонажем. Как считают психологи, «тревога ... эмоциональное состояние острого внутреннего мучительного беспокойства, связываемого в сознании индивида с прогнозированием неудачи, опасности или же ожидания чего-то важного, значительного для человека в условиях неопределенности» [Ильин, с. 142]. Человек, испытывающий тревогу, выражает жало-

бы следующим образом: «как-то не по себе», «неспокойно», «внутренняя дрожь», «нет покоя» (см., напр.: [Шостром, с. 19]).

Романтический герой Лермонтова, противопоставляя себя природе и людям, «куче каменных сердец» (137) («Два сокола», 1829 г.), свою тревогу определяет именно как отсутствие покоя: «О! Если б дни мои текли / На лоне сладостном покоя и забвенья...» (140) («Элегия», 1829 г.). В стихотворении 1832 г. «Что толку жить!» встречается определение «беспокойный гений» (301), которое вполне может быть отнесено к самому поэту, считающему для себя покой высшим «блаженством» (302). Мечтою героя становится «спокойный конец» (265) («Ужасная судьба отца и сына...», 1831 г.), и в этом не столько поза 17-летнего юноши, сколько искреннее желание награды за перенесенные страдания.

Итак, лирический герой Лермонтова изначально покоя лишен. Беспокойство для «лермонтовского человека» – перманентный и определяющий компонент его самоощущения. В стихотворении 1829 г. «К [Дурнов] у» говорится о друге, который «... вновь... возвратил покой!» поэту, разувверившемся в «бескорыстных и простых» (119) отношениях. Написанное в связи со смертью отца упомянутое стихотворение «Ужасная судьба отца и сына...» содержит горькие воспоминания «О днях, потерянных в тревоге и слезах» (265) и т.д.

В ряде лирических текстов начального периода Лермонтов с его жадным стремлением к самопознанию пытается разобраться в причинах своих душевных тревог. Чаще всего он называет несчастную любовь: герой не может освободиться от первого безответного чувства в элегии «Ночь» («Один я в тишине ночной») 1830 г. Само слово «прощай!», дважды повторенное в шестистишье («Итак, прощай!», 1830 г.), для лирического субъекта невыносимо мучительно, «тревожит так жестоко грудь...» (194); «... женский взор! / Причина стольких слез, безумств, тревог!» (234) – таково признание героя стихотворения «1831-го июня 11 дня». В свою очередь, «лермонтовский человек» стремится нарушить покой коварной возлюбленной напоминанием о себе: «И речь моя ум твой встревожит...» (219) («К*** (Не ты, но судьба виновата была)», 1830–1831 гг.); «И в час блаженнейший тебя / Воспоминание встревожит!» (253) («К Н.И...», 1831 г.).

Юного автора серьезно беспокоят мысли о признании его поэтического труда, посмертной славе: «К чему ишу так славы я? / Известно, в славе нет блаженства, / Но хочет все душа моя / Во всем дойти до совершенства» (222) («Слава», 1830–1831 гг.). Вывод поэта категоричен: «Но не достигну я ни в чем / Того, что так меня тревожит: / Все кратко на шару земном, / И вечно слава жить не может» (Там же).

В программном для юношеской лирики Лермонтова стихотворении-размышлении «1831-го июня 11 дня» герой, мучимый состоянием неот-

ступной тревоги, приходит к итоговой мысли: «корень мук в себе самом» (238). Очевидно, что осознание неодолимости тревожного самоощущения лермонтовского Я происходит уже на раннем этапе его творчества.

В лирике 1837–1841 гг. романтический максимализм Лермонтова облекается в естественные чувства живого человека. Тревога лермонтовского героя никуда не исчезает, но становится не столь явно демонстративной, а оттого более глубокой и по-настоящему трагичной. Иллюстрацией этому могут служить многочисленные стихотворные тексты Лермонтова.

Посвящение <А.Г. Хомутовой> («Слепец, страданьем вдохновенный...»), 1838 г.), как известно, имеет реальную основу: написано оно под впечатлением чувства поэта И.И. Козлова к его двоюродной сестре, Анне Григорьевне Хомутовой. Расставшись после 1812 г., они встретились в 1830-е, когда Козлов был тяжело болен и слеп. Встреча с Хомутовой вдохновила Козлова на стихотворение, которое глубоко взволновало Лермонтова, попытавшегося показать в своем послании нравственную красоту тех, кому оно обращено. Сила неувядаемого чувства лирического героя передается через описание его искренних душевных переживаний: «...но ваши речи, / <...> / При первом звуке новой встречи / Его встревожили сильней» (56).

Ранее указанные юным поэтом-философом причины возникновения тревоги, как правило, обусловлены, говоря словами психологов, наличием «незаконченных ситуаций, заблокированной активности, не дающей возможности разрядить возбуждение» [Ильин, с. 142]. Неразделенная любовь – по-прежнему одна из основных причин тревог лирического персонажа зрелой лермонтовской лирики. Но теперь в «безыскусственном рассказе» (91), к примеру, героя-повествователя «Валерика» (1840 г.) изображение этого чувства исключает какую-либо неискренность: «Но я вас помню – да и точно, / Я вас никак забыть не мог! / Во-первых, потому, что много / И долго, долго вас любил, / Потом страданьем и тревогой / За дни блаженства заплатил...» (86). В своей исповеди потрясенный пережитым участник кровавой битвы с достоверной убедительностью рассказывает о «тревогах диких войны», уяснив для себя, что человек враждует «напрасно»: у него «иных тревог / Довольно есть» (91). Повторим: говорится об этом спокойно и убедительно, без напряженного патетизма, свойственного раннему Лермонтову.

Процесс поэтического труда, как было замечено, Лермонтовым начал осмысливаться уже в начале его творческого пути и оставался для него всегда актуальным. «Журналист, читатель и писатель» 1840 г. – одна из важнейших литературных деклараций зрелого Лермонтова. Развертывая спор вокруг проблем, бывших предметом полемики в русской литературе, Лермонтов, безусловно, убежден в одном: поэзия – это, прежде всего,

результат творческого вдохновения, «огня божественного» (265), не мыслимый без тревожных переживаний создателя, когда «на сердце – жадная тоска; / <...> / И как-то весело и больно / Тревожить язвы старых ран...» (80–81). Обратим внимание, что с понятием тревоги здесь связан целый ряд эмоций, т.е. мы наблюдаем поиски новых нюансов в выражении доминирующего в его поэтическом пространстве эмоционального переживания.

Теперь мотив беспокойства приобретает у Лермонтова всё новые смысловые оттенки. Символический образ дубового листка-странника, воплотивший неприкаянность, тревожное одиночество человека в мире, поражает своей трагической наполненностью: «Один и без цели по свету ношуся давно я, / Засох я без тени, увял я без сна и покоя» (108) («Листоку», 1841 г.). Тревожное состояние лирического героя одного из последних, одного из самых проникновенных стихотворений Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» (1841 г.) выражено через тягостное и неопределенное самоощущение: «Что же мне так больно и так трудно? / Жду ль чего? жалею ли о чем?» (109).

Как утверждает К. Изард, «тревога является комплексным эмоциональным переживанием, а не неким отдельным монокристаллическим феноменом» [Изард, с. 322]. При этом на уровне субъективного переживания комбинация дискретных эмоций, составляющих состояние тревоги, может быть неповторимо индивидуальной.

Так, в стихотворении 1837 г. (?) «Не смейся над моей пророческой тоскою...» предсмертная тревога героя (вспомним «Гляжу на будущность с боязнью...») скрывается за его показным безразличием: «Но я без страха жду довременный конец». Вместе с тем в исповеди «след... надежд и мучений» (51) обреченного на казнь поэта. Состояние тревоги лирического героя Лермонтова из стихотворения «Пленный рыцарь» (1840 г.), оказавшегося в неволе, передано комбинацией различных переживаний: «В небе играют все вольные птицы; / Глядя на них, мне и больно и стыдно» (82).

По данным проведенных современными психологами исследований, самая значимая в паттерне тревоги – эмоция страха [Там же, с. 323]. Однако, в отличие от страха, являющегося биологической реакцией на конкретную угрозу, тревога часто понимается как переживание неопределенной, диффузной или беспредметной угрозы человеку как социальному существу, когда опасности подвергаются его ценности, представление о себе, положение в обществе. Таким образом, в данном контексте тревога понимается как переживание возможности фрустрации социальной потребности.

Среди источников тревоги психологи называют как внутриличностные конфликты, чувство одиночества, так и внешние факторы (см.: [Куликов, с. 61]). В зрелой лирике Лермонтов достигает больших успехов в выражении своего внутреннего состояния, зависящего от внешних усло-

вий. Чувство становится для поэта предметом глубокого анализа, неотделимым от объективных условий, социальной предопределенности. С необыкновенной выразительностью и силой он воплотил мир идей и переживаний передового человека переходной эпохи, эпохи отчаяния, времени «мертвых душ» в литературе и в жизни. Постоянное чувство тревоги поэтического героя Лермонтова отражает эмоциональное и социальное неблагополучие человека в обществе. Известно, что тревога, закрепившись, становится достаточно устойчивым образованием, переходит в свойство личности – тревожность. Человек, пребывающий в тревоге, не осуществляет полное действие и занят тем, что подавляет растущую агрессию, в результате чего может впасть в апатию.

«Постыдно равнодушное» (57) поколение 1830-х годов, представленное Лермонтовым в «Думе» (1838 г.), не так внутренне мёртво, как принято считать. Оно «жадно» бережет «в груди остаток чувства», а в его крови, несмотря на опустошенность и бездейственность, все-таки «огонь кипит» (57). Нет, «энергия благородного негодования» [Белинский, с. 521] поэта не напрасна. Он понимает: в душе его современников глубоко скрыто чувство тревоги, которое не позволит им обрести покой в жизни. Не случайно лирическое Я Лермонтова объединено с малодушным, но отнюдь не безнадежным поколением.

Универсальный способ преодоления стресса – переключение на что-либо, отвлекающее человека от критического самооощущения. Если в жизни нет выхода из душевного тупика, а смерть страшит «холодным сном могилы...» (109), остается уйти в мир мечты. Во многих поэтических шедеврах Лермонтова душевный порыв устремлен от реальности к мечте. Вот только небольшая тематическая подборка: «...погружая мысль в какой-то смутный сон...» (48) («Когда волнуется желтеющая нива...», 1837 г.); «И если как-нибудь на миг удастся мне / Забыться...» (71) («Как часто, построю толпою окружен...», 1840 г.); «И в грустный сон душа ее младая / Бог знает чем была погружена» (103) («Сон», 1841 г.); «Таинственным я занят разговором...» (109) («Нет, не тебя так пылко я люблю...», 1841 г.) и др. Уход «лермонтовского человека» в иллюзорный мир мечты вытесняет реальную тревогу – постоянную спутницу поэта.

Упомянутый герой стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» не просто мечтает о покое («Я ищу свободы и покоя! / Я б хотел забыться и заснуть!» (109)), он мечтает о гармонии в собственной душе, подобно той, какая «сладким голосом» (110) разлита во вселенной.

Как указывалось выше, тревога – эмоция, относящаяся в современной психологии к качественному разряду эмоций ожидания и прогноза. В основе тревоги ожидание, стремление человека к совершенству, идеалу. Лермонтов жадно пытается обрести внутреннюю гармонию и вместе с тем

прогнозирует невозможность ее достижения. Тревожность, ставшая делом лирического Я, питает «энергию трагизма» [Серман, с. 151] лермонтовской поэзии и составляет ее неповторимое трагическое пространство.

Литература

- Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1953. Т. 4.
Изард К. Э. Психология эмоций. СПб., 2000.
Ильин Е.П. Эмоции и чувства. СПб., 2001.
Куликов Л.В. Психогигиена личности. Основные понятия и проблемы. СПб., 2000.
Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. М., 1986. Т.1.
ЛЭ – Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В.А. Мануйлов. М., 1999.
Манаенкова Е.Ф. Эмоциональный мир лирики М.Ю. Лермонтова пансионского периода // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер. Филол. науки. 2013. № 6 (81). С. 135–141.
Серман И.З. Михаил Лермонтов: жизнь в литературе: 1836–1841. 2-е изд. М., 2003.
Шостром Э. Анти-Карнеги, или Человек-манипулятор. М., 1994.
Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.–Л., 1961.

УТРАТА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПЕРСОНАЖЕЙ ПОЭМЫ Н.В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

从果戈里的《死魂灵》中看逐步恶化的人性

Ван Вэньцянь, Ху Цзядун

王文倩, 胡家东

КНР, Тяньцзинь

E-mail: lizawwq@hotmail.com; 843922315@qq.com

Исследуется проблема утраты человеческого в романе-поэме «Мертвые души» Н.В. Гоголя. Много героев с яркими характерами отражают палитру общества России того времени. По их поведению можно сделать вывод о том, что человечество переживает нравственный регресс.

Ключевые слова: крепостник, ухудшение человечества, смерть.

1. 《死魂灵》的梗概

果戈里用了六年时间创作了《死魂灵》这部小说，普希金给了果戈里创作这部小说的题材，他告诉了果戈里一个冒险家的旅行，这个冒险家向农奴主收购死去的农奴，就像他们还活着一样，以此赚很多的钱。这个旅行冒险家的故事给了果戈里描写当时俄罗斯各个省份以及各个阶层的可能性。故事的主人公是巴维尔·伊万诺维奇·乞乞科夫。乞乞科夫坐火车来到了省城NN，认识了一些有影响力的官员以及一些农奴主，

他接连拜访了马尼洛夫，卡罗潘契加，纳兹特莱夫，索巴克维奇，以及泼留希金并从他们那里买到了死魂灵。整个故事情节的高潮是，当乞乞科夫回到了省城，并且接受大家的祝贺买到了这么多农奴时，却被纳兹特莱夫和卡罗波契卡所拆穿，乞乞科夫逃似的离开了省城。在整部作品中，作者自己已然融入到了人物当中去，在很多插叙抒情方面，他为自己的祖国兴奋，这样集合中的俄罗斯便成了作品的主要人物。这也就解释了《死魂灵》不同寻常的体裁确定——叙事长诗，有情节的叙事诗，更贴近古典文学。在古希腊的文学中，叙事长诗被称作叙事的作品反映了全民族的生活。

2. 逐渐丧失的人性

在这篇作品中，农奴主的形象占据着很重要的地位。揭示了长诗的内涵，果戈里写到，诗歌的形象，——«ничуть не портреты с ничтожных людей, напротив, в них собраны черты тех, которые считают себя лучше других». 果戈里向我们展示了一个第一无二的个人的也就是典型的性格特征。他们都有共同的特点，那就是道德上的不健全，精神贫穷，庸俗，寄生虫一般的生活形象。他们中的每一个人都有着个人独自的不复现的性格特征。

让我们从马尼洛夫开始到泼留希金结束，一点点的认识这些农奴主们，在这里我们可以看到一些内在的逻辑，正是这些逻辑向我们展示了逐步恶化的人性。

2.1. 懒散的梦想家—马尼洛夫

乞乞科夫第一个拜访的是马尼洛夫。他的房子建筑在山上，有着英国式的花园。玛尼罗夫“年纪并不大，那眼睛却糖似的甜，笑起来细成一条线”。他的风采也很体面，总显出要竭力收揽对手的欢心的模样来。初次一见面，对谁都要喊出“一个多么可爱而出色的人啊！”；但过了一会，就什么话也不说了；再过一会，便心里想“呸！这是什么东西！”于是离了开去。如果不离开，那就立刻觉得无聊得要命。玛尼罗夫管自己的太太叫“心儿”。他们结婚虽然八年多了，但还是一起分吃着苹果片、糖果或胡桃。每当这时候，他总是用一种表示挚爱和娇柔的声音说道：“张开你的口儿来呀，小心肝，我要给你这一片呢。”

乞乞科夫来拜访他时，关于谁先进门的事推让了半天，谁也不肯让步。最后，只好两人侧着身子，一同跨进门槛。玛尼罗夫对市上的官员们总是称赞不已，对谁都加上“非常可敬”和“非常可爱”的字样。当乞乞科夫向他提出购买死魂灵时，最初，他感到很惊讶，他不知乞乞科夫买来干吗？后来，他答应把这些对他根本没用的死农奴奉送给他。这使乞乞科夫很高兴，说了一番“忠于真理”及“良心干净”的话，而且还用手帕去擦那流下来的眼泪。

在马尼洛夫身上，有着许多难以捉摸的细节体现了他的性格特征—没有性格，以及不确定性。在他身上总是一些不切实际的幻想并且很严重，

以及精神上的无力。过于热情以及温柔的伤感这些特点造就了游手好闲的庸俗的马尼洛夫的性格特征。他总是在幻想计划没有对与现实生活的认知，果戈里说马尼洛夫的庄园还有房子在走下坡路，与旁边赤贫般的环境一起只留下了过去的繁华。

2.2. 愚昧贪财的卡罗潘契卡

在拜别了马尼洛夫之后，乞乞科夫本想去找索巴克维奇，但是因为大雨先见到了卡罗潘契卡，在这里我认为体现了作者特定的创作意图，不努力的马尼洛夫与忙碌的卡罗潘契卡形成了鲜明的对比，使他们的性格特征更加明显。

和其他农奴主相比，卡罗潘契卡的状况貌似没有他们那么好，但是根据自己的聪明，她发展的也很不错。乞乞科夫称她为傻头傻脑的。她始终沉浸于家庭琐事上，卡罗潘契卡在家庭事务所很贪婪，只关心蝇头小利，在她卖给乞乞科夫农奴时，她不仅担心算错价钱还担心这些农奴以后会不会有用。卡罗潘契卡的世界是狭隘的也是不幸的。这一点作者在她的名字上就做了深刻的体现。

2.3. 扯谎打架嗜赌如命的纳兹特莱夫

之后，乞乞科夫遇见了纳兹特莱夫，果戈里赋予他稀有的扯谎的能力，他没有办法做一件事做到最后，并且爱吵架。在乡间的一家小饭馆里，乞乞科夫遇见了他。饭后，乞乞科夫谨慎地向罗士特莱夫提出要购买他的死魂灵，并让他不要把这事传扬出去。罗士特莱夫追问他买来干吗？乞乞科夫编了几次谎，总瞒不过这晒笑着的老滑头。罗士特莱夫提议下盘象棋赌一下。他把死农奴押上，乞乞科夫把一百卢布押上。乞乞科夫暗想自己的棋下得不坏，不妨碰碰运气。可是，下棋时罗士特莱夫作弊。他用袖子把一个棋子推到乞乞科夫面前，要吃他的“帅”了。乞乞科夫不下了，罗士特莱夫便认定他输了，并喊来仆人要揍他。正在这紧张的时刻，法院送来一张传票，有个地主控告罗士特莱夫在一次醉酒时打了他。乞乞科夫便乘这机会，赶快跳上马车跑了。

2.4. 粗鲁顽固又贪吃的索巴克维奇

索巴克维奇的性格在和乞乞科夫见面之前作者就已经向我们进行了描述。果戈里向我们展示了一个巨大的灰色的房子，占据了整个居民点，显得很粗糙。索巴克维奇，既是个节俭的主人又是个狡猾的商人，拥有惊人的咬合能力。他只关心自己的利益，填满自己的胃。“当我有猪的时候，那就把所有的猪都放桌子上。当我有羊的时候，那就把所有的羊都吃了。鹅，所有的鹅！”从索巴克维奇身上，能看出来深深的野兽般的力量。果戈里说他毫无人性可言。正是这样，索巴克维奇立即认清了乞乞科夫的骗人的本质，对于他来说，只要是能赚钱的哪怕是从死人身上赚钱都不足为怪。

当乞乞科夫向他购买死农奴时，他开口要一百卢布一个，并极力称赞这些死去的农奴都是些能干的角色。他们讨价还价争执了许久。最后，乞乞科夫只好以两个半卢布一个的价钱成了交。他在心里却暗骂梭巴开维支是个“杀人凶手”。

2.5. 吝啬鬼泼留希金

从马尼洛夫到索巴克维奇，竭力的退化，地主们精神的空虚，统统的在泼留希金身上得以体现，甚至达到最大化。阴郁的村庄与庄园。打着补丁的庄园（农奴们如是说）就像墓地一样，到处都是不要的垃圾。乞乞科夫没有马上明白他的本质（男的还是女的），更像是一个管家，但是他确实是农奴主泼留希金。在泼留希金家里，所有的东西都被上了锁，他自己就像一把钥匙，东西的奴隶。果戈里向我们展示了泼留希金是如何在人性上出现破口的。有时，勤奋的，节俭的农奴主会成为隔壁庄园的范例。泼留希金是个富有的地主，他有上千个农奴。但他极端吝啬，过着象叫化子一样的生活。他穿得很破旧，吃的也很坏。当他在路上走着的时候，看到一块旧鞋底、一片破布或一个铁钉都要拾回家。农奴们都在背后说：“我们的渔翁又在那里捞鱼了”。他把田庄上的出产和拾来的东西堆在房间里后，便不再去过问它们了。因此，他的干草和谷子腐烂了，粮堆和草堆都变成真正的肥料，地窖里的面粉硬得象石头一样，只好用斧头去劈下来。麻布、呢绒以及手织布匹都化成飞灰。他和一切都断绝了往来。因为他认为与人接触就象征着物质上的消耗。甚至，他把子女看作是自己财产最危险的浪费者。他和子女吵翻后，便不愿意再求得和解。他对农奴进行残酷的剥削，不管年成好坏，农奴都得照样缴纳地租，女人要缴纳旧额的胡桃，女织匠要照机数织出一定的布匹。在他田庄上，农奴死得象苍蝇一样多，每年都发生农奴逃跑的事件。甚至是他的小孙子，来看他，他仅仅是拿出了一枚纽扣作为礼物。在五位地主之中，泼留希金也是比较有代表性的，他吝啬，占有欲极强，他生活的目的就是积累财富，他不知疲倦的收集各种废物，成为金钱的奴隶，守着他的钱财，自我节制，失去了应有的人性，变成了一个经验丰富，熟谙世事的吝啬鬼，他的吝啬破坏了他与朋友人群之间的关系，受贪欲的支配，在他的眼里亲情友情都不值一提，他是孤独的贪婪者，他是生活的畸形产物。

通过一系列的描述，果戈里向我们展示了极度贫困，道德颓废的农奴主们。我认为果戈里向我们展示了不仅仅是农奴们的死魂灵，同时这些活着的农奴主们也形同于死魂灵一样。除了泼留希金其他的形象也各有其自身的特点，由他们演绎着这个社会的悲剧，嘲讽着这个世界的世态炎凉，因此也印证了农奴制走向灭亡的必然。

3. 何去何从的俄罗斯

穿梭于农奴主和省城官员之间的乞乞科夫，他自始至终的贯穿于整部小说，但他的出身却被作者留到最后一章才做出揭晓。乞乞科夫有着

黑暗的出身，他的父亲是一个没落贵族。乞乞科夫从小就受到父亲的教导“顶要紧的是：有钱，积钱……钱是不会背叛你的。”在这种看法的影响下，在他的眼中，有了钱就可以解决一切，所以他从小学的时候就爱巴结老师，直到在政府部门里就职也不改一贯作风的巴结上司，他妄想向上爬，赚大钱，虽在官场屡遭挫折，但也不曾灰心，终在摸爬滚打中变的世故圆滑，面对不同的人群而应答如流，投机取巧，以购买死魂灵来发家致富，为了谋求利益而不择手段、挖空心思，他是冷漠的，是奸诈的，是自私的，为了金钱他不惜拿死人去发财。当他满怀愉悦的心情回到省城时，迎接他的是民众的欣赏与欢迎，而之后他被纳兹特莱夫所拆穿，而后又被人怀疑成拿破仑，他逃也似的离开了NN城，在马车里，他想起了他的童年，想起了父亲对他说的话……

果戈里向我们展示了一个不通情打理的濒临灭亡的畸形社会，在这个社会里，充斥着无耻之徒，整部小说最精彩的部分当属作者的独白，抒情的主体思想在长诗的最后达到了高潮，俄罗斯，罗斯，化身为三驾马车：哎，三驾马车啊，谁把你臆想出来的？知道吗，你只能生出来战斗民族，在这片土地上，不喜欢开玩笑，俄国啊，你不也在飞跑吗？你要奔到哪里去，给我个答案吧！

结论：作者通过一系列的描述，以及最后的发问，表达了对现行社会制度的否定，腐朽的农奴制已行将就木，迎接的俄罗斯的未来是什么样子的，作者也不清楚，但他希望俄罗斯变得越来越好是毋庸置疑的。尽管长诗《死魂灵》给俄罗斯文学界留下了一个深刻的话题，俄罗斯何去何从，但是这不会影响其在俄罗斯文学界的地位，《死魂灵》不仅仅是果戈里创作的顶峰，它也接连了普希金以及19世纪下半叶的现实主义作家的创作，为其后的文学发展奠定了基础。

Литература

Абдулаева Т.К. Особенности идиостиля Н.В. Гоголя в поэме «Мертвые души»: дис. ... канд. филол. наук. М., 2011.

Маурина С.Ю. Мифопоэтические мотивы и модели в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Арзамас, 2010.

Сняк Е.В. Поэма Н.В. Гоголя Мертвые души в историко-функциональном освещении: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2005.

王士燮 《死魂灵》 М., 2006.

刘登东 《儒林外史》与《死魂灵》的比较研究，重庆师范大学学报（哲学社会科学版），1987.

李孝金 从《死魂灵》看果戈里独特的艺术技巧，湖北广播电视大学学报，2003.

Мёртвые души // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%BC%D0%B8%D0%F2%E2%FB%E5_%E4%F3%F8%E8 (дата обращения: 01. 03. 2014).

Сочинение «Народ и Родина в поэме Н. В. Гоголя “Мертвые души”» [Электронный ресурс]. URL: http://mysoch.ru/sochineniya/gogol/_story/mertvye_dushi/narod_i_rodina_v_poeme_n_v_gogolia_mertvie_dushi/ (дата обращения: 15. 04. 2014).

Сочинение «Живые и мертвые души в поэме Николая Гоголя “Мертвые души”» [Электронный ресурс]. URL: http://mysoch.ru/sochineniya/gogol/_story/mertvye_dushi/zhivie_i_mertvie_dushi_v_poeme_nikolaia_gogolia_mertvie_dushi/ (дата обращения: 01. 06. 2014).

ЭВОЛЮЦИЯ ЛЮБОВНОЙ ТЕМЫ В ВОСТОЧНЫХ ЛЕГЕНДАХ

Д.Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

С.Х. Уллиева

Узбекистан, Самарканд

E-mail: literature@vspu.ru

На материале восточных сказаний прослеживается развитие любовной темы в творческом наследии талантливого русского писателя Д.Н. Мамина-Сибиряка. Его сочинения малоизвестны современному читателю и не пользуются особой популярностью. Однако многие традиции нынешней ориентальной беллетристики были заложены именно им, и потому, думается, обращение к творчеству полузабытого писателя представляет интерес для исследователей русской словесности.

Ключевые слова: предания, инородцы, фольклор, легенды, ментальность, Восток, инонациональное, любовь, трагедия, межплеменные распри, киргизы, Сибирь, хан.

Восточные легенды стоят особняком в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка, а критики видели в них лишь образцы «фольклорного творчества» автора. Один из них в своей рецензии на книгу легенд с уверенностью заявлял: «Мамин-Сибиряк передает стародавние сибирские сказания, в которых вымыслы народной фантазии тесно переплетаются с подлинными историческими преданиями, сохранившимися в памяти зауральских инородцев». Писатель якобы только «собрал пять легенд, придал им изящную литературную форму, причем мастерски сохранил дух и тон киргизов, сложивших эти повествования» [Алекторов, с. 143]. Эти утверждения критика вызвали справедливое негодование писателя, который уже в июне 1898 г. в письме к Ф. Фидлеру заявил, что «все типы, все завязки, вся конструкция действия – мои от первого слова до последнего».

Составившие эту книгу пять легенд («Баймаган», «Слезы царицы», «Сказания о сибирском хане, старом Кучуме», «Лебедь Хантыгая» и «Майя»), как представляется, могут рассматриваться как единый цикл, объединяемый темой любви. Они наглядно демонстрируют довольно близкое знакомство писателя с восточной ментальностью и традициями восточной культуры в целом. «Вполне естественно, что ориентальные инте-

ресы Мамина-Сибиряка вполне соответствовали ситуации, сложившейся в России на рубеже XIX–XX вв., когда отечественная культура стала открывать для себя инонациональный мир в историческом, социально-бытовом и в культурно-эстетическом аспектах» [Русская литература и Восток, с. 4].

Для Д.Н. Мамина-Сибиряка этим «инонациональным» миром 1880–1890-х гг. стал мир Востока, простиравшийся от киргизских (казахских) степей до берегов Иртыша. Перефразируя известные слова А. Блока «у Лермонтова был свой Восток, у Полонского – свой, и у Бунина – свой», можно сказать, что «свой Восток» был и у Мамина-Сибиряка. И этот Восток был наполнен для писателя оригинальной мифологической символикой, позволяющей в значительной степени углубить наши представления об эстетическом значении «восточных» легенд в творчестве писателя.

Центральный персонаж одноименной легенды, киргиз Баймаган, мечтает лишь о богатой и сытной жизни, и идеалом абсолютного счастья для него является его хозяин Хайбибула, у которого «всего много» и который «как сыр в масле катается». Баймаган оценивает свою цель в 100 лошадей и 500 рублей, необходимых ему для того, чтобы заплатить калым за красавицу Гольдзейн, дочь Хайбибулы. Однако же, несмотря на превалирование в легенде чисто материального начала, основным движущим мотивом поведения героя, с его точки зрения, все же является любовь к дочери хозяина, олицетворяющей для него счастливую и богатую жизнь. Именно ради своей любви он и рискует жизнью, согласившись объездить гнедого иноходца. Основные события легенды начинаются лишь после того, как Баймаган падает с иноходца и лежит в бреду в своем дырявом коше. Ему предстоит пройти через три испытания.

Первое из них, по сути дела, является поединком героя с самим собой, вернее, со своей чувственной природой. Он не выдерживает и второго испытания – испытания человечностью, отказав в просьбе о помощи старой женщине, выгнанной мужем, которой он раньше обещал покровительство. Герой оставляет ее на произвол судьбы. Третье испытание Баймагана – испытание «кровью» Хайбибулы – выдержано Маминым-Сибиряком в традициях русской классической литературы, прежде всего романов Ф.М. Достоевского. Так, эпизод, когда замахнувшийся на спящего старика ножом герой неожиданно видит смеющееся беззубое старческое лицо, а старческие слезящиеся глаза смотрят на него в упор, поразительно напоминает сон-бред Раскольников, в котором он еще раз переживает совершенное им убийство.

Третье испытание Баймаган выдерживает: готовая нанести удар рука его повисает как плеть. Последнее чувство героя во сне – ощущение открывшихся на голове старых ран от лошадиных копыт, когда жизнь начи-

нает покидать героя вместе с горячей кровью. Эта вытекающая из героя «дурная кровь» – залог его будущего перерождения, пробуждения от сна «животного» существования. Герой возвращается к реальной жизни с сознанием, что он «дурной человек», «хуже всех», который «думал всегда о себе», а теперь ему «жаль всех людей». Всемогущий аллах якобы показал ему его собственную душу. И потому финал легенды довольно показательен: «задумчивый и печальный» после своей болезни Баймаган женится на любящей его девушке Макен, на которую он раньше не обращал внимания, очарованный гордой красотой Гольдзейн.

Жестокость по отношению к детям, их убийство станут одной из причин трагедии героев следующей легенды Мамина-Сибиряка – «Слезы царицы». Эта легенда представляет собой наиболее яркий образец «восточного текста». В ней реализуется один из важнейших мотивов восточного фольклора – притязания старого хана на юную красавицу, сердце которой отдано молодому красивому батыру (любовный треугольник Узун-хан – Кара-Нингиль – Джучи-Котэм). Однако эта традиционная сюжетная коллизия осложняется у писателя современной нравственно-этической проблематикой – конфликтом между личным счастьем человека и требованиями общепринятой морали.

В центре легенды «Слезы царицы» молодая красавица-ханша Кара-Нингиль, «сохранившая девственную чистоту, так как вождевший ее старый Узун-хан был убит своим ближайшим советником Джучи-Котэмом еще в их первую брачную ночь. Имя царицы переводится как “черный жемчуг”, а жемчуг имеет совершенно особую символику в культурной традиции Востока, олицетворяя невинность и девичью чистоту» [Дергачев, с. 98]. Что же касается черного цвета, то во многих культурах он символизирует тьму смерти, невежество, отчаяние, горе, скорбь, зло... и зловещие предсказания. Эта символика («черный жемчуг») удивительным образом накладывается на судьбу царицы. Не желая просить пощады у любимого, Кара-Нингиль бросается в пропасть. Так, спустя более двух тысячелетий, в легенде Мамина-Сибиряка отозвалась «Песнь песней» царя Соломона...

В отличие от двух первых легенд, «Сказание... о старом Кучуме» основано на конкретных исторических фактах и является попыткой Мамина-Сибиряка дать художественное прочтение исторической трагедии, которая разыгралась триста лет назад на землях Сибири. Писатель воссоздал в нем эпизод борьбы татар с казаками, происходившей на фоне жестокой междоусобной борьбы степняков между собой.

Основными противоборствующими родами в легенде становятся «проклятая кость Тайбуги» и «кость Ибака», к которой принадлежит Кучум, чем он очень гордится. Именно эта междоусобная борьба бросает нега-

тивный отблеск на образ Кучума, к которому обращается с упреками мудрый Хан-Сеид: «По колени ты ходишь в грехе... и твоя седая голова всегда переполнена гнусными замыслами. Ты плаваешь в чужой крови, внук Ибак-хана, и давно потерял счет убитым тобой». Именно Кучум полюбил красавицу Сайхан-Долангэ, которая принадлежала к «старой княжеской кости, проклятой кости Тайбуги». Ради нее он оставляет свои года и старость в Искере, а «его сердце бьется молодой, горячей кровью». Ради нее он оставляет ханскую гордость и поет ей «свои песни, как самый бедный степной пастух».

Однако, чтобы объяснить чудесную метаморфозу, произошедшую с Сайхан-Долангэ и заставившую ее добровольно стать младшей женой старого слепого хана, «Мамин-Сибиряк использует в своей легенде элемент чудесного, который не встречается в других легендах этого цикла» [Удинцев, с. 36]. Это чудесное в мире «Сказание» связано, прежде всего, с образами двух носителей идеологической и нравственной власти в легенде: «святого старца» Хан-Сеида, символизирующего собой господствующую мусульманскую религию, и столетнего шамана Кукджу, язычника, который молится еще старым богам – «святой Оби и буйному Иртышу».

Как представляется, «восточные легенды» Д.Н. Мамина-Сибиряка демонстрируют эволюцию любовной темы, соответствующую различным этапам становления человеческой цивилизации. В «Баймагане» – господство плотского животного сознания и предчувствие любви как важнейшего чувства, делающего человека человеком. В «Слезях царицы» – трагическое проявление гордой любви, делающей человека рабом своего социального положения. В «Сказании о Кучуме» – торжество родового принципа любви, позволяющее преодолеть межплеменные распри. В «Лебеде Хантыгая» – любовь, побеждающая страх смерти и придающая высший смысл существованию поэта в обществе. Наконец, в «Майе» – «песнь торжествующей любви», превращающей животного человека в человека, просветленного огнем высокого духовного чувства.

Литература

Алекторов А.Е. Рецензия на кн.: Мамин-Сибиряк Д. Н. Легенды // Русская мысль. 1898. Кн. 5. С. 139–143.

Дергачев И.А. Жанр легенды в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка и пути развития русской литературы // Русская литература 1870–1890-х годов. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1973. Сб. 5. С. 95–118.

Русская литература и Восток: особенности художественной ориенталистики XIX–XX вв. Ташкент: Фан, 1988.

Удинцев Б.Д. Фольклор в записных книжках Д.Н. Мамина-Сибиряка. Свердловск, 1966.

ЛЮБОВЬ КАК ПРОСТРАНСТВО ТРАГЕДИИ В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ТУРГЕНЕВА

论屠格涅夫笔下的爱情悲剧主题

Ван Вэньцзянь, Ли Дин

王文倩, 李丁

КНР, Тяньцзинь

E-mail: lizawwq@hotmail.com, 272961799@qq.com

Рассматривается тема любви как пространства трагедии в творчестве И.С. Тургенева. Отмечается пессимизм, характерный для взглядов писателя, констатируется, что трагедийный конец произведений отражает противоречия в понимании автором любви и жизни.

Ключевые слова: любовь, трагедия.

伊凡·谢尔盖耶维奇·屠格涅夫（1818 - 1883）是19世纪享有世界声誉的俄国杰出的现实主义作家。他的文学创作活动经历了从30年代到70年代的漫长岁月。他的作品，特别是他的长篇小说的创作，迅速及时地反映了当时俄国社会政治生活中的重要事件。这类创作标志着屠格涅夫创作的主要成就，但是其爱情主题小说的创作也是作家创作成就的一个方面，有着独特的个性色彩。在作品《阿霞》、《初恋》、《罗亭》、《父与子》、《前夜》、《贵族之家》和《烟》的创作中，作家在描述当时俄国尖锐的社会问题和矛盾的同时，对爱情也进行了一定程度的描写。在整个社会的大背景下，作家笔下的爱情通常以悲剧收尾，给予我们极大的思考空间。

屠格涅夫于1818年出生在奥廖尔省的一个贵族家庭，他的童年和少年时代是在斯帕斯克-卢托维诺沃庄园里度过的。父亲谢尔盖·尼古拉出生于一个破落的贵族家庭，是一位退職军人，母亲是一位严厉任性而家财万贯的女地主 [1, p. 202]。屠格涅夫在很小的时候就对父母的不幸婚姻有着非常深刻的印象。作家在记忆里父亲永远是一副冷淡的面孔，一双沮丧的眼睛。父亲很少过问家里的事，像一个外人一样住在自己的家里，他很少欢笑过，如果有一天他偶然地对孩子们温和地笑笑，孩子们就感到好像过节日一样的高兴。屠格涅夫对此曾经是茫然不解的，后来慢慢地懂得了这一切都来自于父母亲的婚姻悲剧。因此从小在屠格涅夫的脑海里，婚姻不是什么幸福，而是一种辖制，一种奴役，一种锁链。父亲懊恼和沮丧的面孔就是最形象的说明。

父母的婚姻情况很不幸，屠格涅夫自己也先后经历了三段感情，最后也都是没有结果的。这对作家后来的爱情主题创作有很深的影响，他小说中反映出的哀哀的忧伤和悲观情绪与他的生活、特别是爱情有着密不可分的关系。屠格涅夫一生都是孤身度过的。在爱情上他也有过追求和向往，《初恋》就是少年屠格涅夫的生活的一段记录。从人物讲，彼

得罗维奇就是少年屠格涅夫的化身，他的父母的原型也就是屠格涅夫的父母。屠格涅夫和他父亲确实曾同时爱上了一个少女(她成了瑞娜伊达的原型)，尽管屠格涅夫的母亲以横暴著称，也无法阻止父子俩同时爱上一个少女。彼得罗维奇在爱情上天真单纯的追求，也是屠格涅夫本人在少年时代的追求。但正像小说的结局那样，屠格涅夫爱情上的追求，却是在不幸中结束的 [2, p. 36]。同年冬天，去好友巴枯宁家做客的屠格涅夫为巴枯宁的妹妹塔季雅娜所深深喜爱，她是一个理想主义的化身。但因为屠格涅夫尊敬她，并不爱她，所以在他回到莫斯科后便中止了这段恋爱关系。虽然这样，达吉雅娜的情影也长久地留在他的心里，常常引起他的怀念，《书信集》就是描写他和达吉雅娜的这一次恋爱。那里面有些书信就是从他和她真正的通信中摘录出来的。至于达吉雅娜的形象在他后来长篇小说中富有诗意的女主人公娜达丽亚、丽莎、叶琳娜等等画廊里都有深刻的反映。后来，他在与法国女歌唱家波里娜的特殊关系中找到了爱情的归宿，波里娜的天才表演轰动了俄罗斯的艺术界，屠格涅夫也为她的歌唱如痴如醉地倾倒，他移居巴黎后，就一直与波里娜一家住在一起。这种寄人篱下的生活，给他带来了终生的不幸。虽然他倾慕她的美貌和才能，在感情上深深依恋她，但是最终却不能和她在一起。爱情上的种种不幸的结局使屠格涅夫深陷于悲观绝望当中，这种悲观的情绪深深地影响了他的小说创作，因而我们总是能够从中感觉到浓重的哀伤色彩。在屠格涅夫看来，生活中的爱情和幸福完全是可望而不可及的事情，所谓爱情幸福不过是一种幻想，一种虚无飘渺的东西。

屠格涅夫对爱情的悲观和怀疑态度，形成了他对爱情的“不可知论”，这和他在政治上采取渐进主义和改良主义的立场是有着密切联系的。母亲那种残暴和专制对待农奴的行为，农奴在背后注视她的那种恼恨和忧郁的神色都在屠格涅夫心中留下了深深的印记，所以他在很小的时候就憎恨农奴制，十分同情被可恶的农奴制度压垮的农奴们。但是由于贵族阶级的局限性，他和其他贵族自由主义者一样，认为俄国的改造的道路只能是渐进改良，即所谓的“和平进步”，而不是革命。屠格涅夫是害怕革命的，他自称为渐进派，认为自由主义知识分子是俄国唯一的进步社会力量。在小说的创作过程中，屠格涅夫也通过爱情这个主题来发挥，通过主人公对待爱情的态度揭示他们个人的性格特点和对待革命的态度。比如《前夜》里的英沙罗夫就和《罗亭》里的男主人公形成了鲜明的反差。英沙罗夫对自己的祖国无限忠诚，始终为祖国的解放做着不懈的努力，不怕牺牲，对待爱情也表现出十分坚定的态度，而罗亭则是言语的巨人、行动的矮子，在对当时俄国社会做出言语批判的同时，无法做出相应的行动，对待爱情也是如此，娜塔莉亚对罗亭产生了深深的感情，心中追求真理追求爱情的火焰被点燃了，她准备牺牲自己的一切，跟随罗亭去实现他的崇高理想和伟大目标，娜塔莉亚与罗亭的恋爱遭到母亲的反对后，她约罗亭来到阿芙杜鑫池畔作最后一次会面，要求他作出决定。然后，罗亭却出人意料地劝她道：“屈服，当然，只有屈服” [3, p. 209]。屠格涅夫通过这两个形象说明人们总是在对革命和爱

情两个方面表现出一致性。因为爱情对于个人来说也相当于一种变革，所以从根本上来说，两个人物形象对待变革有自己不同的观点和立场，英沙罗夫早早的死去和罗亭放弃爱情也表现出了作家的个人倾向，就是俄国需要渐进的改良，而不需要革命。屠格涅夫的恋爱失败导致他的消极情绪，他的贵族阶级的局限性和改良主义的立场也加深了他对爱情的悲剧看法和观点，这两个方面的相互作用和影响也是屠格涅夫小说创作中爱情主题蒙上悲剧色彩的一个原因。

在屠格涅夫具有爱情主题的小说创作中，深深体现出了作家人生观、爱情观中存在的复杂的矛盾性，导致最后小说以悲剧收尾的结局。在《前夜》中，叶琳娜独立、坚强而勇敢，她的内心追求人道主义的平等，她在遇到英沙罗夫并深深地爱上他之后，不顾世俗的偏见和家人的极力反对，挣脱家庭桎梏，坚持和英沙罗夫远赴家乡为民族解放事业奋斗，在这对年轻人的满腔热情之下我们又怎么会想到经过了这么多的痛苦和磨难终于走在一起的两人，竟会以英沙罗夫的死去而以悲剧收尾。在文中英沙罗夫逝世前的时光叶琳娜思索道：“但是，假如这是上天的一种降罪，要是如今我们一定要为我们所犯的过错付出所有代价？我的良心本来是风平浪静的，直到目前为止它还是比较安宁，然而，莫非这就是没有过错的证据吗？啊，上帝，莫非我们所犯的罪过真的是难以饶恕？莫非你，这个开创了天地和这夜色的上帝，就因为我们俩真心相爱，就想降罪于我们吗？”[4, p. 185] 在英沙罗夫奄奄一息的时候，上帝真的要来惩罚他们了，在作者看来，这也许就是违抗父母之命，背离贵族阶级的原则所要付出的代价。此时，作家的宿命思想和宗法制观念也就体现了出来。但另一方面，屠格涅夫又推崇纯真的感情，颂扬叶琳娜勇于冲破世俗观念束缚、追求自己的理想和个人幸福的精神，在英沙罗夫死后，叶琳娜在厄运面前并没有屈服和退缩，她再次果断主宰了自己的命运，毅然带着丈夫的遗骸回到保加利亚，并以护士的身份投入了反对土耳其统治的民族解放斗争，以自己的行动完成了丈夫的理想。所以我们可以看出，在这里，作家的爱情观是矛盾的。

屠格涅夫的小说《贵族之家》在一定程度上更是体现出了作家宗法制观念和宗教观念的思想。丽莎是这部作品中的女主人公，她聪明、纯洁、善良而忠诚。她身为一名贵族小姐，却和普通人之间并无间隔，也正是对于祖国和普通人民的爱，成为了她和拉夫列茨基感情萌生的基础。她被拉夫列茨基崇高的使命感和美好的理想所吸引，并深深的同情男主人公生活中的不幸。这个从小受宗教意识熏染的温柔的少女，虽然有着对爱情自由的追求和向往，但当拉夫列茨基和她表白，让她“顺从自己的心声”时，她却惶恐不安地说：“世上的幸福不能由我们自己做主”，“那一切，全操在上帝手里”。宗教观念和道德戒律像一根吐不尽的蚕丝，把她牢牢束缚在茧子里。“她，爱着所有的人，可是并不特别爱其中的任何一个。只有上帝，是她以衷心的热情，胆怯而又温柔地爱着的”[5, p. 127]。但是对于宗教的信奉并未损伤这个少女内心

蕴蓄的天生的美德，宗教没有使她变得虚伪，而是使她变得更加纯洁善良。她在宗教中吸取的是爱人类、随时准备替别人受苦、承担个人牺牲等等宗教理想。她认为，这些宗教道德便是人类美德的源泉。而她的感情也被这种宗教理想所渗透，有着一种巨大的道德力量。她本是面对旧道德就有反抗性的少女，但是她的善良和富于自我牺牲的精神使得她在面对后来的选择时，放弃了自己的爱情。在男主人公在矛盾中退却后，她勇敢地离开了这段感情，最后遁入空门，成为一名修女，为的是保持自己良心的洁白和对上帝的忠贞，在爱情和上帝面前，选择了上帝。八年之后，当拉夫列茨基到了那个她隐身的修道院里，她排在一列修女行列中从他的面前走过，“她迈着修女的均匀的、急促而温顺的步子向前走，并没有朝他望一眼；只是有一只眼睛转向了他这一边，那眼睫毛微微地、微微地抖了一抖，只是把她变得消瘦了的脸垂的更低，那双缠着一串念珠的紧握着的手，手指与手指间贴的更牢了” [6, p. 360]。她从此没有和拉夫列茨基再见。屠格涅夫为丽莎的灵魂和身体披上了一件沉重的宗教的外衣，遮盖了压抑了她作为人的自然本性。

在小说《烟》中，屠格涅夫也刻画了一个顺从和忍让的正面的女主人公的形象。在里维诺夫和十年前热恋过的伊琳娜偶然相遇后，重燃爱火，里维诺夫便撕毁了和未婚妻的婚约，但十年的豪华生活使伊琳娜中毒太深，放弃了他出走的机会，为了贵族式的豪华生活再一次地抛弃了他。身为里维诺夫的未婚妻，塔季雅娜接受了他情感上的背叛，没有一丝的怨言和抗争，只是默默地离开自己的他。在他领悟之后，想重新回到塔季雅娜身边，她便完全宽恕和原谅了他的罪过，在这里我们可以看出在塔季雅娜的身上充满了基督博爱主义的思想。

由此可见，屠格涅夫的爱情观是矛盾的。他一方面热情讴歌冲破世俗偏见和宗法观念的纯洁、高尚和真挚的爱情，一方面又难以同世俗偏见和宗法观念彻底决裂；他力图在自己的小说创作中描写出充满理想主义色彩的爱情主题，但又不愿看到他们美满幸福的结局。他创作中的悲剧色彩也是他爱情观矛盾的体现。我们可以看出在屠格涅夫创作的爱情主题中大多以悲剧收尾，男女两性主人公的形象对比十分明显。这种悲观情绪在创作中一方面也反映了屠格涅夫对于当时男性整体社会的失望和对于当时女性的认可。他笔下爱情主题里女性形象的塑造，包括两性关系的描写，都表明了这样一种观点，那就是女性往往更具有主动精神，比男性的意志更加坚强，更加富于生机与激情，更加渴望和努力追求自己真挚的爱情。

屠格涅夫小说创作中的爱情主题大多带有悲剧色彩原因并不是单一的，而是在多种因素的共同作用下形成的，具有鲜明的社会内容。他笔下的女性形象都富有极大的艺术魅力，对于她们来说爱情并不是狭隘自私的感情，她们的热情总是和追求崇高理想结合在一起的。作家在极力歌颂这些美好品质的同时，又没有赋予她们好的结局，蒙上了一层悲剧色彩，有其现实性，同时也更能引起我们对当时社会现实的思考。

参考文献

- 曹靖华, 俄国文学史(上卷)[M]. 北京: 北京大学出版社, 2007.
- 默语, 优美而哀伤的歌—兼论屠格涅夫小说中的爱情主题[J]. 河北青年管理干部学院学报, 2001, 第50期.
- 曹靖华, 俄国文学史(上卷)[M]. 北京: 北京大学出版社, 2007.
- 屠格涅夫. 前夜 父与子[M]. 北京: 人民文学出版社, 1982.
- 屠格涅夫. 贵族之家[M]. 北京: 人民文学出版社, 1983.
- 屠格涅夫. 贵族之家[M]. 成都: 四川文艺出版社, 1979.

**ПРОСТРАНСТВО ГОСУДАРСТВА И ПРОСТРАНСТВО ЛИЧНОСТИ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ****Ю.Г. Семикина**

Россия, Волгоград

E-mail: semikinajulia@yandex.ru

Рассматривается проблема соотношения пространства государства и пространства личности в произведениях авторов-женщин. Некоторые аспекты проблемы раскрыты на примере романа И. Полянской «Читающая вода»: влияние государственной идеологии на развитие искусства, в частности кинематографа. Автор произведения делает акцент на политической мифологии, созданной в период сталинской диктатуры. Такая социально-политическая мифология изменяла судьбы людей, чья жизнь была посвящена искусству, а также оказывала влияние на формирование гендерных стереотипов в обществе.

Ключевые слова: пространство государства, пространство личности, правительственная идеология, политическая мифология, гендерные стереотипы.

Проблема отображения соотношения пространства государства и пространства личности в современной женской прозе не теряет своей актуальности. В данной статье пространство государства рассматривается в контексте таких понятий, как «государственная идеология», «социальная мифология», «государственное отцовство». Идея государственного отцовства сопряжена с созданием образа главы государства. Формирование положительного образа руководителя государства («отца народов») является задачей официальной социальной мифологии. Визуальный компонент культуры (печатные издания, фильмы, портреты, фотографии и т.д.) способствует созданию благоприятных предпосылок для положительной оценки этого образа народом. Данная ипостась реализации идеи отцовства в образе главы государства отмечена во многих произведениях женской прозы: «Прохождение тени», «Читающая вода» (И. Полянская), «Медея и ее

дети», «Казус Кукоцкого», «Даниэль Штайн, переводчик», «Зеленый шатер» (Л. Улицкая), «Время женщин» (Е. Чижова) и др.

Как и литература, визуальные формы культуры выполняли и выполняют функцию внедрения в сознание народа не только важных для государственного строя идеологием, но и стереотипов гендерного поведения. В советскую эпоху звуковое кино было ведущим медиальным средством, которое отражало государственную идеологию и «замещало» реальную действительность искусственной, а также способствовало формированию неомифологического сознания. Социальная мифология наиболее явственно прослеживается в идеологии авторитарных и тоталитарных социумов.

Вслед за Б.В. Бирюковым мы понимаем «идеологию» как систему превращенно-ложных представлений о некоем круге реалий: «Сразу же отметим и еще одно примечательное обстоятельство: родство идеологии (в рассматриваемом нами смысле) с мифологией. Речь идет не только о сходстве “идеологии” с так называемой социальной мифологией, определяемой как “особый тип духовной деятельности по созданию и распространению политических мифов”, связываемой с идеологической практикой XIX – XX столетий» [Бирюков, с. 5]. Доминирующая в обществе элита, заинтересованная в определенной идеологии, создает или поддерживает систему идеологием, которые должны быть приняты и получить распространение в соответствующем социуме. Поскольку элита, обладающая позитивно-информационной, негативно-информационной и властной привилегиями, монополизирует право на интерпретацию основных положений идеологии, то она конструирует ирреальный мир и систему его внедрения в сознание членов социума, в коллективное подсознание [Там же, с. 7–9].

В советской идеологии картины «светлого будущего» менее всего совпадали с реальной жизнью, для виртуального восполнения и «маскировки» недостатков идеологии использовалось кино – «искусство, которое <...> основывается на более относительном “Реальном”. Желание, направленное на отсутствующие (запретные или несуществующие) объекты, подвергается в советском обществе “нейтрализации” и дальнейшей “канализации”. <...> Фетишистский “секрет” перемещается из интимной сферы в публичную; массовое производство ценностных суррогатов приобретает эротическую функцию. Этому в значительной степени способствует сама природа кинозрелища, позволяющая создать референцию к вытесненной ценности – например, путем актуализации чувственного аспекта изображения. Искусство монтажа также может быть средством валоризации (т.е. придавать ценность.– Ю.С.) объектов, лишенных самих по себе эстетической привлекательности. <...> Таким образом, можно утверждать, что фильм функционирует в коллективном бессознательном как сложный механизм переноса ценности на новый субстрат» [Друбек-Мейер, с. 483–484].

«Фильм и фетишизм – не новая, но всегда важная тема, поскольку сущность кино не в том, что оно показывает. А в том, что показанное замещает и что остается (не)видимым на экране – как в плане “языка”, так и в чисто объектном смысле. Но нечто от Невидимого кино все же демонстрирует. Фильм – это и есть фетиш. Суррогатный заменитель мира. И фетиш того, что мы привыкли считать видимым (реальное движение, а не простую последовательность статичных кадров)» [Друбек-Мейер, с. 480].

Фетишизм в кинематографе, понятый в широком смысле, – это конструирование различного рода виртуальных субститутов, которые затем «потребляются» обществом. Именно такую функцию и выполняли советские фильмы. В произведении И. Полянской очень значимой становится мысль о том, что киноискусство является своеобразным зеркалом эпохи, поскольку оно отражает (творит) реальность, созданную под воздействием социальной мифологии в угоду государственной идеологии: «Были гениальные картины, были посредственные, но все они снимались в русле общей игры, гарантом которой выступала общая идея построения ясно-будущего» [Полянская, с. 20]. Но весь парадокс заключался в том, что само киноискусство участвовало в создании социальных мифов, грандиозных мистификаций, поскольку фильмы воспринимались зрителями на подсознательном уровне как сценарии собственной и общей жизни. Киноискусство стало одновременно и жертвой, и пособником, обслуживавшим государственную идеологию. Именно поэтому существовало официальное и подпольное искусство. Тенденции развития официального искусства определяли вожди (в частности, И.В. Сталин).

В романе «Читающая вода» И. Полянская выражает свою точку зрения на взаимовлияние истории и искусства советского периода, которые «создаются» мужчинами. Лейтмотивом произведения стала мысль автора о том, что история пишется победителями. Она проводит параллель «история – киноискусство – лицедейство». «В упряжке Истории катится искусство <...>. Кинодеятели будут снимать эту охотно позирующую им историю, пятясь своими объективами задом наперед» [Там же, с. 74].

Тема тирании власти в сфере искусства становится одной из наиболее значимых уже с первых страниц произведения. Аспирантка Татьяна знакомится с известным режиссером Викентием Петровичем, поскольку хочет проверить истинность легенды о том, что он создал гениальный фильм-оперу «Борис Годунов», который по решению комиссии во главе с министром кинематографии был смыт с пленки. Вся оставшаяся жизнь режиссера была своеобразным тихим бунтом художника против инквизиции (советской идеологии) и деспотии всех времен. Воду, содержащую «останки» шедевра, Викентий Петрович носит с собой в специальном флаконе и прилюдно (в контексте жизненной игры) добавляет ее в свою пищу. Фла-

кон с жидкостью являлся для режиссера символом таланта, жизни, любви к женщине, которые были поруганы властью (тоталитарным режимом).

Авторская интерпретация влияния государственной идеологии на киноискусство тесно связана с системой эротических мотивов романа, которые ассоциативно (посредством образов-символов «любовник», «воин», «пахарь» и т.д.) соотнесены в большей степени с «мужским» началом. Таким образом, в произведении представлена симуляция «мужского» в «женской» литературе (женское понимание словесных и зрительных форм мужской сексуальности).

В отличие от западного киноискусства, где превалировало «визуальное наслаждение» женщиной, в советском кинематографе происходило насаждение ценностей маскулинного типа: социальная эмансипация, работоспособность и энергетический энтузиазм главных героинь. «Равноправие» женщин стало своеобразным идеологическим клише и в «крайних» случаях приобретало черты отождествления их с мужчинами. Для сталинской эпохи были характерны дискредитация физиологии, переадресация эротической энергии членов социума на идеологические объекты: любовь к Родине, вождю и партии. Десексуализированному культовому образу вождя приписывались сверхъестественные способности, происходила своеобразная гиперболизация личности. Таким образом, в период правления И.В. Сталина визуальный компонент культуры (в частности кино) выполнял функцию внедрения в сознание народа не только важных для государственного строя идеологем, но и стереотипов гендерного поведения.

Сталин – отец народов, т.е. был подключен архетип отца. Патриархат(ль)ные отношения в обществе были очевидны. Подспудно актуализировался и архетипический образ Великой Матери (мать-земля, Мать-родина, мать-героиня, партия и т.д.). Образ Родины соотносится с понятием «женское», которое в большинстве случаев трактуется как «материнское».

Образ «Великого Вождя» имеет в романе И. Полянской еще одну ипостась – «мистического супруга»: «Наши киноактрисы были мистическими женами времени, женами главных выразителей его... Первой супругой Сталина стала Вера Холодная, которая подготовила народ к огромной, превышающей все возможности человеческого сердца любви. Когда умирающая от испанки в Одессе Вера испустила последний вздох <...> Сталин готов уж был принять народную любовь из царственных, заломленных в скорби рук Веры, но к тому времени он был женат на Надежде, которую горячо любил» [Полянская, с. 106]. «Потеряв Надежду, Сталин понял, что властелин державы не смеет выбирать жену по собственному вкусу и что он не может больше противиться любви народной, и Любовь пришла...» [Там же, с. 107].

Сталин назван в романе «мистическим супругом» Любви Орловой, а фильмы с ее участием – «мистическими сеансами» [Полянская, с. 109]. Исторические события рассматриваются в этом фрагменте произведения через призму мистического брака Сталина и Любви Орловой. Происходит гиперболизация «семейных отношений» мистических супругов (страна становится социальным пространством семьи). В произведении «Читающая вода» соотношение «Родина – женское – материнское» разрушается, поскольку «мистический брак» Сталина и Любви Орловой бесплоден, следовательно, нежизнеспособен вследствие отсутствия женской (мужской) репродуктивной сексуальности: «Он смотрел в лицо этому народу, и оно выражало нетерпеливую любовь, народ требовал, чтобы он женился несмотря на то, что у него было двое собственных детей от Надежды и две девочки от Веры Холодной. Он решил, что выберет в жены женщину, которая не станет рожать. Она должна оставаться бездетной <...> ведь ему нужно было не тело, а личико, гостеприимная улыбка хозяйки, которая умеет принимать дорогого гостя – народ» [Там же, с. 108].

Любовь Орлова была своеобразным гендерным идеалом для своего поколения: в ней органично сочетались характеристики как традиционно женские (сексуальная внешность, презентуемая моральность, замужество, жизнерадостность), так и мужские (рациональность мышления, активная жизненная позиция, отсутствие опыта материнства). «Она брала на себя руководство страной, когда Сталин замирал на узком диване Ближней дачи <...>. Из-за Любви Молотов подписал печально известный пакт, а донесения Рихарда Зорге расшифровывались разведкой как “но сурово брови мы насупим, если враг захочет нас сломать...”. <...> Она была неутомима, но слишком много улыбалась улыбкой Чеширского кота, отчего в уголках прославленного рта появились морщины. Лучшие врачи-косметологи слетелись к ее улыбке <...>, но старость разливалась по ее лицу, как река, <...>, и тогда возникло “дело врачей”... Это было последним актом любви. Сталин угасал на Ближней даче. <...> Он не хотел больше любви, не верил в любовь, перестал смотреть кино» [Там же, с. 110].

В романе И. Полянкой особенностью эротического аспекта мотива игры на уровне личности и государства является тот факт, что в сфере пола приватное, интимное становится символизированно-общественным, публичным (т.е. происходит своеобразная сексуализация власти): «В советской тоталитарной культуре в трактовке пола вместо “биологического” преобладало “социальное” <...> биологические характеристики были заменены идеологическими, а модель репродуктивной биологии была скрыта за моделью социального воспроизводства так называемой “новой социальной общности – советского народа”» [Жеребкина, с. 52].

И. Полянская, подчеркивая игровой идеологический эротический контекст отношений «человек – государство – кинематограф», модифицирует понимание и осознание читателем патриархатных структур презентации власти и преодолевает существовавший в советское время негласный запрет на отражение в художественном произведении гендерной специфики биологического и сексуального. Сочетание различных оттенков эротических мотивов помогает автору выразить в художественном произведении эмоционально-чувственный аспект женского восприятия взаимовлияния государственной идеологии, социальной мифологии и киноискусства.

Анализ произведений авторов-женщин позволяет сделать вывод о том, что в художественных текстах чаще всего пространство государства связано с проблемными отцовскими практиками: глава государства «не любит» своих подданных, более того, становится тираном. Женщины-авторы часто изображают в своих произведениях «слабых отцов», не умеющих брать на себя ответственность за семью. Тиранию можно считать проявлением слабости. Поскольку «кризис отцовства» связан с кризисом маскулинности, то авторы-женщины, по сути, фиксируют изменения, происходящие в обществе. По мнению писательниц, у российских правителей отсутствует потребность в народосберегающих практиках. Тирания проявляется в первую очередь через растрату человеческих ресурсов (физическое уничтожение и принуждение к эмиграции) и игнорирование потребностей большинства членов общества (безразличие к насущным духовным и физическим потребностям людей). Все эти тенденции ярко отражены в таких произведениях, как «Прохождение тени», «Читающая вода» (И. Полянская), «Медея и ее дети», «Казус Кукоцкого», «Даниэль Штайн, переводчик», «Зеленый шатер» (Л. Улицкая), «Время женщин» (Е. Чижова), «Визит нестарой дамы» (М. Арбатова) и т.д. Более того, даже когда события в произведении происходят в далеком будущем (например, в произведениях О. Славниковой «2017» и Т. Толстой «Кысь»), авторы-женщины моделируют ситуации таким образом, что в них отражаются события прошлого и тенденции настоящего.

Травматический опыт взаимодействия народа и «отца» транслируется на последующие поколения в двух проекциях: повторение травматического опыта либо его преодоление и изживание. Художественные произведения авторов-женщин являются тому доказательством, поскольку в них фиксируются и осмысливаются изменения, происходящие в социуме. Изменение норм социальной жизни меняет и нормативные ценности отцовства.

Таким образом, изображение, осмысление и оценка отцовских государственных практик могут варьироваться в зависимости от целей и социокультурного опыта автора произведения. В женской прозе происходит осмысление того, как реализуется в обществе идея отцовства в лице ру-

ководителя, лидера государства. Иными словами, авторы-женщины пытаются понять, каково в обществе соотношение пространства государства и пространства личности, и стремятся осмыслить эту проблему в художественных произведениях.

Литература

Бирюков Б.В. Социальная мифология, мыслительный дискурс и русская культура [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rusreadorg.ru/issues/hl/hl3-01.htm> (дата обращения: 06.09.2014).

Друбек-Мейер Н. Девушка с плюсом. Механизмы фетишизации в кинематографическом Высоком сталинизме // Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: эпоха модернизма. М., 2008. С. 479–499.

Жеребкина И. Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует. СПб., 2003.

Полянская И. Читающая вода: роман. М., 2001.

ПРОСТРАНСТВО ДЕТСТВА В РОМАНАХ С.В. ЛУКЬЯНЕНКО «РЫЦАРИ СОРОКА ОСТРОВОВ» И «МАЛЬЧИК И ТЬМА»

Л.Н. Савина

Россия, Волгоград

E-mail: larisavina1712@rambler.ru

С учетом фольклорно-мифологической традиции и «памяти» жанра рыцарского романа рассматриваются образы пространства детства, созданные современным писателем-фантастом С.В. Лукьяненко.

Ключевые слова: пространство детства, фантастика, фольклорно-мифологическая традиция, рыцарский роман.

Проблема изучения пространственной структуры художественного произведения, являющаяся одной из актуальных в современном литературоведении, предполагает наличие различных «устойчивых пространственных моделей, которые могут быть отнесены к природному, антропологическому, антропогенному, антропоморфному типу» [Тропкина, с. 163]. В свою очередь, в классификации пространственных моделей и образов, относящихся к антропологическому типу, наряду с гендерными, выделяются и возрастные признаки, конструирующие, в частности, пространство детства. Особое место в ряду произведений, воспроизводящих жизнь маленьких героев, занимают фантастические повести и рассказы, позволяющие представить различные конфигурации реальных и виртуальных пространственных образов. Интересный материал в этом плане содержат ро-

маны современного фантаста С.В. Лукьяненко «Рыцари Сорока Островов» и «Мальчик и Тьма».

Исследуя вопрос о пространственных архетипах, нашедших отражение в «Рыцарях Сорока Островов» – одном из первых произведений писателя, отметим, что ведущая роль в романе принадлежит антиномической паре Космоса и Хаоса: «В пространственном отношении Космос противостоит Хаосу как внутреннее организованное пространство – внешнему» [Космос, с. 296]. Именно на этой основе выстраиваются все другие оппозиции, прежде всего, противостояние дома и антидома, «своего» и «чужого» пространства. Роман знакомит читателя с опытом виртуального эксперимента, проводимого на протяжении восьмидесяти лет пришельцами из Космоса. Желая составить психологическую карту будущих правителей Земли, корабли вторжения с планеты Лотан переносят тысячи подростков в специально созданную реальность, предлагая условия Игры, позволяющие раскрыть все стороны их личности. Противостояние «своего» и «чужого» пространств мы наблюдаем и в романе «Мальчик и Тьма», герой которого через Потайную дверь попадает в мир, лишенный Настоящего света.

Переход из одной реальности в другую в произведениях С.В. Лукьяненко совершается, как правило, неожиданно. После того как будущие «рыцари» Сорока Островов соглашаются на предложение безмянного фотографа сделать снимок, они перемещаются в «чужое» пространство, где их внезапно охватывают «темнота и холод». Похожее состояние переживает и Данька, герой «Мальчика и Тьмы», попадающий в иной мир с помощью волшебного Котенка. Перешагнув порог Потайной двери, Данька так же ощущает холод и погружается в беспросветную ночь «в одиночестве и мраке» [Лукьяненко, с. 212].

«Чужое» пространство в произведениях С.В. Лукьяненко предстает как враждебная «система, противопоставленная реальности, принятой <...> за мир, родственной герою» [Михайлов, с. 180]. Для его изображения автор широко использует «клише» фольклорных и мифологических источников. Так, создавая образ инобытия в романе «Мальчик и Тьма», писатель актуализирует дуализм небесного и подземного, Света и Мрака. Настоящему свету он противопоставляет губительный Черный огонь, соотносимый с адским пеклом. Несущие страх и смерть защитники Тьмы, подобно обитателям ада, обладают едким запахом: «Черные полотнища тьмы, чернее темноты, непрогляднее мрака. Две пары огромных крыльев. В лицо ударил ветер, наполненный едким нечеловеческим запахом, и тьма взвилась в небо <...>. Я встал, чувствуя, как мир сжимается вокруг, превращаясь в клетку из темноты и мрака» [Там же, с. 213].

Столь же враждебен по отношению к детям и мир Сорока Островов, конструируемый автором с явной ориентацией на жанр рыцарского романа, о чем свидетельствует уже само название произведения. Сакральным центром этого мира является замок Алого Щита, куда перемещается маленький герой. Здесь имеется всё, что «полагается настоящему замку: высокие стены из розового мрамора, сторожевая башня метров десяти-пятнадцати в высоту, узкие окна-бойницы, ворота из серого металла» [Лукьяненко, с. 11–12]. На первый взгляд, на островах создается весьма привлекательная картина, отвечающая извечным мальчишеским представлениям о райской жизни: здесь царит вечное лето, дети избавлены от общества надоедливых взрослых и проводят всё свободное время в игре. Однако на самом деле игровое начало иллюзорно и вскоре сменяется жестокой реальностью: символом данной метаморфозы выступают деревянные мечи, которые в зависимости от негативного волевого потенциала их обладателей превращаются в стальные клинки. С помощью этого оружия ребята должны завоевывать чужие острова. Но в сражениях льется не игрушечная, а самая настоящая кровь – мальчишки не только чувствуют боль, но и погибают в результате боев. Поэтому, несмотря на вполне комфортные условия, созданные для проживания детей, замок не становится для них Домом, «средоточием универсальных жизненных ценностей – таких как счастье, благополучие и согласие» [Коробейникова, с. 48]. В этом анти-Доме маленькие герои лишены самого главного – семьи, защиты и любви. Знаменательно, что в «чужом» пространстве у ребят нет игрушек, являющихся непременным атрибутом мира детства, вместо них в руках подростков оказываются мечи, стрелы и арбалеты.

Вступая в кровопролитные схватки, персонажи романов С.В. Лукьяненко рано взрослеют, но в глубине души они сохраняют присущее детскому восприятию тяготение к чудесному, поэтому волшебные предметы, помощники и превращения встречаются в каждом из анализируемых произведений. В «Рыцарях Сорока Островов» категория чудесного находит воплощение в самом устройстве замка: каждый вечер в кухонные шкафы дети складывают остатки пищи, а утром на полках находят «свежие продукты, мыло, затягивающую раны мазь, свечи, иногда – новые мечи» [Лукьяненко, с. 28–29]. Таким образом, кухонный шкаф играет роль скатерти-самобранки, а мазь наделяется свойствами живой воды. В романе «Мальчик и Тьма» волшебные крылья, забирая или отдавая силу, помогают подросткам передвигаться в воздушном пространстве, одновременно являясь для них и средством защиты от внешних воздействий. Особое место отводится автором Настоящему зеркалу, способному концентрировать и хранить солнечные лучи. В качестве же волшебного по-

мощника в романе выступает Солнечный Котёнок, который не только возвращает Даньке потерянное зрение, но и наделяет его способностью видеть мир в Настоящем свете.

Следует отметить, что в «чужом» пространстве волшебные вещи, призванные помогать маленьким героям, могут приобретать прямо противоположные свойства. Так, в романе «Рыцари Сорока Островов» мост, соединяющий замки, утрачивает свою изначальную функцию, становясь символом не объединения, а разобщения детей. Не случайно он напоминает «линялую радугу» [Лукьяненко, с. 100], теряя яркость цвета. Возникает и параллель со скандинавским мостом-радугой Биврестом: «перед концом света сыны Муспелля переходят этот мост для схватки с богами, и он при этом рушится» [Мифы народов мира, с. 171]. В произведении С.В. Лукьяненко именно уничтожение моста запускает механизм, который приводит мир Сорока Островов к неминуемой гибели.

В отличие от «своего» пространства, пунктирно обозначенного стенами родного дома или города, «чужой» мир в произведениях С.В. Лукьяненко практически безграничен, что позволяет детям отправляться в дальние путешествия. Пытаясь найти средство борьбы против пришельцев, Димка и его товарищи пускаются в опасное странствие по островам, Данька же вместе с напарником Лэном и Солнечным Котенком направляется в поисках Настоящего света в город торговцев. Роль этих перемещений в «чужом» пространстве трудно переоценить: в ходе путешествий маленькие герои приобретают бесценный жизненный опыт.

По наблюдению Е.М. Мелетинского, не только в сказке и мифе, но и «в рыцарском романе распространены архетипические мотивы путешествий, включающие лесные блуждания, реке морские поездки, <...> посещения иных миров. Эти путешествия, как правило, строго соотношены с мифологической топографией» [Мелетинский, с. 67]. Герои «одиссеи» С.В. Лукьяненко, посещая самые разные места, переживая бури и шторма, в итоге осознают иллюзорность навязанных им мифов и начинают всё яснее понимать «неправильность происходящего»: речь идёт не только о законах, которым вынуждены подчиняться дети, но и о самой конструкции пространства, созданного вокруг них. Плавание Димки и его товарищей по морю заканчивается не только развенчанием легенды о Безумном Капитане, напоминающей историю Летучего Голландца. За время отсутствия путешественников ситуация в замке кардинальным образом изменяется: в финале повести окончательно исчезают элементы игрового пространства. Важными атрибутами нового мира становятся детали «взрослой» жизни, прежде всего пистолет и взрывчатка, – настоящее оружие, заменившее игрушечные мечи. Подростки отказываются от правил честной

игры в рыцарей. Однако героям Лукьяненко удается сохранить человеческие отношения, тот самый иррациональный феномен, который так сложно было осмыслить инопланетянам. Подобное испытание проходят и персонажи романа «Мальчик и Тьма»: в итоге странствий и поисков правды Данька понимает, что настоящим его врагом является не предводитель Летящих, а то рациональное взрослое Я, которое находится внутри его собственного сознания: «И Свет, и Тьма – это просто силы. Конечно, светом трудно сделать чёрное дело, а тьмой – высветить зло. Трудно, но можно. Будь ты хоть весь светящийся, это тебя не застрахует от ошибок и скверного характера» [Лукьяненко, с. 270].

Изменения, происходящие во внутреннем мире детей, внешне подчёркиваются при помощи пространственных образов. В «Рыцарях Сорока Островов» устроенный ребятами взрыв динамита в кухонном шкафу разрушает полигон пришельцев и, следовательно, изменяет законы, по которым долгое время жили Острова. Вместо вечного лета наступает холод, символ зимы и угасания жизни. На следующее утро Солнце восходит на западе, таким образом, смена пространственных координат Востока и Запада окончательно приводит к гибели «чужого» мира. В «Мальчике и Тьме» происходит обратная метаморфоза: в результате разрушения башни Летящих исчезает мрак и появляется Солнце, в которое превращается волшебный Котёнок. Теперь здесь снова будут свои восходы и закаты, а на небе возникнут радуга и звезды. Описание подобных природных аномалий восходит, по всей видимости, не только к мифопоэтической и фольклорной традиции, но и к рыцарским романам, в их мире время также обретает способность замедлять свой ход, поэтому там «царит вечная весна или, наоборот, все сковано леденящим холодом» [Михайлов, с. 155].

В финале дети, подобно персонажам волшебной сказки, покидают «чужой» мир. В последней главе, названной «Дом», главные герои «Рыцарей Сорока Островов» возвращаются на свою планету. И не важно, что портал приводит Ингу и Димку не в родной город: дети понимают, что они дома, на Земле. Не случайно любовь подростков реализуется через земные проявления: букет хризантем, совместное поедание красных яблок, первый поцелуй. Хотя и в земном мире мальчик должен оставаться рыцарем, каждую минуту готовым защищать любимую женщину, он больше не желает убивать себе подобных, поэтому Димка разрушает оружие насилия – собственный меч.

В отличие от «рыцаря» Сорока Островов, Данька, персонаж романа «Мальчик и Тьма», так и не попадает в родной Дом. Потеряв возможность открыть любую из трёх дверей, ведущих в «свое» пространство, мальчик

вместе с друзьями отправляется в дальнейшее путешествие, однако он знает, что «есть миллионы дверей, чтобы выйти в ещё какой-нибудь мир и уж там поискать те, что ведут на Землю» [Лукьяненко, с. 412]. Тем не менее в определенном смысле круг поисков подростка завершен: он не только одержал победу над силами Тьмы, но и обрел виртуальный «Дом» – настоящих друзей, ради которых можно пожертвовать возможностью благополучно вернуться в родные пенаты.

По мнению автора, победа детей над слепыми инстинктами насилия и саморазрушения не менее важна, чем уничтожение сил зла. При помощи пространственной оппозиции Света и Тьмы писатель подчёркивает значимость этой нравственной победы: так трудно поймать тот самый миг в душе человека, когда «отступает ночь, тёмное небо становится сиреневым, прозрачным, чуть розовым на востоке», ведь рассвет приходит, «когда уже не остаётся сил выдерживать ночь. Это ещё не утро, это просто конец темноты» [Там же, с. 7].

Таким образом, пространственные модели, построенные с учетом фольклорных и мифологических традиций, вобравшие жанровую «память» рыцарского романа, позволяют писателю сконструировать увлекательный сюжет, в котором Свет жизни неизменно преодолевает Тьму ночи, а Космос, разрушаемый Хаосом, возрождается в новом обличье. Автор при помощи пространственных трансформаций дома и антидома подчеркивает основную идею произведений о невозможности разрушить в сознании героя-ребёнка локус мечты, надежды и счастья, подменив его даже самой феерической фантазией.

Литература

- Коробейникова А.А., Пыхтина Ю.Г. О пространственных архетипах в литературе // Вестник ОГУ. 2010. № 11. С. 44–50.
- Космос // Мифология: Большой энцикл. словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Большая рос. энцикл., 1998.
- Лукьяненко С.В. Рыцари Сорока Островов. Мальчик и Тьма: фантастические романы. М.: АСТ: Астрель, 2011.
- Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994.
- Мифы народов мира: энцикл. / под ред. С.А. Токарева. М.: Сов. энцикл., 1980. Т.1.
- Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М.: Наука, 1976.
- Тропкина Н.Е. Типы и модели пространства в русской поэзии второй половины XX– начала XXI в. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Сер.: Педагогические науки. Филологические науки. Социально-экономические науки и искусство. 2011. № 8 (62). С. 161–165.

СПЕЦИФИКА АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ПЬЕСЕ НИНЫ САДУР «УЛИЧЕННАЯ ЛАСТОЧКА»

С.А. Сорока

Россия, Ростов-на-Дону

E-mail: soroka.swetlana2010@yandex.ru

Рассматривается специфика антропологического пространства, которое включает в себя бытовое и психологическое пространства героя. Проанализирован психологический портрет героини, оказывающий влияние на пространственные границы. Показан символический смысл предметно-вещного мира в пьесе.

Ключевые слова: антропологическое пространство, психологическое пространство, реальное, ирреальное, замкнутое, разомкнутое пространство, образ, символ, сознание, подсознание, хаос, мистическое, обыденное, бытийное, экстравертные, интровертные.

По мнению антрополога Н.Н. Козловой, «антропологическое пространство функционирует в качестве особой онтологической сферы человеческой жизнедеятельности, в которую может вписываться сам человек, решающий для себя извечные жизненные вопросы» [Козлова, с. 321]. То есть антропологическое пространство представляет собой бытовое, психологическое пространство героя, пространство культуры и т.д. Именно с этих позиций в пьесе Нины Садур «Уличенная ласточка» прослеживается влияние пространства квартиры на мировоззрение главной героини Аллочки, дошедшей до раздвоения сознания. Бытовой сюжет в пьесе наполнен абсурдом, сочетанием реального и ирреального. Автор ставит в пьесе экзистенциальные вопросы человеческой сущности, понимания окружающего мира, смысла жизни.

По мнению М.Г. Курбанова, антропологическое пространство имеет «внешние пределы структурирования... такие как мир, государство, город, дом, комната» [Курбанов, с. 537]. Так, вектор организации антропологического пространства в пьесе Н. Садур задает главный конфликт – выяснение «квартирного вопроса». События происходят в обычной забитой вещами городской квартире, пространство которой отличается замкнутостью границ. Обратим внимание на авторскую ремарку, уточняющую параметры пространства квартиры: *Однокомнатная квартира на последнем этаже высотного дома в новом районе Москвы* [Садур, с. 192]. Высотный дом символизирует простор, устремленность ввысь, свободу. Такое уточнение меняет систему координат антропологического пространства квартиры Аллочки. Возникает образ двунаправленного пространства:

замкнутого и разомкнутого одновременно. В пьесе существует как бы две квартиры, пространства которых обладают разной, даже противоположной системой координат. С одной стороны, это небольшая квартира, которая ассоциируется с клеткой, наполненной вещами. В этой связи неслучайным является образ-символ птицы, с которым ассоциируется Аллочка. Понятными становятся ощущения беспокойства и предопределенности, возникающие в сознании Аллочка-ласточка, не способной вырваться из клетки-квартиры. Это образ хрупкой и нежной души, напрасно стремящейся к свободе: *Ты прекрасно знаешь, что ты не умеешь бояться. Ведь ты ласточка. А ласточки ничего не боятся. Они, даже когда теряют память, все равно помнят – кто они – тайные ласточки, вот кто!* [Садур, с. 38, 113]. В данном образе Садур стремится совместить подсознательное и сознательное, реальное и мистическое, обыденное и бытийное. Образ-символ ласточки способствует раскрытию психологического портрета героини, объясняет появление в ней экстравертных черт. Безусловно, они заставляют ее двигаться, передвигаться в пространстве, активно общаться. Все это помогает расширить пространственные координаты пьесы. С другой стороны, изображена квартира в высотном доме, словно находящаяся между небом и землей, где небо прорывается в пространство квартиры. Этим объясняются некоторые особенности сознания героини: оно изменяется – формируются внутренняя неуверенность, незащищенность, тревожность.

На атмосферу в пьесе Н. Садур влияет предметно-вещный мир, который обладает символическим смыслом. Например, окно в квартире Аллочка – это условная, подвижная, очень тонкая граница между внутренним и внешним пространствами дома: *Нагое окно, за ним одно только небо. Небо так близко, что непонятно, откуда окно – из неба в квартиру или, наоборот, из квартиры в небо* [Там же, с. 38]. Здесь как будто раздвигаются границы пространств, они перетекают друг в друга, расширяются. Образ неба – не только хромотопический, но и психологический символ, проясняющий состояние души героини, и философский, выражающий её отношение к жизни. Эта бесконечность неба символизирует странности в характере Аллочка, наличие интровертных черт в характере – она часто думает о свободе, полете, бессознательно мечтает вырваться из квартиры-клетки, замыкается в себе. Штора на окне, в свою очередь, устраняет визуальную связь между мирами. Героиня вынужденно возвращается в «земное пространство», в мир «живых» людей: *Но если окно задернуть шторой, то незаконная тяга этой квартиры к полету пропадет и станет видно, что это жилье людей* [Там же]. Окно – один из важнейших объектов пьесы, формирующих границу между «этим» и

«иным» мирами, пространственный портал, через который осуществляется связь живых и мертвых.

Парадоксально, но еще одним пространственным полем пьесы «Уличная ласточка» является сознание самой героини. Аллочка либо имитирует полную потерю памяти, либо действительно потеряла ее после того, как был убит хулиганами ее молодой любовник. Героиня, привыкшая жить в окружении множества друзей и знакомых, предпочитает полную пустоту вокруг себя: внешняя пустота соответствует той пустоте, которую Аллочка открывает внутри себя. Это подтверждается словами одного из персонажей пьесы: *Ты пожизненная пленница всех! Видишь ли, пока ты жила с ними и говорила о своей причастности к их жизни, они видели тебя. Но когда ты замолчала, они уже не могли вспомнить, какая ты. Ты показывала лишь то, что хотели видеть. А когда тебе стало невмоготу показывать все это, тебя не узнали!* [Садур, с. 157].

Пространство внутренней пустоты героини соответствует сюжетно-идейной схеме пьесы – человек находится во власти рока, слепой судьбы. Земная, сознательная жизнь – лишь миг, неумолимый и неостановимый шаг к неземной, бессознательной. Сопоставление, смыкание внешнего и внутреннего пространств пьесы решается Н. Садур посредством мотива разрухи. Внешние элементы структурирования антропологического пространства, окружающего Аллочку, способствуют развитию хаоса внутреннего пространства сознания героини, расширению границ ирреального мира, нарушению психологического равновесия и изменению мировоззрения главной героини.

Литература

- Козлова Н.Н. Введение в социальную антропологию. М., 1996.
- Курбанов М.Г. Антропологическое пространство // Философия в современном мире: диалог мировоззрений: материалы VI Рос. филос. конгресса (Н. Новгород, 27–30 июня 2012 г.): в 3 т. Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2012. Т. I. URL: <http://musa.narod.ru/st61.htm>.
- Садур Н. Чудная баба: пьесы. М., 1989.

Раздел 6

ПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ЖАНРЫ, МОДЕЛИ, ОБРАЗЫ

СМЫСЛОВАЯ НАГРУЗКА ЭЙДОЛОГИЧЕСКОГО ДИАЛОГА (СТРУКТУРАЦИЯ ДИСКУРСА)

А.Н. Безруков

Россия, Бирск

E-mail: in_text@mail.ru

Дан анализ актуального феномена современности – дискурса. Дискурс понимается как процессуальное целое, фаза рождения художественной мысли. Утверждается, что читатель редуцирует смысловые уровни текста в процессе дискурсивной структуризации; смысл рождается в условиях эйдологического диалога, варьирования ролей «автор – реципиент».

Ключевые слова: художественный дискурс, интертекстуальность, эйдос, смысл, диалог, Виктор Пелевин.

Диалогический характер литературы, связь текстов, межтекстовая коммуникация, оппозиция «текст – читатель», тезис «мир как текст» – все это константы литературной теории XX в., в которой доминантным является принцип дуалистический корректности и смысловой дисперсии. Поле игры, в которое попадает читатель, проектируется как на его сознание, так и на весь литературно-исторический процесс. Главным, обязательным условием этого коллажа/игры смыслами является дискурсивная либо общелитературная компетентность. Достижение итогового результата – поиска смысла как формы действия – в данном случае полипозиционно. Рецепция художественного текста уже выходит за грани собственно наличной структуры, следовательно, приобретает комбинаторную проекцию кольца. В теории литературы XX в. данный феномен определим как принцип игровой текстуализации чужих дискурсов.

Феномен игры в литературном тексте с позиций структурализма, деконструктивизма, постмодернизма ограничивается определением лишь некоторых абстрактных стратегий. Амбивалентный характер же учитывается частично. Стратегия достижения абстрактного абсолюта возможна в случае требования, которое первоосновой создает условие варьирования возможными функциями/смыслами, либо пропозициями смыслов по от-

ношению к литературному факту. Постигание феномена игры смыслами возможно с помощью уже устоявшейся категории – интертекстуальности.

Теоретический аспект интертекстуальности в современном литературоведении разработан достаточно хорошо. Значительные исследования принадлежат таким зарубежным теоретикам, как Р. Барт, К. Бремон, А.-Ж. Греймас, Ж. Женетт, Ю. Кристева, Ц. Тодоров, У. Эко; из отечественных ученых следует назвать имена И.В. Арнольд, М.М. Бахтина, А.К. Жолковского, И.П. Ильина, И.П. Смирнова, Ю.Н. Тынянова, Н.А. Фатеевой, М.Б. Ямпольского. Большинство работ в поле научной мысли имеют в основе не что иное, как погружение в пространство художественного текста с ориентировкой на разоблачение механизма варьирования текстовых связей, на постижение внутренней сути процесса интертекстуальности. Сложным является именно не момент постижения неустановленной функции интертекста, а характерологический принцип взаимоварьирования глобальности центра, т. е. стратификации как поиска пути приближения к эпистемологическому объему. Письмо/чтение в условиях диффузии смысловых пределов предполагает не только оформление текстовой налички, но и желание конституировать смысловую структуру. Центрирующее присутствие автора дает возможность читателю приблизиться к ряду означаемых, лишь только предположительно отмеченных в тексте: заголовочный комплекс, тело текста, сюжетная канва, образная фактурность.

Конечным продуктом организации языкового высказывания является текст. Сознание (сам человек, личность, читатель) организует ход мыслей тоже не иначе как текст. Наличная структура совмещает, следовательно, в себе общие пути организации языкового пространства. Читатель, погруженный в языковую ткань, по мысли Р. Барта, не может да и не должен раскрепоститься субъективно. Его «навекι данная форма комментария... – подражание» [Барт, с. 373]. Состоящая из элементов, графически зафиксированная система знаков имеет материальную опору значения и вариант в собственном смысле слова. Знаки-функции создают ситуацию, при которой «потенциальный» читатель оказывается диалогичен тексту, производству. Этот мыслимый диалог превращается бивокально в игру со значениями, приращиваемыми и вкладываемыми в пространство художественного мира. Всякий текст, по Барту, есть между-текст по отношению к другому тексту. Интертекстуальный характер текста Барт понимал не в его межтекстовом происхождении, а в процессуальности. Проследивание путей смыслообразования подводит к тому, что функционирование интертекстуальных элементов скользит по наличной структуре, стремится к множественности смыслов. Функция смыслообразования, следовательно, и должна выдвигаться на первый план анализа и восприятия художественного целого. Моделируя текст, автор вступает с читателем в интеллектуальную игру, предоставляет ему не только полную свободу интерпре-

тации, но и возможность участия в порождении текста. Именно это предопределяет текст постмодернистский.

Тексты Виктора Пелевина вряд ли укладываются в рамки традиционной литературной интерпретации. Создаваемая им реальность в большей степени граничит с историческими параллелями, культурными идиомами, фрагментами художественных моделей. Текстовая плоскость, а таковой первоначально она воспринимается, приобретает очертания объема несколько позже. Пелевин балансирует на грани реалистической традиции и нового веяния письма – деконструкции. Смысловая продуктивность, достигаемая автором, не заковычена, не сведена к единому началу, не принадлежит крайним ситуативным точкам. Всецело это есть контекстуальная игра, метафорическая загадка, гротеск, диалог смыслов, массовая ирония.

В отечественной традиции феномен мифологизации может быть объяснен как стремление к аксиологической установке – «сначала на обширность, а затем на коллективизм, где включенность субъекта в массовые ритуальные формы социальной и политической активности... была условием стабильности и воспроизводимости культурной матрицы и определила смену самоидентификации личности общинного типа на личность типа коллективного» [Костина, с. 331–332]. Современная литература тяготеет к актуализации «мифа» как некой системы контакта человека и мира. Образ/герой Пелевина многолик, как и мир, в котором он существует. Для автора главным является не столько создать цельность фигуры/героя, сколько оторвать ее от действительности. История для Пелевина – пространство игры, которое не замкнуто принципиально, открыто сознанию, способно «реагировать» на читателя, трансформироваться, демонстрировать эпатаж и ужас, открывать новые законы мироздания.

Исторический срез рассказа «Хрустальный мир» [Пелевин, с. 293–318] переносит читателя к началу XX в., когда происходила масса событий, отражающих как ход бытия, так и личностные изменения. В центре рассказа – события 24 октября 1917 г., т.е. начало революционного восстания, либо Октябрьский переворот. Главные герои текста – юнкера Юрий и Николай, которые находятся на «боевом» посту, во что бы то ни стало не должны пропустить в сторону Смольного «ни одного штатского». Их состояние (под воздействием кокаина) выводит сознание в сферу сложных рассуждений о «парадоксальной цельности вещей», «феномене культуры», «принципе существования». Спокойную якобы обстановку нарушает «крадущаяся вдоль стены со стороны Литейного темная фигура». Встреча героев с «классически картавящим» вводит их в полное недоумение: «склонному к метафоричности Николаю он показался похожим на специализирующегося по многотысячным рыскам конокрада» [Там же, с. 297]. Пелевин рисует образ «вождя пролетариата» сниженно, но все же четко: «П'гивет, 'бятя!». В ходе диалога выясняется: «Я-то? А я гуляю. Гуляю тут. Сегод-

ня, ве'гите, весь день кофий пил, к вече'гу так уж се'гце заныло... Дай, думаю, воздухом подышу...» [Пелевин, с. 297].

Метафора, которая всецело создает образ «некоего ненормального», гуляющего кромешной ночью около Смольного, формирует сферу читательской реакции. Аллюзийные отсылки (речь, манера, интонация, стиль, детали портрета) готовят почву к рождению «нового мифа», мифа о вожде, мифа о реальной действительности. Пелевин, как отмечает А. Генис, «связывает интерес к советскому бессознательному как источнику мифотворческой энергии» [Генис, с. 550]. Осколочность образа – лет пятьдесят, темное пальто с бархатным воротником, котелок, получеховская борода, хитро прищуренные глазки, трость – пародийно рисует не-человека, а функцию, либо элемент Хаоса. Низменный вариант последующих событий есть яркое дополнение к сюжетной ситуации, разыгрываемой Пелевиным. Первоначальные попытки «грассирующего» героя пробраться в Смольный заканчиваются неудачей: «В городе чрезвычайное положение, – закричал ему вслед Николай, – подышите пару дней в окошко!» [Пелевин, с. 298]. Следующий шаг с переодеванием также терпит крах: «Мадам! – заорал он [Николай], выхватывая шапку и салютуя. – Что вы здесь делаете? В городе идут бои, вам известно об этом? – Мне-то? – прошипела сорванным голосом женщина. – Еще бы! – Так что же вы – с ума сошли? Вас ведь могут убить, ограбить... Попадетесь какому-нибудь Плеханову, он вас своим броневиком сразу переедет, не задумываясь. – Еще кто кого пе'гедет, – с неожиданной злобой пробормотала женщина и сжала довольно крупные кулаки» [Там же, с. 302–303]. В финальной фразе данного разговора опять «герой» получает ответ: «Ведь ясно вам сказали: вперед нельзя. Назад можно, вперед нельзя» [Там же, с. 303]. Основным способом существования героя («Ленина») на уровне текстовой целостности являются экзистенциальные симулякры. Роли субъекта характеризуют различные «способы существования нарративного акта в ходе его трансформации» [Греймас, Фонтаний, с. 66]. Множественность так называемых «переодеваний» с уничтожением людей приводит уставшего «персонажа» к привлечению третьих лиц: «Перед юнкерами в инвалидном кресле сидел мужчина, обильно покрытый бинтами и медалями... За креслом... стояла пожилая седоватая женщина в дрянной вытертой кацавейке. Она была не то чтобы толстой, но какой-то оплывшей, словно мешок с крупой» [Пелевин, с. 309].

Художественная реальность, созданная автором, крайне не тождественна действительности, но способна достаточно адекватно настроить читательское сознание на нужное ее восприятие. Иронический край балансирует в рассказе между «социальной атмосферой» и «индивидуальным качеством», «в месте их встречи возникают яркие художественные эффек-

ты, связанные с интерференцией, – одна картина мира накладывается на другую, создает третью, отличную от первых двух» [Генис, с. 551]. Весь стержневой уровень текста – попытка героя пробраться к Смольному – пресекается миссией Юрия и Николая. Защита, оберег, предотвращение – вот общие для них цели. В разговоре о своей нужности Юрий скажет: «... я отмечен особым знаком и должен сыграть огромную роль в истории... я стою на некоем посту и защищаю мир от древнего демона, с которым уже когда-то сражался» [Пелевин, с. 312]. Отметим, что реальность пелевинского текста в большей степени может быть расшифрована как фантазмагорическая. Миссия Юрия в том, чтобы не позволить «демону» проникнуть в центр разрушения «мира», мира истории, мира чувств, мира человека.

Рассказ продолжает постмодернистскую традицию игры с социальными и историческими формами. Наполняя текст такими отсылками, как «1825 год», «Марк Аврелий», «Шпенглер», «классические профили», «Карл XII», «Чингисхан», Пелевин расширяет границы читательских возможностей познания мира. Эйдологический диалог связывает вещное пространство с пространством смыслов. В свою очередь, в лингвистическом ключе формируется так называемый «текст-миропонимание» [Чернявская, с. 86]. Мир начала века и его конца, создаваемый автором, содержит явные и скрытые отсылки к текстам А. Данте, А. Ахматовой, А. Блока, М. Булгакова. Взаимоналожение художественных миров моделирует ситуацию смыслового возвращения. Историческое все больше похоже на вымысел, авторское же – на общечеловеческое. Круг фигур к финалу текста смыкается в «фигуре читателя», который подходит к условной модели диалогического контакта. Необходимый порядок, существовавший в пространстве, нарушается действиями юнкеров, кокаиновой зависимостью. Возможная обратимость хода истории, «диалога» событий низвергли разум в хаос. События начала XX в. извращают реальность, превращают ее в «не-жизнь». Долгий исторический процесс становления получает мощнейшие толчки разрушений. «Хрустальный» мир – мир, который и так хрупок, дает явные трещины, даже рушится: «потом долетел хруст стекла под колесами, и все стихло» [Пелевин, с. 317]. Признаком процессуальности исторического бытия являются ломка, разрушение чисто-прозрачного, «наивного», юного мира. Фонический уровень корректируется «хрустом зубов, стекла», «картавым грохотом бутылок». Пропуская желтую тележку с надписями «Лимонадь» и не подозревая о «госте», крадушемся в Генеральный штаб, Юрий и Николай одновременно с этим меняют «свою миссию», меняют мелодию прекрасного вальса на маршевый тон, короткий, спокойный сон на «черную тучу, ползущую с запада и уже закрывавшую полнеба» [Пелевин, с. 300], ведь «человек чаще всего не догадывается, в чем его миссия» [Там же, с. 299].

Диалогический характер придает рассказу «Хрустальный мир» прощальный индивидуализм. В сознании, да и мире в целом, произошло событие, которое меняет форму бытия, превращает окружающую человека оболочку в хаотичный процесс «со-существования». Наряду с фигурами людей мелькают (даже доминируют) блики, копии, «демонические профили», «классические четверки и пятерки», существа ада. Культурный крах, грозящий миру, мысленно доносится и до героев: «нынешняя культура находится на грани гибели» [Там же, с. 318]. «Иллюзия действительности, зримая и слышимая картина изображаемого» [Лихачев, с. 483] все более походит на реальность, в ней нет четкого деления на уровни, фрагменты. Жизнь превращается в текстовый поиск, культурный диалог, который дает читателю возможность обратить внимание на общечеловеческие изменения мира, России. Дистанцированное развитие временных координат сводится в рассказе «Хрустальный мир» до уровня диалога событий, игры культурных кодов.

Эйдологическая коррекция словесной игры ощущается на уровне формальной выраженности: «*Форма* соблазняет, когда нет больше сил понимать силу изнутри ее самой. То есть творить» [Деррида, с. 13]. Текстовое множество корректирует движение мысли в тотальном ходе/движении как истории, так и бытия. Выход из круга бесконечных ссылок невозможен по определению, да и этого не должно происходить, т.к. решающим становится коммуникативный смысл. Вещность лексической формулы преодолевается читателем, и имманентная сущность слова рождает процессуальность дискурса. Образно-логическое мышление сводит в коммуникативном звене не столько фазисное явление данности – текстовую плоскость, сколько диалогическую проекцию эйдологического центра.

Литература

- Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.
- Генис А. Поле чудес (Виктор Пелевин) // Русская литература XX века в зеркале критики / сост. С.И. Тимина, М.А. Черняк, Н.Н. Кякшто. СПб., 2003. С. 550–558.
- Греймас А.Ж., Фонтаний Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души. М., 2007.
- Деррида Ж. Письмо и различие. М., 2007.
- Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М., 2008.
- Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб., 2001.
- Пелевин В.О. Generation 'П'. Рассказы. М., 1999.
- Чернявская В.Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М., 2009.

МОДЕЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РУССКОМ СЛОВЕСНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

З.Р. Джураева, А.Б. Сариев

Узбекистан, Бухара

E-mail: dzulkhumor@mail.ru

Рассматриваются различные подходы к определению понятия «художественное пространство». Выявляются приоритетные компоненты хронотопа. Анализируются разновидности моделей художественного пространства в русской словесности.

Ключевые слова: хронотоп, художественное пространство, модель художественного пространства, модель мира, психологическое пространство, географическое пространство, точечное пространство, космическое пространство, социальное пространство.

Художественное пространство, наряду со временем, является одним из важнейших элементов художественной модели мира. В литературоведении к проблеме художественного пространства обращались М.М. Бахтин, М.Ю. Лотман, В.Н. Топоров и др. Бахтин изучал пространство и время в жанрово-семантическом аспекте. Введенный им в литературоведение термин «хронотоп» обозначает особый тип пространства и времени, где время является ведущим.

В последнее время ряд исследователей констатируют приоритет художественного пространства над временем. По мнению В. Линецкого, «бахтинский хронотоп на поверку оказывается топохроносом, так как литературное произведение – это пространство, в котором умирает время и замирает голос» [Линецкий, с. 108].

Семиотический аспект исследования художественного пространства представлен в трудах Ю.М. Лотмана, который считает, что «иерархия пространств образует некую модель мира, пространственная схема имеет тенденцию к превращению в абстрактный язык, способный выражать разные содержательные понятия» [Лотман, с. 278]. Рассматривая художественное пространство как определенную структуру, Лотман выделил четыре его модели: точечное, линейное, плоскостное и объемное, указав при этом, что линейное и плоскостное могут иметь как горизонтальную, так и вертикальную направленность.

Согласно концепции Л.Г. Бергер генезис пространственных моделей предстает в следующем виде: 1) линейное, фоновое, плоскостное про-

странство; 2) трехмерное пространство с ее перспективой, полифонией; 3) многомерное пространство, полиперспективность [Бергер, с. 127].

Художественное пространство – это индивидуальная модель мира определенного автора, выражение его пространственных представлений. Художественное пространство может иметь разные характер и объём. Оно может быть замкнутым, ограниченным физическим телом персонажа (микрокосмос) и границами дома, комнаты, а может быть открытым, протяжённым, панорамным (макркосмос), сжатым, суженным и расширенным, увеличенным.

Д.С. Лихачев, анализируя художественное пространство словесного произведения на примере фольклора и древнерусской литературы, приходит к следующему выводу: «Мир художественного произведения – явление не пассивного восприятия действительности, а активного его преобразования, иногда большего, иногда меньшего». Д.С. Лихачев выделяет следующие модели пространства: реальное (обладающее своеобразными «географическими» свойствами) / воображаемое (как в сказке) [Лихачев, с. 629]. Пространство, по В.Н. Топорову, является категорией предельного обобщения. Реальное пространство понимается им в соответствии с архаической моделью мира – «как одухотворённое и качественно разнородное. Оно не является идеальным, абстрактным, пустым, не предшествует вещам, его заполняющим, а наоборот, конституируется ими. Оно всегда заполнено и всегда вечно; вне вещей его не существует» [Топоров, с. 239].

В русской словесности наиболее частотны следующие модели художественного пространства.

1. **Психологическое** (замкнутое в субъекте) **пространство**. При воссоздании его наблюдается погруженность во внутренний мир героя, его душевного состояния. Координатами психологического пространства выступают названия органов чувств: *сердце, душа, глаза* и т.д.:

Не знаю я, коснётся ль благодать
Моей души болезненно-греховной,
Удастся ль ей воскреснуть и восстать,
Пройдёт ли обморок *духовный*?

Но если бы душа могла
Здесь, на земле, найти успокоенье,
Мне благодатью ты б была –
Ты, ты, моё земное провиденье!..

(Ф.Тютчев)

2. **Географическое пространство.** Конкретное место, городская или деревенская среда образуют географическое пространство.

Поедем в <i>Царское Село!</i>	Я покинул родимый дом,
Там улыбаются мещанки,	Голубую оставил <i>Русь</i> .
Когда гусары после пьянки	В три звезды березняк над прудом
Садятся в крепкое седло...	Теплит матери старой грусть.
Поедем в <i>Царское Село!</i>	(С. Есенин)
(О. Мандельштам)	

3. **Точечное** (внутренне ограниченное) **пространство** (дом, комната, палата и т.д.):

Я пришла к поэту в гости.
 Ровно полдень. Воскресенье.
 Тихо в *комнате* просторной,
 А за окнами мороз...
 (А. Ахматова)

Твой белый *дом* и тихий *сад* оставлю,
 Да будет жизнь пустынна и светла.
 Тебя, тебя в моих стихах прославлю,
 Как женщина прославить не могла.
 (А. Ахматова)

4. **Фантастическое пространство**, наполненное нереальными существами и событиями. Таких фантастических пространств особенно много у А. Блока:

Собрались *чертенята* и *карлики*.
 Только диву даются в кустах
 На костыль, на мешок, на сухарики,
 На усталые ноги в лаптях.
 («Старушка и чертенята»)

Осень поздняя. Небо открытое,
 И леса сквозят тишиной.
 Прилегла на берег размытый
 Голова *русалки* больной.
 («Осень поздняя...»)

5. **Космическое пространство** – далёкое для человека пространство, наполненное не зависимыми от человека небесными телами. В качестве пространственных координат используются слова *Солнце, луна, звёзды* и т.д.:

Я и мир – снега, ручьи,
Солнце, песни, *звёзды*, птицы,
 Смутных мыслей вереницы –
 Все подвластны, все – Твои!
 (А. Блок)

За наши не-гулянья под *луной*,
 За *солнце* не у нас над головами, –
 За то, что вы больны – увы! – не мной,
 За то, что я больна – увы! – не вами.
 (М. Цветаева)

6. **Социальное пространство** героя. Это место, где протекает жизнь человека, совершаются события, имеющие отношение к его социуму. Например, в стихотворении Н. Заболоцкого «Стирка белья» социальное пространство заполнено «шароварами», «рубашками», «юбками». Уважение к жизни, восхищение повседневным трудом – пафос позднего Заболоцкого:

Я сегодня в сообществе прачек,
 Благотельниц здешних мужей.
 Эти люди не дают лежачих
 И голодных не кормят вшей.

Натрудив вековые мозоли,
 Побелевшие в мыльной воде,
 Здесь не думают о хлебосолье,
 Но зато не бросают в беде.

Итак, художественное пространство в русской словесности – одна из форм эстетической действительности, в которой выделенные пространственные модели взаимодействуют, дополняя друг друга.

Литература

- Бергер Л.Г. Пространственный образ мира // Вопросы философии. 1994. № 4. С. 114–127.
 Линецкий В. Анахронизм хронотопа. СПб., 1994. С. 100–108.

- Лихачев Д.С. Избранные работы: в 3 т. М., 1979. С. 629. Т. 1.
Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. М., 1988. С. 278.
Топоров В.М. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.

ОБРАЗ ДВЕРИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ТВОРЧЕСТВА А.С. ПУШКИНА

Е.Е. Завьялова

Россия, Астрахань

E-mail: zavyalovaelena@mail.ru

Выявлены и систематизированы функции образа двери в творчестве А.С. Пушкина. Рассматриваются варианты «события двери»: когда граница жилого пространства преодолевается героем либо когда такое прохождение отмечается другим персонажем. Особое внимание уделяется символической и мифологической подоплёке указанного образа.

Ключевые слова: образ двери, событие двери, преодоление границы, двоемирие, социальная проблематика, мотив эротического свидания.

Целью наших разысканий стало определение функций образа двери в произведениях А.С. Пушкина. Поскольку дверь относится к границе жилого пространства, обеспечивает его «связь с внешним миром (открытая...) и защиту от него (закрытая...)» [Виноградова, Толстая, с. 3], целесообразно начать с примеров, в которых описывается этап **преодоления этой границы** («событие двери», по терминологии Ю.А. Разинова [Разинов, с. 14]).

«То, что скрывается за дверью, всегда в какой-то мере неопределённо и таинственно» [Там же, с. 15]. В художественном пространстве творчества А.С. Пушкина двери чаще всего отворяют юные девушки: «Увы, что ждёт её теперь! / Бежит в серебряную дверь...» [Пушкин, т. III, с. 33]¹ (Людмила; «Руслан и Людмила», 1818–1820), «Пред нею дверь; с недоумением / Её дрожащая рука / Коснулась верного замка... / Вошла, взирает с изумлением...» (III, 151) (Зарема; «Бахчисарайский фонтан», 1821–1823). Стоит упомянуть также сказку-балладу «Жених», специфика жанра которой неоднократно обращала на себя внимание литературоведов [Виноградов, с. 241; Медриш, с. 4; Поволоцкая, с. 6]). Наташа рассказывает свой «сон»:

И вдруг, как будто наяву,
Изба передо мною.
Я к ней, стучу – молчат. Зову –

¹ Далее цитаты из произведений А.С. Пушкина приводятся по данному изданию с указанием номера тома и страницы в круглых скобках.

Ответа нет; с мольбою
 Дверь отворила я. Вхожу –
 В избе свеча горит; гляжу –
 Везде серебро да золото,
 Всё светло и богато (II, 93) (1825).

Процитированный отрывок во многом похож на сон Татьяны. Сходство ситуаций объясняют тем, что А.С. Пушкин работал над V главой романа в стихах и над «Женихом» почти одновременно [Поволоцкая, с. 8–9]. Татьяна наблюдает за Онегиным, находящимся в «шалаше»: «Он там хозяин, это ясно: / И Тане уж не так ужасно, / И, любопытная, теперь / Немного растворила дверь...» (IV, 101). В поэме «Анджело» (1833) Изабела спешит из «мерзостных палат» в темницу: «Дверь отворилась ей; и брат её глазам / Представился. // В цепях, в унынии глубоком...» (III, 275).

Сопоставив фрагменты, приходим к выводу, что дверь как путь в неизвестное чаще показывается А.С. Пушкиным в романтических поэмах и произведениях, содержащих реминисценции на романтическую литературу. Растворив дверь, персонажи (как правило – героини) оказываются в чужом пространстве, в исключительной обстановке.

Переходим ко второму типу «события двери» – тому варианту, когда **дверь отворяет кто-то другой**. Теперь нарушается личное пространство наблюдателя, осуществляется «акт дискредитации границы» [Разинов, с. 22]. Таких «микромотивов» в пушкинских произведениях очень много, они встречаются на протяжении всего творческого пути поэта.

Обращает на себя внимание сходство формулировок: «Дверь отворилась; перед ним / Явился воин неизвестный...» (III, 77) (Владимир-солнышко видит Фарлафа; «Руслан и Людмила», 1818–1820); «Хозяйка ждёт нетерпеливо. / Дверь отворилась, входит граф...» (III, 184) (Наталья Павловна встречает гостя; «Граф Нулин», 1825); «Дверь отворилась. Ольга к ней, / Авроры северной алей / И легче ласточки, влетает...» (IV, 102) (к Татьяне; «Евгений Онегин», 1823–1831); «Только вымолвить успела, / Дверь тихонько заскрипела. / И в светлицу входит царь...» (III, 312) («Сказка о царе Салтане», 1831). Пример из драмы:

Народ. Слышишь? визг! – это женский голос – взойдём! – Двери заперты – крики замолкли.

Отворяются двери. Мосальский является на крыльце.

Мосальский. Народ! Мария Годунова и сын её Феодор отравили себя ядом (IV, 298) («Борис Годунов», 1825).

То же в пушкинской прозе: «В это время защёлка двери его приподнялась, и красивый молодой человек высокого росту, в мундире, вошёл в комнату» (V, 44) («Арап Петра Великого», 1827); «Двери отворились, и

вошёл мужчина лет тридцати двух, прекрасный собою» (V, 58) (И.Л.П. из «Выстрела» в первый раз видит графа Б***, 1830); сам граф рассказывает: «Вдруг двери отворились, Маша вбегает...» (V, 61); «...дверь отворилась, и Марья Гавриловна подошла здороваться с папенькой и с маменькой» (V, 68) («Метель», 1830); «Дверь отворилась, и человек, в котором с первого взгляду можно было узнать немца-ремесленника, вошёл в комнату...» (V, 78) («Гробовщик», 1830); «Дверь отворилась, <...> вошла старая мисс Жаксон... Не успел он снова собраться с силами, как дверь опять отворилась, и на сей раз вошла Лиза» (V, 112) («Барышня-крестьянка», 1830); отсюда же: «В эту минуту дверь отворилась, и Григорий Иванович вошёл» (V, 118); «Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье» (V, 257) («Пиковая дама», 1833); «Двери отворились, и Антон Пафнутыч Спицын, толстый мужчина лет пятидесяти... ввалился в столовую, кланясь...» (V, 188) («Дубровский», 1833); «...дверь отворилась, и ко мне вошёл молодой офицер невысокого роста, с лицом смуглым и отменно некрасивым, но чрезвычайно живым» (V, 307) («Капитанская дочка», 1836).

Перед нами 15 цитат. Это далеко не полный перечень «отворяющихся дверей» в произведениях поэта. В данном случае мы сталкиваемся с проблемой пушкинских самоповторений, тем их типом, который В.Ф. Ходасевич назвал «сознательным пристрастием к определённым образам, мыслям, слово- и звукосочетаниям, интонациям...» [Ходасевич, с. 4].

Большинство приведённых в пример предложений строится по следующей схеме: «словосочетание *Дверь отворилась* + глагол действия в настоящем или прошедшем времени (“входит”, “вбегает”, “явился”, “ввалился” и т.п.) + существительное, обозначающее субъект этого действия». Указанная схема часто дополняется какими-либо сведениями о визитёре. Судя по всему, подобные построения ценны для А.С. Пушкина тем, что усиливают драматическую сжатость речи. Н.В. Гоголь отмечает у него «чрезвычайную быстроту описания» и «необыкновенное искусство немногими чертами означить весь предмет» [Гоголь, с. 52]. В.В. Виноградов, раскрывая механизм выразительно-эмоциональных конструкций у поэта, указывает на пропуск промежуточных звеньев действия, считавшихся раньше обязательными [Виноградов, с. 352]. Это касается и «события двери»: А.С. Пушкин не изображает, как происходит преодоление пространства, и крайне редко упоминает о реакции персонажа на появление посетителя, всё остаётся в подтексте. Лаконичность воспроизведения неожиданного действия заставляет читателя прочувствовать драматизм ситуации почти так же остро, как его переживает литературный герой. М.М. Бахтин связывает хронотоп порога (а значит, и двери) с мотивами встречи, кризиса и жизненного перелома [Бахтин, с. 397]. Выражаясь словами В.В. Вино-

градова, «чувственная экспрессия облекает синтаксическое изображение событий» [Виноградов, с. 359].

Используемая А.С. Пушкиным формулировка представляет своеобразный хиазм: «дверь отворилась – входит человек» (существительное + глагол – глагол + существительное). На наш взгляд, конструкция очень точно передаёт психологические закономерности восприятия: персонаж 1) бросает взгляд на привычную дверь; 2) удостоверяется в том, что та растворена; 3) видит движущийся силуэт; 4) идентифицирует вошедшего. И всё это в схеме, состоящей из четырёх лексем: «[П[ушкин] строит образ читателя как давнего знакомого, “своего” в авторском мире, которому не надо ничего детально описывать – достаточно указать или намекнуть» [Лотман, с. 510]. Заметим: если перед наблюдателем появляется известный ему человек, последовательность слов во второй части конструкции часто меняется: «Вдруг дверь отворилась, и Германн вошёл. Она затрепетала...» (V, 253) («Пиковая дама»).

То, как герой открывает дверь, подчас становится у А.С. Пушкина дополнительной психологической характеристикой. Евгений в сновидении Татьяны дверь толкает (IV, 101). Графиня-призрак, уходя от Германна, дверью хлопает (во всяком случае, он слышит этот звук) (IV, 257). Хлопает дверью и разгневанный на челядь Салтан (III, 335). Ср.: в начале сказки, когда царь входил в светлицу к девицам, дверь «тихонько заскрипела» (III, 312). Краткое прилагательное «тихонько» А.С. Пушкин использует достаточно часто. В «Сказке о мёртвой царевне...» главная героиня «тихонько» (III, 348) отворяет дверь в дом богатырей; позднее, получив страшный подарок от «черницы», царевна «...Дверь тихонько заперла» (III, 352) (ср. с мачехой, которая, узнав о возвращении падчерицы, «Об пол зеркальце разбив, / В двери прямо побежала...» (III, 352). Филиппевна, няня Татьяны, входит к девушке в комнату, «дверь тихонько отпирая» (IV, 71). По нашим наблюдениям, лексема «тихонько» фигурирует, если поэт описывает манипуляции с дверью, производимые положительными персонажами.

О символической подоплёке образа двери. Он иногда соотносится с темой свободы. При этом трактовка образа может быть противоположной. В лице А.С. Пушкин чувствует себя затворником: «Всё тихо в мрачной келье: / Зашёлка на дверях, / Молчанье, враг веселий, / И скука на часах!» (I, 233) («К сестре», 1814); но: «Зайди в мой мирный уголок, / И с громом двери на замок / Запрёт веселье молодое...» (I, 298) («К Галичу», 1815). К ироническому варианту интерпретации темы свободы можно отнести знаменитую эпиграмму: «За ужином объелся я, / А Яков запер дверь оплошно...» (I, 107) (1819).

Дверь неоднократно упоминается А.С. Пушкиным в контексте социальной проблематики. Сравнение бьющегося о пристань вала со стучащим в дверь судейской челобитчиком появляется сначала в «Езерском» (III, 408), затем в «Медном всаднике» (III, 296). В «Сказке о рыбаке и рыбке» бояре с дворянами «взашеи» выталкивают старика из палат старухи-царицы, а в дверях на него набрасывается стража (III, 342). Исключительно с пространством Петербурга связан образ двери в «Станционном смотрителе». Сначала это дверь в Демутовом трактире: Минский запирает свой кабинет, чтобы поговорить с Самсоном Выриным наедине, затем выставляет его на улицу (V, 94). Далее уже военный лакей вытесняет смотрителя грудью из передней и хлопает «двери ему под нос» (Там же). В доме на Литейном Вырин, позвонив, «в тягостном... ожидании» (Там же) стоит перед закрытой дверью. В конечном итоге ротмистр выталкивает отца Дуни на лестницу (V, 95). Важная деталь: когда смотритель глядит на свою дочь через растворённую дверь, он не решается зайти в комнату – даже увидев, как та падает в обморок (Там же). «Маленький человек» воспринимает пространственную границу как межу, знак непреодолимой социальной дистанции.

В начале статьи велась речь о двери, разделяющей мира обыденный и необыкновенный. В этом смысле показателен ориентированный на фольклор сборник «Песни западных славян». В «Видении короля» (1834) дверь в церковь открывает герою стихотворения страшную картину грядущего нападения Султана на белый город (II, 393–395). В песне «Марко Якубович» (1834) дверь показывается крупным планом в связи с тем, что через неё в дом, где живёт семья Марко, три ночи подряд входят (а потом выбегают обратно) вурдалаки: «Вдруг собака громко завыла, / Отворилась дверь сама собою, / И вошёл великан, наклонившись...»; «На другие сутки в ту же пору / Пес залаял, дверь отворилась, / И вошёл человек незнакомый»; «В третий день вошёл карлик малый...» (II, 404). Здесь со всей очевидностью проявляется мифологическая функция двери как объекта соединения мира живых с миром мёртвых [Виноградова, с. 6], повседневного с inferнальным. Можно вспомнить об излюбленной А.С. Пушкиным метафоре «двери гроба (могилы)». См.: «Безверие», «К Щербинину», «Руслан и Людмила», «Полтава», «Евгений Онегин». Однако в этом случае речь скорее нужно вести о влиянии перифрастической традиции XVIII в. [Лотман, с. 426].

Ещё одним вариантом трактовки образа, связанным с народными верованиями, является уподобление двери женскому детородному органу [Виноградова, с. 3]. По всей вероятности, отголоски мифологема пришли в творчество А.С. Пушкина опосредованно – из французской «лёгкой поэзии», через мотив эротического свидания. Во всяком случае, большое ко-

личество подобных стихотворений относится к раннему периоду творчества поэта, см., в частности, послание «Прелестнице» (1818(?)):

Твоею прелестью надменной
 Кто не владел во тьме ночной?
 Скажи: у двери оцененной
 Твоей обители презренной
 Кто смелой не стучал рукой? (I, 63).

Примерно в том же регистре разворачивается тема в стихотворениях «Осгар» (I, 228) (1814), «Амур и Гименей» (I, 25) (1816), «О. Массон» (I, 70) (1819). Нами установлено, что образный ряд этих произведений соотносится с отрывками из «Войны богов» Э. Парни и «Орлеанской девственницы» Вольтера (обе поэмы были хорошо известны А.С. Пушкину уже в юности и произвели на него большое впечатление [Томашевский, с. 233; Жирмунский, с. 69–70]):

Отмычка – инструмент хоть и простой,
 Против неё не устоять запору;
 И любящим порой, не только вору
 Необходим полезный сей крючок.
 Бесшумно отпирается замок,
 Бесшумно дверь беглянка распахнула...
 Ликует Страсть, Стыдливость же вздохнула.

(Э. Парни, пер. В.Г. Дмитриева)

Открыта дверь перед альковым прямо;
 Алиса, многоопытная дама,
 Её не зря забыла притворить.

(Вольтер, пер. М.Л. Лозинского)

В.В. Виноградов связал с влиянием Парни и французских фразеологических серий в целом стиль следующих оборотов: «И пред любовью упадут / Замок ревнивые затворы...» (I, 88) («Всеволожскому», 1819); «Он любит сны воображенья, / Он терпит на дверях замок, / Он друг стыдливый наслажденья» (I, 90) («Платоническая любовь», 1819); «Ревнивый, трепетный хранитель / Замок безжалостных дверей» (III, 17) («Руслан и Людмила», 1818–1820); «Срывал ли ты затвор с завистливых дверей?» (I, 302) («Мечтателю», 1818) [Виноградов, с. 140, 205].

В более поздние произведения А.С. Пушкин вводит метонимические переносы, например: «послушные» (III, 145) двери гарема в «Бахчисарайском фонтане» (1824), «заветная» (III, 188) для графа Нулина дверь в спаль-

ню Натальи Павловны (1825). Особое место сопряжению мотива любовного свидания с образом двери отводится в «Пиковой даме» (1833): Германн «вошёл в кабинет, ошупал за обоями дверь и стал сходить по тёмной лестнице, волнуемый странными чувствованиями. По этой самой лестнице, думал он, может быть, лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час... прокрадывался молодой счастливец, давно уже истлевший в могиле...» (V, 253). С учётом вышесказанного особый цинизм приобретает приглашение Дон Гуана (1830) статуе Командора «...к Доне Анне / Прийти попозже вечером и стать / У двери на часах» (IV, 359).

Итак, образ двери является, возможно, не самым заметным, но весьма значительным в пушкинском наследии. Он связан с темами домашнего уюта – и социальной ущербности, практикой психологических наблюдений – и таинством мистических прозрений. «Событие двери» поддерживает напряжённость действия, несёт в себе глубокий символический подтекст. Если согласиться с мыслью, что художник воплощает в своих творениях чаще всего те мотивы, которые больше других соответствуют его типу мышления и стилю жизни, то открытый, живой характер поэта, его любознательность и «всемирная отзывчивость» вполне могли способствовать тому пристальному вниманию, которое А.С. Пушкин отводил искомому образу.

Литература

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.

Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941.

Виноградова Л.Н., Толстая С.М. Дверь // Славяноведение. 1997. № 6. С. 3–7.

Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. М.–Л., 1952. Т. 8. С. 50–55.

Жирмунский В.М. Пушкин и западные литературы // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л., 1937. Вып. 3. С. 66–103.

Лотман Ю.М. Пушкин: биография писателя; статьи и заметки. 1960–1990; «Евгений Онегин»: комментарий. СПб., 1995.

Медриш Д.Н. В сотворчестве с народом: народная традиция в творчестве А.С. Пушкина: теоретическое исследование. Волгоград, 2003.

Поволоцкая О.Я. «Жених»: сюжет, композиция, смысл // Московский пушкинист. V. М., 1998. С. 5–15.

Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1959–1962.

Разинов Ю.А. Дверь // *Mixtura verborum*' 2007: сила простых вещей: сб. ст. / под общ. ред. С.А. Лишаева. Самара, 2007. С. 13–26.

Томашевский Б.В., Вольперт Л.И. Парни // Пушкин: исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. СПб., 2004. Т. XVIII/XIX. С. 233–235.

Ходасевич В.Ф. О Пушкине. М., 2013.

РУСАЛОЧИЙ МОТИВ В ПОЭМЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «МЦЫРИ» В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА МИФОЛОГИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ

Л.П. Чеметева

Россия, Волгоград

E-mail: chemeteva.lilia@yandex.ru

Рассматриваются функции русалочьего мотива в поэме М.Ю. Лермонтова «Мцыри», указывается на его связь с европейской романтической традицией и образами кавказской мифологии.

Ключевые слова: русалка, мифология рыбы, мотив, европейский романтизм, кавказский фольклор, мифологическая традиция, «Мцыри».

Среди персонажей народной демонологии, встречающихся в творчестве М.Ю. Лермонтова, значительное место занимает образ русалки (баллады «Русалка» и «Морская царевна», поэма «Мцыри», повесть «Тамань»). В поэме «Мцыри» автор обращается к любимой кавказской теме. В основе лермонтовского сюжета лежит трагическая судьба горского юноши, оторванного от родины, национальных традиций и пытающегося обрести свободу. Традиционный для фольклора и европейской литературы образ русалки как водной девы в поэме отсутствует, но русалочья тема вводится в поэму на уровне мотива в песне зеленоглазой рыбки. Образные истоки этого мотива мы обнаруживаем в кавказско-иберийской мифологии. В Закавказье верили в существование особой женщины-рыбы, говорящей человеческим языком (см.: [Соколов, Топоров, с. 392]).

Рыбка появляется как видение в предсмертном бреду Мцыри, она заманивает, обещает покой, безмятежность. Исследователи поэмы противопоставляют мотивы забвения и покоя, ухода от борьбы, возникшие у Лермонтова еще в балладе «Русалка», динамике сцены битвы юноши с барсом (см.: [Найдич, с. 9]). Призывы рыбки влекут к смерти, однако они остаются без ответа. И в этом поражение рыбки. «Безумный бред бессилью тела уступил» только физически. Духовная борьба героя поэмы продолжается до самой его смерти в монастыре. Для Мцыри нет покоя, он дитя свободы.

Пение рыбки напоминает пение сирен в «Одиссее». Сирены в некоторых источниках изображались и как водные девы. Но у Лермонтова мотив пения рыбки-русалки носит иной характер. Она не пытается погубить юношу, а выступает в роли утешительницы героя, стоящего на пороге смерти.

По Д.Е. Максиму, «рыбка – видение прохлады, возникшее “в огне безжалостного дня”. Мечта о рыбке – одна из тех иллюзий, которая как в

“Умирающем гладиаторе”, появляется, чтобы “заглушить последние страдания”» [Максимов, с. 694]. Подлинная кульминация темы покоя и защиты, доходящая до безмятежного сна, блаженной нирваны – песня зеленоглазой рыбки. Тут «защитные силы» столь дружественны, целительны, ласковы, что их покровительство стремится стать необременительным и неощутимым ни физически, ни во времени:

Усни, постель твоя мягка,
Прозрачен твой покров.
Пройдут года, пройдут века
Под говор чудных слов [Лермонтов, т. I, с. 611]¹.

И это уже защита, перешедшая в умирание, и покой, приобретающий сходство с небытием. В лёгкости и неизбежности этого перехода – диалектическое совмещение смыслов поэмы (см.: [Манн, с. 202]).

В облике героини-рыбки есть характерные «русалочьи черты»: «холод и покой» привольной жизни в глубинах воды, «русалочья» иерархия подводного мира («я созову своих сестёр»), влекущая нежная песня. Но зооморфный облик героини – зеленоглазой рыбки привносит в этот образ черты национального колорита. Для народной грузинской мифологии характерно представление о том, что рыба – целительница болезней, священное существо: «В грузинской сказке “О девяти сыновьях царя”» младший сын берёт живую воду из источника, принадлежащего женщине-Рыбе; когда юношу убивают и расчлениают, женщина-Рыба воды собирает тело и с помощью воды из источника воскрешает его» [Соколов, Топоров, с. 392].

Рыбка – второй персонаж женского рода в поэме, первый – грузинская девушка. Интересны некоторые совпадения в словесной разработке образов героинь. Грузинка поёт – и рыбка поёт. У грузинки голос «вольный» – рыбка любит «вольную струю». Лицо и грудь грузинки «покрыты тенью золотой» – рыбка «чешуёй была покрыта золотой». У грузинки «мрак очей был так глубок» – взгляд рыбки «грустно нежен и глубок». Существенна связь образов рыбки и грузинской девушки с мифологическими мотивами воды и пеня.

Появление рыбки привносит особый смысл в языческий образ «нижнего мира». В грузинской мифологии существует своеобразное представление о структуре мира. В ней есть три вертикально размещающиеся координаты: верхний (зескнели), земной (синели) и подземный (квескнели).

¹ Далее тексты Лермонтова цитируются по данному изданию с указанием тома и страниц в круглых скобках.

По горизонтали перед центром мироздания (синели) расположен передний мир (цинаскнели), а позади – задний мир (уканаскнели). Верхний мир населяют божества, птицы и фантастические существа, средний – люди, животные и растения, нижний мир – это мир усопших хтонических существ [Очиаури, Сургуладзе, с. 603].

Мцыри проникает в нижний мир, что подчёркивает его особую природу:

Казалось мне,
 Что я лежу на влажном дне
 Глубокой речки – и была
 Кругом таинственная мгла (Т. I, с. 612).

Переход из одного мира в другой доступен только божествам или героям-полубогам, а человек может совершить такой переход только с разрешения божества путём «смены облика» – смерти, когда душа временно покидает тело, «путешествует» вместе с божествами [Очиаури, Сургуладзе, с. 603]:

Тут я забылся. Божий свет
 В глазах угас. Безумный бред
 Бессилью тела уступил... (Т. I, с. 611).

Фразу «Божий свет в глазах угас» можно трактовать как временную смерть Мцыри, его путешествие в нижний мир. Затем юноша возвращается в земной мир, чтобы потом покинуть его вновь, но уже навсегда. Переходя из одного мира в другой, душа возвращается опять в своё тело (ср.: [Очиаури, Сургуладзе, с. 603]). Юноша воскресает в монастыре. Он должен передать свою историю.

У Лермонтова состояние смерти переживает особый герой. Мцыри – черкес, горец, человек патриархального сознания, который волею судеб оказался в христианской обители и был приобщён к святыням христианства. Поэтому представление о смерти как о погружении вниз, на дно реки соседствует в дуалистическом сознании героя с христианским мифом о возвращении излетевшей души к тому, «кто всем законной чередой даёт страданья и покой». Меняется направленность движения – не вниз, на дно, а вверх, в небеса («в святом заоблачном краю мой дух найдёт себе приют») (см.: [Ходанен, с. 99]).

Исследователи поэмы обратили внимание на двойственную природу образа рыбки: «Лермонтовская рыбка не только прелестна и беспредель-

но ласкова, но вместе с тем, по объективному смыслу её призывов, демонична. Она не только сулит любовь, но и соблазняет небытием, смертью, притворившейся блаженным, наркотическим существованием. Она шепчет герою почти то же самое, что Демон говорил Тамаре, приглашая её уподобиться бесстрастным светилам и облакам. Это тоже путь, один из тех путей, которые возникали перед Мцыри в дни его странствований» [Максимов, с. 692]. Говоря о лермонтовской рыбка-русалке, нельзя забывать о европейской демонологической традиции, о героинях, возникающих из водных и лесных стихий, образы которых мы находим у Гёте («Рыбак», «Лесной царь»), Ф. де ла Мотт Фуке («Ундина») и у целого ряда других европейских романтиков, знакомых русскому читателю благодаря вольным переводам В.А. Жуковского.

Лермонтов преобразует и усложняет русалочий мотив. Образ зеленоглазой рыбки у него противоречив. Это и демоническое существо, сходное с коварными сиренами, которое манит юношу с целью умертвить, завладеть его душой. И видение умирающего, мечта о покое и забвении, сулящая ему посмертное утешение. И наконец – это рыбка-целительница, желающая излечить Мцыри, которая своим «сребристым голосом» обволакивает юношу, пытаясь утихомирить бушующий в его душе огонь. Как и большинство водных дев у Лермонтова, рыбка существует в пограничном пространстве между этим и тем светом, являясь медиатором, средством сообщения между мирами, в которых странствует душа героя его поэмы. Таким образом, русалочий мотив возникает здесь на перекрестье европейской и кавказской мифологических традиций.

Литература

Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 2 т. М., 1986.

Максимов Д.Е. Проблематика и символика поэмы Лермонтова «Мцыри» // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб., 2002. С. 666–694.

Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.

Найдич Э.Э. О поэме М.Ю. Лермонтова «Мцыри» // Творческий процесс и эстетические принципы писателя. Иркутск, 1980. С. 3–10.

Очаури Г.А., Сургуладзе И.К. Кавказско-иберийских народов мифология // Мифы народов мира: энцикл. Т. 1. М., 1991. С. 603–607.

Соколов М.Н., Топоров В.Н. Рыба // Мифы народов мира: энцикл. Т. 2. М., 1992. С. 391–393.

Ходанен Л.А. Фольклорные и мифологические образы в поэзии Лермонтова. Кемерово, 1993.

ПРОСТРАНСТВО НАРОДНОГО ТЕАТРА В ПЬЕСАХ А.П. ЧЕХОВА

М.Ч. Ларионова

Россия, Ростов-на-Дону

E-mail: larionova@ssc-ras.ru

Осмысливаются традиции народного театра в драматургии Чехова, их смысло- и структурообразующая роль, место народного театра в существующей в творчестве Чехова внутренней полемике между классическим театром XIX в. и «новой драмой». Дается анализ сюжетных элементов пьес Чехова, образов персонажей в ассоциативном поле народной театральности, что позволяет увидеть в чеховской драматургии новые смыслы.

Ключевые слова: Чехов, драматургия, народный театр, Симеонов-Пищик.

Говоря о драме Чехова, многие чеховеды справедливо отмечают, что она вобрала в себя и классическую традицию русской прозы, и предшествующую драматургию, и опыт современного писателю театра, придав всему этому «более широкий и гармоничный смысл» [Зингерман, с. 3]. Но соотношение драматургии Чехова с традициями народно-театральной культуры осталось вне поля зрения ученых. Возможно, потому, что Чехова до сих пор считают «нефольклорным» писателем, или потому, что его пьесы, с присущими им тонким лиризмом, психологизмом, стремлением к предельной реалистичности и одновременно – чрезвычайной условности, сложным подтекстом, никак в сознании современных исследователей не ассоциируются с простоватыми, грубоватыми интермедиями фольклорного театра. Оба эти мнения представляются нам глубоким заблуждением.

Фольклорный театр, ярмарки и народные гулянья занимали большое место в жизни русского города рубежа XIX–XX вв. Они нашли отражение в блоковском «Балаганчике», балете Стравинского «Петрушка», полотнах Кустодиева, «Поэме без героя» Ахматовой, театре Мейерхольда и др. Не миновали эти впечатления и Чехова.

Принципы народной театральности проявляются в пьесах Чехова по-разному и на разных структурно-семантических уровнях. Иногда драматург прямо отсылает читателя и зрителя к образам фольклорных сценок и интермедий, как в случае с персонажем пьесы «Вишневый сад» Симеоновым-Пищиком. Этот персонаж в силу своего периферийного положения в комедии редко привлекал внимание исследователей. Фамилия его вызывающе фольклорна. Первая ее часть ассоциируется со сказкой «Семь Симеонов», особенно учитывая дублирующееся имя Борис Борисович (двух Симеоновых мы уже имеем). Вторая же часть фамилии – Пищик – прямо восходит к театру Петрушки, где специальное приспособление для создания писклявого, высокого голоса говорящего за Петрушку

кукольника называлось «пищик». Двойную фамилию этот персонаж имеет лишь в афише, в тексте везде он обозначен просто «Пищик».

Пищик не принимает участия в движении сюжета пьесы, общая драма обходит его стороной, он представляется случайным персонажем, статистом. Однако он образует свой, особый, внутренний сюжет, сюжет в сюжете, связанный с сюжетикой и поэтикой театра Петрушки. Возможно, каждое отдельное сопряжение персонажей может показаться натяжкой, но вместе они образуют довольно стройную систему.

Любопытный факт: в авторских ремарках ничего не говорится о том, во что одеты Любовь Андреевна, Аня, Лопухин, зато подробно описан внешний вид Епиходова, Фирса, Шарлотты, Пищика. Будто главные герои пьесы самодостаточны, а для характеристики других нужны знаковые детали. Симеонов-Пищик одет в поддевку из тонкого сукна и шаровары [Чехов, с. 203]¹. Шаровары, широкие штаны, заправляемые в голенища щегольских сапожек, – традиционная одежда Петрушки [Некрылова, с. 95].

С Пищиком связаны несколько эпизодов, имеющих характер вставных интермедий, прямо не относящихся к сценическим событиям. В первом действии он советует Раневской: «Не надо принимать медикаменты, милейшая... от них ни вреда, ни пользы... Дайте-ка сюда... многоуважаемая. *(Берет пилюли, высыпает их себе на ладонь, дует на них, кладет в рот и запивает квасом.)* Вот! *Любовь Андреевна (испуганно)*. Да вы с ума сошли! *Пищик*. Все пилюли принял. *Лопухин*. Экая прорва. *Все смеются*. *Фирс*. Они были у нас на Святой, полведра огурцов скушали... *(Бормочет.)*» (208).

Этот нарочито-фарсовый эпизод направлен на то, чтобы рассмешить присутствующих, разрядить напряженную обстановку предстоящей продажи усадьбы, но одновременно, в «петрушечном» контексте, он отсылает к сценке «Петрушка и доктор» и характеризует Пищика как проказника, трикстера. А трикстер, как известно, действует на переломе эпох. Это «не только и не просто насмешник. Часто он сам вызывает насмешку, это своего рода “мифологический дурак”» [Костюхин, с. 31].

Но реплики Пищика содержат не только этот мотив театра Петрушки. Третье действие открывается его рассказом о лошади, от которой «будто древний род наш Симеоновых-Пищиков происходит». И после слов Трофимова, что в его фигуре есть что-то лошадиное, Пищик добавляет: «Что ж... лошадь хороший зверь... Лошадь продать можно...» (229). Среди основных сцен традиционной комедии о Петрушке А. Некрылова называет покупку лошади и испытание ее, лечение Петрушки, сцену с невестой [Некрылова, с. 95]. Есть в репликах Пищика и брачный мотив: «Очаровательнейшая Шарлотта Ивановна... я просто влюблен...» (231). И даже мотив

¹ Далее тексты Чехова цитируются по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

«Петрушка и музыкант»: «Хороший человек, но плохой музыкант», – называет его Шарлотта (231).

Конечно, не следует ожидать от чеховской пьесы последовательного воспроизведения петрушечных интермедий. Отсылка к ним является лишь сигналом, задающим ассоциативное поле образа Пищика. Добавим, что во многом смысловое пространство театра Петрушки, включенное в ассоциативное поле пьесы, определяет и ее жанровую природу. В народной драме все друг друга колотят, обманывают, убивают – и смешно! В «Вишневом саде» имение продано за долги, рушатся судьбы, герои расстаются, сад вырубает, Фирс умирает – и комедия! Драматический конфликт в народно-театральной культуре всегда получает комическое разрешение. Этим определяются статичность и комизм образа Пищика, его функция снижать драматический накал. Так, на слова Гаева о смерти или уходе старых слуг он реагирует репликой: «Дочка моя, Дашенька... вам кланяется...» (205); сразу после воспоминаний Фирса о прошлом сада, его изобильности Пищик, обращаясь к Раневской, неожиданно меняет «регистр»: «Что в Париже? Ели лягушек?» (206).

Пищик – любитель рассказывать всякие небывлицы. Его речь (как и фамилия Симеонов-Пищик) стилистически многопланова, в ней высокое соседствует с низким, серьезное с комическим, причем в пределах одной фразы или реплики, что является характерной чертой стилистики народной драмы, ее трагифарсового характера. Речь Пищика изобилует народными выражениями, прибаутками, характерными для жанров ярмарочного фольклора: «пропадай моя телега, все четыре колеса...» (204), «попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй» (229) и др. Использование приемов народной комической речи отличает язык Петрушки. Его выходныe монологи «содержат элементы комического самовосхваления» [Савушкина, с. 127]. Вспомним открывающий третье действие рассказ Пищика о древности его рода, происходящего якобы от лошади, которую Калигула посадил в сенате.

Пищик вносит в пьесу стихию народного праздника, имеющего, по наблюдениям В.Я. Проппа, поминальный и продуцирующий смысл [Пропп]. Пищик – это единственный герой пьесы, который в обстановке всеобщих потерь не теряет, а приобретает. Даже Лопухин становится владельцем сада, разрывая человеческие связи с Раневской, Гаевым, Варей. Пищик же никогда не теряет надежды: «Вот, думаю, уже все пропало, погиб, ан, глядь, – железная дорога по моей земле прошла, и... мне заплатили. А там, гляди, еще что-нибудь случится не сегодня-завтра...» (209). Он такой же неунывающий оптимист, как и Петрушка, которого в конце каждого представления съедает собака, утаскивает баран или черт, но это никого не пугает. Как говорится в одной кукольной пьесе: «Кончилось дело. Петруш-

ку собака съела. Одно кончается – другое начинается» [Народный театр, с. 263]. В следующем представлении Петрушка явится перед зрителями живой и невредимый. Вот и с Пищиком произошло событие не менее удивительное и фантастическое, чем воскресение Петрушки: «Приехали ко мне англичане и нашли в земле какую-то белую глину...» (249). Это вполне в духе философии, которой придерживается Пищик и его фольклорный прообраз: *прыгать с крыши и в этом вся задача!*

Пищик выпадает из линейного времени жизни и помещается в циклическое время пьесы, что вселяет надежду на возрождение и обновление. Жизнь не кончается, даже если личные обстоятельства человека входят в противоречие с природной цикличностью. В «Вишневом саде», как заметил Б.И. Зингерман, «тема утрат и расставаний срачивается... с темой обретения и встречи... вечного чуда обновления жизни» [Зингерман, с. 383].

Образ Симеонова-Пищика в «Вишневом саде», тесно связанный с театром Петрушки, своей чрезвычайной структурно-семантической насыщенностью и ассоциативностью создает своего рода «пьесу в пьесе» (как «рассказ в рассказе» в эпике), которая «работает» на общую идею, объединяя сюжетный центр и периферию.

Многие эпизоды чеховских пьес имеют нарочито фарсовый, буффонный, характер: Петя Трофимов падает с лестницы после эмоционального разговора с Раневской о любви; Варя делает вид, что замахивается зонтиком на Лопахина, Лопахин делает вид, что пугается; Войницкий несколько раз стреляет в Серебрякова, но промахивается. В народной драме падения, удары палками, неудачные выстрелы – обычный прием создания комического эффекта.

Чеховские герои ведут «глухой» диалог, т.е. не слышат, не хотят услышать и понять друг друга. Так разговаривают о судьбе сада Раневская и Лопахин, так говорят о своей любви друг к другу, а заканчивают скандалом Аркадина и Треплев, так дядя Ваня пытается вызвать материнское сострадание и сочувствие, а получает лишь совет слушаться профессора. «Глухой», или, как говорят фольклористы, «некоммуникативный» диалог – еще один характерный комический прием народной драмы.

Человек в народном театре предстает в своей изначальной природной цельности. Он освобождается от всего временного, ситуативного. Это инвариант человеческого типа. Чехов же «предельно индивидуализировал героя... и тем самым парадоксально выявлял его родовую человеческую суть» [Собенников, с. 126]. Обращение к опыту народного театра давало Чехову возможность показать надличные начала в человеке и одновременно индивидуализировать его. К тому же народный театр – это образ патриархальности, столь близкой писателю и разрушаемой в его пьесах.

Эти и другие факты и примеры обращения Чехова к поэтике народно-театра свидетельствуют о том, что народному опыту отводилось важное место в чеховской драматургической системе, поэтому он стал одним из аргументов в споре об искусстве, о театре, который ведется в пьесе «Чайка». В этой пьесе отражены основные театральные формы рубежа XIX–XX вв.: академический, консервативный, рутинный, как его называет Треплев, театр представлен Аркадиной, символистский – Треплевым, свой путь ищет начинающая актриса Заречная. Причем в первых своих сценических опытах она демонстрирует манеру игры, свойственную больше народному театру: «Бралась она все за большие роли, но играла грубо, безвкусно, с завываниями, с резкими жестами», – говорит Треплев (50). Резкие и размашистые жесты, громкий голос, декламация, патетика – так характеризует народного исполнителя Н.И. Савушкина [Савушкина, 119]. Значит ли это, что Чехов иронизирует над народным театром, считает его грубым и примитивным? Думается, нет, хотя всякая экзальтация, мелодраматизм были ему чужды.

Народный театр – это крайняя форма сценической условности, потому так важны его уроки для Чехова-драматурга. Главный предмет спора между театральными направлениями – отношение искусства к действительности. Классическая драма несла жизнь на сцену, символистская – избавляла сцену от жизни. Чехов, как в классической драме, изображает жизнь в мельчайших бытовых подробностях, но делает это в условно-символической форме. Это обстоятельство заставляет одних чеховедов настаивать на стирании граней между сценой и залом в пьесах Чехова, а других – на условно-драматической их природе.

Это противоречие нашло отражение в тексте «Чайки», в театре Треплева, где парадоксально соединяются символическая философия и образность народного театра. Можно увидеть какие угодно смыслы в символике чеховских образов в зависимости от того, в какой контекст (сверхтекст, интертекст) их «вписать». Но для фольклориста Нина Заречная в белом на фоне красных огней неизбежно ассоциируется со смертью. Как сказал В.Я. Звоняцкий, «любимая женщина в саване, ставшая “мировой душой” и пахнущая серой, – невообразимая проделка русского гения» [Звоняцкий, с. 28]. Нина – Смерть, как ее народно-театральный прототип, не дает Треплеву ни дня отсрочки: в эпизоде их последней встречи она спешит, отказывается подождать, остаться. Больше Треплева зрители на сцене не видят: он стреляется.

Таким образом, наши наблюдения позволяют сделать некоторые выводы. Традиции народной театральной культуры органично вошли в драматургическую эстетику Чехова, способствуя созданию новой театральной условности. При этом опыт фольклорного театра выступает в прямом виде, как в случае с Симеоновым-Пищиком, и в опосредованном, как в пьесе

се «Чайка», где он играет роль аргумента в споре персонажей о природе театра, причем аргумента не только «за», но и «против».

Литература

- Звизницкий В.Я. Чехов и стиль модерн // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 23–30.
- Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988.
- Костюхин Е.А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987.
- Народный театр / сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. М., 1991.
- Некрылова А. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. СПб., 2004.
- Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. СПб., 1995.
- Савушкина Н.И. Русский народный театр. М., 1976.
- Собенников А. Чехов и Метерлинк (философия человека и образ мира) // Чеховиана: Чехов и Франция. М., 1992. С. 124–128.
- Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М., 1986. Т. 13.

ТОПОС РУССКОЙ ПРОВИНЦИИ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ РАННЕГО ЗАМЯТИНА

С.Ю. Воробьева

Россия, Волгоград

E-mail: svewor@yandex.ru

Рассматриваются ранние произведения Е.И. Замятина, объединенные «уездной» тематикой, в ключе их структурно-семантических особенностей. При сопоставлении структурной организации повестей «Уездное» и «Алатырь» выявляется тенденция к усложнению системы приемов эстетического завершения «вещества жизни», анализируется динамика авторского осмысления реальности.

Ключевые слова: неореализм, синтез, художественная структура, образ, топос.

В раннем творчестве Е.И. Замятина произведения уездной тематики занимают центральное место. Впечатления от провинциальной жизни (Лебедянь, Елец, Тамбов, Кемь) определили и художнические искания молодого писателя, довольно быстро прошедшего путь от сатиры гоголевского и щедринаского типов к неореалистическому синтезу факта и символа, путь усложнения художественного приема, активных поисков в области архитектоники, особенно очевидных на тематически константном материале.

Так, художественную структуру повести «Уездное» (1913) формируют не оппозиционные отношения (более динамичные по своей природе), а изоморфные, чем и обусловлена ее описательность, требующая для продвижения сюжетной интриги постоянного внешнего вмешательства – новых действующих лиц и обстоятельств. Образы персонажей демонстрируют свою сюжетную обособленность: отец Барыбы, Тимоша, Полька, монашек-старец связаны между собой только образом самого Барыбы. В результате эмоционально-ценностный образ «уездного» воспринимается как уродливо-тяжелый, однообразный, «вещный», стагнирующий, однозначно осуждаемый автором. Его замкнутый топос требует постоянного участия внешних по отношению к героям обстоятельств для продвижения сюжета, те же немногочисленные персонажи (Урванка, Моргунов), в структуре которых угадывается оксюморон, хотя и готовы породить собственные сюжеты и органично способствовать развитию интриги, намеренно оставляются Замятиным на периферии сюжета, а их внутренняя энергия остается нереализованной, что также усугубляет стагнирующее начало создаваемого художественного пространства.

В этих более сложных по замыслу характерах ощущается стремление Замятина к психологической глубине и неоднозначности: воспитанный на произведениях русской классики, Замятин не мог не чувствовать, что сатира эстетически обедняет и упрощает изображение, сводит характер к схеме.

Повесть «Алатырь» (1915) демонстрирует новый подход писателя к изображению уездной жизни России. В основу создаваемых образов Замятин уже последовательно кладет внутренний контраст, парадокс: князь Вадбольский – он же почтмейстер, протопоп отец Петр – собеседник «козьемордого» и автор книги «О житии и пропитании диаволов»; Иван Макарыч – и градоначальник, и подкаблучник, Иван Павлыч – «добрейший души человек» и злой шутник, «бес». Парадигма основных образов «Алатыря» представляет собой ряд структурно вполне равнозначных, но при этом семантически разнородных, наделенных своим особенным задором персонажей, каждый из которых способен стать центром собственной интриги. Эта специфика инвариантной образной структуры обусловила в дальнейшем такую стиливую доминанту прозы Е. Замятина, как его склонность к «монтажному принципу моделирования континуума» [Зюлина, с. 59].

Функциональная самодостаточность образов неизбежно приводит к процессу их обособления, «атомизации», каждый из персонажей спонтанно порожден той энергией смысла, которая связана с отмеченными особенностями структуры. Замятин все же лишь констатирует, обозначает это многообразие, эту подчеркнутую неповторимость, свойственную алатырцам, но при этом правдиво отмечает их склонность ходить толпой, слушаться реляций, воспринимать этот мир согласно существующим от веку

стереотипам (религиозным, этическим, эстетическим). Алатырцы способны быть «относительно свободными», но внутри себя (любовь, изобретательство, поэзия, философия), но при этом существенно ограничены извне некоей неизбежной, фатальной предопределенностью, воплотившейся художественно в образе Алатырь-камня.

Замятин последовательно усложняет структуру образов, формирующих феноменальный топос русского уездного мира. Приемы сюжетной полифонии, неоднозначности авторских оценок также подтверждают его стремление преодолеть рамки «монологического замысла» традиционной сатиры, ее тенденциозность и однонаправленность.

Художественные открытия Замятина сформировали уже на раннем этапе особые, узнаваемые черты его стилевой манеры, которые впоследствии получают теоретическое осмысление в целом ряде его статей и, соединившись с «богачейшим европейским привоем» [Михайлов, с. 7], являя миру неповторимый авторский стиль, особую концепцию мира, опередив во многих своих чертах современную писателю эстетическую мысль.

Литература

Зюлина О.В. Особенности сказовой формы повествования в ранних произведениях Евг. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: науч. докл., ст., очерки, заметки, тез.: в 11 кн. Тамбов, 1994. Кн. 2. С. 59–61.

Михайлов О.Н. Гроссмейстер литературы // Замятин Е.И. Избранные произведения: в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 3–38.

ПОЭТИЧЕСКИЕ НЕКРОЛОГИ КАК СПОСОБ КОНСТРУИРОВАНИЯ «ГУМИЛЕВСКОГО ПРОСТРАНСТВА»

Я.В. Самохвалова

Россия, Волгоград

E-mail: doktorin@gmail.com

Рассматриваются посвященные Н. Гумилеву поэтические некрологи, созданные в русской литературе XX – начала XXI в. как основа формирования «гумилевского пространства» в произведениях современных авторов.

Ключевые слова: жанр, диалогичность, пространство, мифологизация.

В русской литературе XX – начала XXI в. сложился довольно значительный массив посвященных Н. Гумилеву некрологов, не только воспроизводящих отношение конкретных авторов к личности расстрелянного по-

эта, но и формирующих своего рода «гумилевское пространство». При чем одной из основных характеристик этого пространства можно назвать его *диалогичность*.

Парадоксальным образом достаточно четко обрисованный мифологизированный образ поэта оказывается подчеркнуто амбивалентным, что позволяет различным авторам использовать весь комплекс аллюзий и реминисценций на личность и творчество Н. Гумилева в «узловых точках» собственных произведений – там, где сталкиваются культуры, идеи и ценностные подходы. И, как правило, связано это своеобразное «подключение» к гумилевскому пространству не с желанием репрезентировать конкретную авторскую идею, а именно с попыткой посмотреть на критический момент с нескольких точек зрения. Авторы не исследуют конфликт *разных* носителей *разных* идей – они делают «полем битвы» душу одного человека, способного понять и принять диаметрально, казалось бы, противоположные подходы к проблеме.

Формирование «гумилевского пространства» с подобной спецификой являлось прямым следствием мифологизации образа Гумилева, начавшейся еще при жизни поэта. Однако максимальную структурированность и завершенность это пространство обрело в корпусе лирики некрологического характера, посвященной Н. Гумилеву.

В большинстве некрологов полноценно репрезентирована базовая триада составляющих его образ мифологем: «Поэт – Путешественник – Воин». Иногда устанавливается хронологическая последовательность смены ключевых компонентов мифообраза (хотя любопытно, что Путешественник в версии, например, И. Одоевцевой предшествует Поэту, тогда как в автобиографической версии – стихотворении «Память» – «вывеска поэта» появлялась раньше, чем «избранник свободы, мореплаватель и стрелок»). В «Балладе о Гумилеве» можно также проследить отсылки по меньшей мере к двум гумилевским сборникам – «Шатер» и «Чужое небо» (ср.: «Под широким шатром небес»; «В пустыне под “небом чужим”» [Одоевцева], причем закавыченность словосочетания «небом чужим» эту отсылку акцентирует. Необходимо отметить, что в рассматриваемых ниже стихотворениях такого рода аллюзии, «подкрепляющие» мифологему Поэта, будут появляться с обращающим на себя внимание постоянством.

В русле обозначенной выше тенденции обрисовывает «гумилевское пространство» и А. Бор:

Созвучных строф порыв, растущий в шквал,
Могучей страсти взрывы и удары;
Единство мысли, ритма, чувства, жара,
Лианов изумруд, зари коралл.

О, как в стихи ты целый мир включал:
Мрак Африки, Колумба каравеллы,
Урчанье тигра, колдовской колчан;
Пылали жемчуга, искрились стрелы,
Огонь костра магически сиял.
Энергия в стихах твоих кипела,
Тряс твой протест твердыню черных скал.
Умел в атаках ты не гнуться телом –
В дыму, в огне ты ордены снискал.
О, воин и поэт! О, воин смелый!
Извлек ты пламя из ритмичных строк;
Неугасимы мыслей ярких стрелы;
Ум лучезарен твой, как огненный твой столп [Бор].

Помимо базовых мифологем Воина и Поэта, не только репрезентируемых, но и прямо номинируемых, косвенно актуализируется мифологема Путешественника. При этом в приведенном тексте (являющемся, кстати, акrostихом: первые буквы строк образуют фразу «смелому поэту воину») содержатся аллюзии по меньшей мере на пять гумилевских сборников: «Жемчуга», «Чужое небо» (опосредованно: по словосочетанию «Колумба каравеллы», которое отсылает к поэме «Открытие Америки», входящей в указанный сборник), «Колчан», «Костер», «Огненный столп». Это можно расценивать и как дополнительную репрезентацию мифологемы Поэта, и как самостоятельную часть гумилевского мифа, хотя опорными мифообразами чаще все-таки выступают конкретные цитаты, наподобие «изысканного жирафа», «брабантских манжет», «простых и мудрых слов», с которыми следует «предстать перед Богом», «пули, отлитой рабочим» и т.д.

Практически двойником предыдущего стихотворения можно считать сонет И. Северянина:

Путь конкистадора в горах остер.
Цветы романтики на дне нависли.
И жемчуга на дне – морские мысли –
Трехцветились, когда ветрел костер.
И путешественник, войдя в шатер,
В стихах свои писания описьмил.
Уж как Европа Африку ни высмей,
Столп огненный – души ее простор.
Кто из поэтов спел бы живописней

Того, кто в жизнь свою десятки жизней
 Умел вместить? Любовник, Зверобой,
 Солдат – все было в рыцарской манере.
 ...Он о Земле толкует на Венере,
 Вооружась подзорною трубой [Северянин].

Актуализируя все мифологемы первого ряда (Поэт, Путешественник, Воин) и одну из мифологем второго ряда (Любовник), подчеркнута постулируя многокомпонентность мифообраза Н. Гумилева («...в жизнь свою десятки жизней / Умел вместить...»), И. Северянин в дополнение к этому сознательно перебирает большинство гумилевских сборников: «Путь конквистадоров», «Романтические цветы», «Жемчуга» (причем с указанием на «трехцветность», подразумевающим деление на «Жемчуг черный», «Жемчуг серый» и «Жемчуг розовый», которое впоследствии было Гумилевым снято), «Костер», «Шатер», «Огненный столп». Привлекает внимание отсылка к персонажу Дж.Ф. Купера, Зверобой: прослеживавшиеся критиками параллели с другими яркими героями приключенческой литературы, мифообразы которых продолжают обогащаться усилиями читательской и зрительской аудитории (Индиана Джонс, Арагорн), предстают уже не случайностями, но частью системы. И даже предложенный вариант посмертного времяпрепровождения поэта выглядит не дополнительной мифологизацией в мистическом ключе, а всего лишь очередной аллюзией на гумилевское творчество («На далекой звезде Венере...» [Гумилев, т. 2, с. 188–189]).

Несколько иначе – с преимущественной опорой на мифологемы, репрезентированные в автобиографическом мифе, точнее, в стихотворении «Память», – проводит границы мифообраза Н.Н. Воробьев:

Пронес свой стих, чеканен, строг и звонок,
 Сквозь зной пустынь, сквозь пламя и цветы
 Стрелок, охотник, «колдовской ребенок»
 И рыцарь Белой кружевной мечты.
 Ты не поддался обаянью гула,
 Ты отозвался на иной призыв,
 Ты дым пустил в винтовочное дуло,
 Спокойно папиросу погасив [Воробьев].

Кстати, весьма схожим образом, вплоть до введения в текст образа «винтовочного дула», реализована последняя мифологема у М.А. Дудина:

И в миг расстрела он глядел в упор
В глаз вечности винтовочного дула.
И смерть его, заканчивая спор
С Поэзией, в полете не свернула [Дудин].

В сонете Р.Б. Евдокимова базовая мифологемная триада также репрезентируется полностью, обогащаясь, как и в стихах А. Бора, множеством аллюзий на гумилевское творчество (причем на стихи, обыгрывающиеся в чужой поэзии сравнительно редко):

Вскормить тигренком странную мечту,
Ей подчинив и мысли, и поступки:
Взглянуть в зияющую пустоту,
И жизнь, и смерть смешав в кипящем кубке.
Любить не с бледной верой в красоту –
С победным гимном страсть впитать, как губка.
Погибнуть офицером на посту,
В последний раз ответив мрачной шуткой.
В Аддис-Абебе слушать львиный рев,
Читать стихи ущельям и драконам.
С последних тайн заветный снять покров...
Друзья! Какому подчинить закону
Его стихи, сонеты и канцоны?
Здесь не поэт, здесь воин Гумилев [Евдокимов].

Можно определить по меньшей мере шесть или семь стихотворений, на которые намекает автор: «Слоненок» (1921) (редкий случай использования Гумилевым уменьшительно-ласкательного именованья животного, поэтому сопоставление с «тигренок» правомочно), «Самоубийство» (ср.: «И жизнь, и смерть смешав в кипящем кубке» и «А отравленная блещет / Золотая влага кубка» [Гумилев, т. 1, с. 61]), «Я и вы» (1918) (ср.: «Любить не с бледной верой в красоту – / С победным гимном страсть впитать, как губка» и «Я люблю – как араб в пустыне / Припадает к воде и пьет, / А не рыцарем на картине, / Что на звезды смотрит и ждет» [Там же, т. 2, с. 10]; «Читать стихи ущельям и драконам» и «Я читаю стихи драконам, / Водопадам и облакам» [Там же]), «Акростих» («Аддис-Абеба, город роз...» [Там же, т. 2, с. 191]), «У камина» (1911) (ср.: «...слушать львиный рев» и «Вечерами к нам подходили львы» [Там же, т. 1, с. 179]), «Естество» (1919) (ср.: «С последних тайн заветный снять покров» и «Я не печалюсь, что с природы / Покров, ее скрывавший, снят» [Там же, т. 2, с. 198]) и, возмож-

но, «Канцона третья» (1918) (ср.: «С последних тайн заветный снять покров» и «К последней, страшной свободе / Склонился уже наш дух» [Гумилев, т. 2, с. 24]). Преимущественно они дополняют мифологемы Поэта и Путешественника, но попутно актуализируется и мифологема второго ряда – Любовник.

Также можно отметить дважды повторяющееся обращение к одной из упоминавшихся выше легенд, бытовавших вокруг расстрела Гумилева. Именно к этому эпизоду возводятся строки «Погибнуть офицером на посту, / В последний раз ответив мрачной шуткой» и «Здесь не поэт, здесь воин Гумилев».

Можно привести пример предельно патетической репрезентации сопряженных мифологем Воина и Поэта, с принципиальным отсечением всех прочих компонентов мифообраза:

Прекрасен строгий образ Гумилева!..
Он в те года сияюще возник,
Когда какой-то иссякал родник
И дряблым, бледным становилось слово.
И голосом трубы, военной и суровой,
Его призыв воспрянул в этот миг,
И к небесам подъятый, тонкий лик
Овеян был блистаньем силы новой.
О, этот очерк крепко сжатых губ!..
А в эти дни, не веря нашей яви,
Блок забывал о доблести и славе
И к чертовщине влекся Сологуб.
Был страшен мир, где безмогильный труп
Вставал и шел своей тропею навей,
А небеса уже закат кровавил,
Вздыхая ночь с уступа на уступ.
Мы провалились в грозную войну,
Как в вырытую кем-то яму волчью,
Мы стали жить испуганно и молча,
В молчание повергнув всю страну,
И, задыхаясь, ринулись ко дну...
Лишь красный факел озарил окрестность,
Как нетопырь, порхала неизвестность,
Будившая набатом тишину.
Один лишь голос серебром звенел,
И не был он никем перекликаем,

Все мы его и в наши дни узнаем,
Зане не заглушил его расстрел.
Да, как бы резко залп ни прогремел,
Каким бы ни был он зловещим лаем, –
Мы все-таки еще ему внимаем,
Пусть сонм годин над нами прошумел!
Прекрасен грозный облик Гумилева!
Как Лермонтов, он тоже офицер.
А вы теперь наказаны сурово,
Вы, сеятели басен и химер!
...Грохочут танки. Вихорь битвы – сер,
И вспыхивает в нем огонь багровый...
Но где оно, водительское слово,
Победно поднимающее всех?
И где они, где те певцы иные,
Что заменили спящего мертво?
Золотое сердце России
Мерно билось в груди его [Несмелов].

Особо выделим присущий интерпретации А.И. Несмелова пафос гражданственности: он интересен тем, что автор подчеркивает не «гражданственность» или «патриотичность» как свойство личности Гумилева, а собственное восприятие погибшего поэта – в качестве идеального кандидата на роль Гражданина и Патриота, к тому же наделенного воистину непререкаемым моральным авторитетом. Сходным образом расставляет акценты в своей интерпретации Н.В. Станюкович («Поэт носил погон серебряный...» [Станюкович]), однако нетрудно заметить, что Станюкович воспринимает Гумилева как идеолога и предводителя Белого движения, тогда как Несмелов адресует «водительское слово, победно поднимающее всех» воинам Красной Армии на фронтах Великой Отечественной войны.

Саму возможность амбивалентного использования гумилевского мифообраза в данном аспекте можно расценивать как дополнительное подтверждение стереотипизированности и предельной схематизированности инварианта гумилевского мифа, оставляющего широкий простор для авторского варьирования мотиваций при осмыслении большинства фактов гумилевской биографии и, соответственно, для гибкого встраивания «гумилевского пространства» в произведения современных авторов.

Литература

- Бор А. Созвучных строф порыв, растущий в шквал... // Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии. М.: Мол. гвардия, 2004. С. 78.
- Воробьев Н.Н. Пронес свой стих, чеканен, строг и звонок... // Там же. С. 86.
- Гумилев Н. Собрание сочинений в четырех томах. М.: ТЕРРА, 1991. Т. 1–4.
- Дудин М.А. Памяти Николая Степановича Гумилева // Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии. М.: Мол. гвардия, 2004. С. 99.
- Евдокимов Р.Б. Вскормить тигренком странную мечту... // Там же. С. 100.
- Несмелов А.И. Гумилев // Там же. С. 147–148.
- Одоевцева И. Баллада о Гумилеве // Там же. С. 150–152.
- Северянин И. Гумилев // Там же. С. 170.
- Станюкович Н. Поэт носил погон серебряный... // Там же. С. 176.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ МИРА В РАССКАЗЕ Г. ГАЗДАНОВА «ГАВАЙСКИЕ ГИТАРЫ»

А.И. Смирнова

Россия, Москва

E-mail: alfia-smirnova@yandex.ru

В рассказе Гайто Газданова «Гавайские гитары» экзистенциальная модель мира реализуется в мотивах одиночества, «двойной жизни», смерти, сна; в оппозициях 'свой' / 'чужой', 'внутренний' / 'внешний', в замещении эмпирической реальности иллюзорной как единственной возможности существования в мире абсурда.

Ключевые слова: Газданов, рассказ, экзистенциальная модель мира, мотивы, оппозиция.

Художественным исканиям Гайто Газданова оказывается созвучным французский литературный экзистенциализм с его вниманием к индивидуальному опыту переживания бытия в мире, к проблемам человека и его выбора, одиночества и свободы, смерти. Исследователи обратили внимание на экзистенциальную модель мира в прозе писателя (см.: [Семенова; Матвеева; Третьякова; Поляева] и др.), на его верность «эстетике смерти». Газданова привлекают «вопросы чисто экзистенциального порядка: человек перед лицом смерти, человек перед лицом судьбы; человек и устройство окружающего мира; человек и история; наконец, бытие и самобытие человека, видимое и невидимое, истинное и мнимое в нем» [Матвеева, с. 64].

Принадлежащий к младшему поколению писателей русского зарубежья первой волны, Газданов начинает свой творческий путь в эмиграции, осмысливая положение человека-изгнанника, оказавшегося вне почвы, «над бездной», пережившего историческую катастрофу – гибель прежней России и утрату Дома. Жизнь на чужбине для газдановских героев становится тем испытанием, которое многие из них не выдерживают и сводят счеты с жизнью.

В изображении автора русские изгнанники – по сравнению с европейцами – люди другой породы, отличающиеся яркой индивидуальностью и, как правило, трагической судьбой. В романе «Ночные дороги» проводится параллель между миром, в котором живут русские эмигранты, и европейским образом жизни: «Русские существовали в бесформенном и хаотическом, часто меняющемся мире, который они чуть ли не ежедневно строили и создавали, в то время как европейцы жили в мире реальном и действительном, давно установившемся и приобретающем мертвенную и трагическую неподвижность, неподвижность умирания или смерти» [Газданов, т. 1, с. 616].

Ощущение пребывания в двух «мирах» присуще многим газдановским героям и обусловлено «раздвоенным» существованием изгнанников, болезненным восприятием своего положения. В романе «Ночные дороги» говорится о «недопустимой двойственности бытия» [Там же, с. 639], которая доставляет страдания герою-повествователю, вынужденному вести двойную жизнь (ночного таксиста и писателя) и разделяющему собственное существование на *настоящую* (другую, свою) жизнь и *ненастоящую* (чужую). Мотив *двойной жизни* – один из центральных в прозе писателя.

Жизнь героя рассказа «Гавайские гитары» (1930) также характеризуется двойственностью и разделяется на «внешнюю» и «внутреннюю». Реальный, эмпирический, мир и ирреальный, воображаемый, существуют параллельно. Ситуация смерти высвечивает их несовместимость, переклюкает события в экзистенциальную плоскость. Действие рассказа происходит «в чужой стране и чужом городе» – Париже. Особенно остро герой ощущает это в связи со смертью сестры: вместо сочувствия и сострадания окружающих – механическое исполнение своих обязанностей полицейским врачом, прибывшим составить акт о смерти Оли, деловитым священником при отпевании её в церкви, организованном с коммерческой хваткой. Пространство жизни героя делится на «свое» и «чужое»: «Второй раз за короткое сравнительно время мне опять пришла в голову мысль о том, как давно и безнадежно я живу за границей. Похороны в России были совсем другими <...>, и все было так не похоже на Рос-

сию <...>» [Газданов, т. 3, с. 120]. Если Париж для героя «чужой город», то Россия – «своя»: «Дама, сопровождавшая моего шурина, воткнула в землю толстый пучок мимоз, напоминавших те неизвестные, некрасиво расцветающие растения, которые попадались у нас в России среди бурьяна и диких трав» (курсив мой. – А.С.) [Там же, с. 121].

Героя окружают чуждый ему мир, чужое жильё, в котором он оказывается случайно. Это дом, куда он попал после случайной встречи со знакомыми и остался в нем ночевать; съёмная квартира его шурина Володи и сестры Оли, где она медленно угасает; наконец, квартира незнакомой дамы, пригласившей к себе его и Владимира после похорон. Газдановский герой стремится к *одиночеству* в этом чужом ему мире (чтобы «никто не мешал, и ничье постороннее присутствие не задевало»).

В его жизни необъяснимым образом соединяются два события – самое рядовое, которое могло бы забыться на второй день (ночёвка в чужом доме), и трагическое – преждевременная смерть сестры. В финальной части герой вспоминает о них: «Потом, спустя несколько лет, я забыл и перепутал многое, что происходило в ту пору моей жизни. Но зато эти колебания воздуха теперь заключены для меня в прозрачную коробку, недоступным образом сделанную из нескольких событий, которые начались той ночью, когда я впервые услышал гавайские гитары, не зная, что это такое, и кончились днем похорон моей сестры» [Там же, с. 126].

Название рассказа, как и «необыкновенная мелодия», услышанная случайно в полусне, объясняются лишь в финале, однако именно эта мелодия оказывается сродни состоянию героя, пребывающего *между сном и явью*, в котором он пытается разобраться, восстанавливая в памяти впечатления, вызванные неизвестной мелодией. В экспозиции рассказа воспроизводится *работа сознания* героя, *процесс воспоминания* и «пересоздания» реальности, её *творческого преобразования*. Авторское стремление уловить неуловимое – запечатлеть творческий процесс (невольное «медленное искажение воспоминания») – реализуется в воспроизведении ощущений, вызываемых «плачущим мотивом», «протяжные, вибрирующие звуки» которого пробуждают его воображение.

«Иной» мир предстает в произведении миром *воображаемым, иллюзорным*: «И уже через несколько минут я прибавил к этой музыке фламминго, будто бы проходившего по комнате, и красный закат над незнакомым городом – которых я тогда не видел, которые, впрочем, может быть, были очень близки этим звукам и лишь не успели дойти до моего внимания именно в тот момент» [Там же, с. 113].

В том же 1930 г. Газдановым был написан рассказ «Черные лебеди», название которого связано с единственной *иллюзией* главного героя Павлова – его любовью к Австралии и черным лебедям, о которых он прочитал «все, что было о них написано». Для Павлова небо, «покрытое могучими черными крыльями» десятков тысяч лебедей, – это «какая-то *другая история мира*, это возможность иного понимания всего, что существует» (курсив мой. – А.С.) [Газданов, т. 3, с. 141]. У героя, наделенного этим пониманием, нет страха перед смертью, он планирует и «просчитывает» свой уход из жизни, словно готовится к отъезду в Австралию. Из предсмертной записки Павлова читатель узнает о его письме матери, в котором сообщается, что он уехал в Австралию. Эта страна олицетворяет его *иллюзию, мечту* о другом мире, который символизируют образы черных лебедей. И представление об этом другом мире связано для Павлова с любовью, которой он лишен в реальной жизни. Именно поэтому Павлова не страшит смерть, и его выбор вполне осознан.

В рассказе «Гавайские гитары» автор предлагает ещё один вариант «ухода» от реальности. «Внутренняя» жизнь героя раскрывается через воспроизведение работы сознания («подумал», «вспомнил», «показалось») и подсознания (сон, пограничное состояние между сном и явью, воображение). Близость авторской позиции философии экзистенциализма выражается в понимании того, что реально только индивидуальное, а понятие «существовать» означает осознание наличия вещей и присутствия собственного сознания. Пространство в рассказе «Гавайские гитары» – это пространство *данного сознания*, т.к. всё возникает в процессе сознания. Герой Газданова, пройдя через опыт постижения смерти, находит новый смысл существования в создании «другой» реальности, в творчестве. Этот мир для героя и есть «настоящий».

Мотив *сна* уже в первом абзаце рассказа способствует раскрытию «параллельной» жизни героя. В состоянии полусна-полуяви он слышит «необыкновенную мелодию», возможно, это ему приснилось, потому что никто, кроме него, её не слышал. Мотив сна возникает и в описании смертельной болезни сестры (сон как смерть и смерть как сон), и во фрагменте пребывания героя и его шурина в квартире незнакомой дамы, куда попали случайно после похорон Оли. Герой видит изящную статуэтку в виде лежащей на спине женщины и представляет себе её сон (сон как игра воображения героя). Сон символизирует иное бытие, другую реальность: «И я думал, что я давно уже все это знаю – не то по чьим-то чужим воспоминаниям, не то потому, что подобные образы и вещи я видел, быть может, когда-нибудь во сне, а наутро забыл» [Там же, с. 124–125].

Существование героя протекает в мире вещей, символизирующих его «внешнюю» жизнь: неудобный, просиженный «сырой диван», на котором вынужден спать герой, оставшийся на ночлег в чужом доме; «коробки с мусором» за окном как свидетельство раннего утра; «увядший белый букет, стоявший в комнате сестры» на столе и по ошибке прихваченный кем-то на кладбище; новые узкие туфли, купленные героем и причиняющие ему нестерпимую боль, которая олицетворяет связь с эмпирическим миром и позволяет заглушить душевную боль (именно поэтому в церкви во время отпевания сестры герой обращает внимание на оскорбительные для него вещи, «сопутствующие» обряду).

Детали с негативной коннотацией помогают реализоваться оппозициям 'внутренний' / 'внешний', 'свой' / 'чужой', как и «незнакомая мелодия», впервые услышанная героем в полусне и повторно – в доме дамы («Опять это плачущее волнение металлического трепета в воздухе охватило меня»). Звучание гавайских гитар, откликающееся в душе героя, символизирует в произведении искусство, которое вечно и противостоит смерти.

Экзистенциальная модель мира строится в рассказах Г.И. Газданова на оппозициях 'свой' / 'чужой', 'внутренний' / 'внешний', которые связаны с системой мотивов (одиночества, «двойной жизни», смерти) и основными проблемами – изгнанничества, маргинальности, смысла бытия, утраты самоидентификации.

Объединяют газдановских героев присущее им тотальное одиночество, поиск смысла бытия, трагизм экзистенциального опыта, потребность в замещении эмпирической реальности иллюзорной как единственной возможностью существования в мире абсурда.

Литература

- Газданов Г.И. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Согласие, 1996.
- Семенова С.Г. Путешествие по «беспощадному существованию» (Гайто Газданов) // Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. М., 2001.
- Матвеева Ю.В. «Превращение в любимое»: художественное мышление Гайто Газданова. Екатеринбург, 2001.
- Трегьякова О.А. Экзистенциальное «путешествие на край ночи» в романах Г. Газданова и Л.-Ф. Селина // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейской литератур. М., 2008.
- Поляева М.С. Малая проза Гайто Газданова // Там же.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КАТЕГОРИИ
В СТИХОТВОРЕНИЯХ Д. ХАРМСА 1920-х гг.

К.И. Пазухина

Россия, Волгоград

E-mail: Kapitolina92@yandex.ru

Рассматриваются пространственные категории «верх/низ», «открытое/ закрытое» в стихотворениях Д. Хармса 1920-х гг. на материале стихотворений «Нева течёт вдоль Академии», «Авиация превращений», «Один старик смотрел на небо», «Полет в небеса».

Ключевые слова: пространственные категории, композиция, пространственные уровни.

Пространство, наряду со временем и другими философскими категориями, является очень важным в поэтике Д. Хармса. «Авиация превращений» – стихотворение, написанное в январе 1927 г. Первая строка («Летание без крыл жестокая забава» [Хармс, 2005, с. 49]) уже указывает на основной мотив данного стихотворения и один из ведущих мотивов в творчестве Хармса вообще – мотив полета. Полет постоянно возникает в произведениях автора потому, что «земное тяготение, от которого художник должен освободиться, является принудительной системой, так же как и логика, и грамматические отношения, и причинно-следственные связи», – отмечает Ж.-Ф. Жаккар [Жаккар, с. 314].

В тексте стихотворения актуализируется два пространственных уровня – земной и небесный, которые сообщаются между собой. Главные герои стихотворения (Летчик и Мадлэн) совершают полет на самолете, но героиня выпадает из него. Земное пространство характеризуется негативными смыслами: забвением («Потом года лежит не тлен / Тоскует бедная Мадлэн»), смертью («Я гибну»), переход из небесного пространства в земное также связан с негативными смыслами – утратой («но у пилота мягкие усы тотчас же оборвались») и утратой героиней своего облика («потом приходит ей конец / она в подсвечник превратилась»). Падение описывается подробно, тогда как взлет связан с исчезновением («улетает самолет / Там раздувшись он пропал»). Не случайно стихотворение названо «Авиация превращений», потому что в нем обыгрываются главные темы произведения – это полет на самолете и превращения, внезапные исчезновения. Можно сказать, что стихотворение пронизано цирковыми мотивами, мотивом фокусничества.

Особое внимание стоит уделить композиции стихотворения. Его можно условно разделить на несколько частей: падение Мадлэн с самолета,

взлет обратно на небо, отступление, связанное с описанием колдуна, и снова полет Мадлэн на самолете и ее падение. На первый взгляд, два падения Мадлэн – это разные случаи. Однако уточнение деталей «второго» полета позволяет нам говорить, что это было одно и то же путешествие. Мадлэн после своего «первого» падения лежит при смерти и говорит приземлившемуся летчику: «Я гибну. Дай печенье». Конечно, можно было бы опустить этот элемент текста, объясняя это логикой абсурдного текста. Но мы все-таки не можем пропустить тот факт, что практически рядом в тексте возникают слова «печенье» и «Мадлэн». Это прямая отсылка к роману М. Пруста «В поисках утраченного времени» (который Д. Хармс читал [Хармс, 1991, с. 86]), где фигурирует печенье Мадлэн. Вкус этого печенья запускает долгий процесс воспоминания и реконструкции прошлого во всех мыслимых и немыслимых психологических и предметных деталях [Кукулин, с. 71]. То есть мы можем с уверенностью говорить, что «второй» полет на самом деле является подробным воспоминанием героини о своем путешествии.

Небесное пространство связано с образом колдуна. Он «вертит облако шкапов / переливает муть печей / В небе тристо колпаков / Строит башни из кирпичей / Там борзое солнце греет / Тьму проклятую грызёт / Там самолёт в Европу реет / И красавицу везёт» [Хармс, 2005, с. 50]. Как видно из приведенной цитаты, небесное пространство вмещает в себя множество предметов, некоторые противостоят друг другу (солнце и тьма), однако все они подчиняются волшебной власти колдуна.

Важно отметить, что наряду с земным и небесным пространствами, образующими единую пространственную вертикаль, присутствует и водный уровень. Водное пространство представлено несколькими образами: болотом, на которое приземлилась Мадлэн, рекой, морем. Эти образы расширяют пространство до объемного, т.е. образуют горизонтальное пространство.

Таким образом, в тексте стихотворения реализуется единое пространство со своей вертикалью (земным и небесным уровнями) и горизонталью. Небесное пространство связано с колдовской, волшебной семантикой, а земное – с семантикой смерти и превращения.

Стихотворение «Падение с моста» было написано в августе 1928 г. В нем противопоставлены два типа пространства – открытое и закрытое. К элементам, составляющим открытое пространство, относятся пустырь, луг, улица, мост, море, материк. Ему принадлежат такие действующие персонажи, как Тюльпанов и Пятаков. В закрытом пространстве дома помещены два персонажа, один из которых является лирическим субъектом. За жизнью вне дома герой наблюдает через окно. Окно у Д. Хармса – очень важ-

ный образ, относящийся не только к пространственным, но и к философским категориям. Рассмотрим первые строки стихотворения: «Окно выходит на пустырь / квадратный как пирог / где на сучке висит нетопырь. / Возьми свое перо» [Хармс, 2005, с. 62]. М.Б. Ямпольский писал: «Окно в этом смысле – это еще и окно внутрь. <...> Окно создает странную нерасчлененность слов и предметов. Оно помогает разглядеть в предметах имя. Имя предмета обнаруживается, если смотреть на него в окно» [Ямпольский, с. 43]. В данном случае взгляд на предметы через окно побуждает героя к творчеству. Но отношение к творчеству и вдохновению у Хармса всегда связано с ощущением мучительности, преодолением различных трудностей часто мистического характера. В «Автопортрете у окна» поэт изобразил человека на фоне тяжелой оконной рамы. М.Б. Ямпольский в своей книге «Беспамятство как исток. (Читая Хармса)» писал по поводу этого рисунка: «Но самое любопытное – у человека (то есть у самого Хармса) нет лица. На его месте черное пятно. Лицо стерто, дефигурировано и “фигурой” окна, и зеркальной, парадоксальной реверсией пространств» [Там же, с. 55]. Герой так и не начинает творить, он покидает «свое» пространство, пространство дома и комнаты. Это приводит его к трагической гибели, которая, однако, по мнению главного героя, была ему уготована судьбой («Таков был мой удел»), с другой стороны, она была заложена в начале стихотворения в соотношении образа окна, героя и мотива творчества.

Пространство стихотворения делится на земное и водное. Земное, в свою очередь, представляет собой дом и «открытое» пространство. Оппозиция между земным и водным пространствами становится оппозицией жизни и смерти. Падение является основным сюжетобразующим элементом стихотворения, и оно же отождествляется со смертью героя.

Стихотворение «Нева течёт вдоль Академии» написано в октябре 1929 г. во время активной деятельности Д. Хармса в рамках организации ОБЭРИУ. В стихотворении заглавным становится образ Невы. Он нередко возникает в произведениях Хармса, коренного петербуржца, наряду с другими реалиями Санкт-Петербурга. Стихотворение представляет собой пейзажную зарисовку. Под Академией имеется в виду Петербургская академия наук, которая находится на берегу Невы, на Васильевском острове. Изображенное реальное пространство представлено в стихотворении как плоское пространство географической карты: «К шести часам Нева лопата / на карте города лежит как на тарелке» [Хармс, 2005, с. 95]. На этой карте обозначена не только сама Нева, текущая по городу, но и море, Гельголанд – архипелаг в Северном море, Финский залив. Все эти топосы соединяются образом рыб: «святые рыбы / туземцы водяного бреда / плывут как стрелки» [Там же]. Причем сравнение со стрелками при-

обретает двойной характер: с одной стороны, этим подчеркивается стройность рыбных косяков, с другой же стороны, это отсылка к стрелке Васильевского острова, находящейся недалеко от Академии. Через все стихотворение проходит мотив текучести, сопряженный с образом воды. В произведениях Хармса этот образ встречается часто. В понимании писателя вода вездесуща, т.к. текуча и не может постоянно находиться в одной точке пространства, она всеведуща. Ж.-Ф. Жаккар, анализируя стихотворение «Вода и Хню», написал следующее: «Только одна вода вездесуща: она может говорить “здесь” о том, что есть “там”, она одновременно и источник и устье, поскольку “текуча”»: текучесть – ее всеведение» [Жаккар, с. 212].

Мы выяснили, что в стихотворении «Нева течёт вдоль Академии» объемное пространство «сворачивается» в плоское пространство географической карты («вы подносите нам карту / наших славных, чудных мест. / Мы кладём её на парту / моря Финского окрест» [Хармс, 2005, с. 96]). Основным принципом построения пространства является горизонтальное динамическое циклическое движение, т.к. рыбы проделывают путь от Васильевского острова к Финскому заливу, затем к Северному морю и обратно.

Рассмотрим стихотворение 1929 г. «Один старик смотрел на небо». За шутливыми интонациями в этом небольшом по объему произведении просматривается мироощущение Д. Хармса. В тексте четко обозначена вертикальная оппозиция земли и неба: «Один старик смотрел на небо / и всё искал знак воскресения / А в это время на земле / дрожало губительное землетрясение» [Там же, с. 80]. Небесное, в соответствии с традиционным представлением, связано у Д. Хармса с мотивом святости, божественности, земное же пространство – с разрушением, падением («Люди сидя за обедом / быстро падали со стула» [Там же, с. 80]) и смертью. Дополняет картину образ Феи, щеголя, сидящего среди разрушения, около мертвой невесты Кати. Завершается стихотворение строками «А Федя в скором времени / женился на другой» [Там же], подчеркивающими низменное и тем самым – противопоставление святости небес.

Литература

- Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995.
- Кукулин И.В. Фотографическое печенье «мадлен»: рец. на кн.: Нарский И. Фотокарточка на память: семейные истории, фотографические послания и советское детство (Автобио-историографический роман). Челябинск, 2008 // Новое литературное обозрение. 2008. № 92. С. 65–74.
- Хармс Д. Горло бредит бритвою: случаи, рассказы, дневниковые записи / сост. и коммент. А. Кобринского и А. Устинова. М., 1991.
- Хармс Д. Малое собрание сочинений. СПб., 2005.
- Ямпольский М.Б. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 1998.

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО В.С. ГРОССМАНА В ПРОСТРАНСТВЕ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

苏联作家瓦·谢·格罗斯曼作品的创作特色及其精神文化气质¹

Ян Хайюнь

杨海云

КНР, Тяньцзинь

E-mail: tjnu_yhaiyun@163.com

Рассматриваются духовные особенности личности и творческий метод Василия Гроссмана – автора романов «За правое дело» и «Жизнь и судьба», его отношения с государством, характер осмысления исторических и философских проблем в его произведениях. Выявляются место и роль творчества писателя в пространстве советской литературы.

Ключевые слова: личность писателя, духовные качества, дело Гроссмана, творческий метод, советская литература.

1. 引言

瓦西里·谢苗诺维奇·格罗斯曼（Василий Семенович Гроссман, 1905.12–1964.9）是20世纪俄罗斯杰出的作家，一生致力于短篇、中篇和长篇小说的创作；然而，围绕着他的最著名长篇小说——战争两部曲《为了正义的事业》和《生存与命运》在苏联文坛所发生的风波（格罗斯曼事件），使作家格罗斯曼深受迫害，并在遗憾中离世。

格罗斯曼历经8年（1943年–1952年）完成了他一生中最重要的长篇小说——战争两部曲的第一部《为了正义的事业》。作品讲述了斯大林格勒战役士兵与市民奋勇抗击德国法西斯的战斗故事。1952年《为了正义的事业》在《新世界》杂志发表后在社会上引起了强烈的反响，1952年10月13日在作协散文部会议上一致推荐该小说竞争斯大林文学奖。然而，1953年3月24日的作协理事会否定了这部长篇小说，作协总书记捷耶夫在题为《作家协会工作的某些问题》的报告中指责长篇小说《为了正义的事业》是宣扬“善恶循环的反动唯心主义哲学”和“无冲突论”，并于1953年3月24日作协理事会召开了批判小说《为了正义的事业》的大会[蓝英年 2004:157]。1956年该小说被禁止再版。

战争两部曲的第二部《生存与命运》仍然以斯大林格勒战役为背景，情节的发展和战争的进程都渗透着作者对社会现实和国家前途命运等深层次问题的思考。凝聚着作家10年（1950年–1960年）心血的小说《生存与命运》于1960年5月与《旗》杂志编辑部签署了发表协议；然而，1960年

¹ 本文系教育部人文社会科学研究规划基金项目“赫鲁晓夫时期的文化‘解冻’对俄罗斯文化艺术发展的影响”（11YJA770060）的阶段性研究成果。

12月19日《旗》杂志编辑部会议认为小说《生存与命运》是“政治上有害的东西”和“敌视我们思想的作品”而拒绝发表；1961年2月14日国家安全委员会没收其手稿和全部资料 [Зезина, 1999, с. 222]。1962年7月23日苏共中央书记苏斯洛夫“根据中央委员会主席团会议的精神”与格罗斯曼进行了交谈，苏斯洛夫确认了小说《生存与命运》的命运不可能改变，并认为该小说比帕斯特纳克的小说《日瓦戈医生》的危害性要大得多 [Аксютин, с. 376]。1964年9月格罗斯曼未能等到心爱的书出版便溘然长逝。1980年小说《生存与命运》在瑞士的洛桑出版，1988年在苏联《十月》杂志正式发表，此时作家格罗斯曼已逝世二十余年。

2. 格罗斯曼作品的艺术特色

格罗斯曼的文学作品独具特色，其主题鲜明，思想内涵深刻，形成了独特的创作风格和创作特点。他的作品主题敢于涉及社会的敏感问题，作品中贯穿着对社会和国家前途命运的思考，在俄罗斯文学史中具有开创性意义，因此，作家格罗斯曼在俄罗斯乃至世界文坛赢得了很高的威望。

依据格罗斯曼作品的主题、思想内涵和创作特点，他的文学创作可划分为卫国战争前期、卫国战争期间和卫国战争之后三个历史阶段，每一阶段作品的主题思想和创作特点都独具特色。

从大学时代到卫国战争前夕(1934年-1941年)，格罗斯曼发表了一系列反映社会现实的中短篇和长篇小说，作品充满着对社会现实的思考。格罗斯曼具有敏锐的洞察力，他能捕捉到社会现实中的不正常现象并诉诸笔端，揭示其社会敏感问题和道德问题，反映出作家对文学创作的使命感和责任感。因此，该阶段格罗斯曼的作品主要是以社会现实为创作主题，创作特点是运用文学作品真实地反映社会现实，创作宗旨是揭露社会现实中的敏感问题和道德问题。在该阶段的文学创作中，格罗斯曼获得了宝贵的经验，展现出成熟作家的风范，并赢得了较高的社会声望，其创作思想呈现出升华的端倪。

格罗斯曼发表的第一部短篇小说《在别尔季切夫的城市》(1934年)是以国内革命战争为主题；第一部中篇小说《戈留卡乌夫》(1934年)是以劳动为主题；两部作品的主题思想确立了这一阶段格罗斯曼作品的创作特点，形成了独特的创作风格，使他成为真正的社会现实的参加者和见证者。随后短篇小说《幸福》文集(1935年)、《四天》(1936年)、《短篇小说集》(1937年)和《爱情故事》(1937年)以及中篇小说《勃柳卡乌夫》(1934)和《厨娘》(1937)等作品都充满了对社会现实和道德问题的思考。尤其是长篇小说《斯捷潘·科尔丘金》(1940)，作品描写了20世纪初站在布尔什维克立场的俄罗斯青年工人走上革命道路和世界观形成的故事(该作品未完稿卫国战争开始了)；这部小说给格罗斯曼带来较高的声誉，同时为日后战争文学的创作奠定了基础。

在卫国战争期间(1942年-1946年), 格罗斯曼的作品主要以苏联人民抗击德国法西斯为创作主题, 作品充满着对浴血奋战、保卫祖国和重建家园的苏联人民爱国主义精神的歌颂, 体现出作家对侵略者的刻苦仇恨和对祖国和人民的无限热爱。因此, 该阶段格罗斯曼文学作品的创作特点是歌颂和赞扬爱国主义的民族精神, 坚定战胜德国法西斯的信念; 创作宗旨是鼓舞苏联人民抗击德国法西斯的战斗士气。

卫国战争爆发后格罗斯曼作为《红星报》的特派军事记者深入前线, 见证了这场战争真实而惨烈的画面。在整个战争期间, 他写的战争记事以“记事随笔”的形式出版(1989年); 他对战事的直接感悟发表在《红星报》的军事特写《战争岁月》的栏目中(1945); 同时创作了短篇小说《主突方向》、《特雷布林的地狱》、特写集《斯大林格勒》(1943)、剧作《如果相信毕达哥拉斯派》(1946)和中篇小说《人民是不朽的》等文学作品(1942)。中篇小说《人民是不朽的》是俄罗斯文学史上首部关于战争的作品, 已成为苏联战争文学的经典著作; 1945年5月苏联作协扩大会议确认中篇小说《人民是不朽的》是“各战线红军战士最为欢迎的读物, 其需要之广仅次于瓦西列夫卡的小说《虹》”[闻敏 2000:1]。

卫国战争后期(1946年-1964年), 战争格局发生了根本转变, 随着苏联红军不断的胜利使获得解放的苏联人民迫切希望了解战争的真实, 以及在战争中苏联人民所遭受的苦难和心灵创伤。因而, 在卫国战争后期格罗斯曼的作品也反映出对战争的反思, 虽然作品还是以卫国战争为创作主题, 但是作品中贯穿着对祖国前途和命运的深刻思考。长篇小说战争三部曲《为了正义的事业》和《生存与命运》充分地体现出这一创作特点。

斯大林格勒战役是格罗斯曼前线生活的特殊篇章, 会战的惨烈场面给作家留下了难忘的记忆, 从会战开始到结束, 他见证了整个战役的全过程。1943年格罗斯曼开始创作以斯大林格勒战役为背景的长篇小说战争三部曲的第一部《为了正义的事业》, 小说描写了在斯大林格勒战役中一个营的战士英勇奋战毫无退却的战斗经历, 展示了惊心动魄的斯大林格勒车站防御战的场面; 作品还描写了德国空军对斯大林格勒的疯狂轰炸和红军官兵与全体居民奋力抵抗、坚韧不拔的精神和悲惨命运。1952年小说《为了正义的事业》在《新世界》杂志发表。战争三部曲的第二部《生存与命运》的创作始于1950年, 作品仍然是以具有战争进程决定性意义的斯大林格勒战役而展开, 它描写了苏联军民浴血奋战坚守斯大林格勒和胜利大反攻, 德军保卢斯重兵集团的覆灭, 德国法西斯对犹太人的迫害, 德国集中营的黑暗等系列事件。另外, 小说的情节发展在第二部得到了升华, 构建了一个宏大而又自然的史诗般的艺术结构, 演变成关于国家命运的史诗性画面。在作品中渗透着作者对

卫国战争的真实看法,对苏联人民蒙受战争苦难的悲愤,对俄罗斯民族未来的忧虑,对犹太人悲惨命运的同情。

3. 格罗斯曼文学创作的追求

俄罗斯作家格罗斯曼把文学作品的真实性作为其创作追求,从而使他的作品震撼人心,具有强大的感染力和影响力。格罗斯曼该创作追求的确立不仅与他的成长经历相关,而且主要源于他在社会现实中和卫国战争期间的亲身经历。

格罗斯曼生于乌克兰的知识分子家庭,在中学和大学期间他做过锯柴工和保育员,并参加中亚地区的考察活动。1929年格罗斯曼毕业于莫斯科大学数理系,曾先后担任化学助理员、化学工程师、化学助教、实验室主任和总工程师助理等。在他的人生阅历中感悟到了社会现实真实性,从而为他的文学创作和人生追求奠定了基础。格罗斯曼的文学创作始于大学时代,1934年他的第一部短篇小说《在别尔季切夫城市》在《文学报》发表后得到著名作家高尔基、贝蓓尔和布尔加科夫的高度评价。1934年5月5日格罗斯曼与高尔基的会面促使他走上了文学创作的道路。据格罗斯曼回忆:“这次会面将永存我的记忆中,同高尔基的会面在很大程度上影响了我未来的生活之路”;“当时我还不是—名职业的文学工作者,亚历山大·马克西莫维奇建议我全身心地投身于文学创作” [Бочаров, 1990, с. 11]。

1941年卫国战争爆发后,作为《红星报》记者的格罗斯曼冒着生命危险在前线战壕中与红军官兵共同生活,并与他们进行长时间的接触交谈,尤其是格罗斯曼亲身经历了著名的斯大林格勒战役极为惨烈而真实的战斗场面,见证了红军战士和苏联人民保卫斯大林格勒视死如归的战斗精神。在五个月会战期间,他都在斯大林格勒度过。据史料记载,格罗斯曼曾多次到过斯大林格勒会战最激烈的地方,如, на Мамаевом кургане, на Тракторном, на «Баррикадах», 还到过 В.И. Чуйков 指挥站, А.И. Родимцев, Батюк 和 Гуртьев 的作战师部等 [www.megabook.ru]; 而且随同红军战士一起到达了柏林,到达了勃兰登堡大门 [http://www.inosmi.ru]。因此,作为卫国战争的保卫者和见证者,格罗斯曼决定要写出他所“看到的一切”,从而奠定了格罗斯曼的现实主义写作风格和创作方法。军事特写《战争岁月》、长篇小说《人民是不朽的》、长篇小说战争两部曲《为了正义的事业》和《生存与命运》等即是运用现实主义写作方法创作出来的经典作品。在这些作品中极为惨烈的战斗场面和苏联军民的战斗精神只有格罗斯曼能够真实形象地描述,因为他亲身经历卫国战争的考验,《为了正义的事业》在战壕中经历了《生存和命运》的磨难。正如爱伦堡评论,尽管当年许多作品都写了斯大林格勒战役,但是,只有在作家格罗斯曼和涅克拉索夫的笔下才真正有力地传达出整个战役的壮丽氛围和战役参加者的全部伟大气概 [闻敏 2000:1]。

4. 格罗斯曼的精神气质

格罗斯曼坚持现实主义的写作方法，他拒绝随世沉浮，追求文学作品的真实性，从而塑造了独立的人格和尊严。在艰难的岁月中，他始终未放弃对自我信念的追求，以极大的勇气坚守着对文学创作事业的使命感和责任感，表现出俄罗斯优秀知识分子所特有的精神独立性和意识的自主性。

1934年8月苏联第一次作家代表大会确定了“社会主义现实主义是苏联文学创作和文学批评的根本方法，它要求艺术家要从革命发展中真实地、历史地具体描写现实。并且，艺术描写的真实性和历史的具体性必须以社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来”[苏联文学艺术问题，1959:21]。然而，格罗斯曼坚持现实主义写作风格，反对社会主义现实主义的创作方法和不真实的创作。他说，既然“存在决定意识”，为什么只写“意识”而不写“存在”呢？[蓝英年 2004:145]。

赫鲁晓夫执政后（1953年），苏联作家第二次代表大会（1954年12月）、苏共二十大（1956年2月）和苏共二十二大（1961年10月）对苏联的意识形态和文化政策进行了调整（文化“解冻”）[任光宣 2007:260-269]，使知识分子得到了思想解放和创作自由。格罗斯曼的思想也发生了变化，他决心重新审视和反思历史，并通过文学作品来表达观点，因此，格罗斯曼面对作协理事会会长篇小说《为了正义的事业》的否定并不忏悔，坚持自己的创作理念，继续创作《为了正义的事业》的续篇《生存与命运》，因为在《为了正义的事业》中活着的人物仍然饱受着生存与命运的煎熬。在小说《生存与命运》的创作中，格罗斯曼仍然不拘泥于“社会主义现实主义理论”的束缚，大胆地运用现实主义的写作方法，以战争史实和亲身经历为依据，把作者对战争和国家的前途命运等思考倾注到小说中。虽然小说《生存与命运》无论从构思、创作方法和整体的思想艺术水平与《为了正义的事业》相比都达到了新的高度，然而小说《生存与命运》的内容和主题思想与文化“解冻”时期苏维埃文化发展所规定的“社会主义现实主义唯一原则”[任光宣 2007:268]不相吻合。

面对小说《生存与命运》所遭受的否定和批判，格罗斯曼并没有屈服，他没有放弃对自我信念的追求，坚信自己是正确的，因为小说《生存与命运》来源于战争生活的现实。格罗斯曼给中央文化处和作家协会委员会写信，最终给赫鲁晓夫写信，申述小说《生存与命运》是符合二十大精神。信中写到：“首先我想说：我得不出我在书中说谎的结论。我在书中所写的都是我过去认为至今仍然认为是真实的东西。我写的都是我反复思考过的、亲身感受的、历经磨难所领悟到的东西”。“如果我的书是谎言，那就告诉读它的人。如果我的书是诽谤，那就指出来。让我为之写作三十年的苏联读者判断，书中什么是真情，什么是谎言”。

“我过去未否定过，现在仍不否定我的小说。从我开始写这本书起已经过了二十年。我仍认为我写的是真情，我是怀着对人们的怜爱和信任写这本书的。请您还我书的自由” [蓝英年 2004:160]。

然而，1980年小说《生存与命运》发表后在世界文坛引起了强烈的反响，并赋予高度评价。苏联《十月》杂志的主编阿纳尼耶夫在1988年8月24日的《文学报》上撰文指出：“格罗斯曼是我们时代的伟大作家，《生存与命运》是苏联文学的经典之作”。苏联著名作家爱伦堡称赞《生存与命运》是“本世纪的《战争与和平》”。美国《华尔街》报纸称这部小说为20世纪最伟大的书籍之一。2011年小说《生存与命运》登上了不列颠畅销书之列 [Кан, с. 2011]。格罗斯曼倾尽10年心血完成的史诗性长篇小说《生存与命运》最终赢得了世人的承认。

5. 结语

二十世纪俄罗斯杰出的作家格罗斯曼，一生创作了许多优秀的文学作品。他的小说思想内涵深刻，作品中贯穿着对社会和国家前途命运的思考。他追求创作的真实性，他的作品具有强大感染力和影响力，从而形成了独立的创作风格和创作特点。在艰难的岁月中，他拒绝随世沉浮，坚持自我的创作理念和追求，勇敢地肩负着对文学创作的使命感和责任感，创作出震撼人心的不朽之作——长篇小说战争两部曲《为了正义的事业》和《生存与命运》，使俄罗斯乃至世界文坛为之而惊叹。格罗斯曼的创作精神与不朽之作永存。

参考文献

Аксютин Ю. Хрущёвская «оттепель» и общественные настроения в СССР в 1953–1964 гг. М.: РОССПЭН, 2004.

Бочаров А. Василий Гроссман: жизнь, творчество, судьба. М.: Сов. писатель, 1990.

Зезина М.Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950–60-е годы. М.: Диалог – МГУ, 1999.

Кан А. Роман Гроссмана возглавил список бестселлеров в Британии (рус.) // Русская служба Би-би-си (22 сентября 2011). Архивировано из первоисточника 5 февраля 2012 г. Проверено 9 октября 2011 г.

蓝英年. 从莫斯科到北京 [M], 上海: 文匯出版社, 2004.

闻敏. 难忘的格罗斯曼[J]. 读书, 2000.

URL: <http://www.megabook.ru/Article.asp?AID=626852>.

URL: <http://www.inosmi.ru/history/20100507/159779529.html>.

苏联文学艺术问题[M], 北京: 人民出版社, 1959.

任光宣. 俄罗斯文化十五讲[M], 北京: 北京大学出版社, 2007.

**ТОПОС ЛИТЕРАТУРНОЙ СРЕДЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ XX в.****Е.И. Воронов**

Россия, Волгоград

E-mail: vevgenij@yandex.ru

Предпринят анализ изображения литературной среды в творчестве И. Ильфа и Е. Петрова, М. Булгакова, Е. Попова и Ю. Полякова. Проведены сопоставление и сравнение различных подходов к реализации топоса литературной среды в отечественной прозе различных периодов для установления сходства и различий.

Ключевые слова: топос, диахрония, художественное сознание, мифологизация, культурное пространство.

В современном литературоведении проблема неоднородности топики отечественной литературы XX в. связывается с разнородностью исторически сложившихся в ней эстетических и аксиологических принципов художественного освоения действительности, обусловленной, в частности, идеологическими противоречиями, типичными для взаимодействия художника с властью в российском культурном пространстве ушедшего столетия. Изучение топоса литературной среды в его диахронии способно, как нам кажется, привести новый ракурс во взгляды на эту проблему, ещё не получившую широкого научного освещения, но затронутую в работах отдельных исследователей [Баринава; Булгакова].

Согласно утверждению В.Е. Хализева, в литературном творчестве неизменно присутствуют формальные и содержательные константы мировой литературы, т.е. топосы, которые составляют фонд преемственности, обеспечивающий, в числе других составляющих, непрерывность литературного процесса (топосы дороги, дома, детства, смерти, тюрьмы, моря, садово-парковый и т.д.) [Хализев].

По мнению М. Бахтина, топос – это часть хронотопа, который определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. Следовательно, хронотоп всегда является аксиологически значимым, т.к. помимо сюжето- и жанрообразующей функций он соотносится также с историко-культурным опытом социума: «Топос... содержит различные смыслы, составляющие впоследствии его парадигму, сохраняет их и передает новому творческому сознанию, <...> он действительно входит в систему культуры как ее феномен и не должен рассматриваться в отрыве от нее» [Бахтин, с. 15].

В русской прозе XX в. упрочились новые топосы, связанные с художественным освоением внутреннего мира человека в его многоплановых связях с окружающей реальностью, в их числе *топос литературной среды*, под которым мы, опираясь на определение В. Хализева, понимаем фабульно-тематический компонент прозаических произведений, посвященный изображению людей и общественных явлений, имеющих отношение к литературному творчеству и издательству.

Этот топос оказывается актуальным в романной диалогии и фельетонах И. Ильфа и Е. Петрова (самые ранние – фельетоны 1929 г. «Бледное дитя века» и «Великий лагерь драматургов»), в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (создавался в 1930-х гг.), в постмодернистском романе-комментарии «Подлинная история зелёных музыкантов» Е. Попова (впервые опубликован в 1999 г., но содержательно полностью основан на рассказе 1974 г.), в повести В. Войновича «Шапка» (1987 г.), в романе Ю. Полякова «Козлёнок в молоке» (1995 г.) Литературная среда (в некоторых случаях – окололитературная) чаще всего обнаруживает себя как объект сатирического обличения в отечественной литературе советской эпохи. И на основании этой закономерности может квалифицироваться как топос.

Например, в фельетонах И. Ильфа и Е. Петрова конца 1920-х – начала 1930-х годов литературная ситуация периода нашла яркое отражение. Авторы подвергают беспощадной критике характерное для среды писателей явление «псевдотворчества», создание произведений на заказ и «злобу дня», засилье идеологии и бюрократизма в искусстве и культуре; иронизируют по поводу состояния сатиры и юмора в литературе; ополчаются против невежества и беспепелляционности критиков, особенно представителей РАПП. Также ими освещаются, не без тенденциозности, явления, последовавшие за постановлением Политбюро «О перестройке литературно-художественных организаций».

В романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» изображена в ироническом модусе редакция газеты «Станок» – события и персонажи участвуют в общем жизненном цикле, пусть и неуклюжем. И на фоне этого жизненного цикла выделяются такие элементы, изображённые в сатирическом модусе, как бесполезное гигантское перо № 86 и графоман Никифор Ляпис. Тема бесполезного материального предмета в диалогии Ильфа и Петрова является одной из ключевых, и перо №86 – одно из самых карикатурных, самых характерных её реализаций. Равно как и тема лишнего человека, причём тема лишнего участника литературно-издательской деятельности получит развитие в «Золотом телёнке» в виде старого ребусника Синицкого. С другой стороны, «Золотой телёнок» релевантен настоящему исследованию, поскольку изображает корреспондентов, путешествующих по Восточной Магистрале. Кульминацией, в данном контексте,

железнодорожного путешествия становится написание Бендером универсальной журналистской памятки, которая оказывается востребованной, и это окончательно убеждает читателя в том, что настоящие корреспонденты – такие же пустышки, как и их спутник-трикстер.

Итак, несмотря на промежуточные разногласия с советской властью и литературными организациями, дуэт сатириков освещает проблематику литературной среды в ключе гражданского, общественного пафоса. В конечном итоге Ильф и Петров с помощью сатиры закрепляют тему литературной среды в качестве константы, в качестве топоса.

Для сравнения – сатирический пафос М. Булгакова, направленный на членов МАССОЛИТа, отличается от обычного обличения, характерного для Ильфа и Петрова. Например, критики Лаврович, Ариман, Латунский подобны чудовищам, описанным в средневековых bestiариях, – читатель видит лишь их имена, получает краткое описание их деятельности и представление об их роли в мире произведения. Остальные литераторы, обитающие в здании МАССОЛИТа, представлены похожими на обитателей преисподней, предающихся порокам чревоугодия и стяжательства.

Топос литературной среды в «закатном романе» актуализируется как полностью негативное явление, противное самой человеческой душе. С одной стороны, в глаза бросается очевидный контраст с актуализацией искомого топоса в творчестве Ильфа и Петрова. С другой стороны, также очевидны устойчивость, художественная цельность этой тематической константы. Можно сделать вывод, что, несмотря на аксиологические и художественно-методологические различия в изображении литературной среды, этот топос успешно мифологизируется в творчестве отечественных писателей первой половины XX в.

Во второй половине XX в. актуализируются нетрадиционные художественные формы, тяготеющие к постмодернизму. Социокультурные явления, составляющие советское культурное пространство, обретают мифологизирующие функции. Литература же постмодернизма демифологизирует советское культурное пространство, подвергая художественной деконструкции само ядро любого мифа – мифологему.

В «Подлинной истории зелёных музыкантов» Евгения Попова среди прочих советских общественных мифологем изображён кружок литераторов-любителей. Предводитель этого кружка, Василий Попугасов, выступает в роли искусителя и ложного пастыря. Он становится стражем у ворот, преграждающим при первой встрече путь Ивану Ивановичу – главному герою короткого рассказа, открывающего книгу; он же порекомендовал анашу, изменившую жизнь героя. Сам же кружок, возглавляемый Попугасовым, описан как пустотное, энтропическое явление. Читатель в основном слышит лишь смешанные голоса безликой массы, да и

те повторяют эхом за Попугасовым. Кроме этой инертной массы из кружка показаны карикатурная молодая поэтесса Ниночка и столь же карикатурный старик Суховёртов. Своей дуалистичностью и масочностью эти два персонажа только подчёркивают общую фальшивость и пустоту литературной среды, показанной в «Подлинной истории».

Отрицание Е. Поповым советской культурной парадигмы связано с отторжением всей сферы советских культурных установлений и обуславливает характерное для писателя стремление наметить другую, субкультурную, систему ценностей: «Это и есть та самая духовность, когда ничего нет, кроме Духовности: билетов нет, автомобилей нет, одежды нет, лекарь нет, книг нет, баня раз в неделю» [Попов, с. 172]. Конфликт периферии и центра, конфликт живого творчества и номенклатуры разрешается Поповым через разрушение ценностей и советских культурных концептов. В числе прочего демифологизируется концепт литературной среды – он травестируется в открывающем рассказе (Попугасов и его масочные последователи) и открыто обличается в комментариях. Иными словами – топос литературной среды в «Подлинной истории...» переживает деэстетизацию.

В романе Юрия Полякова «Козленок в молоке», сюжет которого закручен на истории одной мистификации, Дом Литераторов представлен лишь буфетом, а Союз Писателей – кабинетом чиновника, ответственного за материальную помощь; писательские дачи – пустышка, хранящая память о доносах. Буфет Дома Литераторов уже не является преисподней, какой был булгаковский ресторан «Грибоедов». Это место изображено в ключе балаганной, карнавальной традиции – не только благодаря мотиву чревоугодия, но и во многом из-за циркулирующих персонажей – начиная с персонажа третьего плана, «обходчика» Геры, который буквально ходит кругами по буфету, и заканчивая разнообразными писателями (стереотипными собирательными образами советского литературного процесса), совершающими циркуляции по всему художественному пространству романа, которые так или иначе попадают в пресловутый буфет.

Разрушению этого балаганно-трактирного мира поспособствовали, как ни странно, его прямые отпрыски – обычный литератор, главный герой, и подставная пустышка Акашин, концентрированная пустота. К концу XX в. пустота, заполняющая литературную среду, поглотила сама себя. Её уже и нельзя назвать литературной – персонажи, номинально являясь литераторами, занимаются по факту лишь актуализацией той или иной социальной ниши. Горынин, вся литературная деятельность которого сводится к упоминанию опубликованной десятилетия назад соцреалистической повести «Прогрессивка»; антисемит Медноструев и популист Иришкин, вражда которых выливается в идентичный список фамилий; теоре-

тик Любин-Любченко, бессистемно применяющий метафоры из разных исторических парадигм ко всему подряд и получающий на этой основе художественный смысл во всем; некий поэт Тер-Иванов, спекулирующий экспериментальными формами стихосложения и не вкладывающий в них смысла; целая династия Чурменяевых – старый большевик, попавший в литературу исключительно за заслуги перед партией, его сын, оставшийся в истории как хозяин писательской дачи, и Чурменяев младший, публикующий дилетантскую бульварную прозу и получающий признание как контркультурщик. Положительной фигурой может быть назван старый писатель Костожигов, в котором мы видим черты авторов деревенской прозы (Шукшин, Распутин), но он, что характерно, остаётся за рамками основной сюжетной линии и совершает самоубийство – советская литературная среда изживает из себя литературу. Единственное, что она может породить, – это пачку пустой бумаги, выдаваемой за творчество случайно человека.

В конечном счёте литературная среда не только разрушает сама себя – она служит причиной разрушения общества, в котором существует. Безымянный герой, его марионетка Акашин и обесмысленные 12 фраз, которыми они оперируют для достижения своей цели, вызывают цепную реакцию, приводящую к распаду Советского Союза. Следовательно, топос литературной среды в «Козлёнке в молоке» актуализуется через самоуничтожение на всех уровнях.

Топос литературной среды не просто проявляет себя в разных пластах отечественной литературы XX в., он функционирует в динамике, изменяется. Тематика литературно-писательской среды мифологизируется в традиционной литературе и демифологизируется, деконструируется в литературе постмодернистской. Литературная среда как топос, т.е. как тематическая константа, становится отражением художественного сознания отдельно взятого временного периода. И анализ различных проявлений топоса литературной среды можно считать важным шагом на пути к целостному, обобщённому взгляду на отличающиеся друг от друга пласты отечественной прозы XX в.

Литература

Баринаева Е.Е. Метатекст в постмодернистском литературном нарративе: А. Битов, С. Довлатов, Е. Попов, Н. Байтов. Тверь, 2008.

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Очерки по исторической поэтике. М.: Наука, 1979.

Булгаков М.А. Белая гвардия. Мастер и Маргарита. Повести. Рассказы. М.: Олма-Пресс, 2005.

Булгакова А.А. Топика в литературном процессе. Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 2008.

Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений: в 5 т. М.: ГИХЛ, 1961; Т. 2. Золотой теленок. Рассказы. Очерки. Фельетоны (1929–1931).

Поляков Ю.М. Козлёнок в молоке. М.: Росмэн, 2004.

Попов Е. Подлинная история «Зеленых музыкантов». М.: Вагриус, 2003.

Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 1999.

ПОЕЗД В ПРОСТРАНСТВЕННОЙ МОДЕЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В. ЦОЯ

С.А. Петрова

Россия, Санкт-Петербург

E-mail: svet-lana@list.ru

Рассматривается образ поезда в поэтической системе рок-поэта Виктора Цоя. Исследуются как традиционные черты, так и инновационные особенности художественного элемента. Образ эволюционирует от представления в виде транспорта, стирающего индивидуальные черты героя, до состояния перемещения в некое новое пространство – новое духовное состояние.

Ключевые слова: поезда, рок-поэзия, В. Цой, эволюция художественного образа, пространство.

Как пишет А.И. Чагин, поезд выступал в традиционной русской литературе XIX в. символом новых времен. Но, утверждал исследователь, в XX в. в русской литературе, с одной стороны, создаются произведения, в которых продолжается классическая традиция восприятия поезда как образа «России в пути», с другой – актуализируются идея о «трагической дисгармонии жизни» и «острое ощущение приближающейся катастрофы» в образе этого транспортного средства [Чагин].

Технический прогресс накладывает определённый отпечаток на развитие литературы, в частности даёт возможность включать в художественный мир новые реалии – новые образы. Если в XIX в. в творчество писателей и поэтов вошёл образ поезда и железной дороги, то в XX в. благодаря новым изобретениям это транспортное средство трансформировалось в «электричку» – электропоезд. В пространственной модели художественного мира песен рок-поэта В. Цоя эти образы получили новую интерпретацию.

В альбоме «45» поставлены проблемы движения и перемещения личности и в пространственном значении, и в эволюционном, метафизическом ракурсе. Образ электропоезда в творчестве рок-поэта фигурирует в песне «Электричка» в негативном значении, определяющем дисгармонию жизни, тем самым развивая классическое значение, сложившееся имен-

но в XX в. В альбоме этой песне предшествует произведение «Бездельник-2». Учитывая, что в цикле тексты при всей их автономности находятся и в определённом художественном взаимодействии, необходимо рассматривать их в аспекте взаимовлияния [Доманский; Исупов].

Так, в песне «Бездельник-2», с точки зрения окружающих, герой воспринимается как бездельник «с лицом нахала», ему трудно противостоять воспринимающей его таким толпе. В экспрессивном плане песни присутствует ощущение безвыходности, безнадежности положения героя, некой трагичности, что развивается в следующем тексте – «Электричка»: здесь персонаж находится в пассивном состоянии, происходящее совершается не по его желанию, его везут не туда, куда он хочет:

Я вчера слишком поздно лёг сегодня рано встал
Я вчера слишком поздно лёг я почти не спал
Мне наверно с утра нужно было пойти к врачу
А теперь электричка везёт меня туда куда я не хочу [Цой, с. 295].

Образ электропоезда подобен образу толпы из песен «Бездельник 1, 2»: «И я иду поглощённый толпой» [Там же]. Электричка – предмет и примета цивилизации, символ технического прогресса. В данном тексте слово получает дополнительное значение, выступая как классический традиционный символ прогресса той цивилизации, которая «везёт» героя, не принимая во внимание его личные желания, интересы, индивидуальную направленность. С позиции интермедиального анализа подчеркнём, что и музыкальное сопровождение, и темп в песне передают эту монотонность движения:

В тамбуре холодно и в то же время как-то тепло
В тамбуре накурено и в то же время как-то светло
Почему я молчу, почему не кричу, молчу
Электричка везёт меня туда куда я не хочу [Там же, с. 295].

Тамбур – это место порога, пограничное пространство между выходом из поезда и входом в салон вагона. Пространство подчёркивает и болезненное состояние героя, и то, что он находится в некоем промежуточном положении, в неопределённости (и холодно, и тепло), и вместе с тем на пороге чего-то нового. Это объясняет и последующее повествование в цикле. После песни «Электричка» в альбоме происходит художественный переломный момент – резкое изменение и в плане музыкальном, и в плане вербальном, сюжетном. В данном случае можно говорить об определённом композиционном делении цикла: закончилась первая часть – микроцикл, начинается вторая часть – микроцикл. Об этом свидетельствует не только смена настроения в музыке. «Электричка» по мелодике и теме (несовпадение желаний героя с действительностью) связана также с первой песней альбома «Время есть». Герой попал «в какой-то не такой круг»,

где действительность не соответствует его желаниям. Лирический субъект проходит свой путь по кругам жизни, переживая недостаток возможностей для своего самовыражения. Образ электрички концептуализирует момент перехода в новое положение, пограничное состояние героя. В то же время подчёркивается надсубъектная функция образа поезда: трансформация происходит не по воле персонажа, нивелируются его личностные потребности, индивидуальные цели. Во втором альбоме В. Цой «Начальник Камчатки» образ поезда связан с кругом:

Я проснулся в метро
Когда там тушили свет
Меня разбудил человек
В красной шапке
Это кольцо
И обратного поезда нет
Но это не станет помехой
Прогулке романтика... [Цой, с. 310].

В песне фигурирует поезд метрополитена. Это, с одной стороны, электрический транспорт (электричка), с другой – средство передвижения под землёй. По сюжету песни герой погружается в темноту и встречается с неким человеком «в красной шапке» – это служащий метро, с другой стороны – сказочный образ «Красной шапочки». Ассоциативный план песни показывает абсурдность окружающего мира. Кольцо – это и некий транспортный тупик, где поезд разворачивается и едет назад, и в то же время кольцо – это невозможность обратного направления, потому что поезд ездит всё время по кругу, который замкнут и не открывает новых возможностей для пути. Поэт представляет подземный мир, откуда нет обратного пути, ассоциативно связывая его таким образом с миром смерти, что также уже было в литературной традиции. Но, проходя через этот мир, герой, в отличие от классической интерпретации, обретает некую смелость, устойчивость – «но это не станет помехой». Ироническое звучание песни и упоминание в ней направления «неоромантика» и «романтика» в итоге задаёт анти-романтический тон. Прогулка, гости, вино – через эти слова в песне романтизм получает бытовую трактовку, снижается его пафос. В подобной функциональной значимости выступает образ поезда и в песнях, которые не вошли ни в какой альбом:

(...) Электрички набиты битком
Все едут к реке [Там же, с. 345] «Лето».

(...) Мой билет никуда поезд мой никуда
Но я всё-таки еду один как всегда

[Там же, с. 348] «Уезжаю куда-то не знаю куда...».

Образ поезда становится знаком абсурдного мира, где пространство теряет своё чёткое разделение между мирами смерти и жизни, оказывается тупиком в развитии традиционных идей романтической поэтики. Образ поезда как соединение двух пространств – мира жизни и сферы смерти – также классический сюжет, который развивается в стихотворениях поэтов первой трети XX в. (С. Есенин, Н.С. Гумилев, О. Мандельштам) [Чагин].

Художественную эволюцию в творчестве В. Цоя образ поезда получает в альбоме «Звезда по имени Солнце» в песне «Одно лишь слово».

И опять на вокзал,
И опять к поездам,
И опять проводник выдаст бельё и чай [Цой, с. 334].

Синтаксический параллелизм и анафора подчёркивают будничность ситуации, герой часто отправляется в путь, каждый раз все проходит по представленной схеме: «вокзал – поезд – проводник в вагоне – бельё и чай». Но в этой будничности актуализируется и некая метафизическая ситуация. Рассматривая песню в структурном единстве, обратим внимание на первый куплет:

Струн провода ток по рукам
Телефон на все голоса говорит: «Пока! Пора!»
И пальто на гвозде шарф в рукаве
И перчатки в карманах шепчут:
«Подожди до утра до утра...» [Там же].

Струны – это элемент другого искусства – часть музыкального инструмента, так формируется образ героя-музыканта, а «ток по рукам» связывает его с электрогитарой. С другой стороны, герой ассоциативно напоминает и робота, у которого тоже используются внутри провода с электрическим током для движения рук и т.д. Живое получает предметность, т.е. переходит в статус неживого, в то время как вещи обретают возможности живого – олицетворение «телефон на все голоса», «перчатки шепчут».

В ракурсе складывающейся парадигмы образ гвоздя и слово «верь» в припеве включают также ассоциации с образом распятого Бога:

Но странный стук зовёт в дорогу
Может сердца а может стук в дверь
И когда я обернусь на пороге
Я скажу одно лишь слово «Верь!» [Там же].

Автор создаёт образ современного Христа, вынужденного каждый раз уходить и умирать из-за некой внутренней интенции «может сердца» стук, а также внешнего призыва, т.е. из окружающего мира – «стук в дверь». Стучать в дверь могут и в связи с арестом, и в связи с некими новостями,

которые заставляют отправляться в дорогу. Христианский подтекст под-
держивается второй частью второго припева:

И опять не усну
И опять сквозь грохот колёс
Мне послышится слово «Прощай!» [Цой, с. 334].

С одной стороны, словом «Прощай!» выражается семантика расставания, с другой – созвучность со словом «прощаю» ассоциативно связывает со значением прощения. В системе цикла христианская легенда поддерживается также другими текстами: «Звезда по имени Солнце» и «Апрель». В песне «Звезда по имени Солнце» есть строки, связанные с мифом об умирающем и воскресающем божестве:

Красная – красная кровь
Через час уже просто земля
Через два на ней цветы и трава
Через три она снова жива [Там же, с. 331].

В песне «Апрель» представлено нечто подобное:

И умрёт апрель
И родится вновь
И придёт уже навсегда [Там же, с. 335].

Итак, образ поезда выступает в метафизической функции, связан с онтологическим образом современного Христа, который, осуществляя каждый раз переход от жизни к смерти, не засыпает или не умирает, а продолжает свой путь. Поезд приобретает символическое значение движения жизни. В то же время обнаруживается механическое в человеке, превращение во что-то неживое. В подобных функциях образ представлен и в «Чёрном альбоме» в песне «Красно-жёлтые дни»:

Застоялся мой поезд в депо
Снова я уезжаю пора
На пороге ветер заждался меня
На пороге осень моя сестра [Там же, с. 337].

Поезд определяется неким средством движения, которое помогает преодолевать застойность бытия, инертность и статичность. Герой представлен персонажем пути, подчёркивается повторяемость его движения, а также пограничность состояния: «на пороге». В то же время в этой песне актуализируются и образ дома, тема возвращения, подчёркиваются индивидуальное начало героя, его выбор, в отличие от песни «Электричка».

Образ поезда в творчестве В. Цоя претерпевает художественную эволюцию от некоего транспорта, символизирующего нивелирующую функ-

цию прогресса, через анти-романтический абсурдный объект к знаку движения – выхода в новое состояние, к новой жизни. Собственно интенция перемещения в новое состояние проходит через всё творчество поэта, что подчёркивается и художественной эволюцией образа поезда.

Литература

Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. М.: Intrada – Изд-во Кулагина, 2010.

Исупов К.Г. О жанровой природе стихотворного цикла // Цельность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: тез. докл. респ. науч. конф. (г. Донецк, 12–14 окт. 1977 г.). Донецк, 1977. С. 163–165.

Виктор Цой. Стихи, документы, воспоминания / авт.-сост. М. Цой, А. Житинский. СПб.: Новый Геликон, 1991.

Чагин А.И. Пути и лица. О русской литературе XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2008.

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ РАССКАЗОВ Л. УЛИЦКОЙ

乌利茨卡娅小说情节特色试析¹

Го Цзин

国晶

Китай, Тяньцзинь

Рассматривается композиция сюжета прозы Людмилы Улицкой. Выявлено, что сюжет произведений обычно принимает незаконченный, почти случайный характер, что отчетливо отражает относительность и изменчивость действительности; автор довольно часто использует монтажный прием при построении композиции сюжета, просто соответствует авторскому видению мира.

Ключевые слова: композиция, монтажный прием, сюжет, фабула.

1. 引言

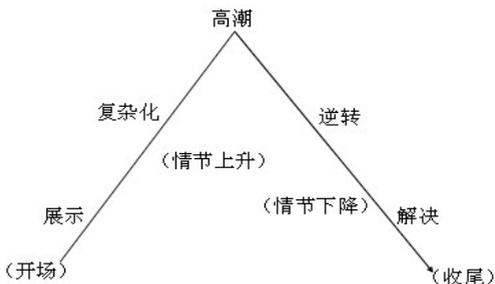
柳德米拉·乌利茨卡娅是当代俄罗斯文坛最具实力和声望的女性作家之一。乌利茨卡娅赋予作品较强的思想深度，她在作品中反映了一系列当代俄罗斯社会发展进程中的重要问题，诸如爱情、责任、信念、道德、宗教、两性关系等都是作家所关注的。乌利茨卡娅步入文坛几近三十年，在这个过程中，她的小说已经形成了一种相对稳定的风格特点。

¹ 本文是天津外国大学“十二五”科研规划2013年度科研项目“文学修辞学视角下乌利茨卡娅短篇小说语言风格研究”（项目编码：13QN01）和2012年度教育部人文社会科学研究青年基金项目“汉俄语‘比较’范畴的认知功能对比研究”（项目号：12YJC740153）的阶段成果。

学界对乌利茨卡娅小说的研究大多从文学角度展开，集中讨论作家小说的内容、主题、人物形象等，而对其艺术表达体系中情节组织方法的研究较少。与前人研究角度不同，本论文将从文学修辞学研究视角出发，对其小说的情节特色做一探究。

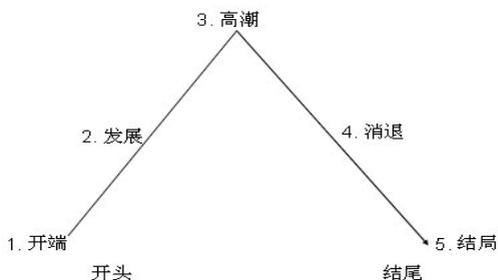
2. 小说“情节”的内涵

文学作品的情节组织方法是作家作品风格特点的一个侧面。恩格斯在给斐·拉萨尔 (Ferdinand Lassalle) 的一封信中谈论了其剧本《济金根》(«Franz von Sickingen») 的情节特色：“如果首先谈形式的话，那么情节的巧妙安排和剧本的从头到尾的戏剧性使我惊叹不已”[恩格斯, 1972:343]。显然，情节是构成小说的重要因素。那么究竟什么是小说情节呢？亚里士多德在讨论悲剧题材时对情节作出如下定义的：“情节是对行动的摹仿，……没有行动就没有悲剧，一部悲剧即使在内容方面处理得差一些，但只要有情节，即只要是由事件组合形成的，就可以达到好多的成效。……因此，情节才是悲剧的根本，用形象的话来说，就是悲剧的灵魂。……而我们所说的情节就是指事件的组合。”[亚里士多德, 1999: 63-65]。亚里士多德在著述中反复强调了情节对悲剧构成的重要性，并且强调情节具有整体性。亚里士多德有关情节的论述虽然仅是针对悲剧体裁而言，但是其情节结构的三段式论说却对后世叙事结构的研究影响巨大。十九世纪德国戏剧家居斯塔夫·弗雷塔格 (A. E. Gustave) 对亚里士多德的三段式情节论进行了描述性总结，并用下图直观地将其理论精髓表示出来：



[赵毅衡, 1998: 173]

直至浪漫主义逐渐兴起之后，这种情节模式才受到强烈的冲击。从总体上看，进入二十世纪中期之后，“摹仿行动”式的情节不再受到作家和批评家的推崇，只有一部分小说仍然采用传统观情节叙事模式。尽管如此，西方很多关于小说情节结构的研究都或多或少地保留了三段式情节结构的基本框架，他们在上述理论上将情节结构增加为五部分：



[赵毅衡, 1998: 173]

由上图我们看出, 五段式结构更加明确提出了发展和消退部分在情节中的重要作用。在现代主义小说出现之前, 情节和人物可以说是小说文本中最容易把握的因素, 读者读罢一篇小说后便可以复述出其主要故事情节。掌握小说的故事情节和人物形象也就基本掌握了小说的全部。现代主义小说兴起之后, 上述情况发生了剧烈变化, 故事情节的地位变得微妙起来: 传统的情节观受到冲击, 甚至情节不再成为小说的核心要素, 在一些作家的小说中甚至出现淡化情节和“零情节”的写作倾向。在这种趋势出现的进程中, 文艺理论家们开始关注一个重要问题, 即故事和情节的区别问题, 他们在前人研究的基础上开始对故事和情节做出严格的区分。英国小说家兼批评家福斯特 (E. M. Forster) 认为, 故事是按照时间顺序对事件进行的叙述。但情节与故事不同, “故事可以成为情节的基础, 但情节是小说的一种更高层次的结构。” [福斯特, 2002: 81] 由此可见, 这里所说的情节与传统意义上的情节有所不同, 情节不应该是简单、机械地对事件和行为的摹仿, 而应该上升到一种更高层次的艺术结构组织方式。类似的观点在俄国形式主义者那里也可以找到。俄国形式主义理论家什克洛夫斯基和托马舍夫斯基等人将艺术作品分为材料和形式两个部分, 他们将取材于生活实践的的小说的材料称为“本事”(фабула), 而把小说的形式加工称作“情节”(сюжет)¹, 简言之, 故事和情节分别对应于“小说根据的事件”和“对事件的艺术加工”。俄国形式主义者围绕“陌生化”的核心概念, 将情节的实质认定为对常规的讲故事方式的打破和颠覆。情节与本事的关系类似于程序与材料的关系——本事是组成叙事文本的材料, 在把本事形成情节的过程中, 情节起着类似程序的作用, 它通过打乱本事的时间、因果等联系, 产生一种独特的叙述顺序和结构。而研究叙事文本的关键就在于研究它的情节构成, 或者说是情节组织方式。在俄国形式主义者眼中, 情节的布局显然

¹ 也有学者将“фабула”译为“情节”、“素材”, 将сюжет译为“情节结构”, 为了避免混淆, 我们在本论文采取“本事”和“情节”这对译法。

比本事要重要得多，正如什克洛夫斯基指出的那样，“人们常常把情节分布的概念和对事件的描绘，也就是我提出的按照习惯称之为情节的东西混为一谈。事实上，情节只是组成情节的材料。因此，《叶夫盖尼·奥涅金》中的情节分布并不是男主角和塔吉雅娜的爱情故事，而是由引入插叙产生的对这一情节的加工。”[方珊，1999:90]。显然，在什克洛夫斯基看来，要弄清作品的艺术规律就要考察和研究其情节组织方式，简单说就是要研究小说讲故事的方式。俄国文艺理论家维戈茨基(Л. С. Выготский)曾经就小说中形式与材料的关系问题提出见解：“任何小说都有自己特殊的结构，它不同于作为小说的基础的材料的结构。但是十分明显，任何组织材料的手法都是合乎目的的，或有明确的方向的；它是被带着某种目的采用的，它是符合它在小说的整体中所执行的某种功能的。因此，对手法的目的论研究，也就是对每一个风格要素的功能，每一个组成部分的合理性和目的论意义的研究，能向我们说明小说的活的生命，把小说的死的结构变成活的机体。”[维戈茨基，1985:195]。可见，针对小说情节特色作出研究是诠释一个作家或一部作品的风格特征不可或缺的重要环节。

3. 乌氏小说情节特色

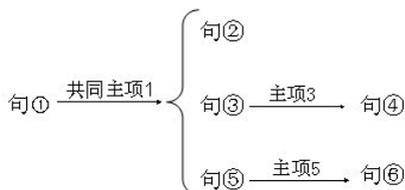
纵观乌利茨卡娅的作品，我们发现，女作家小说情节的首要特色就是具有出乎意料的审美效果，作家通过这样的情节设置准确地表现了真实生活的相对性、多变性和欺骗性。乌利茨卡娅笔下很多小说（特别是短篇小说）中的情节都具有未完成性和偶然性的特点，或者也可称为开放性和意外性，这尤其体现在作家对小说结尾的处理方面。女作家小说中的结局常常出乎读者意料。如《单梯》、《大儿子》、《野兽》、《别人的孩子》、《幸福的人们》、《穷亲戚》等小说中的情节结局都具有典型的开放性和意外性。下面我们重点选取一部做详细分析。

比如短篇小说《幸福的人们》中的故事情节就好像是抽取于当代俄罗斯中年人群的生活片段。小说的主人公是一对已上年纪的夫妇，分别名叫玛佳斯和别尔达。他们八岁的儿子在一次交通事故中不幸丧命，对于他们来说，失去的正是他们在垂暮之年获得的来自上天的恩赐。每周日，他们都来到儿子的墓前，先是进行祈祷亡灵仪式，然后便完成每个星期约定俗成的家庭成员共同进餐的任务。对于他们来说，生活渐渐变成了毫无意义的存在方式：永远没有变化的祈祷仪式和日复一日对儿子的思念使看似平静的生活显得枯燥和无聊。看着儿子生前的照片和多年来搭在小椅子上的浅褐色夹克衫，他们唯一能做的只有痛苦地思念和哀伤，然后继续自己的生活。除此之外，别无选择。随着作者的叙述，读者渐渐明白，小说中的一天其实代表主人公的每一天。他们终日难逃由失去儿子带来的悲伤和苦闷。了解到故事主人公所面临的生活困境之后，我们心中的同情之感油然而生，并且期待能有一个可以解决问题或摆脱困境的方法出现。令我们意外的是，作者竟然用最少的笔墨快速地

将小说引向结局。下面我们来具体分析作品尾声部分是如何传达出上面我们所说的意外效果的：

...В седьмом часу старики проснулись. Берта сунула худые серые ноги в меховые тапочки и пошла ставить чайник. Они сидели за круглым столом, покрытым жесткой, как фанера, скатертью. Посреди стола торжествовала вынутая из буфета вазочка с самодельными медовыми пряниками. За спиной Матиаса в углу стоял детский стульчик, на котором пятнадцатый год висела маленькая коричневая курточка, собственноручно перешитая им из собственного пиджака. Левое плечо, то, что к окну, сильно выгорело, но сейчас, при электрическом освещении, это было незаметно.

以上是小说尾声部分的倒数第二个自然段，总共由6个句子组成。从句子的句法连接方式来看，该段落整体上按照链式关系展开，但其中包含着平行式连接关系。我们知道，人们说话都有一个共同的语义成分，文学作品中的句子也不例外，每句话都含有一个主题，我们的思想就是从每句话所提供的信息向未知信息发展的过程。从篇章修辞学的角度来看，任何一个句子都包含主项、谓项两个结构。主项传达着已知信息，而谓项中包含着新的信息。正如俄罗斯语文学家索尔加尼克（Солганик）所说的，“谓项是判断中思想运动的原动力，它在认识中是新内容的体现者。” [Солганик, с. 27] 总整体上看，在该段每个单独的判断中，谓项的作用是肯定主项的某些内容。若是把这些判断综合起来看待，则可以清楚地感受到，谓项在推动思想前进方面起着重要作用：在第一个句子中，作者向我们交待了“两个老人在七点钟醒来”的事实。单看这句话，我们无法确定逻辑主项和谓项，主项和谓项的身份只有在相互连接的完整篇章中才能被确认。在第二个句子中，第一个句子中的谓项“старики”转化为主项（我们已经知道两个老人在七点钟起床的事实，这一旧信息转变为第二句话中的主项继续铺述开来。）；同样道理，第一句中的谓项也是第三句中的主项，有关“старики”的新信息是“сидели за круглым столом, покрытым жесткой, как фанера, скатертью”，显然，第三句和第二句形成了平行式连接关系；接下来，第三个句子中的主项“стол”变成了第四句中的谓项，在第四句话中，我们能得到有关“桌子”的新信息；第五句话又承接了第一句话中的谓项，而最后一句话则是对第五句话的链接式叙述。由此开来，句子内部的思想运动是按照从主项到谓项，从已知信息到新信息的顺序进行的，本段从整体上是一个链式联系结构，其中包含平行式结构，我们用下图表示：



通过分析上述段落的句群关系，我们发现，篇章整体上的链式联系使得思想连续发展，这样的叙述方式能够调动起读者思考的积极性，使其有兴趣了解更多的信息。在调动起作读者兴趣之后，小说在下一个段落戛然而止：

— Ну что же, сдавай, — сказала Берга и потянулась за очками. Матисас тасовал.

该段落只有一个句子。其实，无论是从语义上，还是从篇章的句法联系上，这句话本可以和上一个段落合并为一个自然段，但是作者并没有这想做。有学者指出，自然段与散文段（具有完整和统一的语义内容）不吻合是非中性修辞语体和带有情感色彩的言语作品所固有的特征。在划分自然段的时候，我们不可能通过既定规则来认定一个尺度。这个尺度应该由作者本人视每一部作品的具体情况来拿捏，只有作者最清楚自己作品的语义节奏。[Солганик, с. 208] 根据苏联语言学家谢尔巴(Л. В. Щерба)的观点，“自然段或者另起一行应该算是一种独特的标点符号，它能够使前面的句子深化，并且能够开启思想的全新进程。”[Там же, с. 96] 因此，当我们在阅读文学作品的过程中遇到一个自然段过渡到另一个自然段的时候，好像有一种精神更加集中的感觉。特别是遇到单个句子甚至单个词语独立成段时，我们知道，作者是在强调它们的重要性。作者在本篇小说的结尾处让一个句子单独成段具有其特殊的创作意图。小说最后为我们展开了一个开放式的结局，两位主人公坐在家，丈夫对妻子说，“来，洗牌吧”，于是夫妇俩玩起牌来。看到这样的结局，读者首先会感到十分突然，上一个段落带来的对故事发展的期待在这个段落并没能得到满足。或许作者就是试图在这种急促的语义节奏中向读者拷问，我们日以继夜追寻的幸福究竟该是什么样子？幸福的真谛又是什么？对于小说中的主人公来说，如果他们真要追求幸福，那么他们的幸福只能在于顺从，在于对现时的妥协和屈服。这种听上去似乎很残酷、很灰暗的观点却一针见血地道出了现实生活的真谛，也是这些不幸人们追求幸福的唯一出路。从突然收尾的结局中，我们得知，原来“打牌”这种再平常不过的娱乐游戏就是主人公选择的逃离现状的方式。作家如此设置结局，有力地揭示了生活的真谛，有效地消解了小说的悲凉气氛。因此，我们有理由认为，作品要传达的并不是世界末日般的消极情绪。在作者叙述的字里行间，我们读出的是不幸的人们抱有的“娱乐”心态，是对生活所保留的一份希望，这份希望就像穿透乌云的一缕阳光般温暖明亮：别尔达和玛佳斯没有抛弃对生活的热爱，没有因自己的不幸遭遇而变得怨天尤人，而是为自己保留一份生活中的小乐趣。他们以自己的方式诠释着幸福的意义，使本来看上去倍感艰辛的生活多了几分轻松和愉快，这不得不让读者感到慰藉。

乌利茨卡娅小说情节的另一个重要特色就是在布局上的“蒙太奇”性质。有关蒙太奇的系统理论最早是由苏联电影导演爱森斯坦创立的。蒙太奇源于法语“montage”的音译，原本是“剪接”的意思，运用到

电影艺术中表示画面的剪辑和合成两个方面，也就是由许多画面并列或者叠化成一个统一画面。导演在电影艺术中将在不同地点、从不同距离和角度、以不同方法的拍摄镜头进行有机组合与排列，以便叙述情节、刻画人物。不同的镜头组合方式会产生不同的审美效果。在爱森斯坦看来，蒙太奇不仅是电影艺术的一种技术手段，更是一种思维方式，再加上它所具有的节奏鲜明、灵活多变、表现艺术现实能力强等优点，因而被越来越多的艺术形式所吸收，文学作品也不例外，而且这种吸收与借鉴尤其以小说创作运用得最多。

乌利茨卡娅十分擅长在小说创作中运用蒙太奇手法。比如在短篇小说集《小女孩》（«Девочки»）中，相同的主人公形象贯穿小说集始末，整个小说集更像是一部电视连续剧。小说集中的主人公是那几位中学生，她们从一个小说跳到另一个小说，时而是某一篇中的主要人物，时而又变成另一篇中的次要人物。这种类似于电视剧式的小说模式最大限度地保持了小说主要情节的接续性，能够较好地突出小说的主题，虽然每篇小说所叙述的故事情节不同，但是每个独立的故事情节却通过作者有意识的剪辑、连接，形成一个相互联系的、完整的结构系统。这种情节组织手法为作者提供了展现真实世界多面性和多变性的可能，也为揭示主人公在命运中所遇到的诸多矛盾以及人与人之间的复杂关系提供了有效途径。不难发现，除了小说集中各个小说之间具有蒙太奇式的关系外，乌利茨卡娅在每个独立的小说中也采用了蒙太奇的情节组织方法。比如在小说《弃婴》（«Подкидыш»）中，作者将婴儿丢失后的情节提早叙述，并将其丢失前的场景次序打乱；小说《那年的三月二日》（«Второго марта того же года...»）的结局由几个片段构成，其中的主人公在空间上没有任何关系，但是相同的时间将他们有机地联系起来，其中寄托了作家特殊的创作意图。根据俄罗斯文学批评家哈里采夫 [Хализев] 的观点，“蒙太奇式的情节结构十分符合人们观察世界的习惯，它尤其以自身的多层次性和丰富含量性见长。”乌利茨卡娅正是充分运用“蒙太奇”这种独特的艺术手法，对情节片段进行剪辑组合，使读者能够突破时间和空间的限制，从而获得了扩充作品容量、增大作品浓度的艺术审美效果。下面我们以小说为例，具体考察作家对蒙太奇手法的运用。

长篇小说《库克茨基医生的病案》中的情节也具有非连贯性，甚至不符合正常逻辑。其中非常突出的例子就是作家在小说中建构了一个非情节化的与现实世界对立的文本结构，也就是在小说正常的叙述结构中适时地穿插女主人公“第三种状态”（“中间世界”）的描写，其中包括小说的第二部分以及其他部分中的非现实情节。根据作者的描述，女主人公叶莲娜在昏迷之后所进入的世界完全建立在另一种坐标系之上。这个坐标系中的世界中“根本没有确实的东西，一切都非常善变，并且变化得很快” [乌利茨卡娅，2003：211]。在这个坐标系中也存在时间的概念，只不过时间“有好几种，它们是各种各样的。炎热的时间，寒冷的时间，历史的时间，无历史的时间，个人的时间，抽象的时间，加

强的时间，循环的时间，还有许多各种各样的。”[乌利茨卡娅，2003：211]在上述异境中，作者刻意将时间与空间进行置换和颠倒，打断了小说故事情节的连贯性和逻辑性，建构起一个新的不稳定的时间和空间和体系。作者借助上述体系，准确地揭示出女主人公不完整的、断断续续的思维状态。与很多后现代主义作家一样，乌利茨卡娅在这部小说中将时空作为游戏的对象，用超现实的虚幻的手法把断断续续的回忆或思想感受串联起来，借以完成对非现实世界一切混杂事物和思绪的叙述。这个非现实的世界可以被认为是人物的“无意识状态”、“梦幻世界”、或“内心世界”等。在这样的世界里，主人公的一切潜意识或无意识的思绪和情感是杂乱无章的，但是却与她现实生活中的经历紧密相关。乌利茨卡娅曾经就梦境谈过自己的见解，“我不敢说有哪个确定的梦改变了我的命运，但是，在我的生活中梦确实给了我大量重要的信息。当一个人面临使他困扰的问题时，他得到答案的方式是多种多样的。可以通过书，可以通过人，甚至也可以通过梦。”[侯伟红，2002]作家正是通过这种蒙太奇式的情节结构，试图借助非现实世界中的种种元素对现实世界作出昭示，从而使非现实部分具有一种形而上学的普遍意义，也使整部小说获得耐人寻味的艺术效果。

4. 结语

乌利茨卡娅小说所具有的上述情节特色属于作家艺术表达体系的一个侧面，研究一部作品的情节特色（其中包括对事件、行动的摹仿情况，即情节结构中各要素的特点与关系）和情节组织方式的特色对理解一部文学作品的整体艺术形象，乃至对一个作家的艺术风格的把握都是极其重要的。

参考文献

恩格斯：《致斐·拉萨尔》，摘自《马克思恩格斯选集》，第4卷，北京：人民文学出版社，1972年，第343页。

方珊：《形式主义文论》，济南：山东教育出版社，1999年，第90页。

福斯特：《小说面面观》，朱乃长译，北京：中国对外翻译出版社，2002年，第81页。

侯伟红：《一部探讨人的存在之奥秘的杰作——评〈库茨基的特殊病案〉》，外国文学动态，2002年，第2期。

维戈茨基：《艺术心理学》，周新译，上海：上海文艺出版社，1985年，第195页。

乌利茨卡娅：《库科茨基医生的病案》，陈方译，桂林：漓江出版社，2003年，第211页。

亚里士多德：《诗学》，陈中梅译注，北京：商务印书馆，1999年，第63-65页。

赵毅衡：《当说者被说的时候——比较叙述学导论》，北京：中国人民大学出版社，1998年，第173页。

Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика. М.: Высш. шк., 1973.

Улицкая Л. Бедные родственники. М.: Эксмо, 2009.

Хализов В. Е. Теория литературы. URL: <http://lib.rus.ec/b/213084/read#t105>.

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ СЕРГЕЯ КОЗЛОВА «ВРЕМЯ ЛЮБИТЬ»

И. С. Леонов

Россия, Москва

E-mail: mamif.lis@rambler.ru

Рассматривается специфика художественного времени и пространства в произведении современного писателя С. Козлова «Время любить» в контексте проблемы ложной выбор-ситуации.

Ключевые слова: Сергей Козлов, православная проза, ложная выбор-ситуация, хронотоп.

Творчество отечественного писателя Сергея Козлова занимает особую нишу в российском литературном процессе XXI в. С.С. Козлов родился в 1966 г. в г. Тюмени, там же закончил университет по специальности «История». В настоящее время является членом Союза писателей России и Союза журналистов, автором произведений «Мальчик без шпаги» (2007), «Отражение» (2009), «Хождение за три ночи» (2010), «Время любить» (2011), сборника повестей и рассказов «Дежурный ангел» (2011) и др.

Произведения писателя во многом отвечают критериям современной православной художественной литературы, для которой характерны проблемы богоискательства в аспекте православного служения, особый тип героя, духовная эволюция которого предполагает прохождение опорных ситуаций – *стартовой, кризисной, выборной и финальной* как форм индивидуального испытания. В то же время персонажи Козлова живут в реальном пространственно-временном континууме; их судьбы вписаны в историко-культурный контекст постсоветской России 1990-х гг. с ее политическими, социальными и нравственными перипетиями, в большинстве случаев болезненными и порождающими *кризис-ситуацию* в жизни личности. Это смена политического режима, экономический спад, война в Чечне, утрата традиционных ценностных ориентиров в обществе и т.д. Поэтому человек в произведениях писателя, будучи порождением своей эпохи, является ее жертвой. По мысли автора, именно общий социально-нравственный хаос, провоцирующий внутренний разлад, – доминирующая причина индивидуально-личностного кризиса. Однако, поскольку во все времена человек живет не только в конкретно-историческом, но и в сакрально-метафизическом хронотопах (*вечности*), он независимо от отмеченных тенденций несет ответственность за свои поступки. Забывая об этом, сам, как правило, становится причиной собственной жизненной

драмы. Эта ментально-поведенческая двойственность отражена в романе «Время любить».

Главный герой произведения – сотрудник «почтового ящика» Сергей Павлович Кошкин (имя героя вызывает ассоциации с легендарным конструктором С.П. Королевым) находится в состоянии мучительного затяжного кризиса, вызванного совокупностью как общественных, так и личных факторов. Среди последних – неудачно сложившаяся семейная жизнь: Кошкина покидает супруга Елена Андреевна Варламова, уставшая от скромного материального положения семьи инженера-бюджетника (социальный аспект) и одиночества (личностный аспект), вызванного постоянным пренебрежением мужа в конструкторском бюро.

Увлеченность героя своим делом имеет глубокие корни, уходящие в детство и подростковый период: «Прочитав в детстве книгу Уэллса, Сережа Кошкин воображал себя обладателем машины времени. В зависимости от возраста, обстоятельств или других прочитанных книг машина времени меняла размеры, принцип действия и назначение. Пятиклассник Кошкин мечтал поучаствовать в Ледовом побоище и косить немецких псов-рыцарей из пулемета Дегтярева. <...> Таким же образом он мечтал остановить татарские орды под Рязанью...» [Козлов, с. 8].

Работа во внеурочное время, страстное движение к поставленной цели находят понимание и сочувствие у руководителя Сергея Павловича: «Главный конструктор Марченко однажды застал его за чертежами хобби и должен был бы покарать растратчика рабочего времени и похитителя деталей, но только улыбнулся и сказал: “Делай, Сережа, делай, из самых запредельных идей часто получаются неожиданные и нужные решения”. И Сережа делал...» [Там же, с. 9].

Очевидно, что поставленная цель – создание машины времени – лежит в сфере фантастического *допущения*, что формирует *ситуацию ложного выбора (СЛВ)*, которая оборачивается для инженера Кошкина самыми негативными последствиями. Во-первых, сконструированный аппарат, призванный преодолеть время и пространство, становится, как отмечалось, препятствием на пути достижения семейного благополучия. Увлекшись мечтой детства и получив все необходимое для ее реализации в конструкторском бюро (знания, материалы, оборудование), Кошкин отодвигает семейные ценности на второй план и не замечает, как постепенно наступают взаимное охлаждение, отчуждение, приведшие к разводу и одиночеству талантливого инженера. Однако *СЛВ* еще более опасна тем, что лежащая в ее основе богопротивная идея (об этом ниже) воздействует на сознание под «маской» благодетельства. Поэтому не случайно, что развод (негативный фактор) расставляет ложно-позитивные акценты в мотивации изо-

бретательства: с помощью машины времени инженер хочет отправиться в прошлое, встретить будущую супругу и начать отношения с чистого листа, избегая совершенных ошибок.

Этот наивный сердечный порыв вступает в противоречие с рациональными доводами и умозаключениями Сергея Павловича, который как верующий человек понимает духовную опасность подобного эксперимента. В итоге обостряется конфликт «ума» и «сердца»: «Зачем изобретать машину времени? Историю уже не изменить, ибо пытаться менять историю – значит пытаться спорить с Богом. Есть желающие поспорить?» [Козлов, с. 7]. Так в напряженно-остром внутреннем диалоге Кошкина раскрывается одна из основных тем произведения – тема *спора-соперничества с Всевышним*, что в данном случае предполагает насильственное изменение собственного жизненного пути и судеб других людей, богопротивный акт искусственного вмешательства. При этом эмоциональное, а порой и иррациональное начала побеждают веру в Промысел Божий, требующую от человека смирения и подчинения своей воле воле Создателя. Стремление искусственно «перекроить» собственную жизнь, вернув ушедшую супругу, – отправная точка глубочайшего внутреннего разлада, а полная самоотдача мечте-призраку погружает душу инженера во власть губительной страсти.

Создав машину времени, Кошкин начинает путешествие в прошлое: отправляется в Москву своей юности, во времена студенческой жизни Елены Варламовой. Показательно, что сам он внутренне не меняется, его личный опыт, возрастные характерологические черты остаются прежними. Столичное же пространство предстает перед читателем в двух модусах: советском и постперестроечном – соотносящихся по принципу абсолютно-го контраста. Так, проникнув в студенческое прошлое Елены, Сергей Павлович с интересом наблюдает быт и ритм советской столицы: «Ноги сами несли Кошкина в нужном направлении, и он даже не успевал ностальгически удивляться полуголым витринам магазинов с манекенами в стандартных одеждах, пионерам, гурьбой идущим с уроков, молодым людям в самопальных джинсах и кроссовках фабрики “Кимры”, автофургонам “Газ-25” с лаконичной, но теплой надписью “Хлеб”...» [Там же, с. 59].

Что же касается образа Елены Андреевны, то он тоже контрастен: некогда юная и отчасти наивная студентка-филолог в прошлом становится умной, проницательной и практичной бизнес-леди в настоящем. Наивность, открытость и простота Лены-студентки, по мнению автора, заключаются в ее восторженно-романтическом мировосприятии, отчасти продиктованном эпохой юности, когда люди видели в научно-техническом прогрессе залог счастливого будущего, основное средство создания земно-

го рая. Именно поэтому девушку-филолога крайне заинтересовал рассказ инженера о своем изобретении: «Вы хотите сказать, что, нажав на одну из кнопок, мы могли бы сейчас отправиться на встречу, скажем, с Овидием?» [Козлов, с. 66]. И тут же в сознании главного героя в который раз активизируется понимание антитетичности двух генетически связанных столичных пространств: Москвы прошлого и Москвы настоящего. Противопоставление локусов основано на мировоззренческо-поведенческой доминанте: «Да! В 90-х годах такой номер не прошел бы. Порядочная девушка рванула бы с криком “караул” от навязчивого незнакомца, который с маниакальным спокойствием декламирует с точки зрения современно-го технического развития идеи. Получить по морде белым днем на улице проще, чем увидеть приветливую улыбку. И туда ее следует позвать?...» [Там же, с. 67].

Как отмечалось, Елена Варламова совершенно по-иному выглядит в постперестроечном топосе: эта уверенная в себе, умная и проникательная женщина, хотя и сохранившая, но решительно запрятавшая в глубины души остатки прежнего романтизма, полностью подчинилась ритмам и идеалам современного мира: «Перед ним стояла тридцатипятилетняя женщина, ради которой стоило бы начать новую троянскую войну. Строгий, но обтягивающий фигуру темно-зеленый вельветовый костюм. Воротника чуть касались коротко остриженные (а-ля каре) русые волосы, из-под аккуратной челки на инженера смотрели любимые, буравящие душу зеленые глаза» [Там же, с. 36]. Встреча персонажей, произошедшая спустя пять лет после расставания, еще раз убедила Сергея Павловича в неизменности и силе чувств к бывшей супруге и упрочила его желание с помощью изобретенного прибора начать отношения с чистого листа. При этом его инженерно-технический рационализм в данный момент находится под властью иррационального начала, и желание вступить в спор-соревнование с Богом вновь выходит на первый план, невзирая на прямолинейное и категоричное заявление бывшей супруги: «Мы теперь – как параллельные прямые» [Там же, с. 37].

Безусловно, данный момент является апогеем в развитии *ложной выбор-ситуации*. Эксперименты Кошкина в временем и пространством, перемещение из настоящего в прошлое и обратно так или иначе связаны и с темой судьбы, и с темой любви. Однако, по мысли автора, если судьбу человека изменить можно, то любовь не впишется в пространственно-временные параметры бытия. Отсюда и тот душевный разлад, о котором говорилось выше, и мировоззренческая двойственность Кошкина – жертвы ЛВС. Действительно, с одной стороны, изобретенная им машина времени только профанирует сакральный хронос. С другой – ее изобретение – не

что иное, как порождение инженерного таланта, а талант – великий дар Божий. Он имеет однозначно позитивно-созидательный смысл, укрепляющий и развивающий благие задатки натуры, что также находит отражение в романе Козлова. Так, подвергаясь риску, Сергей Павлович со своим другом майором Долоховым спасает от гибели, прерывая тем самым цепочку нелепых случайных смертей, старшего лейтенанта Анатолия Китаева и уборщицу Марию Гавриловну (Мариловну). Готовность к риску, сопряженному с идеей жертвенного служения другим, – это проявление высшей христианской добродетели – любви к ближнему.

Что касается бывшей супруги Кошкина, то искусственно «возвращенные» встречи с ней как в пространстве советской Москвы, так и в настоящем не приводят ни к каким позитивным результатам. Более того, они больно ранят обоих: Кошкин страдает от собственного бессилия, Елену Андреевну начинают мучить странные, а точнее, вторичные воспоминания. Причина подобного состояния кроется, возможно, в вытеснении идеи самопожертвования богопротивной гордыней, т.е. эгоизмом и тщеславием, желанием не просто избежать ранее совершенных ошибок, а доказать себе и окружающим собственное превосходство. Именно факторы эгоизма и честолюбия «взрастили» в душе Кошкина чувство победителя во время встречи с Еленой Андреевной в ее рабочем кабинете: «Нет, она не знала, даже мысли не допускала, что сегодня в ее кабинет пришел победитель. И Кошкин, смакуя, оттягивал момент своего главного известия» [Козлов, с. 37]. Иными словами, ложный характер *выбор-ситуации* Сергея Павловича заключается не в самом факте изобретения машины времени и экспериментов с ней, а в тщеславном и эгоистичном желании персонажа во что бы то ни стало вернуть супругу, несмотря на то, что у нее началась новая жизнь, семейная и служебная.

Специфика *ЛВС* Кошкина заключается также в появлении неких «третьих сил», прямо или косвенно заинтересованных в его изобретении. Речь идет о представителях официальной власти, бизнесменах, криминальных авторитетах, которые имеют свои виды на машину времени и осложняют и без того безрадостное и одинокое существование главного героя.

Однако Высшее Начало помогает Сергею Павловичу преодолеть ложность *ВС*: на фоне усугубляющегося кризиса героя, решившегося на ошибочно-иллюзорное противодействие реальности, появляется Варя, влюбленная в мечтательного и замкнутого инженера. На этом этапе к Кошкину приходит осознание необходимости освобождения от призраков прошлого, открытия своего «я» реальности и, прежде всего, любви, которая, по мысли автора, преодолевает пространственно-временную ограниченность. В этом и заключается окончательная *выбор-ситуация* (*ВС*) персонажа.

Так в художественном мире романа возникает идея трехмерности бытия: «Хочется добавить нечто свое к фундаментальным исследованиям физиков, философов, естествоиспытателей. И это верно, но для двухмерного мира. Я смею предположить, что мир трехмерен, причем третья составляющая является основополагающей. Сделайте мир трехмерным. Добавьте туда любовь» [Козлов, с. 398]. Об основополагающей сущности любви, подчиняющей себе время и пространство, говорят финальные строки произведения: «Времени нет. Есть любовь» [Там же, с. 399].

Именно с идеей трехмерности мироздания связано возникновение в романе особой фантастической реальности – Города влюбленных, некоего «междумирья», того будущего, которое открыто только любящим друг друга. Эта реальность подчинена исключительно им, она формируется и живет по их законам, не допуская посторонних, желающих нарушить покой и единение подлинных хозяев мира сего. Идея Города влюбленных выходит за границы понятия мирского времени и в первую очередь соотносится с сакральной категорией «вечность»: «Да! Если вдруг вы увидели, как на ваших глазах посреди улицы исчезла влюбленная пара, не удивляйтесь. В Городе влюбленных ворота не закрываются никогда (ибо “никогда” по своей категоричности граничит с понятием “всегда”, а стало быть, с самой вечностью)» [Там же, с. 399].

Таким образом, идейно-тематическое и художественное своеобразие романа Сергея Козлова «Время любить» основано на следующих принципах:

- 1) соответствие критериям, применимым к произведениям современной православной прозы: наличие эволюционирующего субъекта, развитие которого обусловлено преодолением препятствий на пути приобретения и углубления истинного религиозного опыта;
- 2) глубокое исследование *ложной выбор-ситуации (ЛВС)*: в данном случае – осмысление технического экспериментаторства в контексте спора-соперничества с Богом, в аспекте противопоставления воли человека и Высшего Промысла;
- 3) проекция на *ЛВС* соотношения понятий *жертвенность – эгоизм*, именно вторая позиция раскрывает богопротивный иллюзорно-фантастический смысл изобретения персонажа;
- 4) формирование трехмерного мира – наряду с понятиями времени и пространства возникает высшая составляющая бытия – *любовь*;
- 5) появление фантастического «междумирья» – Города влюбленных – как своеобразное возвращение утраченного рая.

Литература

Козлов С. Время любить: роман. М., 2008.

Раздел 7

ЯЗЫКОВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ОБРАЗОВ И ТИПОВ ПРОСТРАНСТВА

О ПОСТРОЕНИИ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ ЛИНГВОСЕМИОТИКИ

Ван Минъюй
КНР, Тяньцзинь

Рассматривается проблема построения теоретической системы лингвосемиотики на основе уровневой концепции – систематическое исследование теории и метода современной лингвосемиотики, семиотики текста, семиотики предложения, семиотики лексики и семиотики морфемы в качестве ее важных элементов. Выявлено, что в XXI в. взаимопроникновение дисциплин станет ведущей тенденцией развития наук. Указывается, что лингвистика и семиотика тесно связаны между собой, но так и не соприкоснулись по-настоящему. Необходимо активизировать соединение лингвистики и семиотики, положить начало лингвосемиотике.

Ключевые слова: лингвосемиотика, семиотика текста, семиотика предложения, семиотика лексики, семиотика морфемы.

О построении теоретической системы лингвосемиотики. В лингвистических кругах лингвосемиотика – вовсе не новое слово, которое не первый день упоминается как термин. Однако в качестве самостоятельной дисциплины лингвосемиотика насчитывает пока мало исследований. Обобщая результаты исследований внутри страны и за рубежом, мы пришли к выводу, что построение лингвосемиотики необходимо. Нужно определить ее общие научные рамки, основное содержание, адекватные методы исследования, вести по-настоящему актуальную исследовательскую работу в области лингвосемиотики.

Необходимость построения лингвосемиотики обусловлена тем, что, во-первых, язык представляет собой знаковую систему. Он обладает не только общими признаками знаков, но и рядом таких признаков, как произвольность, стабильность, переменность, общепотребительность, вместимость, первичность, линейность, сегментальность, зависимость, производительность, системность. С одной стороны, язык представляет собой орудие метаязыка, с другой, более важной стороны, характер и признаки

самого языка отражают глубокое содержание семиотики, способствуют проявлению научной ценности семиотики. Во-вторых, семиотика имеет тесную связь с когнитивными и мыслительными науками, ее методологическая идея имеет важное направляющее значение для лингвистического исследования. В-третьих, исследовательские предметы семантики – это ноумен (знак+знак), объект (знак+означаемое) и субъект (знак + тот, кто его употребляет), что, с одной стороны, глубоко отражает существо субъективного и объективного мира, с другой стороны, общие исследовательские предметы органически сочетают семиотику с тремя самыми актуальными научными направлениями – синтактикой, семантикой и прагматикой.

Лингвосемиотика – «перекресток» дисциплин, ее цель – исследование языкового знака и лингвистики в русле семиотического подхода.

Теоретическая основа создания системы лингвосемиотики. Наука дала нам возможность понять, что мир представляет собой сложную структуру, многообразную и динамическую. Порядок в нем характеризуется уравновешенностью. Уравновешенность – не только признак объективного материального мира, но и метод и средство, при помощи которых люди познают различные явления.

Вопрос об уровнях языковых знаков является важной органической частью систематической теории языковых знаков. Американский лингвист Н. Хомский (1979) в своей книге «Синтаксическая структура» заметил, что центральным понятием является языковой уровень. Российский лингвист Н.А. Слюсарева более жестко подчеркнула: «Вопрос об уровнях языковой системы представляет собой вопрос первостепенной важности в современной лингвистике» [Слюсарева, с. 219]. В связи с этим мы считаем, что разные единицы языковых уровней можно разделить по существу, функции и разносторонние связи между ними – на несколько подсистем (или субсистем), а потом вести целенаправленную исследовательскую работу и таким образом, в конце концов, создать теоретическую систему лингвосемиотики. Теоретическая система лингвосемиотики состоит из пяти частей: теория и метод современной лингвосемиотики, семиотическое исследование текста, семиотическое исследование предложения, семиотическое исследование лексики и семиотическое исследование морфемы.

Теория и метод современной лингвосемиотики. Первая часть – это фундамент теории. В этой части мы будем описывать в системе теорию и метод лингвосемиотики, путем подытоживания теоретической концепции и исследовательской практики выявим теоретическую основу лингвосемиотики, способом систематического изложения семиотических признаков языковых знаков создадим теоретические рамки лингвосемиотики. На основе семиотического резюмирования, сравнения и анализа обобщим самую типичную для лингвосемиотики методологическую основу и пред-

варительно проверим эффект этой методологии. Мы считаем, что уровневый взгляд представляет собой основную теоретическую исходную точку для создания теоретической системы лингвосемиотики. Руководствуясь уровневым взглядом, используя семиотику в качестве средства анализа, будем анализировать семиотическую специфику и механизм образования языковых знаков разных уровней, таким образом, создадим комплексные рамки лингвосемиотики.

- О знаке и семиотике: главное – прояснить определение и содержание знака и семиотики, отношение между знаком, человеком и языком, отношение между лингвистикой, семиотикой и лингвосемиотикой, ряд других основных проблем.

- Теоретическое основание лингвосемиотики: путем резюмирования и сопоставления концепций Ф. де Соссюра, Ч. Пирса, С. Морриса, Р. Барта, У. Эко, Р. Якобсона, М. Бахтина, Ю. Лотмана и других ученых сформировать теоретические основы лингвосемиотики.

- Теоретические рамки лингвосемиотики: систематически проанализировать дихотомию, уровни, значение, референцию, залог, функцию, объект, метафору и метонимию, конверсию, иконичность, маркированность, отношение между языковыми знаками и другие конкретные проблемы, таким образом создать рамки основной теории лингвосемиотики, в то же время подчеркивая основополагающую роль уровневых взглядов в создании теоретической системы лингвосемиотики.

- Методологические основы лингвосемиотики: главным образом акцентируем методологическую эффективность следующих концепций и теорий и их роль в практике исследований в русле лингвосемиотики: структуралистское отношение, дихотомический метод исследования, концепция дихотомии инварианта и варианта, двухмерная концепция синтагмы и парадигмы, принцип деления семиотики на три части и т.д.

Текстовая семиотика. Вторая часть – это семиотическое исследование текста. Внимание акцентируется на тексте средствами семиотического анализа. На основе исследования различных семиотических признаков текста мы выдвинули свою точку зрения: парадигма-целостность и синтагма-последовательность представляют собой основной семиотический признак текста. Мы пытаемся изучить систематически специфику текста в мерах парадигмы и синтагмы, используя семиотическое орудие анализа двойных сторон и двойных уровней (субстанция выражения, форма выражения, субстанция содержания и форма содержания), и таким образом создаем теоретическую основу и оперативный образец для парадигматического и синтагматического анализа текста. Признак парадигмы-целостности текста четко выражается в систематичности, означаемости, типологическом свойстве и других сторонах. Признак синтагмы-последовательности

типично выражается в линейности, членимости, обусловленности контекста, обмена информацией и т.д. В модели двойных сторон и двойных уровней знака парадигма-целостность выражается отдельно в текстовых внешних материалах, внутренних структурах, означаемой информации и структуре содержания, а синтагма-последовательность выражается отдельно в текстах последовательностью языковой формы, логической, прагматической и когнитивной последовательностями. Эти четыре выражения синтагмы-целостности опираются на внутритекстовый, логический, внетекстовый и когнитивный контексты.

- Семиотическое исследование текста включает в себя вопросы об ориентации семиотического анализа, положении текста, достигнутые успехи в областях текстовой структуралистики, текстовой лингвистики, текстовой стилистики, их эвристическое значение для исследования текстовой семиотики и т.д.

- Семиотические признаки текста включают в себя семиотическое определение текста, семиотические признаки и выражения текста, которые воплощаются в наивысшей мере парадигмой-целостностью и синтагмой-последовательностью, теоретическое основание анализа двух мер текста-парадигмы и синтагмы под углом следующих четырех уровней: субстанции выражения, формы выражения, субстанции содержания и формы содержания и другие вопросы.

- Парадигматический анализ включает в себя общее изложение коррелятивного исследования текстовой целостности, внешние материалы, внутреннюю структуру, означаемую информацию, конструкцию содержания текстовой целостности и т.д.

- Синтагматический анализ включает в себя соответствующие отношения между категорией контекста и последовательностью, внутритекстовой контекст и формальную последовательность, логический контекст и логическую последовательность, внетекстовый контекст и прагматическую последовательность, когнитивный контекст и когнитивную последовательность и т.д.

Семиотика предложения. Третья часть – это семиотическое исследование предложения. Данное исследование состоит из двух частей. В первой части анализируется уровень значения предложения (главным образом простого) с точки зрения семиотики, во второй – генезис значения предложения с динамической точки зрения. Путем анализа мы пытаемся прояснить лингвосемиотические уровни значения предложения, набросать штрихами семиотическую динамическую модель генезиса предложения, создать для анализа предложения систему вычисления знаковой модели, обладающую определенной оперативностью. Основное содержание включает в себя уровневый взгляд на исследование языковых знаков, на значе-

ние предложения, многоуровневое исследование предложения, лингвосемиотический анализ уровней значения простого предложения, динамическую знаковую модель генезиса значения предложения, некоторые идеи создания семиотики языковых уровней и т.д.

- Положение предложения в исследовании лингвосемиотики.
- Уровневый взгляд на исследование предложения включает в себя два вида основных методов исследования предложения – от значения к форме и от формы к значению, уровневое исследование предложения и другие вопросы.
- Многоуровневое исследование значения предложения: главным образом изложить двухуровневый взгляд на значение предложения (Ф. де Соссюр, Н. Хомский), трехуровневый (С. Моррис, М. Халлидей, Л. Ломтев, А. Кибрик, В. Белошапкина, Ю. Карауров, китайские лингвисты Ху Юйшу и Фань Сяо), четырехуровневый взгляд на значение предложения (М. Всеволодова).
- Анализ значения простого предложения в русле лингвосемиотического подхода. Создание модели анализа значения простого предложения на четырех уровнях – значение формы, денотативное значение, прагматическое значение и когнитивное значение; описание динамической знаковой модели генезиса значения предложения.

Лексическая семиотика. Четвертая часть – это семиотическое исследование лексики. В данном исследовании, исходя из семиотической специфики лексики, выявляются специфика и взаимоотношения означающего и означаемого слов, в описание слова вводятся признаки парадигмы и синтагмы в качестве относительных элементов значения. В то же время, учитывая отношения между значением словесного знака, внеязыковыми факторами и обстановкой употребления языка (контекстом), мы сочетаем три раздела семиотики – синтаксис, семантику и прагматику, анализируем семиотическую специфику лексики. Результат исследования показывает, что значение слова разделяется на потенциальное и реальное. Значение слова исходит первоначально из выбора способов наименования, а его перенос является продуктом взаимодействия трех факторов – внешних дел, когнитивности человека, прагматики и сочетания слов. С развитием науки и техники, повышением когнитивности человека слово употребляется не только для наименования вещи, но и для выражения чувства и желания. Одни креативные употребления слова в связи со своей случайностью и индивидуализированностью исчезли навсегда, а другие постепенно входят в лексическую систему с повышением повторяемости, становятся новыми потенциальными значениями, ждут выбора и употребления человеком для осуществления их реальных значений.

- История и исследованность лексического знака, его положение в исследованиях лингвистов.

- Семантическое исследование лексического знака: определение значения слова, возникновение значения слова, система значений слова и т.д.
- Синтаксическое исследование лексического знака: главные темы – маркировка и стоимость лексического знака, ноль градусов и девиация лексического знака, отношение парадигмы и синтагмы значения слова и ненормальное сочетание слов.

- Прагматическое исследование лексического знака: главные темы – употребление словесного знака в коммуникации и его стилистическая роль.

Морфемная семиотика. Пятая часть – это семиотическое исследование морфемы, которое будет основываться на семиотических признаках морфемы, подчеркивать основополагающее место морфемы в системе означающего и означаемого языковых знаков, акцентировать специфику отношений между означающим и означаемым, анализировать специфику морфемы в синтаксисе, семантике и прагматике. Мы считаем, что как в синтаксисе и семантике, так и в прагматике между всеми морфемами образуются подобные парадигме и синтагме отношения. Эти систематические отношения, с одной стороны, осложняют систему морфем, с другой стороны, знакомят нас с закономерной спецификой данной системы, что представляет собой начало формирования многообразия означающего и означаемого слов.

- История и существующее положение исследования морфемы и стоимость ее семиотического исследования.

- Синтаксическое исследование морфемы включает в себя знаковую маркированность морфемы, правила сочетания морфем, историческую эволюцию морфемной формы и морфологическую парадигму, формообразующую функцию морфемы и т.д.

- Семантическое исследование морфемы включает в себя понятие морфемы и отличие его от других соответствующих понятий, семантические отношения между морфемами и знаковую парадигму, становление семантической системы морфем, структуру знаков и другие вопросы.

- Прагматическое исследование морфем: главные темы – контекстовая маркированность в употреблении морфем, уклон к знаковости в отдельном употреблении морфем, когнитивные факторы в употреблении морфемы и другие вопросы.

Значение исследования лингвосемиотики

1) Способствовать дальнейшему развитию семиотики.

В настоящее время редко встречаются исследовательские труды по существу и положениям семиотики. Чтобы выйти из такого положения, прежде всего необходимо создать общую методологию и основную семиотическую теорию, развить и усовершенствовать целый ряд методов, ориентирующихся на практическое применение семиотической теории, которая

обладает актуальностью и историчностью. В связи с этим систематическое изучение общих признаков семиотического исследования, резюмирование теоретической системы, развитие методологии помогут укрепить положение науки семиотики.

2) Создать систему и модель анализа языкового явления с точки зрения семиотики.

Ныне формулировка лингвосемиотики видится в трудах и периодике по семиотике, но лингвосемиотическое дисциплинарное положение, теоретическая система и ход развития не разъяснены. Содержание исследования лингвосемиотики ограничивается главным образом обсуждением языковой концепции, иконичности, произвольности и других макроскопических вопросов, не хватает систематического, ясного, настоящего лингвосемиотического исследования. Мы применим общие семиотические методы в систематическом описании и толковании таких языковых уровней, как морфема, лексика, предложение и текст, сконструируем основные рамки и модель лингвосемиотического исследования. Это будет способствовать дисциплинарности и системности лингвосемиотического исследования.

3) Помочь познать механизм языка.

Лингвистика и лингвосемиотика имеют общий предмет исследования – язык, но они исследуют его под разными углами зрения и акцентируют разные его стороны. Лингвистика рассматривает язык как средство общения, а лингвосемиотика – его знаковое существо. Сопоставляя рамки сегодняшних лингвистического и лингвосемиотического исследований, можно найти для первого подходящее семиотическое толкование, помочь людям познать еще глубже семиотический механизм языковой деятельности.

Одним словом, создание лингвосемиотики представляет собой креативную работу, которая восполнит пробелы, ознакомит нас с мировыми передовыми научными и культурными знаниями. Это серьезная задача и ответственность современных лингвистов и семиологов. Эта работа сможет не только способствовать развитию лингвистики и семиотики вширь и вглубь, но и осуществить взаимопроникновение лингвистики и семиотики, открыть новую область исследования, предоставить важное научное основание для развития лингвистики в передовую науку.

Литература

- Бахтин М. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1996.
Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
Белошапкина В.А. Современный русский язык: синтаксис. М., 1977.
Всеволодова М.В. Теория функционально-коммуникативного синтаксиса: Фрагмент прикладной (педагогической) модели языка: учебник. М., 2000.
Ермоленко С.С. [и др.]. Методологические основы новых направлений в мировом языкознании. Киев, 1992.

- Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. М., 1999.
- Кибрик А.А., Кобозева И.М., Секерина И.А. Фундаментальные направления современной американской лингвистики. М., 1997.
- Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999.
- Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.
- Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. М., 1973.
- Никитин М.В. Предел семиотики // Вопросы языкознания. 1997. № 1.
- Почепцов Г.Г. История русской семиотики до и после 1917 г. М., 1998.
- Слюсарева Н.А. О некоторых проблемах иерархической организации языка // Единицы разных уровней грамматического строя языка и их взаимодействие. М., 1996.
- Уфимцева А.А. Типы словесных знаков. М.: Наука, 1974.
- Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987.

РУССКО-ТЮРКСКИЕ ЯЗЫКОВЫЕ СВЯЗИ КАК ИСТОЧНИК ДИАЛОГА КУЛЬТУР

С.Д. Атавуллаева

Узбекистан, Самарканд

E-mail: literature@vspsu.ru

Прослеживается история возникновения и становления связей России со своими восточными соседями тюркского происхождения. Наряду с дипломатическими, экономическими, торговыми и культурными отношениями важная роль в этих связях отводилась языковым контактам, что наглядно отразилось в лексике обоих этносов.

Ключевые слова: Россия, Восток, Азия, Астрахань, Казань, Средняя Азия, тюрки, контакты, заимствования, тюркизмы.

С давних пор славянский мир был окружен многочисленными племенами тюркского происхождения. И потому уже само географическое положение способствовало теснейшим экономическим и культурным контактам этносов. Контакты не всегда были мирными: печенеги и половцы, болгары и хазары неоднократно совершали набеги на Русь, разоряя города и села, уводя в плен ее мирных жителей. Однако наряду с этим тюрки нередко поступали на службу к русским князьям, брали в жены славянских девушек, усваивали православные традиции и язык.

Позднее стали осуществляться контакты России с тюркскими народами Поволжья и Крыма, Сибири, Кавказа и Средней Азии. Контакты эти были продолжительными и многосторонними: политическими и экономически-

ми, дипломатическими и торговыми. И потому вполне естественно, что в лексическую систему русского языка вошли многочисленные заимствования из языков тюркского мира. Более того, через тюрков в русский язык вошло немало слов и выражений арабского и персидского происхождения.

Следует отметить, что хронологические рамки этих заимствований довольно широки. По данным этимологических словарей и результатам специальных исследований, первые тюркизмы проникли в старославянский язык еще в начале нашей эры. Верхней границей проникновения тюркской лексики можно считать XVII в. – период становления русского национального языка.

Этот период совпадает по времени с эпохой интенсификации связей государства Российского со своими восточными соседями. Именно оттуда ввозились в Московию ткани, ковры и одежда, украшения, оружие и другие изделия ремесленников, лошади и драгоценные камни. Причем товары эти пользовались на Руси огромным спросом.

Оживленная торговля заметно отразилась и на лексике русского языка, ибо вместе с новыми реалиями сюда проникали и целые пласты тюркских слов. Тогда в русский язык вошли названия тканей – *бархат* и *атлас*, *парча* и *тафта*, *бязь*, *кумач* и *кармазин*, одежды – *армяк*, *балахон*, *кафтан*, *сарафан*, *шитаны*, драгоценных камней – *алмаз*, *изумруд*, *яшма* и *яхонт*. В тот же период в русскую лексику вошли десятки наименований мастей лошадей (само слово «лошадь», как и *конь*, *кляча*, *табун*, тоже имеет тюркское происхождение).

Масса тюркских слов стала употребляться в хозяйственно-бытовой и торговой сферах. Примечательно, что тюркизмы в свое время компенсировали отсутствие в русском языке таких слов, как *магазин*, *склад*, *цех*, *фабрика*, *зал*, *ложка* и др., которые появились в России несколько позднее. Тюркизмы до XVIII в., когда в русскую речь вошли западноевропейские термины, восполнили лакуны таких понятий, как *партия*, *класс*, *компания*, *группа*, *банда*, *секта* и *гильдия*. Важную роль играли и продолжают играть в русском языке такие общеупотребительные слова, как *деньги*, *нефть*, *кирпич*, *базар*, *карандаш* и др., обозначающие многие ключевые реалии.

Весьма показательным фактом являются многочисленные русские фамилии тюркского происхождения. Большая их часть была вызвана к жизни переходом на русскую службу выходцев из Золотой Орды или представителей других родовых и государственных объединений тюркоязычных народов – Казанского и Астраханского, Крымского и Сибирского ханств. Следует отметить, что большинство этих фамилий принадлежало элите российского общества – князьям, полководцам, государственным деятелям и чиновникам высшего разряда. Автор монографии «Русские фа-

мии тюркского происхождения» (М., 1979) Н.А. Баскаков называет три сотни таких фамилий.

Многовековую историю имеет и культурный диалог России с народами, населяющими обширный среднеазиатский регион. Об этих связях свидетельствуют археологические находки, мемуары путешественников, посольские документы и другие архивные материалы. Так, в частности, арабский географ IX в. Ибн Хордадбех в своем трактате-путеводителе по средневековому миру «Книга путей и государств» описывает маршрут по Волге и Каспийскому морю, которым пользовались торговые люди: «Что же касается купцов – русских – то они вывозят меха выдры, меха черных лисиц и мечи... Ходят на кораблях по реке Славинии, проходят по заливу хазарской столицы и затем ходят к морю Джурджана. Иногда же они привозят свои товары на верблюдах в Багдад» [Гаркави, с. 49].

В более поздние времена, особенно после разрушения промежуточного звена – Хазарского ханства, для русских купцов сложились еще более благоприятные условия для торговли со странами Средней Азии. Издавна устоявшиеся и постепенно укреплявшиеся культурно-экономические и дипломатические отношения не нарушались даже в периоды региональных военных конфликтов: по сохранившимся свидетельствам очевидцев, караваны почти беспрепятственно проходили через враждебные друг другу царства.

В XVI в. новоиспеченное Московское государство устремило свои взоры на Восток: в 1552 г. было покорено Казанское ханство, в 1556-м – Астраханское и, наконец, в 1584-м – Сибирское. Тем самым границы Руси были передвинуты к киргиз-кайсацким степям. Затем начались регулярные торгово-дипломатические контакты России с Бухарой и Хивой, возникли и быстро разбогатели такие центры российско-азиатской торговли, как Нижний Новгород и Астрахань. Восточное направление стало весьма важным фактором внешней политики России. Ее посланцы начали настойчиво и целеустремленно изучать географию и экономику, быт и религии, традиции и языки народов Средней Азии.

Еще больше внимания уделялось азиатским соседям в XVIII в. Давнее намерение России проникнуть на Восток отныне подкрепляется практическими действиями. Вслед за вхождением казахских земель в состав империи взоры российских правителей устремились на Кокандское, Бухарское и Хивинское ханства. Умело воспользовавшись междоусобицами местных владык и применяя современные методы ведения войны, за сравнительно небольшой промежуток времени и без значительных потерь российские войска овладели громадным регионом, включив его в состав своего государства под названием Туркестанский край. Оставляя в стороне политико-экономические причины колониального завоевания и его послед-

ствия, сосредоточим свое внимание лишь на истории бытования русского языка в Средней Азии и на его взаимодействии с языками местных народов.

После вхождения края в состав Российской империи на его землях стали строиться новые, европейского типа, поселения, либо примыкавшие к старым мусульманским городам, либо несколько отстоявшие от них. Тут располагались военные и гражданские административные учреждения новой власти, христианские церкви, гостиницы, лавки и жилые дома для православного населения. Затем началось переселение крестьян из беднейших российских губерний в плодородные регионы Средней Азии. Так на землях Туркестана возникли многочисленные русские поселения.

Коренные жители довольно быстро осваивали уклад новой жизни. Однако вхождение их в экономику европейской державы было невозможно без знания официального государственного – русского – языка. Петербургские власти и местная администрация были кровно заинтересованы в русификации края. Об этом свидетельствуют многие сохранившиеся документы, в том числе и циркуляры Министерства образования России. Так, например, важнейшая цель открытия в Ташкенте учительской семинарии формулировалась довольно недвусмысленно: «Русско-государственная задача и стремления нашего отечества по отношению к инородцам состоит в обрусении последних и сплочении всех их в один цельный русский политическо-государственный организм. Наше правительство давно уже пришло к тому убеждению, что главное и самое могущественное средство обрусения инородцев есть школа, просвещение их путем образования; потому оно всегда и везде широко открывает и будет открывать двери русской школы для всех инородцев, желающих учиться, без различия их национальности и вероисповедания [Отчет..., с. 23–24].

Этой же доктрине служили и многочисленные русско-туземные школы и языковые курсы, появившиеся во всех городах и крупных поселках Туркестанского края. Стали издаваться словари, учебные пособия и двуязычные разговорники. Благодаря подобной политике возникшие на первых порах трудности в общении европейцев и азиатов стали постепенно преодолеваются.

Следует, однако, помнить и о том, что администрация нового края ввела в программу русских учебных заведений – школ, гимназий и учительской семинарии – курсы изучения местных языков: казахского, узбекского и таджикского. Более того, указами генерал-губернатора Туркестана русские чиновники обязывались изучать местные языки. Настоятельную потребность в овладении восточными языками испытывали и простые русские люди, повседневно имевшие дело с коренными жителями (по служебной или личной надобности).

Уже к концу XIX в. в крупнейших городах Туркестана появились многочисленные предприятия пищевой, легкой и перерабатывающей промышленности, банки и торговые фирмы. На предприятиях городов и в сфере обслуживания трудились узбеки, таджики, казахи и представители других народов, в неодинаковой степени владевшие русским языком. И потому, в силу производственной необходимости, русские рабочие и управленцы для общения с ними вынуждены были использовать в своей речи местные слова и выражения.

Межнациональное общение значительно усилилось в советскую эпоху за счет взаимодействия культур, личных и общественных контактов, браков между людьми разных национальностей, совместного обучения в средней и высшей школе. Многие представители славянских народов, проживающие сегодня в Средней Азии, на вполне законных основаниях считают себя коренными жителями этого региона, ибо не только их отцы, но деды и прадеды родились и прожили здесь всю жизнь. И потому вполне естественно и понятно, что русскоязычное население Узбекистана, Таджикистана, Туркмении, Казахстана и Киргизии (включающее в себя не только этнических русских, но и украинцев, белорусов, поляков, евреев-ашкенази, корейцев, татар и армян), в той или иной мере овладевшее местными языками, пользовалось и продолжает пользоваться в своей русской речи довольно значительными вкраплениями местной лексики. И эти лексические единицы настолько прочно и органично вошли в обиходную речь, что инородность их вовсе не замечается и не возникает потребность в замене их русскими аналогами. И, несмотря на достаточно широкое употребление таких слов и выражений, русский язык в Средней Азии вовсе не является диалектом: это тот же литературный язык, каким пользуются россияне. Быть может, в некотором роде даже более литературный. Бытовой язык русскоязычных жителей Средней Азии впитал в себя десятки заимствованных местных слов, еще большее их количество употребляется в языке газет и журналов, и уж чрезмерно много – в произведениях местной художественной литературы, как оригинальной, так и переводной. В быденной речи большая часть заимствованных единиц обозначает названия пищи, одежды, домашней утвари и растений. Сюда же можно отнести употребление мусульманских религиозных терминов, названий национальных обрядов свадебного и похоронного ритуалов, климатических явлений. В языке газет, помимо названного, употребляется значительное количество общественно-политических, сельскохозяйственных и искусствоведческих терминов. В художественной же литературе широко используется и пласт архаической лексики. В лексику употребляемого в Средней Азии русского языка естественным образом вошли, главным образом, слова и выражения, обозначающие местные реалии, не имеющие точных соответствий в языке географических россиян. Вполне естественно, что и здесь происхо-

дит некий отбор. Так, если национальное слово лишь дублирует русское, ничего не добавляя к нему, не дополняя его новым значением, то вводить его в русскую речь просто не стоит.

Следует, однако, помнить, что все заимствования должны непременно подчиняться существующим нормам русского литературного языка. Это особенно важно учитывать в Средней Азии, где он одновременно соприкасается с несколькими местными языками и наречиями.

Приведенный выше материал недвусмысленно свидетельствует о том, что процесс лексического заимствования в русском языке среднеазиатского региона – явление вполне нормальное и закономерное. При этом нельзя забывать и о том, что сотни русских слов уже давно вошли в обиход и стали родными для языков местных народов, обогатив их новыми понятиями. И потому можно утверждать, что язык не только остается существенным инструментом общения в диалоге культур и цивилизаций, но и во многом способствует решению проблем межкультурных коммуникаций в полиэтническом пространстве Средней Азии.

Литература

Гаркави А.Я. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских. Спб., 1870. С. 49.

Отчет Туркестанской учительской семинарии за XXV лет ее существования. Ташкент, 1904. С. 23–24.

ТАБУ КИТАЙСКОГО КОМИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

Л.В. Косинова

Россия, Волгоград

E-mail: Millory@yandex.ru

Выявляются языковые и поведенческие табу китайского комического дискурса. Решаются следующие задачи: 1) изучение эстетических особенностей китайского комического дискурса; 2) раскрытие тем-табу китайских комических текстов.

Ключевые слова: комическое, дискурс, китайский юмор, табу.

Исследование базируется на материалах интервью с китайскими артистами, выступающими в жанрах «сяншэн» и «куайбань», а также на данных включенного и скрытого наблюдения за носителями китайской лингвокультуры любого пола, возраста, рода деятельности и социальной принадлежности, проводившегося автором в Китае и России с 2008-го по 2014 г.

Китайский исследователь Янь Шу пишет, что «шутка, рассказанная в условиях, благоприятных для комического дискурса, может послужить “лекарством”: снять напряжение между собеседниками, сблизить коммуникантов, создать позитивное настроение, в то время как шутка, рассказанная в ситуации, неуместной для юмора, может стать “ядом”: обидеть собеседника, спровоцировать чувство неловкости, создать конфликтную ситуацию» [严澍, с. 159]. Знание табу китайского комического дискурса поможет избежать помех в межкультурной коммуникации с носителями китайской лингвокультуры.

Эстетические особенности китайского комического дискурса

1. Контекст комического общения. Китайцы относятся к комическому дискурсу с большей осторожностью, чем европейцы, например, для русских или американцев остроумие президента воспринимается как норма, тогда как речь китайского президента всегда серьезна и размеренна; русские ученики могут подшучивать над своими учителями, в Китае это недопустимо. Наиболее благоприятными условиями успешной комической коммуникации с китайцами являются неформальная обстановка, близкое знакомство с собеседником, нейтральная тематика дискурса.

2. Реакция на комическое воздействие. В условиях юмористического концерта, куда зрители пришли специально для того, чтобы посмеяться и получить положительные эмоции, бурная реакция на комическое воздействие является нормой: китайцы смеются и хлопают в ладоши, иногда выражают восторг от услышанной шутки протяжным звуком 《噫》(yì), похожим на звук недовольства в русской лингвокультуре. Однако во время повседневной коммуникации китайцы могут отреагировать на шутку малоэмоционально, что, возможно, связано с влиянием конфуцианства на китайское общество, стремлением соблюдать предписанные им нормы поведения. Исследователи отмечают, что китайцы ведут себя сдержанно, избегают жестикулирования и ярко выраженной мимики, а также слишком откровенной демонстрации своих чувств [Прокофьева, с. 19; Сюй, с. 191; 韩玉珍, с. 13].

3. Влияние гендерного фактора на комический дискурс. Во времена зарождения первых китайских развлекательных жанров женщины не считались полноправными участниками комического дискурса. Первыми артистами, которые назывались «пайю» (俳优 – артист шуточного жанра, скоморох), были только мужчины [王泐、汪景寿、藤田香, с. 4]. Кроме того, женщины не только не могли выступать в качестве артистов комических жанров, но и порой не допускались к их прослушиванию: «...если мимо выступающих шла женщина, выступление оста-

навливалось, пока она не удалится из зоны слышимости» [Link, с. 95–97]. Среди женщин традиционно не принято улыбаться, обнажая зубы – они должны прикрывать рот рукой.

В настоящее время в Китае женщины свободно допускаются к прослушиванию комических выступлений. Среди артистов комических жанров можно встретить женщин, однако это по-прежнему воспринимается не как норма, а как отклонение от неё. В Китае, как и в России, существует мужской и женский юмор, шутки над мужчинами и над женщинами, а также шутки, которые неуместно употреблять в присутствии женщин.

4. Стремление «сохранить лицо». В Китае комический дискурс тесно связан с этикетом и «сохранением лица», почти все китайские исследователи юмора акцентируют внимание на том, что он может выполнять функцию как «сохранения», так и «потери» лица [苏雪林, 2009; 王金玲, 2008; 严澍, 2011; 张培华, 1996; 张笑恒, 2009; 张喆, 2011]. Эта особенность китайского характера непосредственно вытекает из предписываемой конфуцианством необходимости правильного исполнения каждым членом общества своей роли с соблюдением всех принятых правил и условностей: «Конфуцианство придавало китайскому народу на протяжении столетий идею значимости “формы”, а не содержания. Важным и значительным оказывались не внутренние переживания индивида, не его чувства, а то, что он должен был выражать в соответствии с местом, занимаемым им в социальной иерархии» [Новейший философский словарь, с. 502]. Ван Цзиньлин выделяет два вида ситуаций, в которых можно прибегнуть к юмору для сохранения лица: 1) если коммуникант не хочет критиковать собеседника прямо, он критикует его в юмористической форме; 2) говорящий при помощи юмора выходит из затруднительного положения, возникшего в процессе коммуникации [王金玲, с. 5]. В ситуации, когда собеседники принадлежат к разным лингвокультурам, трудно почувствовать грань смешного и оскорбительного, поэтому для сохранения «лица» (своего и собеседника) предпочтителен нейтральный юмор.

Темы-табу китайского комического дискурса

В Китае существует ряд социальных и этических ограничений при обсуждении проблем, запретных для осмеяния и критики. При этом следует иметь в виду, что в процессе глобализации происходят изменения: в настоящее время все чаще можно услышать разговоры и шутки на темы, которые считались запретными ранее. Однако в некоторых ситуациях они все еще воспринимаются как отклонение от нормы, поэтому мы относим их к табуированным. Раскроем далее темы-табу, которые были выявлены нами в ходе исследования.

1. Руководство страны и политический строй КНР. С древних времен в системе ценностей китайцев император занимал первое место: «Отношения государя и подданного, господина и слуги считались важнейшими в обществе и доминировали над всеми остальными. Безусловная преданность и верность господину была основой характера “благородного мужа” в конфуцианском понимании» [Новейший философский словарь, с. 502]. В.В. Малявин отмечает, что китайцам свойственно незыблемое уважение к иерархии, власть в Китае неотделима от авторитета, мудрости и личной добродетели, и китаец всегда живет с чувством уважения к власти, даже если он не видел от нее ничего хорошего и никогда не встречал ее реальных представителей [Малявин]. По мнению китайцев, опровергать решения вышестоящих, подвергать их сомнению и, тем более, смеяться над властью недопустимо. Ранее за такие шутки китайцы могли быть наказаны, в наше время, в связи с ослаблением цензуры, в Интернете прослеживаются политические шутки, которые нередко сразу же удаляются. В условиях межличностной коммуникации подобные шутки до сих пор произносятся китайцами с осторожностью, иногда шепотом. В России же политики являются излюбленной темой для анекдотов, разнообразных карикатур, комиксов, демотиваторов. К примеру, следующий анекдот не произведет комического воздействия на китайцев, поскольку даже мысль о том, что государство действует во вред народу, недопустима для них, не говоря уже о произнесении этой мысли вслух: *В столице произошло чрезвычайное происшествие – деньги, выделенные на здравоохранение, были потрачены на здравоохранение.*

2. Родители занимают главные позиции в системе ценностей китайцев, конфуцианство оказало сильное влияние на их менталитет: «Конфуций учил китайцев вежливости, сдержанности, соблюдению церемоний и сыновьей почтительности» [司马迁, 2008]. В.В. Малявин отмечает, что в китайских детях поощряли, с одной стороны, сдержанность и скромность, с другой – преданность коллективу, в первую очередь, родителям и всей семье [Малявин]. В русских анекдотах нередко высмеивают поведение родителей: мама невкусно готовит, плохая хозяйка, имеет любовников, папа неумеха, алкоголик, ругается матом и т.д. Циничные отношения между членами семьи, семейные ссоры, проблемы, ошибки родителей, их странное поведение часто высмеиваются в русских юмористических текстах, приведем пример: *Дети, перестаньте качаться на папе! Он не для того повесился.* На китайцев подобные шутки произведут отрицательный эффект – смеяться над своими родителями для них все равно, что потерять лицо.

3. **Н а с т а в н и к и (у ч и т е л я)**. В Китае учитель является авторитетом, шутки и колкости в сторону своего наставника считаются недопустимыми: «Прежде и превыше всего китаец ищет санкционированную данность жизни. Отсюда его стойкое, совершенно архаическое по нынешним временам уважение к старшим и к любому учителю» [Малявин]. Среди русских школьников учителя нередко являются объектом осмеяния: им грубят на уроках, подкладывают кнопки на стулья, придумывают шуточные прозвища.

4. **Б л ю с т и т е л и п о р я д к а**. Шутки про милиционеров, работников ГАИ и других служителей порядка в Китае считаются неpolitкорректными, ведь они работают на благо народа и не должны осмеиваться. Перечисленные персонажи иногда присутствуют в китайских комических текстах, однако, в отличие от русских анекдотов, они не подвергаются критике, а являются объектом «мягкого юмора» или же выступают как второстепенные персонажи. Приведем пример, который произведет комическое воздействие на русского человека, но окажется несмешным для китайца: *Урок в первом классе. Учительница: – Осень, опала листва, трава пригнулась к земле. Кому, ребята, тяжелее всего сейчас прятаться? Вовочка: – Гаишникам!* В Китае не существует такого явления, как «гаишник в засаде».

5. **Е д а**. Уважительное отношение к ней является отличительной чертой китайской культуры. Китайцы говорят о себе, что они являются народом, вознесшим еду до небес (民以食为天). В Китае существует множество ритуалов и табу, связанных с приемом пищи. Возможно, причиной этому послужил природный фактор: большая часть территории Китая находится в неблагоприятных климатических условиях: на Тибете засушливый климат, мало пресной воды, непригодная почва; юг Китая часто достигают стихийные бедствия – наводнения, тайфуны; на территории, расположенной по берегам реки Хуанхэ, случаются частые наводнения. Такие условия привели к ограниченности ресурсов питания, в связи с чем у китайцев выработалось бережливое отношение к пище. В.С. Куликов пишет о том, что проблема, как накормить население страны, всегда стояла перед Китаем, причиной тому были как стихийные бедствия, так и социальные потрясения и система землевладения [Куликов, с. 40]. В связи с таким возвышенным отношением к еде шутить на темы, связанные с приемом пищи, считается дурным тоном. Данная тенденция в настоящее время теряет актуальность, однако пока сохраняется в массовом национальном мировоззрении. В России эта тема недостаточно распространена, но не является табуированной. Шутки, демонстрирующие небрежное отношение к еде, вызовут негативные эмоции у китайцев. Юмор следующего

анекдота китайцами не будет воспринят положительно: – *Официант, один бифштекс. – С каким гарниром? – Просто ваш обычный бифштекс. Я хочу подложить его под ножку стола, чтобы он не раскачивался.* В Китае едят и тутовых шелкопрядов, и скорпионов, и даже тараканов, поэтому небрежное отношение к еде, а также использование ее неподобающим образом будет неприятно и непонятно китайцам.

6. **Интимные отношения.** В процессе исследования нам встречались комические тексты на тему интимных отношений, однако при опросе носителей языка мы выяснили, что подобные шутки считаются дурным тоном – в Китае не принято открыто обсуждать отношения полов. Тем не менее шутки с этой тематикой присутствуют в межличностной коммуникации и в Интернете, где ослаблена цензура. В России шутки на эту тему произносятся более открыто и встречаются повсеместно: в сборниках анекдотов, радио- и телепередачах, Интернете.

7. **Наркомания.** В Китае применение наркотических веществ строго карается законом и осуждается в обществе. Тема наркотиков связана с негативными эмоциями, возможно, поэтому она не считается смешной. В ходе нашего исследования мы ни разу не столкнулись с комическими текстами на эту тему, тогда как в русских источниках анекдоты о наркоманах занимают отдельную нишу: им посвящены отдельные блоки в сборниках анекдотов; в популярных юмористических передачах не стесняются произносить названия наркотических веществ, имитировать наркотическое опьянение. Китайцы не понимают тягу к таким развлечениям, в стране царит идеология коммунизма и культивируется здоровый образ жизни, поэтому им будет непонятен следующий русский анекдот: *Родители предупреждали меня в детстве: говорили, что на улице ко мне будут подходить плохие люди и предлагать наркотики, выпивку и развлечения. С тех пор я всё хожу и жду... ну и где же эти люди?* Такие явления, как наркомания, проституция, преступление закона, воспринимаются китайцами резко негативно.

Итак, во избежание коммуникативных помех во время межкультурного общения с китайцами необходимо учитывать культурные особенности страны собеседника. Подводя итог, перечислим следующие поведенческие и тематические запреты китайского комического дискурса:

1. Во время официального общения юмор не всегда уместен, особенно по отношению к старшим по возрасту или должности коммуникантам.
2. В условиях, специально созданных для восприятия комического (например, юмористические концерты), комическая реакция китайцев бурная, однако в условиях повседневной коммуникации не принята высокоэмоциональная реакция на шутку.

3. Традиционно женщины в Китае не считались полноправными участниками комической коммуникации – они не могли слушать и произносить шутки, во время улыбки прикрывали рот рукой. В настоящее время эта тенденция имеет исключения, однако женщины-юмористы все еще воспринимаются как отклонение от нормы. Традиция прикрывать рот рукой при улыбке по-прежнему является актуальной в Китае среди женщин.

4. Во время китайской комической коммуникации недопустимо «переходить на личности».

5. Произнося шутки во время общения с китайцами, нужно осторожно выбирать тематику, избегать перечисленных выше табуированных тем (руководство и политический строй КНР, родители, наставники, блюстители порядка, еда, интимные отношения, наркомания).

Литература

Новейший философский словарь / сост. и гл. науч. ред. А.А. Грицанов. 3-е изд. Минск, 2003.

Куликов В.С. Китайцы о себе. М., 1989.

Малявин В.В. Китай управляемый: старый добрый менеджмент. М., 2005.

Прокофьева Т.И. Справочник китаиста. Начальный уровень. М., 2007.

Сюй Х. Особенности китайского национального характера. Ч. 2 // Молодой ученый. 2011. № 3. Т. 2. С. 190–192.

Link P. The genie and the lamp: Revolutionary Xiangsheng // Popular Chinese literature and performing arts in the People's Republic of China 1949–1979. California, 1984. P. 83–111.

韩玉珍 (Хань Юйчжэнь). 国际商务谈判实物 (Международные коммерческие переговоры). 北京, 2006.

司马迁 (Сыма Цянь). 史记 (Исторические записки). 上海, 2008.

苏雪林 (Су Сюэлинь). 幽默大师论幽默 (Мастер юмора рассуждает о юморе) // 国际航空报. 北京, 2009. 第28页。

王金玲 (Ван Цзиньлин). 幽默语篇理解的多维理论阐释 (Теоретическая интерпретация понимания юмористического текста). 长春, 2008.

王决, 汪景寿, 藤田香 (Ван Цзюэ, Ван Иншоу, Тэн Тяньсян). 中国相声史 (История китайского сяньшэна). 北京, 1995.

严澍 (Янь Шу). 幽默是一种能力 (Юмор – это своего рода способность). 北京, 2011.

张培华, 李德明 (Чжан Пэйхуа, Ли Дэмин). 幽默 中西文化交流与社会进步 – 为纪念林语堂先生诞辰 100 周年而作 (Юмор. Коммуникация между Китаем и Западом в свете общественного прогресса. В честь 100-летия со дня рождения Линь Юйтана) // 山西, 1996. 第140 页。

张笑恒 (Чжан Сяохэн). 幽默与口才 (Юмор и красноречие). 北京, 2009.

张喆 (Чжан Чжэ). 英语语言幽默的图式特征及解读难题探究 (Изучение схематических характеристик английского вербального юмора и выявление механизмов его интерпретации). 北京, 2011.

АПЕЛЛЯТИВИЗИРОВАННЫЕ ОНИМЫ В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

А.А. Кудрявцева

Россия, Волгоград

E-mail: a_kudriavtseva@mail.ru

Рассматриваются апеллятивизированные единицы, образованные от иноязычных имен, которые в разные периоды были освоены русской культурой, а именно: образованные от античных имен, от имен персонажей зарубежной литературы Нового времени, от имен реальных людей, известных в современном социуме.

Ключевые слова: оним, апеллятив, апеллятивизация, прономинация, прецедентное имя.

Апеллятивизация, т.е. переход имен собственных (онимов) в разряд имён нарицательных (апеллятивов), – явление достаточно частотное в русском языке. Данный переход осуществляется на основе стилистического приема прономинации – «замены нарицательного имени собственным (или наоборот), например: *Отелло* вместо *ревнивец*» [Квятковский, с. 227]. В результате перехода имен собственных в нарицательные образуются апеллятивизированные единицы, которые мы называем прономинантами (прономинант – это семантический дериват, произведенный от онима). Лексической основой стилистического приема прономинации являются имена собственные, при этом в данном качестве может выступать не всякий оним, а только прецедентное имя [Москвин, 2006, с. 244]. Отметим, что в последние годы значительно возросло внимание отечественных языковедов к феномену прецедентных имен, а также к вопросу о семантической структуре онима, включающей компоненты, которые позволяют ему выступать в качестве апеллятивизированной единицы. Эта проблема затрагивается в трудах М.В. Голомидовой, Д.Б. Гудкова, В.А. Лукина, В.П. Москвина, Е.А. Нахимовой, Е.С. Отина, И.Э. Ратниковой, О.В. Фроловой, Т.В. Хвесько и др. Использование в тексте прецедентных апеллятивизированных единиц трактуется в современной лингвистической науке как одно из проявлений феномена интертекстуальности [Москвин, 2011, с. 117]. Прием прономинации выступает по своему предназначению способом создания экспрессивных синонимов к «обычным словам» [Томашевский, с. 66], т.е. к словам, нейтральным в оценочном и стилистическом планах; следовательно, прономинация является одним из источников синонимии в современном русском языке. Вступая в синонимические отношения с апеллятивами, прономинанты образуют синонимические пары или пополняют си-

нонимические ряды. Нами выявлено, что апеллятивизированные единицы способны выступать в качестве синонимов четырех типов: стилистических, семантико-стилистических, семантических и оценочно-стилистических.

Прецедентные имена, подвергшиеся апеллятивизации, изначально могут быть принадлежностью как русского, так и зарубежного культурного пространства. Предметом данной статьи являются апеллятивизированные онимы, образованные от иноязычных имен, которые в разные периоды были освоены русской культурой.

Наиболее многочисленными являются апеллятивизированные единицы, образованные от имен, принадлежащих античной (древнегреческой и древнеримской) культуре. Данный факт вполне закономерен, т.к. античное наследие сыграло значительную роль в развитии русской культуры [Кнабе] и античные имена являлись прецедентными для каждого образованного человека. Среди подобных семантических дериватов отмечены слова, образованные от имен персонажей античных мифов: богов (*Аврора, Аполлон, Венера, Гименей, Феб, Фемиды, Терпсихора, Немезида, Морфей, Бахус, Вакх, Зефир, Борей, Аквилон, Эол* и др.), мифических животных (*Аргус, Цербер*) и героев (*Геркулес*), персонажей древнегреческой литературы (*Кассандра, Ир*), а также от имен реально существовавших людей (*Еврипид, Герострат, Лаиса, Мессалина*). Подвергаясь апеллятивизации, названные онимы вступили в синонимические отношения с соответствующими апеллятивами и стали обозначать различные конкретные и отвлеченные понятия. Приведем в качестве примера несколько синонимических пар.

При участии прономинанта *Киприды* покажем синонимическую пару *любовь – Киприда* (Киприда – одно из культовых прозвищ древнегреческой богини любви Афродиты): *Киприды приторную сладость, / Да пробудительные сны, / Да усыпительную радость. / И что я пел? Любовь, мечты!* (Н.М. Языков. А.Н. Вульф; ср.: *любви приторная сладость*); *Как безрассудна, как пуста / Нам присужденная Киприда! / С каким доверчивым огнем / Красе жеманной и надменной / Мы чувство сильное даем / Души, впервые пробужденной!* (Н.М. Языков. Мой апокалипсис; ср.: *нам присужденная любовь*); *Я твой, я твой, Аделаида! / Тобой узнал я, как сильна, / Как восхитительна Киприда / И как торжественна она!* (Н.М. Языков. Аделаиде; ср.: *тобой узнал я, как сильна... любовь*). Прониминант *Киприда* и слово *любовь* являются стилистическими синонимами, поскольку семантических различий между ними не выявлено, при этом прономинант принадлежит поэтической речи, а слово *любовь* имеет межстилевой характер.

При участии прономинанта *Фемиды* образовалась синонимическая пара *правосудие – Фемиды* (Фемиды – древнегреческая богиня правосу-

дия). Рассматриваемый прономинант широко используется в современной публицистике, например: *Ни бывшего генерального прокурора А. Ильюшенко, ни бывшего главного военного инспектора К. Кобеца российская Фемида так и не смогла до сих пор осудить* (Аргументы и факты. 1998. №9; ср.: *российское правосудие*); *Людмила Константиновна не потеряла веру в отечественную Фемиду* (Телепередача; ср.: *не потеряла веру в отечественное правосудие*); *Вместе с Березовским защиты у британский Фемиды попросил и заместитель генерального директора «Аэрофлота» Николай Глушков* (Комсомольская правда. 04.04.97; ср.: *защиты у британского правосудия попросил...*); *Кризис – помеха для Фемиды* (Городские вести. 29.10.98; ср.: *кризис – помеха для правосудия*). Возможность субституции свидетельствует об отсутствии семантических различий между синонимами *правосудие* и *Фемида*. Данные единицы различаются сферой употребления, т.к. прономинант функционирует в сфере публицистики, а слово *правосудие* стилистически не окрашено.

При участии прономинанта *Немезида* образовалась синонимическая пара *возмездие – Немезида* (*Немезида* – древнегреческая богиня возмездия), например: *Но страшна была и немезида: бабушка пережила всех дорогих – и мужа, и дочь, и внука, и угасла одна в 85 лет, оплакивая Михаила Юрьевича так, что веки ее от слез ослабели и сами закрывали глаза, которым не суждено было видеть дорогие черты* (П.А. Висковатый (Висковатов). Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова; ср.: *но страшно было и возмездие*); *Ведь, конечно, наша попытка окончится провалом, и нас ждет суровая расправа... Это Немезида... Мы заварили кашу и нам же следует ее расхлебывать...* (Г.А. Соломон (Исецкий). Среди красных вождей; ср.: *нас ждет суровая расправа... Это возмездие*). Прониминант *Немезида* не отличается от слова *возмездие* в семантическом плане. Отметим, что он функционирует в поэзии, художественной прозе и публицистике XIX – начала XX в., однако не встречается в текстах периода середины XX – начала XXI в., что с некоторой вероятностью может свидетельствовать об устаревании данной единицы.

Значительную группу также составляют прономинанты, образовавшиеся от имен персонажей зарубежной литературы Нового времени. Как показывают данные нашей картотеки, это имена персонажей английской (*Отелло, Фальстаф, Ловелас, Гулливер, Пуаро, Мэри Поппинс, Джеймс Бонд*) и французской (*Гаргантюа, Селадон, Мегрэ*) литературы, а также имя *Дон Жуан*, встречающееся в произведениях авторов разных европейских стран: Испании, Франции, Великобритании и др. Приведем примеры.

Так, прономинант *Гулливер* используется в современной публицистической и разговорной речи как стилистический синоним слова *великан*. Данный апеллатив имеет значение 'человек огромного роста' [Ожегов, с. 68].

Гулливвер – герой романа «Путешествие Гулливера» английского писателя Дж. Свифта (1667–1745). Чаще всего данная единица встречается в современной публицистике: *Испанские Гулливеры доминировали на площадке весь первый тайм* (Телепередача; семантика прономинанта выявляется из контекста: речь идет о баскетбольном матче; как известно, этим видом спорта профессионально занимаются только высокие люди); *Рост самого высокого немца достигал 235 см. Гулливер из крестьянской семьи Томас Хаслер жил в прошлом веке* (Комсомольская правда. 20.12.1997; то, что прономинант употреблен в значении ‘человек высокого роста’, доказывает информация, содержащаяся в приведенной фразе; возможна также подстановка: *великан из крестьянской семьи*); *Новый голливудский стандарт: коротышка Сталлоне и Биргит Нильсен – Гулливер. Супермен Сильвестр Сталлоне на полголовы ниже своей бывшей супруги, манекеницы Биргит Нильсен* (Комсомольская правда. 18.11.1997; семантика прономинанта подтверждается благодаря антитезному противопоставлению – наличию в тексте антонима *коротышка*). Проведенный анализ позволяет говорить об отсутствии семантических различий между прономинантом *Гулливвер* и словом *великан*. Данные единицы являются по отношению друг к другу стилистическими синонимами.

При участии прономинанта *Отелло* образовалась синонимическая пара *ревнивец – Отелло*. *Отелло* – герой одноименной трагедии В.Шекспира (1564–1616), который из ревности убил свою жену. Данный прономинант употребляется в современной публицистической и разговорной речи. Приведем примеры: *Такой мужчина скорее смирится с физической изменой, чем потерпит, чтобы его женщина прислушивалась к мнению другого. Но этот Отелло от интеллекта умел быть нежным, заботливым ангелом* (Cosmopolitan. 1997. № 3; ср.: *ревнивец от интеллекта*); *Но Анатолий не мог забыть Татьяну. На свадьбе бывшей жены он убил ее. Почти месяц нижегородский Отелло скрывался от правосудия* (Труд. 20.03.1997; семантика прономинанта выявляется из контекста); *Пропади пропадом ваша квартира с вашим отеллой!* (х/ф «Ирония судьбы»; доказательством того, что рассматриваемый прономинант употреблен в значении ‘ревнивец’, служит та ситуация, в которую попадают герои популярного фильма); *Муж не против моих встреч с друзьями, он не Отелло* (Из записей разговорной речи; ср.: *он не ревнивец*). Контекстуальный анализ не выявил семантических различий между прономинантом *Отелло* и словом *ревнивец*. Однако нам представляется правомерным говорить о том, что анализируемые единицы различаются интенсивностью проявления качества (ср.: *ужасный/страшный ревнивец* – **ужасный/страшный Отелло*). Кроме того, прономинант *Отелло* и слово *ревнивец* различаются

сферой употребления, т.к. прономинант функционирует в публицистической и разговорной речи, а слово *ревнивец* стилистически не маркировано.

Нередко прономинанты образуются от прецедентных имен реальных людей, известных в современном социуме. Благодаря глобализации и средствам массовой информации подобные имена немцев, англичан, французов и др. становятся прецедентными и в русском культурном пространстве. В качестве таких имен часто выступают имена представителей шоу-бизнеса (*Шварценеггер, Клаудиа Шиффер, Синди Кроуфорд*), спортсменов (*Шумахер*), бизнесменов (*Рокфеллер*). Приведем примеры.

В качестве синонима слова *модельер* зафиксирован прономинант *Карден* (Пьер Карден – французский модельер). По нашему мнению, данная единица имеет семантические различия с апеллятивом, т.к. употребляется в значении ‘ведущий модельер’. Подтвердим данное предположение: *Преподаватели технологического колледжа уверены, что среди ребят, которые осваивают непростое ремесло модельера, есть будущие Кардены* (Вечерний Волгоград. 17.12.1997; ср.: *среди ребят, которые осваивают непростое ремесло модельера, есть будущие ведущие модельеры – *среди ребят, которые осваивают непростое ремесло модельера, есть будущие модельеры*). Таким образом, прономинант *Карден* отличается от слова *модельер* в семантическом плане; кроме того, наблюдается стилистическое различие между прономинантом, встречающимся только в публицистической речи, и стилистически немаркированным апеллятивом.

Прономинант *Шварценеггер* достаточно часто встречается в современной публицистической и разговорной речи в качестве синонима апеллятива *силач*: *Однажды актер Крис О’Доннел увидел смоделированную фотографию и обрадовался: поклонники наделили тщедушного актера мощным мускулистым торсом какого-то шварценеггера* (Комсомольская правда. 04.03.1998; ср.: *мощный мускулистый торс какого-то силача*); *А я выбираю быть слабой. Я не хочу быть душевным Шварценеггером* (Н.Козлов. Истинная правда; в данном примере семантика прономинанта раскрывается при сопоставлении со словом *слабый*, имеющим антонимичное значение); *Мама велела по пути купить 10 килограммов картошки. Она думает, что я Шварценеггер* (Из записей разговорной речи; ср.: *она думает, что я силач*). Рассматриваемый прономинант, как показали результаты субституции и контекстуального анализа, не отличается от доминанты *силач* в семантическом плане. По отношению к ней он является стилистическим синонимом, т.к. функционирует в сфере публицистической и разговорной речи, тогда как доминанта имеет межстилевой характер.

Таким образом, среди русских апеллятивизированных единиц, образованных от имен, принадлежащих иноязычной культуре, можно выде-

лить следующие группы: единицы, образованные от античных имен; единицы, образованные от имен персонажей зарубежной литературы Нового времени; единицы, образованные от имен реальных людей, известных в современном социуме.

Литература

- Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: Сов. энцикл., 1966.
- Кнабе Г.С. Русская античность: монография. М.: РГГУ, 1999.
- Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи: Тропы и фигуры. Общая и частные классификации: терминологический словарь. М.: ЛЕНАНД, 2006.
- Москвин В.П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили: монография. М.: Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2011.
- Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой. 11-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 1975.
- Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учебник. М.: Аспект-Пресс, 1996.

ОБРАЗ ПРОСТРАНСТВА В ВОЙСКОВЫХ ГРАМОТАХ XVIII в.¹

М.В. Косова

Россия, Волгоград
E-mail: kosowa@mail.ru

Рассматривается специфика документного текста как лингвистического объекта, характеризуются виды текстового пространства и особенно сти их языковой реализации в войсковых грамотах XVIII в.

Ключевые слова: документный текст, свойства документа, образ пространства, категория локальности, войсковая грамота.

Исследование текста как научного объекта на современном этапе развития языкознания опирается на традиции, заложенные в фундаментальных трудах И.А. Бодуэна де Куртенэ и продолженные в работах М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, Г.О. Винокура, Л.В. Щербы, А.А. Леонтьева и др. При этом текст рассматривается в разных аспектах: текстология занимается изучением древних текстов, выявляя их подлинность; стилистика, обращаясь прежде всего к текстам художественным и публицистическим, исследует их с точки зрения эффектов, достигаемых автором при помощи лексических и грамматических элементов; предметом анализа лингвистики

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 13-14-34008.

текста являются построение текста, его конституирующие признаки, элементы формальной и содержательной структуры и т.д. Закономерности создания документных текстов, их организации и функционирования являются предметом документной лингвистики, где документный текст понимается как единица письменной речи, речевое произведение, обладающее смысловой и грамматической связанностью и реализующее социальную задачу автора с помощью системы реквизитов [Косова, 2012, с. 7].

Развитие документной лингвистики как исследовательского направления, объединяющего в себе теоретические, прикладные и технологические аспекты, обусловило появление большого круга задач. Достаточно полное описание в научных работах получили композиционная структура текстов документов разных видов, их жанрово-стилевые и лексико-грамматические параметры (см., напр.: [Кушнерук; Сологуб; Токарев; Янковая 1999, 2001] и др.). Менее изучены свойства документных текстов, которые позволяют говорить об их особом положении в системе языка. В документной лингвистике свойства документного текста рассматриваются как проявление его категорий, реализация которых обусловлена задачами и спецификой деловой коммуникации. Такой подход представляется целесообразным, т.к. соответствует принятому в лингвистике пониманию категории как группы языковых элементов, выделяемой на основании какого-либо общего свойства [Лингвистический энциклопедический словарь, с. 215].

Важные сведения о современном документном тексте дает обращение к его истории, закономерностям становления. Это позволяет выявить общие, «универсальные» черты документов, а также особенности, детерминированные экстралингвистическими факторами – средой функционирования, территориальными / региональными традициями и др. В связи с этим интерес представляют документы XVIII в. из фонда станичного атамана Михайловки, хранящиеся в Государственном архиве Волгоградской области, в частности грамоты Войска Донского [Документы канцелярии...].

Одной из важных категорий для любого текста является локальность, которая представляет образ пространства, универсального свойства всей материи, необходимого для существования мира, характеризующегося протяженностью, связанностью и непрерывностью. Антропоцентричность, относительность текстового пространства, а также возможность приписать пространственные характеристики понятиям, которые сами по себе такой природы не имеют, позволяют выделить различные виды текстового пространства: объективное (отражение реального мира, пропущенное через сознание создателя текста); социальное (интуитивно ощущаемые людьми социальные связи и отношения); психологическое (совокуп-

ность психологических состояний) и др. Виды пространства по-разному актуализируются в текстах и зависят от их жанрово-стилевой принадлежности. Так, для научного текста значимым является прежде всего объективное пространство; применительно к художественному тексту в первую очередь говорят о пространстве художественном, которое может быть точечным, линейным, полевым и т.д. (см., например, работы М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова и др.).

Для документного текста, передающего прежде всего фактуальную информацию, важным является *объективное пространство*. Так, в тексте войсковой грамоты о розыске беглого [Документы канцелярии..., с. 7–8] образ объективного пространства передают:

- вербально-цифровые обозначения пространственно-временных координат (*сего 1735 году января 16 дня писал в нам...; писал, что сего января 12 дня...; января 11 дня в ночи из одного полку бежал...; грамота писана в черкасском 1735 году января 17 дня*);
- предлоги, обозначающие границы территории, которые, как правило, повторяются, поддерживая тем самым информационную точность документа (*от донских атаманов и казаков, от войскового атамана... и от всего войска донского...; от Бухановской до Михайловской*);
- глаголы положения / перемещения в пространстве (*кроются в станции, высылать куды надлежит, нежели явится*).

Однако, несмотря на безусловную значимость объективного пространства, более актуально для документных текстов *социальное пространство*, т.к. документы являются продуктом социальной деятельности и содержат различную информацию о протекающих в обществе процессах, месте и взаимодействии субъектов. Важно также отметить, что хотя нормы делопроизводства требуют унификации и даже интернационализации документных систем, текст документа формируется в пределах определенного культурного сообщества и не может не отражать принятых в обществе или в той или иной социальной сфере традиций составления и оформления документов, его национального своеобразия, поэтому в локальной организации документного текста находит отражение *социокультурное* и даже *национально-культурное пространство* [Косова, Киямова, 2013, с. 9]. В тексте войсковой грамоты названные виды пространства – объективное, социальное и социокультурное (национально-культурное) – тесно взаимосвязаны и выражены средствами разных уровней языка.

На текстовом уровне информация о социальном пространстве передается реквизитами. Так, войсковые грамоты имели строгий формуляр, фиксированную структуру текста, включающую следующие реквизиты: «на-

звание документа», «автор», «адресат», «текст», «дата», «печать», которые оформлялись в соответствии со сложившимися традициями.

Реквизит «название документа» (*войсковая грамота*) уже включает информацию социального характера. Содержание войсковых грамот отражало жизнь Войска Донского. Писали войсковые грамоты по различным делам (о розыске беглых, о зачете в службу казакам походов, об отводе лугов для почтовых лошадей, о назначении на должность, об освобождении казаков от уплаты вечной пошлыны, о запрещении продажи соли и др.). Направляли грамоты из канцелярии Области Войска Донского в станицы.

В реквизите «автор» субъект текста представлен достаточно широко, он редко персонифицирован, что, видимо, подчеркивает единство и целостность войска: *от донских атаманов и казаков, от войскового определенного до указа атамана Ивана Ивановича сына Фролова и от всего войска донского по Хопру от Букановской до Михайловской станиц.*

Так как информация, содержащаяся в войсковых грамотах, предназначалась всему войску, адресат также был очень широким, неперсонифицированным: *станичным атаманам и казакам*. В конце текста грамоты ставились дата и печать, содержащие топонимические, т.е. пространственные, координаты: *писана в черкасском 1735 году, января 17 дня; у сии грамоты нашего войска донского печать.*

Социальное пространство отражается и в используемой в документе лексике. Это наименования воинских чинов и должностей (*донские атаманы, казаки, генерал-майор, полковник, бригадир, комендант, рекрут, сержант, извозчик*), социальных сословий (*государевы и боярские люди*), обращения (*генерал-майор и ордена святого Александра кавалер Иван Мазимович Шувалов; резанского полку полковник Шарк; рекрут Василий Мазурин*), в которых находит отражение социальная воинская служебная иерархия; это и наименования видов документов (*доношение, ордер, рапорт, паспорт, ведомость*), использовавшихся в делопроизводстве Войска Донского и характеризующих социализацию общества (*объявляем: сего 1735 году января 16 дня писал нам... генерал-майор Шувалов, что сего января 12 дня в доношении полковника Шарова написано минувшего декабря 21 дня 734 г. По ордеру к нему бригадира и коменданта Заозерского* (далее о беглом рекруте)).

Войсковая грамота, с одной стороны, обозначает реальное конкретное пространство, например, с помощью атрибутивных компонентов словосочетаний: *великороссийские города, казачьи города, станицы, великороссийские беглые*, с другой стороны, повторяемость возможных в реальности ситуаций обуславливает использование для номинации пространства

процедурной обобщенной лексики: *о поимке и об отсылке куда надлежит под караулом предложено многими нашими войсковыми грамотами; прислать под караулом в крепость Святой Анны; высылать под караулом по прежде допосланными нашими грамотами куды надлежит; а к нам, о том, куды оные высланы будут и кто они и таковые и откуда, присылать ведомости без упущения.*

Социальное пространство выражается в тексте также при обозначении *автора* и *адресата* документа, когда наряду с личным местоимением используются существительные или номинативные словосочетания, поддерживающие информативную точность документа: *писал к нам, войску донскому...; от нас, войска донского; вам, атаманам и казакам, лоя, высылать под караулом.*

Таким образом, и в XVIII в., и в наше время особая сфера использования документов, их функциональное многообразие определяют важность взаимосвязи в документном тексте видов пространства – объективного, социального и социально / национально-культурного. Обращение в вузовской учебной деятельности к историческому материалу не только расширяет культурный кругозор студентов, но и продемонстрирует особенности документа, обусловленные сферой применения, региональными традициями, которые обнаруживаются в реализации текстовых категорий.

Современная документная практика определяет актуальность ряда вопросов теоретического и прикладного характера, требующих внимания лингвистов, в их числе: унификация и стандартизация документных средств; соотношение традиционного, национального и интернационального в тексте документа; содержание и методы обучения документной коммуникации, письменному и устному деловому общению, необходимому в современном многокультурном мире. Изучение этих вопросов как в синхронном, так и в диахроническом аспекте позволит расширить общее представление о документном тексте, его качественной специфике, дополнит сведения о документе как лингвистическом объекте, будет способствовать оптимизации процесса деловой коммуникации.

Литература

Документы канцелярии Михайловского станичного атамана. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2013.

Косова М.В. Системность как свойство документного текста // Вестник Волгоградского государственного университета. 2012. № 1 (15). Сер. 2. Языкознание. С. 7–12.

Косова М.В., Киямова С.Х. Категория локальности в документном тексте // Вестник Волгоградского государственного университета. 2013. № 1 (17). Сер. 2. Языкознание. С. 6–10.

Кушнерук С.П. Документная лингвистика: учеб. пособие для студ. документо-ведческих, экономико-правовых и филол. спец. Волгоград: Волгогр. науч. изд-во, 2007.

Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Сов. энцикл., 1990.

Сологуб О.П. Русский деловой текст в функционально-генетическом аспекте. Новосибирск: НГТУ, 2008.

Токарев Г.В. Документная лингвистика: учеб. пособие по спецкурсу. Тула, 2010.

Янковая В.Ф. Терминология документационного обеспечения управления (ГОСТ Р 51141-98 «Делопроизводство и архивное дело») // Делопроизводство. 1999. № 1. С. 41–46.

Янковая В.Ф. Деловой стиль (о специфике языка управленческих документов) // Секретарское дело. 2001. № 4 (25). С. 17–22.

АРТИОНИМЫ КАК ВЕРБАЛЬНЫЕ ЗНАКИ ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСИ

Е.А. Бурмистрова

Россия, Волгоград

E-mail: e_burmistrova@list.ru

Рассматриваются понятийное содержание ономастических единиц, знаковая сущность названий произведений искусства – артионимов. Значение артионима в целом рассматривается как неразрывное единство лингвистической и энциклопедической информации.

Ключевые слова: артионим, семантика артионима, вербальные знаки, иконические знаки.

Артионимы, являясь вербальными знаками произведений живописи, образуют незамкнутую лексическую систему, постоянно развивающуюся в пространстве и во времени, отличающуюся особой связью имен, созданных людьми разных стран и культур. Важнейшим отличительным свойством имен собственных является их прямая соотнесенность с дискретными объектами действительности: артионимы «Три богатыря», «Зимние грезы», «Трубадур», «Щелкунчик» – референт (конкретный предмет номинации) / денотат (предмет – тип) «картина, симфония, опера, балет». Споры ведутся вокруг понятийного (сигнификативного) содержания ономастических единиц. Традиционны три точки зрения: согласно первой, распространенной, имена собственные не обладают лексическим значением, это «пустые слова», «ущербные», «слова-метки» (подход Дж.Ст. Милля, А. Гардинера, Б. Рассела, А.А. Реформатского, Н.И. Толстого, Н.Д. Арутюновой и др.); согласно второй, имена собственные имеют лексиче-

ское значение, но только в речи, в контексте речевого окружения и в рамках определенной коммуникативной ситуации (О. Есперсен, В.И. Болотов, А.В. Суперанская и др.); представители третьей концепции – последователи Л.В. Щербы, Е. Куриловича, Л.М. Щетинина, Ю.А. Карпенко, Н.Ф. Алефиренко – наделяют имена собственные лексическим значением и в языке, и в речи, по их мнению, рассматривать имена собственные как «асемантические» единицы – значит отрицать их право быть словами.

По мнению Д.И. Руденко, обилие подходов и мнений, контрастирующих и пересекающихся в отдельных фрагментах, позволяет увидеть «за научными гипотезами об имени собственном “некий архетип научного мышления”, варианты которого, представленные в исторической последовательности, сами по себе способны прояснить смену социокультурных типов мышления, увидеть мышление эпохи в аспекте эволюции культуры» [Руденко, с. 63–64].

Семантика артионима – это понятие о данном произведении искусства, включающее сведения о виде искусства. В то же время семантика – расширяющийся конус наших знаний об объекте, она неисчерпаема. Вид объекта – вершина конуса, ближайшее значение артионима, обязательный минимум информации, необходимый для того, чтобы слово было для нас не лишённым смысла последовательностью звуков, а значимой единицей – артионимом. Сравним мнения других исследователей: «...значение имени собственного определяется комплексом наших знаний о его денотате и потому может быть названо энциклопедическим. Оно проявляется в речи» [Болотов, с. 333]. Е.Л. Березович говорит о семантическом наполнении имени, под которым подразумевается весь объем информации о данном объекте, которую дает язык [Березович, с. 15].

Таким образом, основное значение (интенционал) артионима – это родовое обозначение (денотат). К добавочным значениям (импликационалу) относятся вся экстралингвистическая информация об обозначенном объекте, его коннотативное, образно-ассоциативное и этимологическое значения.

Произведения искусства (живопись, архитектура, балет, музыка и т.д.) мы относим к иконическим семиотическим системам. Семиотическая система произведений искусства непосредственно связана с типологией и функционированием знаков, образующих данную систему. Принимая общее определение знака как создаваемый двусторонний объект, дополним его следующим, важным для нашей сферы, уточнением: знак «отражает и преломляет другую действительность, поэтому-то он может исказить эту действительность или быть верным ей, воспринимать ее под определенным углом зрения и т.д.» [Бахтин, с. 14].

Из трихотомии знаков Ч. Пирса (изображения – индексы – символы) [Мельвиль] особо выделяются иконические знаки (icon, или знаки-

изображения). Иконические знаки вызывают наш интерес потому, что произведения изобразительного искусства функционируют как знаки. Например, пейзаж, написанный кистью художника, является для посетителя выставки знаком определенного ландшафта, причем таким знаком, иконические свойства которого выражены наиболее полно [Панов, с. 93].

В основе иконического знака лежит такой тип репрезентации, в котором знак обладает общими со своим объектом качествами, иначе говоря, «похож на него». В этом случае отношения между знаком и его объектом (формой и денотатом, означающим и означаемым) будут отношениями той или иной степени сходства, аналогии: «Действие иконического знака основано на фактическом подобии означающего и означаемого, например рисунка какого-то животного и самого животного; первое заменяет второе просто потому, что оно на него похоже» [Якобсон, с. 104]. Соответствие иконического знака объектам (классу денотатов), отмечает Ю.К. Лекомцев, носит характер непрерывного или приближающегося к непрерывному, например, рисунок дерева и дерево [Лекомцев, с. 123]. Принципиальное отличие иконического знака от других типов знаков (символов, индексов) состоит в том, что форма его берет на себя функции значения – она сама по себе есть информация о денотате [Лукин, с. 13]. «Иконические семиотические системы, – пишет В.Ф. Петренко, – к которым мы относим живопись, архитектуру, балет, музыку и т.п., характеризуются тем, что план выражения и план содержания оказываются взаимосвязанными», иконическая семиотика насыщена эмоциональными, образными компонентами, включенными непосредственно в «тело» знака [Петренко, с. 22].

В лингвистике понятия *знак* и *символ* взаимосвязаны. В литературе эти два термина нередко употребляются недифференцированно. Но авторы исследований, на которые мы опираемся, разграничивают эти понятия. По замечанию Ю.М. Лотмана, символ, в отличие от знака, способен «сохранять в свернутом виде исключительно обширные и значительные тексты..., сохранять смысловую и структурную самостоятельность..., он легко входит в новое текстовое окружение...» [Лотман, с. 148].

Ч. Пирс полагал, что изучение иконического знака по своим познавательным результатам эквивалентно непосредственному изучению его объекта. Единственный способ прямой передачи какой-либо идеи, согласно замыслу Пирса, – лишь посредством иконического знака. Современный взгляд на проблему иконического знака позволяет предположить, что изображение не только не является «естественным» знаком, но, и, напротив, представляет собой более сложный и многоуровневый феномен, нежели знак лингвистический. Изображение и его вербальный знак сосуществу-

ют в семиотическом континууме, где можно обнаружить и другие типы знаков (не являющиеся ни лингвистическими, ни иконическими). С одной стороны, имя собственное выступает как знак определенного текста, ситуации, события, идеи и т.д., с другой стороны, оно может служить отражением определенных черт человеческого характера, сознания, эпохи и выступать «как их символы, причем символы, детерминированные национальной культурой и, в определенном смысле, детерминирующие национальную культуру» [Гудков, с. 203]. Например: именем Мона Лиза названа картина Леонардо да Винчи, в то же время улыбка на лице героини этого портрета стала символом неразгаданной тайны. Но мы имеем дело не с обычным предметом, а со словом, которое становится символом определенного смысла (понятия, идеи).

Таким образом, имена собственные, став символами определенных смыслов, обретают свободу функционирования и начинают жить самостоятельно, по законам данного языка. Представляя собой совокупность именованных различных объектов искусства (живописи, музыки, графики и др.), употребляемых данным народом в данный период, артионимы занимают определенную часть языка, образуя артионимическое пространство, наполняемость которого варьируется в зависимости от принадлежности создающих и воспринимающих их людей к разным культурам, территориям, сохраняя при этом вербализованные онимами элементы прежних эпох.

Литература

- Бахтин М.М. Марксизм и философия языка. М., 1993.
- Березович Е.Л. Этнолингвистическая проблематика в работах по ономастике (1987–1998) // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. С. 128–141.
- Болотов В.И. К вопросу о значении имени собственного // Восточнославянская ономастика. М., 1972. С. 333–346.
- Гудков Д.Б. Прецедентное имя и проблемы прецедентности. М., 1999.
- Лекомцев Ю.К. О семиотическом аспекте изобразительного искусства // Труды по знаковым системам. Тарту, 1967. Вып. 198. С. 122–130.
- Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М., 1996.
- Лукин В.А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. М., 1999.
- Мельвиль Ю.К. Чарльз Пирс и прагматизм. М., 1968.
- Панов Е.Н. Знаки, символы, язык. М., 1983.
- Петренко В.Ф. Введение в экспериментальную психосемантику: исследование форм репрезентации в обыденном сознании. М., 1983.
- Руденко Д.И. Собственные имена в контексте современной теории референции // Вопросы языкознания. 1988. №3. С. 63–74.
- Якобсон Р.О. В поисках сущности языка // Семиотика. М., 1983. С. 102–118.

ЯЗЫКОВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ДИНАМИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В РЕГИОНАЛЬНЫХ ТЕКСТАХ РАЗНЫХ ЖАНРОВ¹

О.А. Горбань

Россия, Волгоград

E-mail: gorban_oksana@mail333.com

Рассматриваются средства выражения пространственных отношений (глаголы движения, предположно-надежные конструкции и др.) в произведениях казачьего фольклора, деловых документах канцелярии атамана станицы Михайловской Области Войска Донского, в так называемой «Камышинской летописи».

Ключевые слова: пространство, текст, казачий фольклор, региональные документы, глаголы движения.

Пространство является одной из базовых категорий, образующих структуру человеческого сознания. Пространственные представления являются неотъемлемым компонентом картины мира и находят опосредованное отражение в языке, реализуются так или иначе в речи (тексте), иных формах и продуктах деятельности человека. Изучение разножанровых текстов различной временной отнесенности в аспекте категории пространства позволяет выявить как индивидуальную, так и этническую языковую картину мира в ее развитии, что является одной из задач современной лингвистики.

В данной статье рассматриваются языковые средства выражения пространственных отношений в некоторых текстах, относящихся к региону Нижней Волги и Дона XVIII–XX вв. Это документы канцелярии атамана станицы Михайловской Области Войска Донского, хранящиеся в Государственном архиве Волгоградской области (ГАВО, ф. 332, оп. 1); «Камышинская летопись» – источник 2-й половины XIX в., представляющий обработанную запись воспоминаний старожилов г. Камышина, дополненную авторским повествованием об истории города [Тюменцев, Горбань]; легенды и предания казаков [Лащилин].

Образ пространства в рассмотренных текстах создается использованием языковых единиц, обозначающих пространственные объекты (именна существительные собственные и нарицательные) и отношения между ними (глаголы местоположения и движения, синтаксические конструкции со значением места и направления, наречия). Употребление этих единиц в разных источниках характеризуется как сходством, так и различиями.

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 13-14-34008 «Речевая структура документов Области Войска Донского XVIII–XIX вв. как отражение взаимодействия различных культурно-языковых традиций».

Пространственные объекты и территории обозначаются чаще всего лексическими единицами, к которым относятся имена нарицательные и собственные (топонимы), называющие: географические области (*Крым, Кубань, Урал*), географические объекты (*река, речка, Дон, Хопер, Волга, Камышинка, Черное море* и др.), казачьи поселения (*городок, станица, хутор, Черкасский, станицы Михайловская, Трехостровенская* и др.), другие населенные пункты (*город, село, Москва, Петербург, Казань, Азов, Воронеж, Камышин, Алабухово* и др.), единицы административно-территориального деления (*губерния, уезд, Казанская губерния, Хамовской, Тамбовский уезды* и др.), военные укрепления (*крепость, Новохоперская крепость*), сельскохозяйственные угодья, земельные владения (*хлеба «поле, засеянное зерновыми», луг, пашня, вотчина*). Сюда же можно отнести существительное *место*, которое является родовым наименованием любого «фрагмента» пространства.

В официальных документах и «Камышинской летописи» имена собственные, обозначающие разнообразные, даже небольшие, географические и административные объекты, гораздо более частотны, нежели в фольклорных текстах, что объясняется требованием документальной и исторической точности. В казачьих сказах употребляются топонимы, в том числе исторические, легендарные, которые называют, как правило, обширные области (*Крым, Урал, Дон* как территория, охватывающая реку Дон с его притоками, *Ногайский шлях, Дикое поле*), важнейшие города (*Петербург, Саратов*). Лишь в единичных произведениях, рассказывающих о конкретных исторических событиях или происхождении конкретного топонима, называются менее крупные города, станицы (*Камышин, Урюпинск, Михайловская*); в большинстве случаев наименования населенных пунктов не конкретизируются. Название Дона часто имеет характерное определение *Тихий*, а Волги – неперенный атрибут *матушка*. Имена собственные могут заменяться описательными словосочетаниями (*турецкие берега, английская столица*). Таким образом, пространство рисуется менее определенным, чем в документных текстах, что в целом характерно для произведений фольклора.

Пространство носит социализированный характер: это в основном населенные пункты, даже географические объекты включаются часто «в контекст» жизни общества. Например, в войсковых документах и народных сказах реки упоминаются как ориентиры, «организующие» казачье расселение по территории Области: *по Хопру в Михайловскую станицу станищному атаману* [ГАВО, ед. хр. 1, л. 3]; *...лишь по-над самым Доном да по-над речками, его притоками, редко-редко стояли казачьи городки* [Лащилин, с. 3]; в «Летописи» Волга тоже тесно связана с жизнью людей.

Пространственные отношения объектов – местонахождение, взаимное расположение и т.д. – эксплицируются лексическими (прилагательные, наречия, глаголы с пространственной семантикой) и синтаксически (предложно-падежные конструкции, сложноподчиненные предложения с придаточным места) языковыми средствами [Горбань, 2005, 2013б].

Особую роль в текстах играют глаголы движения (*идти, послать, привезти, съездить* и мн. др.) и местоположения (*жить* «проживать где-либо», *крыться* «скрываться», *пролегать* и др.), при помощи которых текстовое пространство представляется как динамическое либо статическое. Наблюдения показали, что глаголы движения существенно преобладают над глаголами местоположения, что создает динамическую картину окружающего мира. Слова сочетаются чаще всего с предложно-падежными формами, выражающими исходный или конечный пункты перемещения; употребляются, как правило, в прямых и, реже, в переносных значениях. В прямых значениях глаголы выражают перемещение живых существ или предметов по суше, воде, воздуху различными средствами и способами: *выехать* (на дорогу), *улететь* (на небо), *подплывать* (на лодке) и т.д.

В документах частотными являются глагол *послать* и его префиксальные производные: в источниках говорится о получении и рассылке грамот и иных документов по Области Войска Донского, о различных поручениях каким-либо лицам, связанных с поездкой в другие места, в том числе для доставки документов. Например: *а к намъ о томъ куды оныя [беглые] высланы будутъ и кто они таковыя и откул(ь) и чьи з(осу)д(а)ревы или боярския люди присылатъ ведомости безъ упущения*¹ [ГАВО, ед. хр. 1, л. 2 об.]. Для казачьих сказов более характерны глаголы *идти* – *ходить* и приставочные образования от них.

Употребительны также глаголы *ехать, ездить, везти* и их производные, поскольку в документах сообщается о передвижении на большие расстояния в пределах Области Войска Донского или всего государства, которое осуществлялось на повозках либо (особенно у казаков) верхом: *и велено нам в Тамбовской уезд ехать(ь) до села Алабухову* [Там же, ед. хр. 5, л. 6 об.]. То же можно отметить и в фольклорных произведениях, причем значительно чаще эти глаголы означают «передвигаться верхом», что обусловлено реалиями казачьего быта: *Случилось как-то казаку ехать селом. Подъезжает к барскому дому. <...> Казак с коня слез* [Лащилин,

¹ При цитировании исторических источников имена собственные даются с прописной буквы, выносные буквы приводятся в строке, титла раскрываются, вышедшие из употребления буквы передаются соответствующими буквами современного алфавита, слитное и раздельное написание слов дается в соответствии с современными нормами; в остальных случаях сохраняются орфография и пунктуация оригинала.

с. 24–25]; в некоторых случаях, чтобы отличить именно такой способ перемещения от движения колесного транспорта, в контексте используется противопоставление глаголов с основами *-ехать* и *-катить*: *Из Петербурга со службы на Тихий Дон ехали казаки. Только выехали за город, навстречу им кáтит царская карета, запряжённая шестериком* [Лашин, с. 22]. В «Камышинской летописи» слова с основой *-ехать* обозначают также перемещение с помощью транспорта по воде и синонимичны глаголам с основой *-плыть*, например: *А воевода уехалъ на островъ* [Тюменцев, Горбань, л. 10]¹.

Выбор глагольной лексики в документах и «Летописи» обусловлен стремлением обозначить характер описываемого действия с точки зрения среды, средства, способа, интенсивности перемещения, что связано с нейтральностью и фактографичностью повествования. В произведениях фольклора глаголы движения нередко выполняют дополнительные функции – экспрессивную, характерологическую, придавая текстам выразительность, раскрывая личность персонажа, отношение к нему рассказчика. Выразительность текста достигается часто за счет глаголов со значением интенсивности действия, таких как *налететь* «внезапно напасть (о неприятеле)», *хватить* «внезапно и быстро побежать» и др.

Для характеристики героев могут использоваться глаголы, в семантике которых имеется соответствующий компонент. Так, в сказах не раз встречается глагол *гулять* «перемещаться в разных направлениях по широкому, свободному пространству», например: *И Ермак пошел по русской земле гулять, искать себе такое дело, какое бы пришлось по душе и по сердцу* (с. 10); *Поставит царь крепость – беда, тогда не пройти казакам с Дона на Волгу, не гулять по Каспийскому морю* (с. 13). Возможно, глагол *гулять* здесь связан по смыслу с диалектными словами *гульба* «образ жизни казачьей вольницы, охота, промысел, добыча», *гулебицик* «казачья вольница, жившая добычей, военным промыслом, охотой» [Большой толковый словарь..., с. 121–122]; в значении глагола актуальной является сема 'вольность', отражающая доминирующую черту личности казака.

Роль такого смыслового компонента могут играть ассоциативные признаки. Например, глагол *рыскать* в прямом значении «бегать в поисках кого-, чего-л., бросаясь из стороны в сторону» обозначает действие животного (как правило, хищника), и при назывании действий человека ассоциация с животным сохраняется. Глагол используется для характеристики недругов казака, например: *Азовом владели тогда турки, Крымом – татары. Дозоры их по степи рыскали, частенько с нашими удальцами на шашках переводывались. Казаки же на легких стругах по Азовско-*

¹ Далее при цитировании в круглых скобках указывается лист или оборот листа в этом источнике.

му до Черному морям к турецким да крымским берегам хаживали [Лашинин, с. 5] (противопоставление *рыскали* – *хаживали*).

Иногда характерологическую функцию выполняют дифференциальные признаки, отражающие объективные параметры движения, в частности интенсивность. В одном из сказов, например, повествуется о том, как казак, подшутив над атаманом (сказал, что был на том свете, и нарисовал картины адских мук), вызвал у того неподдельный испуг: *У атамана глаза полезли на лоб. Головой туда-сюда вертит, да как даст ямзику пинком в спину: «Гони ради Бога, гони! Большие его и слушать не хочу!» ... Простой же казачок посмеялся над атаманом от всей души и не спеша пошел своей дорогой* [Там же, с. 31]. Здесь в неспешности, неторопливости казака проявляется чувство собственного достоинства и превосходства над атаманом, тогда как бегство последнего свидетельствует не только о его страхе, но и о глупости.

Для выражения пространственных отношений активно употребляются предложно-падежные конструкции со значением места (*у* + род. пад., *по* + дат. пад., *под* + тв. пад., *в*, *на* + предл. пад. и др.), исходного пункта движения (*из*, *с*, *от* + род. пад.), конечного пункта движения (*до* + род. пад., *к* + дат. пад., *в*, *под* + вин. пад.), при этом формы со значением направления перемещения значительно преобладают.

При изображении пространства может реализоваться категория дейкиса, ряд средств выражения пространственных отношений выполняет также действительную функцию. Это наречия *здесь*, *там*, *туда*, некоторые приставочные глаголы движения, личные местоимения 1 и 2-го лица *мы*, *вы* и притяжательные местоимения *наш*, *ваш*.

Точкой отсчета в пространственной «системе координат» в документах является субъект, от лица которого документ составляется. В войсковых грамотах в качестве субъекта выступает войсковое правительство, в других документах (например, в прошениях) – иные лица. Например: *послань от нас Войска Донскаго из Черкасского ... в канцелярию ... беглецъ* [ГАВО, ед. хр. 1, л. 1]; *писал к намъ Воиску Донскому в Черкасской из крепости святъя Анны ... Иванъ Максимовичъ Шуваловъ* [Там же, л. 2]; здесь имеются указания на субъекта текста (*от нас*, *к намъ*), называются сам субъект (*Воиско Донское*, точнее, выступающие от его имени правительство и атаман) и населенный пункт как место нахождения субъекта, а также пространственные ориентиры описываемых действий по отношению к нему (*из Черкасского*, *в Черкасской*). В текстах войсковых грамот отображается пространство всей Области Войска Донского как организованное вокруг центра в Черкасском; этим, вероятно, определяется и порядок перечисления станиц по рекам от низовьев к верховьям – от ближних станиц к дальним (Черкасский находился на юге Области, в низовьях Дона). Действительную функцию выполняют и некоторые приставоч-

ные глаголы движения. Так, глаголы с приставкой *при-* обозначают достижение конечного пункта, а с приставкой *по-* реализуют значение начала; в сознании носителей языка обозначаемое глаголом с префиксом *по-* движение мыслилось как начатое в определенном пункте и пространственно связанное с ним: с позиции субъекта текста объект от него посылается (т.е. движение видится направленным от субъекта) и к нему присылается [Горбань 2013а, с. 358].

В «Камышинской летописи» средоточием всех событий является город Дмитриевск (затем Камышин). Именно город представляется основным или одним из пространственных ориентиров, по отношению к которому отмечается движение, даже в тех случаях, когда он в контексте не называется. Например: <татары> *разоряли жителей, и увозили некоторых, съ собою* (л. 18), при отсутствии контекстуальных уточнителей направления приставочный глагол выражает движение, направленное на удаление, подразумевается удаление из города; *поставили пушки, привезенныя изъ Казани* (л. 7 об.), пространственный уточнитель называет исходный пункт, конечный пункт не назван, но на приближение к нему указывает приставка *при-*, подразумевается «в город»; *проезжалъ государь первый Петръ, на низъ по Волге, въ Персію* (л. 22 об. – 23), т.е. проезжал мимо города, через город. Вероятно, в этом выражаются взгляд автора «Летописи», организующего пространство вокруг того города, который является главным героем исторического повествования, либо точка зрения горожан, воспоминания которых записаны.

В казачьих сказах такую «точку отсчета» трудно выделить; субъект текста здесь может быть обозначен соответствующими средствами (*у нас на Дону, наши степи*), тем не менее описываемые перемещения не ориентированы относительно субъекта, он «дистанцирован» от повествуемых событий.

Таким образом, в рассмотренных текстах описываемое пространство является динамичным, связанным с разнообразными передвижениями людей, содержит ориентиры для этих передвижений. Для документных и исторического текстов, в которых излагаются точные, конкретные факты, характерны определенность этого пространства, часто представляющего через восприятие человека – субъекта текста, указание на реальные признаки обозначаемых действий. В легендах и преданиях пространство предстает более обобщенным, дистанцированным от субъекта текста; описание характера действий персонажа способствует раскрытию его личности, выражению авторской оценки.

Литература

- Большой толковый словарь донского казачества. М., 2003.
ГАВО. Ф. 332. Оп. 1.

Горбань О.А. Выражение пространственных отношений в Камышинской летописи // Вопросы краеведения. 2005. Вып. 8. С. 322–324.

Горбань О.А. Глаголы движения и их производные в текстах региональных документов XVIII века // Предложение и слово: сб. науч. тр. [Электронный ресурс]. Саратов: CD-ROM, 2013а. С. 356–363. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

Горбань О.А. Категория локальности в текстах региональных документов XVIII века (на материале документов канцелярии Области Войска Донского) // Научное обозрение: гуманитарные исследования. 2013б. № 7. С. 21–30.

Лащилин Б. Одолень-трава: легенды, предания, сказки. Волгоград, 1980.

Тюменцев И.О., Горбань О.А. Камышинская летопись (источниковедческий анализ, текст, комментарии) // Стрежень: науч. ежегодник. 2000. Вып. 1. С. 242–252.

МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ КОНЦЕПТОСФЕРЫ «ГОЛОВА» В РУССКОМ И КИТАЙСКОМ ЯЗЫКАХ (НА МАТЕРИАЛЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КОРПУСОВ)

基于语料的俄汉人体词“头”的概念隐喻对比研究¹

Ли Инин, Лу Ин

李迎迎, 陆颖

Китай, Тяньцзинь

E-mail: yingying@mail.ru,

Рассматриваются метафорические значения концептосферы «голова» в русском и китайском языках, прослеживается национально-культурное своеобразие употребления метафорических выражений в русской и китайской языковых картинах мира, а также анализируются концептуальные связи в русском и китайском языковом сознании посредством теории концептуальной метафоры.

Ключевые слова: соматическая метафора, метафорическое значение, метафорическая проекция.

1. 引言

当代认知语言学认为, 隐喻不仅仅是一种语言现象, 更是一种认知方式, 是人类理解周围世界的一种感知和形成概念的工具。作为一种认知的手段, 隐喻存在于日常生活的方方面面。通过隐喻, 我们利用已知的事物来理解未知的事物, 用具体的实物来理解抽象的概念, 在此过程

¹ 本文系2012年教育部人文社会科学研究青年基金项目《汉俄语“比较”范畴的认知功能对比研究》(12YJC740153)、天津市哲学社会科学研究规划资助项目“俄罗斯跨文化交际学理论研究”(项目: TJWY11-013)和天津市高等学校人文社会科学研究项目《俄汉语程度范畴对比研究》(20142213)的阶段性成果。

中，人类不断认识新的事物、理解新的概念，在语言中表现出来就是用隐喻的方式来给万事万物命名，用隐喻的方式来描绘各种自然和社会现象。因此我们使用的语言很多都是人们隐喻思维方式的体现。

隐喻的形成涉及到两个领域，源域和目标域，隐喻映射就是从一始源域映射到一个目标域。[王文斌，2007：31]对隐喻映射做了进一步的说明，认为“隐喻映射是一种心理隐射，是人们将对此事物的认识映射到彼事物上，形成了始源域向目标域的跨越。而这种隐喻映射也不是随意产生的，它是基于我们的身体经验。人们对自己的身体是最为了解的，所以人们对事物的认识和了解起初也是从人自身开始的，“近取诸身，远取诸物”，早期人类的典型思维特点就是“身体化活动”或“体认”，即把人自身作为衡量周围事物的标准 [束定芳，2000：28-34]。这也是人类认知的规律，即先认识自己周围立体的、有形的、具体的东西，包括人体本身及其器官。之后认知进入高级阶段，人类就利用已经熟悉的东西去认识、体验和描述周围的世界，尤其是无形的抽象的事物。因此使用表示具体事物的词语来表达抽象的概念，便形成了不同概念间相互关联的隐喻认知方式和隐喻语言。在这个过程中，人们首先以自身为中心，去感受、体验和认识世界，如，人类利用对自身器官“头”的认识，来指代“头”的类似物“山头”，进而指代抽象的事物“智力”。这就是人类以自我为中心，由近及远、由自我到非自我、由实体到非实体、由具体到抽象、由简单到复杂的认知规律。根据“人类中心说”，“一切都是从人自身出发，引申到外界事物，再引申到空间、时间、性质等等” [沈家煊，1994：19]。由此可看出，人类先认识自身，然后把对自身的认识投射到新的事物上去认知和理解新的事物。

在人体各个部位及器官中，“头”是最重要的器官之一，支配着人的行为。因此，汉俄语言中“头”的隐喻表达非常多，内容涉及人类活动的方方面面。但是由于各个民族的地理、历史文化、习俗不同，各个民族语言中关于“头”的隐喻表达也存在着很多差异。

[卢卫中，2003：23-24]将人体隐喻化分为三种类型，即人体域到非人体域的结构投射，非人体域到人体域的投射和人体域内部两个器官之间的投射。这三种基本类型都属于单层次的结构投射，可简单地表示为：（1）A概念域投射于B概念域；（2）B概念域投射于A概念域；

（3）A概念域内部a1器官投射于a2器官。除此以外，第一种类型中还包括一种特殊形式，即双层次的结构投射：某人体词先投射于某一非人体域，再投射于另一非人体域，可简单表示为：A概念域投射于B概念域，B概念域再投射于C概念域。例如：“头”经过基于位置相似的隐喻认知而构成了“山头”，再经过基于属性或功能相似的隐喻认知而形成了“山头主义”和“拉山头”等抽象概念。本文以Lakoff的理想化认知模型（ICM）理论为研究基础，参照学者卢卫中的隐喻三分法，以北京大学现代汉语语料库（CCL）和俄语国家语料库（Национальный корпус русского языка）以及相关词典作为研究的语料，对汉俄语中“头”隐喻进行对比研究。

2. “头” «голова» 作为始源域的隐喻表达形式

人类通过“头”来认知世界时，也将对“头”的体验广泛应用于多种非人体概念域。“头”向非人体域的投射可以分为向具体域的投射和向抽象域的投射两种。在这些投射过程中，有的侧重于两者之间形状的相似性，有的侧重于两者之间位置的对应，还有的侧重于两者间功能的相似性。

2.1. “头” «голова» 向具体域的投射

人们认识世界时，都是先认识自身，再以自身为标准认识周围的事物，因此产生“实体是人”的概念隐喻。而且，东西方人的身体构造虽有一些差异，但身体构造大体相似。如，头的形状都是球状；人类坐或站时，头都在人体的最上部；当人们躺下时头都在人体的一端等。

2.1.1. 根据形状相似特征

头的形状是圆形，这一特征常被投射到其他非人体域的事物上去，从而扩展出“球体是头”的概念隐喻，这在汉俄语言中均有体现。有些植物的形状是球状的，根据这个形状相似特征产生以“头”和«голова»为喻体，以这些植物的类似部分为本体的隐喻表达式。

汉语中，如：

a) 老和尚常常掘些芋头，煨在热灰里；穷书生吃得津津有味。

b) 葱头：又名洋葱，除含硒、磷、钙、铁微量元素外，还含有胡萝卜素。

俄语中也有同样的隐喻表达式。如：

c) Как правильно вырастить большую головку чеснока?

d) Головка лука.

芋头、洋葱、大蒜、菜花的形状是圆形的球状物，因此产生了上述隐喻表达。除了植物外，有些物体的形状也是球状的，因此汉语中还有很多独特的隐喻表达。

a) 记得我中年时，有几年生活相当苦，有时连窝窝头、熬白菜都没有得吃。

b) 灾民住进了帐篷，并且领到了政府送来的大米、盒饭、馒头等食品和单衣、棉衣。

2.1.2. 根据位置相似特征

在垂直方向上，人站立或行走时，头位于人体的最上端，在“上下图示”的激活下，“头”和«голова»凸显的空间意义是“处于人体的上端位置”，根据这个位置特征有下列表达式。

A.“头” «голова» 指物体的顶部

人们把一些物体看成人体，进而把这些物体的顶端看成头。

a) 小时候我们经常在山头看日出。

b) 百尺竿头更进一步。

c) 《墙头马上》是元代著名戏曲家白朴的作品。

俄语中几乎不用«голова»表示“顶部”，因为俄语中存在着大量可以表示顶部的词，如 *вершина горы* 表示“山头”，*верхушка башни* 表

示“楼顶”，наверху стены表示“墙头”等。但是俄语中却可以用 «ног» 位于人体下端的位置特征表示山脚，如 подножие горы。

В.“头” «голова» 指植物的上部

- a) 花儿向我们点头
- b) Курчавые головы сосен.
- c) Подсолнечники ещё ниже нагнули свои головы.

2.1.3. 根据方向相似特征

在水平方向上，当人躺下或爬行时，在“前后图示”的激活下，“头”和 «голова» 凸显的空间意义是“处于人体的前端位置”，据此可以产生如下隐喻表达。

А.“头” «голова» 指物体的前部

- a) 当船头把波浪撞击成白色的碎片，浩瀚的南中国海在我的视野里渐渐铺展开。
- b) 飞机迫降时飞机机头扎进沙堆，机身断成三截，三名机组乘员无人生还。

人爬行时，“头”位于人身体的前端，飞机飞行过程中，相对于机身、机尾而言，机头也位于前部，所以可以把飞机的前端隐喻为机头。汉语中类似表达还有船头、车头等。但是，俄语中船头、机头却是用 «нос» 来表示的，如用 нос лодки 表示“船头”，нос самолёта 表示“机头”。

“头” «голова» 指物体的前部，还可以有如下的表达方法。

- c) 队伍很长，从头到尾有两公里。
- d) Лейтенант шёл в голове отряда.
- e) Сабля висела в головах.

В.“头”指时间在先

认知语言学家早已形成共识：时间概念是基于空间概念发展起来的，空间是时间的表征模式，时间的表示主要是通过空间的隐喻来实现的，在几乎所有人类已知的语言中，时间概念大多都是程度不等、以空间概念为基础建立起来的，在有关时间的隐喻中，也是最重要、最基本的 [陈家旭，2007：132]。因此，认知语言学家格拉克柏哥等人说：“人类语言的一个普遍特性，甚至说，人类思维的一个普遍特性，是系统地使用空间概念和词汇来喻指时间概念” [周榕，2001：89]。基于此，“头”不仅可以表示空间上在前端，还可以表示“时间在先”。如：头两天、头两年、头晚、头天、头伏、头里、头前、头胎。

- a) 小红头三天的表现还好，到第四天就松懈了。
- b) 从头年冬天开始拍摄到现在已经将近一年了。
- c) 头伏饺子二伏面，三伏烙饼摊鸡蛋。（北方俚语）

“头”的同称词“首”也可以表达时间概念，更侧重于时间次序的“最先、首先”，如：首届、首岁、首选、首倡、首发、首创、首映、首航、首当其冲等。当然，“头”也可以表达这个意思，如：头趟列车、打头阵、头一遍等。

- d) 陈涉首难，豪杰并起。（《史记·项羽本纪》）

e) 且楚首事，当令于天下。（《史记·陈涉世家》）

C. “头”指事情的开端或结束

根据“头”表示物体的前部特点，“头”还可以投射到时间域，表示“事情的开端或结束”。如：从头做起、从头说起、彻头彻尾、有头无尾、从头至尾等。

- a) 这个事情从头到尾是她一手操办的。
- b) 会议刚开了个头儿，你来得正是时候。
- c) 工作总有做完的时候，感情的事没个头儿。

俄语中没有此类表达法，俄语用 *начало/ в начале*。汉语中，头还可以指方面：

- d) 集体和个人的利益要兼顾，不能只顾一头。
- e) 最近我特别忙，常常是顾了这头，忘了那头。
- D. “头”指物体的边、两端或末梢

“头”在人体的一边，根据这个位置特征产生如下隐喻表达。

- a) 剃头挑子一头儿热。
- b) 这个棒槌是两头粗，中间细。

“头”除了上述单层次的结构投射，还有双层次的结构投射：“头”先投射于某一非人体域，再投射于另一非人体域：

a) 无论用何种界定方法，事实是，中国的社会结构还远远没有达到“橄榄型”（中等收入阶层的比例至少达到40%至50%），目前至多是“葱头型”的。

b) 它有较强的砖砌艺术技巧，顶部的大葱头穹窿非常突出，庄严雄伟。

c) 一把手赵得胜擤了一下蒜头鼻子说：“我们望春崖动员一百五十人也没有困难。”

d) 这是个出拳头产品出尖子人才的光荣群体。

e) 有的人老以为自己一贯正确，闹新的山头主义，任人唯亲，用自己的好恶作标准来看干部。

f) 党阀指政党内把持大权、专横跋扈、拉山头、搞宗派的头目。

“头”经过基于形状相似的隐喻认知而构成了“葱头”和“拳头”，再经过基于属性或功能相似的隐喻认知而形成了“‘葱头型’社会结构”和“拳头产品”等抽象概念；“头”经过基于位置相似的隐喻认知而构成了“山头”，再经过基于属性或功能相似的隐喻认知而形成了“山头主义”“拉山头”等抽象概念。

2.2. “头” «голова» 向抽象域投射

在认识世界的过程中，人们发现越来越多的新事物，出于认知、思维和表达的需要，人类不仅将人体词投射于具体事物的描述，而且投射于抽象的概念表达。这反映了人类更高层次的认知能力。“头” «голова» 在人体中起非常重要的作用，基于功能相似产生以下隐喻表达。

2.2.1. 表示思维

头是人的思维器官——脑的寓所，脑是人决策的“总指挥部”，同人类的智力、才能、记忆力有着直接关系，头和脑构成了典型的整体部分关系，头更加凸显，所以在汉俄语言中都存在大量用“头”表示智力、才能、记忆力、理智的转喻说法，此类转喻可以归入“生产ICM”的范畴，用“生产者”代产品，头的词义取象是其功能特征。

a) 只见他满屋子东串西钻，活蹦乱跳乱叫，十足小鬼头一个。

b) 汪精卫向外一看，破口大骂：“龙云这个老滑头，搞的什么名堂？”

汉语有“滑头”、“鬼头”都是关于智力的隐喻，既可指智力的高低，又可指具有某种特征的人，指人时运用了转喻。以部分代整体的转喻。“滑头”指智力高，也只圆滑世故的人。而“鬼头”是说头脑灵活，心眼多的人。

c) *Голова у него хорошо работает.*

d) *Ты посоветовался бы о своих планах с Суховым. Человек он ученый... И вообще, кажется, мужик с головой.*

e) *В голове Ильи всё путалось.*

f) *Опять заставила себя заниматься делами, и опять Наседкин не шёл из головы.*

2.2.2. 表示生死

头是最重要的人体器官，没有了头也就没有了生命，所以很多时候用头（首）转喻生命。

a) 不然，令五人者保其首领以老于户牖之下，则尽其天年，人皆得以隶使之。

b) *Известно, гульба до добра не доведет. Уж не сносить ему своей головы.*

c) *Уж постоем мы головою за Родину свою.*

d) *Отчаянная девочка. Головы не жалеет – прыгает прямо через утесы за ракушками.*

2.2.3. 表示领导人、头目

头是人体最重要的器官，对头重要性的认知在三种语言中是一致的，所以“头”«голова»都可以喻指重要的人。

a) 头目、头儿、头领、强盗头子、首长、首脑、罪魁祸首、群龙无首。

b) *Глава государства.*

c) *Городской голова, станичный голова.*

2.2.4. 其他方面

基于功能相似性，“头”还可以产生下列隐喻表达式。

a) *词首、首词.*

b) *Первая глава романа.*

c) *Заглавный лист.*

3. “头” «голова» 作为目标域的隐喻表达式

“头”和 «голова» 不仅作为始源域（喻体）投射到其他实体，而且作为目标域（本体）被其他实体投射。这是因为头的特殊性。头作为“脑袋”有其明显的、具体的外部特征，它还作为“头脑”具有抽象的、模糊的特点。因此，“头”和 «голова» 作为目标域（本体）被具体域和抽象域映射。

3.1. 具体域向“头”和 «голова» 的映射

具体域向“头”的映射属于实体隐喻。实体隐喻帮助我们将抽象的时间、活动、情感等视为有形的实体和物质。由于人类最初的生存方式是物质的，所以人类在表达理解抽象的思维与概念时必定是要以人类对事物的经验为物质基础的。当我们把所经历的某一件事、某一行为、情感迹象等无形的东西作为物质的，有形的实体时，这就形成了实体隐喻。那些将抽象的、模糊的、不易释意的概念通过使用具体的、有形的、明显的实体来解释或体验思想方法，心理趋势，感情状况的隐喻都是实体隐喻。

3.1.1. 头是容器

人们把皮肤当做分界线，与外界物质隔离开，把自身看作是内部，其它的一切是外部，这时身体犹如一个容器，有内外之别，我们又把这一概念运用到其它一切有边界线的自然物上，从而帮助我们更好地认识自然界，有时人们也把某些身体器官如心、脑、头等看作是容器，从而产生各种隐喻表达。

A. 当人类把头看做是一个容器时，学习和记忆的过程就是把从外界得到的各种信息和知识放到该容器里去的过程。俄语中：

- a) Ему пришла в голову хорошая идея.
- b) Вбить в голову что/кому.

如果一个好主意进到脑子里 пришла в голову хорошая идея，就意味着想到一个好主意；把东西打进脑袋里 вбить ... в голову，就是强制记住。

B. 脑袋里的东西也可以从 «голова» 这个容器里跑出来。

- c) Ночью никак не мог заснуть, потому что мне в голову лезли разные мысли, и я старался найти для Шишкина какой-нибудь выход.
- d) – Товарищ капитан, разрешите доложить. Совсем из головы выскочило. Как прикажете поступить с мальчиком?

e) Этот вопрос не выходит у меня из головы.

当某种想法等从脑袋中出去 вылетать из головы, идти из головы, выходит из головы 就是忘记。

C. 当容器有洞时，东西就会漏出去。

俄语中形容人记忆力差时使用：

- a) Дырявая голова.
- b) Вот старая голова, как решето, ничего не держит.
- c) У меня голова что решето.

d) – Ты мне не финти, *пустая голова!* – Чем же я *пустая голова*? За что вы меня каждодневно ругаете?脑袋里的物质如果漏光了，脑袋空空的 *пустая голова*，就意味着蠢笨。

3.1.2. 头是机器

在俄语中我们找到类似的隐喻表达式：

a) *Голова у него работает.*

b) *Ржавая голова.*

脑袋这个机器 *работает хорошо* 工作得好，脑子就灵敏。*Ржавая голова* 生锈了，就笨。

俄语中还有下列表达法：

c) Тут он сел на лавочку и снял шляпу, чувствуя, что его *голова горит* от ревности и обиды. 机器运转时间长了就会发热，*голова горит* 指头脑发热，心情激动。

3.1.3. 头是物质

日常生活中人们把头看作是物质，从而把实体的某些物理属性，如：冷、热、轻、重、软、硬等映射到“头”«голова»的概念域中，从而使头具有了这些实体的属性，以便理解性格、心情等。

a) 近年来，受小圈子利益的驱使，一些地方各自为政，头脑发热，争着闹着盲目建厂。

b) *Держи ноги в тепле, а голову в холоде.*

俄语中，头冷、头热和性格有关，让头处于冷的状态 *голова в холоде* 是让头脑冷静的意思。

c) *Да, тропочка-то где ж, мякинная ты голова?* Тропочки-то ведь нету.

d) *Голова у него была тяжела и как-то запутана.*

俄语中，头沉 *тяжёлая голова* 表示头脑不清晰，头疼。这和汉语中的头昏脑胀是一个意思。俄语用 *мякинная голова* 谷糠做的头表示愚蠢。除此以外，俄语中还有大量“某种材料+头”表示愚蠢的用法，如：*медная голова*，*чугунная голова*，*еловая голова*，*дубовая голова*，*садовая/зелёная голова*，*пластилиновая голова*，*картонная голова*，*бетонная голова*等。

e) 利弗·哥德斯密，在他童年时，老师对他的评价是：“迟钝、遇笨、榆木脑袋、比人们当做笑料的傻瓜好不了多少。”

f) “你开窍？别人都指着姑娘挣钱，你倒好，木头脑袋，为了这么个贱货还倒贴。”

汉语中也用“榆木脑袋”和“木头脑袋”比喻愚蠢，不开窍的人。在汉语和俄语中都把物质如石头、水泥、榆木、橡树等坚硬的物理属性投射到人体的头上，指的是头不开窍，在这一点上，人们的认知是一样的。

3.1.4. 人是动物

在人们的概念体系中，有时把人比作动物，把动物的头当做人的头，于是有了很多隐喻的表达方式。

а) 史更新就在这个节骨眼儿上，手中的半截枪，被猪头小队长的刺刀一拨，乒啦一声响，掉在了地下。

б) 谢小玉冷哼一声道：“你这颗狗头还能留在颈子上，就因为你还不错，知道自己该死。”

с) “宁为鸡头不为凤尾”是中国民营企业的诟病。

д) 教员吕锡铅因吃多了油腻东西，又喝了不少凉水，这几天颠晃着大驴头，老往茅厕里跑。

е) Куриная голова.

ф) Ослиная голова.

在汉民族的传统文化中，猪、狗、驴、鸡都是不好的形象，猪头就成了笨的象征，狗头是卑鄙龌龊的象征，驴头指相貌丑陋，鸡和凤相比，显然差着一大截，鸡头也是不好的意思。俄语中 *куриная голова* 和 *ослиная голова* 都是笨的意思。因为在俄罗斯的文化中，鸡和驴都代表愚蠢。

3.2. 抽象域向“头”和 «голова» 的映射

3.2.1. 空间域

空间，包括空间范畴和空间关系，是客观世界和人类社会存在着的无数范畴和关系中的一种，空间在对世界的认知中具有特殊重要的意义。人们习惯于把空间的范畴和关系投射到非空间的范畴和关系上，借以把握各种各样的非空间的范畴和关系，这种认知方式即是空间隐喻化的认知方式 [陈家旭, 2007, p. 111]。我们可以利用空间隐喻化认知认识时间、情感、数量、状态、范围、社会关系等比较抽象的事物。认知语言学认为，在所有隐喻中空间隐喻对人类的概念形成与表达具有特别重要的意义，多数抽象概念是通过空间隐喻得以理解与表达的 [蓝纯, 1999: 8]。同样，由人体词构成的抽象概念也离不开空间隐喻。

A. 根据自尊心是上的基本空间隐喻，人们把抬头视作是自信的表现，因此产生下列隐喻。

а) *Высоко нести голову.*

б) *Русский человек должен гордо нести голову через века прошлого в века будущего.*

汉语中有很多用抬头表示自信的成语，如：昂首阔步、昂首挺胸。当然，俄汉语中有时抬头是傲慢的象征，如：

с) *Задрать голову/поднять голову/нос.*

д) *Макаров никогда не задирает головы перед своими подчиненными, но и умел не опускать ее перед стоящими выше.*

е) *Вскоре приехал ещё гость, господин с заломленной назад головой, в синем пенсне и очень нахально вошедший в гостиную.*

B. 根据羞耻心是下的基本空间隐喻，人们把低头看作是不自信、羞愧的表现，因此产生下列隐喻。

а) *Понурить голову/вешать голову.*

б) *Ему стало очень грустно, и он, понутив голову, пошёл домой.*

с) Фикрет улыбнулся своей хитровой улыбкой: – По-моему, *голову вешать* рано. Пока живы люди, они не должны падать духом, в особенности мы, *фабричные*.

汉语中也有垂头丧气、蔫头耷脑的表达法。

С. 根据重要地位是上，处于人体最上端的“头”还可以隐喻“首要地位，最高级别”。

а) 头等舱比经济舱要贵多了。

б) 老张玩六合彩时中了个头彩。

с) 你如果把这个山头拿下来，我记你头功。

д) *Головной вагон, головная автомашина, головная лошадь, головной гусь, главный выигрыш, главный врач, главная жена*.

3.2.2. 数量域

头是人体最凸显的部位之一，因此在认识世界的同时，头的长度常常成为衡量事物的尺度。

а) 哥哥比我高一头。

б) *На голову выше*.

当把人看做是动物时，头的个数可以代表动物的个数。

с) 一头牛/猪/羊/象。

д) “潭中鱼可百许头”（柳宗元《至小丘西小石潭记》）。

е) *Колхозное стадо в пятьсот голов*.

“头”在汉语中还可以表示物品的残余部分或是很小的数目。人的头部虽然是身体上最重要的、最引人注目的部位，但就体积而言，占整个身体的比例却并不大，因此“头”又被用来指物品的残余部分或是很小的数目。

а) 这块布头儿也没什么大用场，给你做双袖套吧。

б) 这批货总共是一万两千零五十元，零头我们就不收了。

3.2.3. 情感域

“白头偕老”“白头相守”，头发都白了两个人还厮守在一起，当然是爱情深厚。

а) Анна развела руками: – И кто это тебе, девка, *голову закрутил*? Да, по-моему, никого в поселке лучше Алешки нет.

头旋转肯定会迷糊，恋爱的人如果头脑迷糊了 *голову закрутил* 说明爱得很深，这和汉语中的“恋爱使人晕头转脑”是一个意思。

[高航，严辰松，2007：11] 认为汉语中“头”可以用来表示情感或行为的合理范畴。由于“头”可以指长形物体的任何一端，那么该物体的两头就确定了一个界限分明的范围。如果一个动物在该物体上朝任一方方向不停移动，最终会越过这一头，即超越该物体的物理范围的极限。这种经验基础被映射到抽象事物，可以指行为或情感的合理的范围。

“头”在这一意义上尤其用于描述某些极端的情况。

- a) 你这次可是勇敢过了头。
 b) 当前中国经济继续保持良好的发展势头。
 c) 你爸爸正在气头上，别再顶撞他了。
 俄语中没有对应的意思。

3.2.4. 动作域

在表达自己的观点时，尤其在某些特殊的场合，常常通过头的动作来表达对事情的看法，正是以“无声胜有声”。

行为	隐喻意义	举例	
		汉语	俄语
点头	同意、赞许	心折首肯、顽石点头	кивнуть головой
摇头	不同意、拒绝	摇头苦笑	покачать головой
扭头	不悦	扭头别项	повернуть голову
低头	屈服、害羞、情绪低落	俯首帖耳、垂头丧气	опустить/понурить голову

表4 “头” «голова» 向动作域的投射表

- a) 张学良摇摇头，想了想说：“不能这样说吧，我希望跟周恩来先生亲自谈一谈”。
- b) 人的认识难免有错误，但敢于坚持真理的人愿意向真理低头。
- c) *Посыпать голову пеплом.*
- d) *Охватить голову обеими руками.*

摇头 (a) 表示不赞同，低头 (b) 表示屈服，*охватить голову обеими руками* 通常表示伤心或惊慌失措。

4. “头” «голова» 和人体其他器官之间的投射

头作为人体的器官，经常被认为是一个实体。在很多情况下，头与身体的其他器官连用利用转喻衍生出新的意义。汉语中“头”向人体内部其他器官的投射不胜枚举。如：头脑、头顶、头目、头脸、眉头、心头、头晕眼花、头昏脑胀、头破血流、俯首帖耳、首屈一指、从头到脚等。我们统计了汉语成语词典中515个带头（首）的成语，其中193个成语与其他器官相联系，占37.5%。汉语中头与脑、脚（足）、脸（面/颜）、身（躯）、眼（目）、眉、胸、心等24种器官搭配，具体搭配情况如下。

脑	59	30.6%	身/躯	6	3.1%	头	2	1%
脸/面/颜	33	17.1%	臂	5	2.6%	鼻	1	0.5%
耳	13	6.7%	齿	5	2.6%	股	1	0.5%
眼	12	6.2%	嘴	3	1.6%	额	1	0.5%
心	12	6.2%	颈	3	1.6%	腋	1	0.5%
脚/足	11	5.7%	领	2	1%	尻	1	0.5%
眉	8	4.1%	胸	2	1%	发	1	0.5%
额	8	4.1%	腰	2	1%	指	1	0.5%

表5 汉语成语中“头”与其他身体器官搭配百分比表

由表5可以看出,汉语成语中,头向脑的映射最多,几乎占1/3,可见汉民族主要把头最为一种思维器官,喻智力最常见。头向脸(面/颜)的映射次之,将近1/5,这和汉民族重面子的传统文化有关。

“头脑”有人体词“头”和“脑”,都是指脑的意思,隐喻人很聪明,很有智慧。“头”“目”都是人体比较凸显的器官,且“头”是人体的“总指挥部”,支配其他器官活动,“目(眼)”是“心灵的窗户”,指引着人行动的方向,所以我们用“头目”来指起领导作用的人。“头”“脚”分别位于人体的两端,“从头到脚”囊括了人体的全部,是完完全全的意思。

俄语中也有“头”向其他人体器官投射的成语,我们统计了146个俄语成语,其中与头搭配的一共有10个,占6.8%。见下表。

器官	例子
头-头	голова в голову
头-头	с головы на голову
头-耳	голова – два уха
头-肩	голова усидела на плечах
头-肩	голова на плечах
头-肩	вобрать голову в плечи
头-肩	снести голову с плеч
头-脚	голова у ног ума не просит
头-脚	от головы до ног
头-脚	с головы на ноги поставить

表6俄语成语中«голова»与其他身体器官搭配百分比表

俄语成语中«голова»只和耳、肩、脚、自身四种器官搭配构成隐喻,其中与肩搭配最多,与脚搭配次之。

а) Не держал ты себя, Супрун, не держал. Плохо, плохо, когда *кровь ударяет в голову*, туман какой-то возникает в ней, и сам не сознаёшь, что делать.

б) Он был русским человеком *от головы до ног* – умный, смелый, дерзкий в замыслах и отважный в выполнении их.

头在人体的最上端，脚在最下端，所以 *от головы до ног* 从头到脚涵盖了整个人体，身体上的空间位置特征投射到抽象概念域，指完完全全，地地道道。

5. “头” «голова» 的隐喻理据分析

根据对应程度，我们可以分为完全或基本对应、不对应和空缺等三种情况。

5.1. 完全或基本对应

首先，作为人类共同的思维器官，头有相同的功能，人类认知这个世界的方式相同，因此反映到语言层面上的表达方式有相同之处，不仅始源域相同或相似，而且目标域也相同或相似。形状上看，头喻圆形物体，位置上喻上端或前端，功能上头喻智力、理智、领导、人等，在汉俄语言中均有体现。如：彗头 *голова кометы* 从头到脚 *от головы до ног*，头儿 *голова* 等，由于语言的种类和表现形态的不同，汉语多以复合词出现，而俄语多以短语出现。其次，俄语主要体现在头的情感隐喻。俄语利用人们表达各种感情时表现出来的面部表情变化和动作来描绘各种感情，生动形象。最后，在头的隐喻中，隐喻和转喻既可单独起作用，也可同时起作用。如“头”喻圆形的物体或物体顶端的凸起物时，是隐喻单独起作用。而“头”在喻人时，既可以指某人的特性，又可转喻某个人，这里是以部分带整体。“滑头”既可指某人圆滑、不老实，又可喻指具有这种特征的人，如“他是个老滑头”。“白头翁”最初是人们通过隐喻的手段命名头部有白色绒毛的植物或鸟，后转喻老人。隐喻是我们以一种事物去体验另一种事物，它的主要功能是理解。然而转喻，首先有指称功能，它允许我们用一个实体代替另一个实体。但是转喻又不仅仅是一个指称工具，它也有帮助人们理解语义的功能。比如，当我们应用部分代整体时有许多部分都可以代整体，我们挑选哪一部分是由我们关注的焦点决定的。因此转喻能让我们着重某个对象的某个方面。

5.2. 不对应

汉俄民族由于语言文化的不同，受语言世界观的影响，观察世界的方式也就不尽相同，认识事物时的认知参照点也不完全一致，因此“头”的隐喻认知在两种语言中出现不对应的情况也是在所难免的。例如，同一种东西，在汉语中表述为“弹头”，在俄语中则表述为 *богголовка*。这显然是由于认知参照点不同：汉语中着眼于形状，俄语中着眼于用途功能。

5.3. 空缺

汉俄两个民族由于认识事物时的参照点不同，“头”的隐喻化认知在语言中存在着明显的互为空缺现象，即当一种语言中“头”有某种隐

喻用法时，另外一种语言中却没有。汉语中有而俄语中没有的如：头两天、首创、头趟车、头功、头绪、过头、一头大，一头小、起个头儿、苦日子没个头儿等。

再比如，汉民族讲究“天人合一”、“天人相应”，所以人们把身体看做一个整体，并且注意各个部分的联系。因此汉语人体认知隐喻喜好把不同的人体器官组合在一起构成新词，如：头脑、头顶、头目、头脸、眉头、心头、头晕眼花、俯首帖耳、首屈一指、从头到脚等，这些组合词有的直接构成新义，有的是头到其他器官的投射。比如“心头”，隐喻“心上”。这是“头”到“心”的投射。汉语中“头”和“脑”的搭配最多，占了30.6%，和“脸/面/颜”的搭配次之，占17.1%。说明汉民族把头视为主要的思维器官，并且认为头就是一个人的“脸面”，是面子的象征，很重要。俄语中头与肩、头与脚的组合较多，但是和其他器官的组合几乎没有。而且俄语中没有表示人的外貌、开端的成语，说明俄语中头的义项没有汉语丰富。

俄罗斯和中国虽然语言各不相同，但是“头”«голова»的隐喻表达在语义上是很相似的，其原因如下：

A. “头”«голова»的生理相似性

在两种语言中，头的本义分别如下：头—人身最上部或动物最前部长着眼、鼻、口等器官的部分。Голова—часть тела человека (или животного), состоящая из черепной коробки и лица (или морды животного) “头”«голова»的生理相似性是两种语言中产生共同认知的基础。

B. 隐喻的普遍性

隐喻是一种普遍现象，每时每刻都在为人们所使用。英国修辞学家Richards曾说过，“我们日常会话中几乎每三句话中就可能出现一个隐喻”。Lakoff & Johnson《我们赖以生存的隐喻》一书中提出人类的思维是基于隐喻认知的。隐喻普遍存在于我们的思维、行为之中，是人类语言无所不在的原理，隐喻使得大部分抽象思维成为可能，是不可避免的，是人类最伟大的一种智力，我们一定要利用隐喻进行思维 [王寅, 2007 : 455]。

C. 隐喻的体验性

人类对人体自身的认知模式相同。在认知世界时，人类以自己的体验去认识世界，把对身体部位或器官的认识作为始源域，投射到不熟悉的、抽象的目标域，形成人体隐喻化认知方式，从而达到认识陌生事物的目的。“头”和«голова/глава»隐喻以人类的经验为基础，汉俄民族在很多方面的体验是相同或相似的，所以在汉俄语中才会产生很多相同或类似的隐喻。

由于汉俄两个民族历史、文化、民族心理、思维方式、认知特点等的差异，其语义不对应的具体原因主要体现在如下方面：

A. 历史

俄语成语 *намылить голову* (кому) 表示“严加申斥，处罚某人”。这个成语字面上的意思是“给某人头上擦肥皂”，在口语中转义为 *сле-*

лать строгий выговор (严加申斥), строго взыскать с кого-нибудь (严厉处罚某人); сильно побранить (痛骂)。这则成语和俄国的兵役制度有关。在古代俄国, 兵役非常沉重, 士兵服役没有期限, 一直到死或残废无用为止。从1792年起, 沙皇才规定服役期限为25年, 虽然缩短了服役期限, 但是25年还是很漫长的。贵族阶层废除了新兵募集制后, 地主们有权把犯了过失的农奴送去当兵, 作为一种严厉的处罚。帝俄时代规定新兵都要剃去长发, 而剃头就必须先在头上擦肥皂, 所以凡给某人头上擦肥皂, 就是说有被送去当兵的危险了, 这就意味着某人将要受到最严厉的惩罚了。因此, 在语言中遗留下来 **намылить голову (кому)** 这个成语, 不过它所表示的受到惩罚的程度, 已不似原意那么严厉, 主要指口头上的申斥、责骂、批评等, 按其形象意义, 与汉语俗语“骂得狗血淋头”很相似。[彭在义, p. 131].

B. 体貌特征

西方人的鼻子高而且大, 在五官中非常凸显, 中国人的鼻子则比较小而平, 所以俄罗斯人认为鼻子代表前端, 中国人则没有这种认知, 这种基于体貌特征产生的认知差异造成了某些表达的差异。如: 汉语说船头、机头, 而俄语中船头、机头却是用 **нос** 来表示的, 如用 **нос лодки** 表示船头, **нос самолёта** 表示机头。俄罗斯人用 **нос** 来表示岬角, (即突入海中的陆地尖角), 如: **Канин Нос**, 说明用“鼻子”表示前端或突出的部分在俄罗斯人的认知里是更为深入的。

C. 文化

由于传统文化不同, 不同民族对待动物的态度也不完全相同。在俄语中 **куриная голова** 是愚蠢的意思, 但是在汉语“宁为鸡头不为凤尾”中, 则没有这个意思。在汉语中, 驴是又丑又倔的形象, 而俄语中 **ослиная голова** 则表示愚蠢。

参考文献

- 陈家旭. 英汉隐喻认知对比研究. 上海: 学林出版社, 2007.
 高航、严辰松. “头”的语法化考察, 外语研究. 2007. No 2 (7-11).
 蓝纯. 从认知角度看汉语的空间隐喻, 外语教学与研究. 1999. No 4 (7-15).
 卢卫中. 人体隐喻化的认知特点, 外语教学. 2003. No 6 (23-28).
 彭在义. 俄语成语释源. 北京: 商务印书馆, 1983.
 束定芳. 隐喻学研究. 上海: 上海外语教育出版社, 2000.
 王文斌. 隐喻的认知构建与解读. 上海: 上海外语教育出版社, 2007.
 王寅. 认知语言学. 上海: 上海外语教育出版社, 2007.
 周榕. 隐喻认知基础的心理现实性. 外语教学与研究. 2001. No 2 (88-93).
 Lakoff G. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
 Lakoff G. & Turner M. *More than Cool Reason: A Field Guide of Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ ГРАДАЦИОННЫХ ОТНОШЕНИЙ В РУССКОМ И КИТАЙСКОМ ЯЗЫКАХ

俄汉语中递进关系的表达手段¹

Чжун Сяовэнь, Ли Инин

钟晓雯, 李迎迎

Китай, Тяньцзинь

E-mail: zhongxiaowen75@126.com

Дано сопоставительное описание способов выражения градационных отношений в русском и китайском языках. Анализируются сходство и различия между русскими градационными союзами и их эквивалентами в китайском языке. Выделяются разнообразные функции данных конструкций в предложениях.

Ключевые слова: градация, русский язык, китайский язык

1. 引语

递进是一种修辞手法,是“按照大小轻重本末先后等一定的次序,对两种或两种以上的事物依次层层推进”[《现代汉语词典》,2013,с.287]。俄语字典对“递进”一词的释义是«последовательность, постепенность в расположении чего-нибудь, при переходе от одного к другому»[Словарь..., с.140]。可见这两种语言词典对“递进”的释义是大体相当的。递进同时也是一种语义关系,它表达了事物或事件(即递进项)在逻辑语义上的兼容性和梯度性。

对于递进关系俄罗斯学者和中国学者都有相关的研究和论述,如邵敬敏(2001)从肯定否定、典型非典型角度谈了递进复句的类型,王维贤(1994)谈了递进关系的三个层面;俄罗斯学者 Н.Д. Арутюнова(1988)从语言意义的角度分析了递进语义,О.Ю. Инькова(2013)分析了不同的递进连接词的语义,认为递进不是语句间的一种逻辑语义关系,而是植根于各种语言现象之上的一种语义机制。Ю.Л. Воротников(2011)分析了俄语意识结构中的量度特征范畴。综合来看,递进关系包括形式上和语义上的递进。形式上的递进关系更多地体现为语法层面上的标记,而语义上的递进关系则为隐性的逻辑语义关系。因此我们的研究将从形式上的递进关系入手,具体分析俄汉语中递进关系的表达手段,并尝试揭示蕴含在两种语言中的隐性递进逻辑语义关系的异同点。

¹ 本文系2012年教育部人文社会科学研究青年基金项目《汉俄语“比较”范畴的认知功能对比研究》(12YJC740153)和天津市高等学校人文社会科学研究项目《俄汉语程度范畴对比研究》(20142213)的阶段性成果,并得到“天津外国语大学优秀青年教师资助计划”的资助。

本文俄语语料来源于俄语国家语料库 (Национальный корпус русского языка), 个别语料来源于俄罗斯经典文学名著俄汉对照本; 汉语语料来源于北京大学现代汉语语料库 (CCL), 但该语料库中的语料大多出处不详, 因此未能标明出处。

2. 俄语中递进关系的表达手段

2.1. 递进连接词

俄语中的这类连接词与一般的连接词不同, 它表示一种事物或事件与另一种事物或事件之间的递进关系, 因此被称作递进连接词 (градационные союзы)。其表达形式主要有以下两种:

2.1.1. «не столько ..., сколько»:

1) Женщину бить – это, сударь мой, большущее удовольствие! **И не столько бить, сколько жалеть избитую** (А.М. Горький. *Несогласный*).

打女人, 我的老爷子, 这是极大的乐趣。与其说是打她, 不如说是怜悯被打的人。

2) Очевидно, его услаждали **не столько** предлежащие яства, **сколько** предвкушение предстоящих брачных наслаждений (А.П. Чехов. *Свадьба с генералом*).

显然, 使他高兴的与其说是眼前的山珍海味, 不如说是他预先感到婚姻生活会带来的快乐。

3) Секрет хорошего урожая **не столько** в семенах, **сколько** в подкармливании почвы (Комсомольская правда. 2011.05.04).

获得好收成的秘诀与其说在于种子, 不如说在于土壤的肥沃。

4) Дорожает **не столько** само сырье (молоко), **сколько** другие составляющие себестоимости – наполнители, сахар и т.д. (Комсомольская правда. 2011.03.30).

涨价的与其说是原料本身 (牛奶), 不如说是其他的成本, 像添加剂、糖等等。

5) Юноша под 30, просиживающий штаны на нехлебной должности **не столько** из-за своей робости, **сколько** из-за природной лени (Комсомольская правда. 2011.03.16).

小伙子快30岁了, 还在这毫无油水的位置上干着, 他与其说是胆小, 不如说是天生懒惰。

可以看出, 这类 «не столько ..., сколько» 结构中, 语义的偏重点抑或是说者的强调点是语句后半段 **сколько** 所介引的部分, 如句中的 «жалеть избитую», «предвкушение предстоящих брачных наслаждений», «подкармливание почвы», «другие составляющие себестоимости», 和 «природная лень». «Не столько..., сколько» 在句中参与了比较结构的构成, 否定了特征程度的同一或平等。需要注意的是, «не столько..., сколько» 在比较某特征的表现程度时, 连接词 **столько** 和 **сколько** 除了连接功能外, 还有某些句法功能 (如作量词或增强词), 也就是在言语中的功能。

2.1.2. «скорее ..., чем»

6) Анель похожа была **скорее** на женщин из Гренады, **чем** на славянку [*Словарь...*].

安涅莉与其说像一个斯拉夫姑娘，不如说她更像格林纳达妇女。

7) Он **скорей** был похож на бедного торговца, **чем** на артиста (*Л.Н. Толстой. Люцерн*).

与其说他像一个艺术家，不如说像一个穷苦的小商贩。

8) Конечно, с обыденной точки зрения, Хоукинг **скорее** безумен, чем прав (*Знание – сила, 2003*).

当然了，从世俗的角度来看，霍金所说与其说是对的，不如说是精神错乱下的胡言乱语。

9) Париж избрал **скорее** протекционистскую, **чем** запретительную политику (*Известия. 2003.02.04*).

巴黎宁可采取关税保护政策，也不采取关税禁止政策。

有时也可见到其变体形式 «скорее ..., нежели», 例如：

10) Однако появление нового закона **скорее** ставит новые вопросы, **нежели** снимает старые (*Известия. 2001.12.13*).

但是有些出台的新法律，宁可去设置新问题，也不去解决旧问题。

与上一结构不同，«скорее ..., чем»结构中，说者的强调点却是语句前半段 **скорее** 所介引的部分，如句中的 «женщины из Гренады», «бедный торговец, «безумен», «протекционистская политика», 和 «ставить новые вопросы». 这一点教师在俄语教学中要特别注意，并向学生进行强调，以免学生在翻译时出错。「Скорее ..., чем»结构包含有比较级。需要注意的是，«скорее ..., чем»有变体形式，其第二部分连接词 **чем** 可以省略 [Инькова]。主张把 «скорее ..., чем» 看作替换连接词，相当于汉语中的关联词语“宁可（宁愿）……也不”，说话人其实是借助 «скорее ..., чем» 在语用情景中作出选择，如：

11) Она **скорее** согласилась бы умереть, чем поделиться властью с другой хозяйкой [*Словарь...*].

她宁可去死也不愿同另一个女主人分享权力。

这里是“她”在“去死”或是“同另一个女主人分享权利”这两种情景中做出自己的选择。按照邢福义 (2001) 的观点，“宁可”总是表示“忍让”。所作的选择，不是乐意为之，而是出于不得已。

从以上分析可以看出，«не столько ..., сколько» 和 «скорее ..., чем» 这两个递进连接词，语义极为相近，一直被学界公认为是近义词。但根据 [Инькова] 的进一步研究，«скорее..., чем» 有两种意义：①可能义、②描写义。而 «не столько ..., сколько» 只有描写义，没有可能义。而且 «скорее ..., чем» 总是处于假设域。她发现递进不是一种语句间的逻辑语义关系，而是植根于各种语言现象之上的语义机制。语句间的逻辑语义关

系包含在该语义机制中。因此 Инькова 认为应当把 «не столько ..., сколько» 和 «настолько ..., насколько», «столько ..., сколько», «чем ..., тем» 等相关结构放在一起进行研究。[Шувалова; Санников] 把带递进连接词的句子看作是表对比对别义的并列复合句的一种变体。递进句是一种特殊的并列复合句, 其“前一部分结构中所传达的信息比另一部分结构的信息更为重要、真实和可信”[80语法第二卷, p.632]。可见, 递进连接词 «не столько ..., сколько» 和 «скорее ..., чем» 的语义基于比较, 并涉及被比较情景的“重要程度和真实程度”。另一些学者如 [Виноградов, с. 247; Берков, с. 120; Воротников, с. 85] 等则认为, «не столько ..., сколько» 用于比较行为过程的不同强度方式 (она не столько слушала докладчика, сколько думала о своем), 或是用于比较某种特征的等同性 (он не столько испугался, сколько обиделся)。但是仍旧没有阐明, 该在何种基础上区分这两种意义。最终 [Галкина-Федорук и др., с. 173] 等学者将带 «не столько ..., сколько» 的句子归入带比较从句的主从复合句, 认为该类句子接近于并列复合句。

2.2. 比较级结构 «лучше (больше)..., чем ...»:

俄语中还有一些固定的比较级结构可以用来表示递进语义, 例如:

12) **Лучше** нам его убить, **чем** ему нас (А.М. Горький. *Злодеи*).

与其他把我们打死, 不如我们把他干掉。

13) И Иона **больше** слышит, **чем** чувствует, звуки подзатыльника (А.П. Чехов. *Тоска*).

姚纳与其说是感觉到, 还不如说是听到了后脑勺上所挨的一记打。

3. 汉语中递进关系的表达手段

汉语表示递进关系的关联词有很多, 而与俄语递进连接词 «не столько ..., сколько» 在语义上完全吻合的是关联词“与其……不如”引介的句式, 与 «скорее ..., чем» 相对应的则是关联词“宁可/宁可……也不”引介的句式。

汉语界对这类句式有不同的界定和归类。一些语言学家 [吕叔湘, 1942; 刘焱, 2002] 将其纳入了比较范畴的研究。[吕叔湘, 1942, 2002] 将这个结构定义为“得失”义, 认为“比较两件事情的厉害得失, 不仅是认识的问题, 实与行动有关。所用句法和判别两物高下的句子也颇有异同”。因此他将“得失”义和比较范畴的“异同·高下”放在一起讨论。

另一些学者如黎锦熙 (1924) 把“与其……不如”和“与其……宁可”这类句子看作是表示“审决”的比较句。

还有几位学者不主张将此句式放入比较范畴, 如许国萍 (2007) 认为“与其”表示“在比较之后不选择某事而选择另一事”。这个句式是以隐性的量级序列为认知基础, 以认知理解中的比较为前提, 其本身并不是比较义。根据语境的不同, 或者侧重表达选择义或者侧重表达建议。

但更多的学者把包含“与其……不如”的句子称作取舍句。邢福义 (2001) 认为这是一种择优性的句式, 两个选项相对比而存在, 择优这一过程虽然取决于说话人的主观认识, 但也较为理性, 常常参考

人们的普遍认知，二者的位置一般不能颠倒。[王天佑，2007]总结出，“与其……不如”句式的选取项对行为主体来说是如意的，而“宁可/宁可……也不”句式的选取项对行为主体来说是不如意的。下面我们对这两个关联词展开具体分析。

3.1. “与其……不如”

汉语“与其……不如”式的取舍结构包括取舍主体、取舍项(p, q)、取舍方式这几个要素[王天佑，2013]。该句式是择优推断句式[邢福义，2001]，贵在“择优”，即在两个备选项中选择出主观上认为更优的选项。

其中的取舍项“p”和“q”必须属于同一个范畴，否则不具有可比性，例如：

14) 我与其说是政治家，不如说是改革家。(CCL)

15) 多哥古城与高楼林立、热闹繁华的首都洛美相比，与其说是一个城市，不如说是一个充满乡土气息的大村镇。(CCL)

例句(14)中，取舍项“政治家”和“改革家”同属身份范畴，例句(15)中“城市”和“村镇”同属行政区划范畴。

16) 它与内地某些地方的区别与其说是一种地域差，不如说是一种时间差。(CCL)

例句(16)中的“时间差”和“地域差”虽属时空两种范畴，但也可以看做是同一种级差范畴。

17) 与其临渊羡鱼，不如退而结网。(CCL)

该句中的取舍项“临渊羡鱼”和“退而结网”虽不是事物范畴，却都属于行为范畴。

有时，取舍项也可能是两种完全相反或对立的概念或事物，如：

18) 与其说是悲，不如说是喜……(CCL)

19) 她已饿疯了，顾不得这么多了，与其饿死不如饱死。(CCL)

20) 此刻，与其说他是一位叱咤风云的英雄，倒不如说更像一位文静的书生。(CCL)

这三句中的“悲”和“喜”，“饿死”和“饱死”显然都是相反对立的概念，“叱咤风云的英雄”和“文静的书生”虽不是根本对立的概念，但在此也形成了鲜明的对比。

但有时，两个取舍项之间却是补充或确切说明的关系，如：

21) 服装商店与其一味追求高档服装，不如兼顾中、低档服装。(CCL)

22) 从诸暨集贸市场的发展历程看，与其说它发展慢，倒不如说是发展稳。慢中有稳，稳中求实。(CCL)

可见，“中、低档服装”是对“高档服装”的有益补充，“发展稳”是对“发展慢”的进一步明确说明。

3.2. “宁可/宁可……也不”

和“与其……不如”所具有的“择优推断”义不同，“宁可/宁可……也不”式的语法意义为“主观择爱性、反驳求异性”，贵在“求异”[周有斌]，例如：

23) 可是, 晋阳城的老百姓恨透了智伯瑶, 宁可淹死, 也不肯投降。(CCL)

选好舍坏是大众公认的取舍标准, “淹死”和“投降”相比较, 后者无疑是比前者更为明智之举, 但“宁可”式却偏偏背离大众的取舍标准, 主观上倾向于选择与公众标准相异的“淹死”, 可谓“求异”。

24) 乐老板知道后坚决把这批丹参丸烧掉, 宁可赔钱也不出售。从短期来看, 同仁堂吃了亏, 但却树立了品牌和声誉。(CCL)

25) 对于卫生、质量要求更为严格, 隔夜的食品宁可倒掉也不卖给顾客。(CCL)

26) 高树槐对她说: “我宁可得罪你一个, 也不能徇私情得罪了全厂的工人”。(CCL)

邢福义(2001)认为, “宁可”总是表示“忍让”。所作的选择, 不是乐意为之, 而是出于不得已。从以上这些例句可看出, “同仁堂烧掉药丸而赔钱”、“超市倒掉隔夜的食品”、“高树槐得罪自己的妻子”都不是乐意为之的行为, 是迫不得已才做出的无奈之选。

27) 直至今天不少图书馆甚至大图书馆还有一种恐惧读者的心理, 他们宁可让藏书尘封, 也不愿让读者借阅。(CCL)

28) 结果有一部分失业者宁可在家闲着, 也不愿从事低收入的工作。(CCL)

29) 他和他的哥哥蔡万春一样, 都遵循这样的原则: 宁可住大饭店的小房间, 也不愿住小饭店的大房间。(CCL)

30) 自然, 藏书更是一种华而不实的装饰, 书架宁可摆满酒瓶、化妆瓶、灭蚊药瓶, 也不会摆上几本有价值有用的书。(CCL)

而这几句则凸显了主观性较强的选择方式, “图书馆让书籍落满灰尘也不外借”、“失业者闲在家中也不去工作”、“住昂贵的大饭店也不住便宜的小饭店”、“在书架上摆满杂物也不用来放书”都体现了选择者强烈的个人主观性或喜好性。

4. 结语

以上我们分别考察了俄汉语中递进关系的对应表达手段和方式, 分析了俄语递进连接词和汉语取舍句式的异同点, 并区分了它们各自在句中所起的功能。

参考书目

- Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. М., 1988.
 Берков В.П. Семантика сравнения и типы ее выражения // Теория функциональной грамматики: Качественность. Количественность. СПб., 1996.
 Виноградов В.В. Русский язык (грамматическое учение о слове). М.; Л., 1947.
 Воронников Ю.Л. Категория меры признака в смысловом строе русского языка. М., 2011.
 Галкина-Федорук Е.М. и др. Современный русский язык. Синтаксис. М., 2010.
 Инькова О.Ю. О семантике так называемых градационных союзов *не столько... сколько и скорее... чем* // Вопросы языкознания. 2013. № 1.

- Русская грамматика / под ред. Н.Ю. Шведовой. М., 1980.
- Санников В.З. Русские сочинительные конструкции: Семантика. Прагматика. Синтаксис. М., 1989.
- Словарь русского языка / С.И. Ожегов; под ред. Л.И. Скворцова. 25-е изд. М., 2006.
- Шувалова С.А. Смысловые отношения в сложном предложении и способы их выражения. М., 1990.
- 黎锦熙. 新著国语法[M] (1924).
北京: 商务印书馆, 2000重印.
- 刘焱. 比较范畴的语义认知研究[D]. 上海: 华东师范大学博士学位论文, 2002.
- 吕叔湘. 中国语法要略[M] (1942).
北京: 商务印书馆. 又见: 《吕叔湘全集》(第一卷), 沈阳: 辽宁教育出版社, 2002.
- 现代汉语词典(第6版), 商务印书馆, 2013.
- 邢福义. 汉语复句研究[M]. 北京: 商务印书馆, 2001.
- 许国萍. 现代汉语差比范畴研究[M]. 上海: 学林出版社, 2007.
- 王天佑. 取舍句优选级次的认知分析[J]. 和田师范专科学校学报. 2007. No 1.
- 王天佑. 汉语取舍范畴界说[J]. 山西师大学报. 2013. No 3.
- 周有斌. 可转换成“宁可B, 也不A”的“与其A, 不如B”的类型及其他[J]. 语言研究. 2004. No 4.

НЕДОСТАТОЧНЫЕ ГЛАГОЛЫ В ПАРАДИГМАТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОГО ЯЗЫКА

В.П. Москвин

Россия, Волгоград

E-mail: Literature@vspsu.ru

Уточнены причины недостаточности глагольной парадигмы, охарактеризованы стилистически значимые сферы использования сомнительных в культурно-речевом отношении форм недостаточных глаголов, критически проанализированы подходы к их определению.

Ключевые слова: культура речи, недостаточные глаголы, дефектность парадигмы.

Римский грамматик IV в. Сервий Донат определяет недостаточные глаголы (*verba defectiva*) как «те, кои не полностью, т.е. не во всех лицах и наклонениях поддаются спряжению; познаётся же сия недостаточность по отсутствию соответственных форм в живой речи, в словесном искусстве, а также у мастеров слова» [Ротреїі, с. 305]. Применительно к русскому языку к числу недостаточных принято относить два типа глаголов,

первый из которых вызывает затруднения при образовании личных форм и форм императива: *внять*, *основать*, *простереть*, второй – только формы 1-го лица ед. ч. настоящего или будущего простого времени: *бузить*, *затмить*. При анализе недостаточных глаголов нельзя не обратить внимание на колебания в их нормативной оценке, которые нередко принимают системный характер, ср.:

Глагол	Недостаточность	
	Зализняк, 1977	Русская грамматика, 1980, с. 660
<i>бороздить</i>	–	+
<i>гвоздить</i>	–	+
<i>гнушить</i>	–	+
<i>голосить</i>	–	+
<i>грезить</i>	–	+
<i>дубасить</i>	–	+
<i>елозить</i>	–	+
<i>желтить</i>	–	+
<i>застить</i>	–	+
<i>колесить</i>	–	+
<i>мутить</i>	–	+
<i>нудить</i>	–	+
<i>обессмер- тить</i>	–	+
<i>приютить(ся)</i>	–	+
<i>чадить</i>	–	+

Такие колебания представляются результатом неполноты в описании причин ограничений на использование проблемных форм типа *вонмут*, *прострут*, *простри*, *оснут*, *оснуй*, *затмлю* и др. Без решения этой проблемы совершенствование критериев отнесения глаголов к числу недостаточных и их нормативной оценки вряд ли возможно.

Общей особенностью недостаточных глаголов является то, что при спряжении они трансформируют свой звуковой облик. В греческих риториках такие трансформации именовались метаплазмами (*μεταπλασμός* ‘переделка’). В анализируемом случае используется два метаплазма: 1) антúстекон (замена звука): *бузить* – *бужу*; 2) эпентéза (вставка звука): *затмить* – *затмлю*. Ритор Гермоген из Тарса (160–225 н. э.) не без основания трактует формы типа *бужу* и *затмлю* как произведённые «через порчу» [Ερμογένους, р. 1138].

Причинами такой «порчи» словесной формы, ведущей к дефектности глагольной парадигмы, считаются: 1) омонимическое совпадение со словоформой другого глагола: *бузить* и *будить* – *бужу*; 2) неблагозвучие:

затмить – *затмлю* [Грамматика, с. 412–413; Русская грамматика, с. 661]. Однако все случаи дефектности к этим двум причинам свести едва ли возможно: так, приводимые в указанных двух грамматиках формы недостаточных глаголов *зужу* (от *зудеть*), *гужу* (от *гудеть*), *дужу* (от *дудеть*) и др. трудно признать неблагозвучными или омонимически совпадающими с формами каких-либо иных слов, т.е. двусмысленными, а значит, семантически аномальными; указание же на то, что недостаточность может быть и «следствием традиции», не обладает объяснительной силой. Отсюда пессимистический вывод о том, что подобные формы, «несмотря на то, что они не проявляют семантической, синтаксической, морфологической и фонологической аномальности», по каким-то причинам не употребляются, образуя «случайные лакуны (accidental gaps)» [Halle, p. 8]. Между тем без выявления, уточнения и детальной дифференциации причин возникновения недостаточности дальнейшее теоретическое осмысление данной проблемы будет затруднено. По нашим наблюдениям, существует не две, а пять причин глагольной недостаточности. Назовём и рассмотрим их под указанным углом зрения.

1. Неблагозвучие. Последнее возникает в результате: 1) звуковой тавтологии, т.е. функционально не оправданного повтора отдельных звуков или звуковых групп с определённым интервалом: *обуржуазить* – *обуржуажу*; 2) контактного расположения («столкновения»): а) одинаковых слогов: *очутиться* – *очучусь*, *оцутить* – *оцущу*; б) согласных: *затмить* – *затмлю*. Британский филолог Алкуин (735–804), распространивший критерий недостаточности и на словообразовательное гнездо, пишет, что «если захотим от слова *cursor* ‘бегун’ образовать имя существительное женского рода *curstrix* ‘бегунья’, то будет оно неблагозвучным» [Beati, p. 287].

2. Омонимия форм: *бужить* – *бужу* (~ *будить*), *держить* – *держу* (~ *держать*) и др. Давно замечено, однако, что такая омонимия не всегда приводит к дефектности парадигмы: так, глаголы *водить* и *возить* совпадают в форме 1-го л. ед. ч., но недостаточными при этом не являются [Грамматика, с. 413; Halle, p. 8; Русская грамматика, с. 661]. По нашим наблюдениям, значимыми факторами возникновения недостаточности в данном случае являются: а) такое совпадение с формой другого слова, которое вызывает тематически чуждые, паразитарные ассоциации. Последние приобретают особую силу, когда они, во-первых, комичны: высок. *попирать* – сов. *попрать* – *попру*, *попрёшь*, *попрут* (~ прост. *попру*, *попрёшь*, *попрут* от *попереть*), *победить* – *побежу* (~ прост. *побежу* от *побежать*), *убедить* – *убежу* (~ прост. *убежу* от *убежать*), во-вторых, не вполне приличны: ещё Алкуин отметил, что в «случаях совпадения (т.е. омонимии. – В.М.) неупотребительность формы и по причине безобразия возникает» [Beati, p. 287]. Так, глагол *сонеть* принадлежит к числу недостаточных в силу того обстоятельства, что форма 1-го л. ед. ч. *соплю*, со-

впадая с формой вин. пад. ед. ч. вульгаризма *сопля*, вызывает паразитарные ассоциации, а потому эстетически неприемлема; б) совпадение формы низкочастотного или узуально периферийного глагола с формой высокочастотной или гораздо более употребительной единицы:

Глагол	Частота ¹	Недостаточность
<i>держитъ</i>	1.1	+
<i>держать</i>	196.5	–
<i>лиситъ</i>	–	+
<i>лишить</i>	50.9	–
<i>бюзитъ</i>	0.6	+
<i>будитъ</i>	15.1	–

Совпадение формы менее частотной единицы при том условии, что она не вызывает ассоциаций, описанных в пункте (а), с формой более частотной единицы не может привести к дефектности парадигмы последней. Так, глагол *колотить* (частота 7.1) недостаточным не является, несмотря на то, что его форма 1-го л. ед. ч. *колочу* омофонически совпадает с формой дат. пад. ед. ч. *калачу* от имени сущ. *калач* (частота 2.1), причём связь этих форм ощутима, ср.: *Вы, щенки, за мной ступайте! Будет вам по калачу, Да смотрите ж, не болтайте, А не то по колочу* (А.С. Пушкин. Утопленник). Менее частотная единица в конкурирующей паре не становится недостаточной, если подавляющего превосходства в частотности ни у одной из единиц нет:

– во-первых, при востребованности обоих членов такой пары в речи, ср.:

Глагол	Частота	Недостаточность
<i>возить</i>	23.8	–
<i>водить</i>	34.7	–
<i>лечить</i>	30.6	–
<i>лететь</i>	82.9	–

¹ Здесь и далее частотность слов приводится по словарю [Ляшевская, Шаров]. Чтобы примерно оценить количество употреблений глагола на миллион слов, приводимую в колонке «Частота» цифру следует умножить на коэффициент 92. Во второй колонке прочерк означает, что соответствующий глагол не зафиксирован в указанном словаре; такое решение авторов словаря расценивается нами как свидетельство низкой частотности глагола.

– во-вторых, при низкой частотности обоих членов такой пары, ср.:

Глагол	Частота	Недостаточность
<i>ладить</i>	4.0	–
<i>лазить</i>	5.5	–
<i>преградить</i>	2.4	–
<i>пригрозить</i>	6.2	–
<i>кадить</i>	0.7	–
<i>казать</i>	1.4	–
<i>тузить</i>	–	–
<i>тужить</i>	1.0	–

Существует мнение, согласно которому формы: а) *лажу* от *ладить* при употребительной форме *лажу* от *лазить* и *тужу* от *тузить* при употребительной форме *тужу* от *тужить* «избегаются в употреблении» [Грамматика, с. 413; Русская грамматика, с. 661]; б) *прегражу* «редко или почти совсем не употребляются в литературном языке из-за необычности звучания формы» [Розенталь, 1971, с. 197; Розенталь и др., 1994, с. 240]¹. С учётом сформулированной выше закономерности в соотношении частот следует полагать, что правы те специалисты (Д.Н. Ушаков, А.А. Зализняк, Н.В. Соловьёв etc.), которые не рассматривают данные глаголы как недостаточные.

3. Сходен с предыдущим случаем конфликт близкозвучных единиц. Значимыми факторами возникновения недостаточности в этом случае омономии форм представляются: а) близкозвучие, вызывающее паразитарные ассоциации; сильным блокирующим фактором, вне зависимости от распределения частот в паре «конфликтующих» словоформ, являются паразитарные ассоциации по близкозвучию, отсылающие к различного рода табуизмам, ср. *простру*, *прострёшь*, *прострут*, *простри* (от *простереть*) с формами известного obscenизма; б) близкозвучие, связывающее низкочастотный глагол с формой гораздо более употребительного слова: так, от глагола *обрусить* «нельзя произвести формы *обрушу́*, *обрушён*» [Грот, с. 839], поскольку последние «сталкиваются» с более частотными иноударными формами *обру́шу* и *обру́шен* от глагола *обру́шить*; аналогичным образом форма *стону́* от глагола *стонать* «диссонирует» с близ-

¹ Думается, что здесь имеет место не «необычность звучания формы» *прегражу*, а омофония форм *прегражу* (от *преградить*) и *пригрожу* (от *пригрозить*), в результате чего словоформа *прегражу* воспринимается на слух как двусмысленная.

козвучной иноударной формой *ста́ну* от высокочастотного глагола *стать*. Поскольку в этом случае словоформы противопоставлены местом ударения, условием ограничения одной из них является несопоставимо более высокая частотность конкурирующей словоформы, ср.:

Глагол	Частота	Недостаточность
<i>обрусить</i>	–	+
<i>обрушить</i>	4.5	–
<i>стонать</i>	13.5	+
<i>стать</i>	1621.8	–
<i>мутить</i>	3.1	–
<i>мучить</i>	20.2	–
<i>метить</i>	4.6	–
<i>метать</i>	5.6	–
<i>стоять</i>	419.3	–
<i>стоить</i>	501.9	–
<i>платить</i>	96.9	–
<i>плакать</i>	103.9	–

С точки зрения сформулированной выше закономерности в соотношении частот трудно принять позицию тех учёных [Дружинина, с. 14; Грамматика, с. 412; Русская грамматика, с. 661], которые считают недостаточным глагол *мутить*, сталкивающийся с глаголом *мучить* в омографичных формах *мучу́* и *му́чу*. По этой же причине не становятся недостаточными глагол *метить*, омографически совпадающий с глаголом *метать* в форме 1-го л. ед. ч. (*мечу*), глагол *стоять*, омографически совпадающий с глаголом *стоить* в форме 1-го л. ед. ч. (*стою*), а также, к примеру, глагол *платить*, омографически совпадающий с глаголом *плакать* в форме 1-го л. ед. ч. (*плачу*).

4. Псевдомотивация – «установление подобия семантического родства между разными словами через звуковое их сближение» [Винокур, 311–312]: *окрыситься* – *окрышусь* ~ *крышу* (вин. пад. ед. ч. от *крыша*); *осухопугить* – *осухопучу* ~ *пучу* (1-е л. ед. ч. от *пучить*), ср. «осухопугенный матрос» (М. Кольцов. Сотворение мира) ~ *вспученный*; *обессмертить* – *обессмерчу* ~ *смерчу* (дат. пад. ед. ч. от *смерч*). Словесные пары, возникающие на основе такого сближения, напоминают эхо-рифмы, ср.: *Я знаю: ты – её уста! Я обессмерчу Свою любовь, себя, – прильнув к твоим устам И на твоей груди прислушиваясь к смерчу Страстей самой земли, бушующему Там!* (Б. Лившиц. Приобщение); *Ещё чуть-чуть – остервенею, Озлоблюсь и окрышусь. Нельзя селиться было с нею Нам под одну крышей* (А. Семёнова. Ещё чуть-чуть...).

5. Неясность. В силу этого фактора форма, изменённая чередованием, может не опознаваться как принадлежащая парадигме данного глагола: *бдеть – бжу, басить – башу, бондить – бонжу, внять – вонму (вонмешь/вонмёшь и др.)¹, ворсить – воршу, галдеть – галжу, дудеть – дужу, елозить – еложу, ерундить – ерунжу, застить – зашу, зудеть – жузу, кудесить – кудешу и др.* Как известно, основными признаками слова как языковой единицы считаются непроницаемость, недвуударность, «цельность и единооформленность», изолируемость, «постоянство звучания и значения» и др. [Шанский, с. 85]. В анализируемом случае чередование приводит к утрате такого критериально важного признака слова, как постоянство звучания (ср.: *бдишь, бдит, бдим*, но *бжу*; *дудишь, дудит, дудим*, но *дужу*). Думается, что именно по этой причине формы типа *бжу, дужу, рышу, пылесошу, вонму* и др.: а) «настолько необычны для нашего слуха, что возникают сомнения в возможности использовать эти формы в речи» [Былинский, Розенталь, с. 205]: *Сижу это я бжу... в смысле, бдю... Тьфу! Занимаюсь бдением? Как правильно?* (Ю. Федотова. По следу скорпиона); – *Я ж посуду мою, – обиделся Димка. – И пылесошу. Мам, а как правильно: пылесошу или пылесосу? – Не знаю, – пробурчала Алёна* (Е. Гайворонская. Несломленные каблочки); б) требуют пояснения при употреблении: *В него захожу, впадаю, окутываюсь и зашу (от слова «застить») им весь мир* (Г. Гачев. Русский Эрос); *Вы думаете, я чужу? Нет, этого я себе не позволю. Хотя бы потому, что глагол ЧУДИТЬ не имеет формы первого лица единственного числа* (Ф. Кривин. Принцесса Грамматика). Почему же чередование, а значит, и нарушение требования постоянства звучания не приводят к дефектности парадигм таких, например, глаголов, как *видеть, сидеть, встретить, лететь*? По нашим наблюдениям, дефектность парадигмы и в этом случае напрямую связана с низкой частотностью глагола, ср.:

¹ Иногда встречаем формы *вниму, внимут*, поддержанные аналогией с формами типа *сниму, снимут*: *Бог, верно, в н и м е т всем чистейшим движениям её* (Н.В. Гоголь. Письмо В. А. Жуковскому, 12.09.1845); *Но в н и м е т Бог простым сердцам* (И.С. Аксаков. Варварино). Ср.: «от *взять* и *внять* имеем: *возьму, вонму* и *вниму*» [Лебедев, с. 58]. В третье издание словаря В.И. Даля [Толковый словарь, с. 1601] И.А. Бодуэн де Куртенэ вносит следующее дополнение к словарной статье «Внимать»: «*внять* [буд. *вниму́, вни́мешь, вни́мут*, или же церк. *воньму́, воньмёт, воньму́т*]». В настоящее время такие формы воспринимаются как неправильные. Вместе с тем эти формы используются и в современной речи: *Духу Святому не в н и м у т, а про нас с тобой всё выведает* (В. Аксёнов. Солнорот); «*Письмо вождям*» *я намерен был делать с первой минуты громогласным, жена остановила: это бессмысленно и убивает промилль надежды, что в н и м у т, а сразу как пропаганда, дай им подумать в тиши!* (А.И. Солженицын. Бодался телёнок с дубом).

Глагол	Частота	Дефектность парадигмы
<i>видеть</i>	818.2	–
<i>сидеть</i>	538.1	–
<i>встретить</i>	113.5	–
<i>лететь</i>	82.9	–
<i>вынудить</i>	38.3	–
<i>принудить</i>	3.4	+
<i>внять</i>	3.0	+
<i>обезопасить</i>	2.8	+
<i>грезить</i>	2.6	+
<i>галдеть</i>	2.4	+
<i>елозить</i>	1.5	+
<i>чудить</i>	1.2	+
<i>бдеть</i>	0.9	+
<i>дудеть</i>	0.9	+
<i>нудить</i>	0.7	+
<i>пылесосить</i>	0.5	+
<i>понудить</i>	0.4	+
<i>гнушить</i>	–	+
<i>шкодить</i>	–	+

Наблюдается закономерность: чем менее частотен глагол, тем хуже опознаётся как принадлежащая парадигме данного глагола его форма, изменённая чередованием, ср.: *вынудить* – *вынужу*, *принудить* – *принужу*, *понудить* – *понужу*. Ни один из этих глаголов не фиксируется как недостаточный, однако их частотность невысока, отсюда следующее наблюдение: «У синонимов *вынуждать*, *принуждать* и *понуждать* в узусе плохо представлена форма 1-го л. ед. ч. буд. сов. (т.е. *вынужу*, *принужу*, *понужу*)» [Апресян, с. 23]. С учётом сформулированной нами закономерности можно утверждать, что любой низкочастотный, малоупотребительный глагол, спряжение которого предполагает наличие чередования, тяготеет к статусу недостаточного.

Если свести рассмотренные нами пять причин недостаточности к одной, анализ утратит точность. Проанализируем с этой точки зрения следующее определение недостаточных глаголов: «Глаголы, не имеющие формы 1-го л. ед. ч. по причинам фонетическим (вследствие появления непривычных звуковых сочетаний). *Дерзить*, *дудеть*, *ерундить*, *затмить*, *окраситься*, *очутиться*, *победить*, *убедить*, *чудить*, *шкодить* и др.» [Розенталь, Теленкова, с. 140]. Проблемные формы здесь двусмысленны (*держу*, *побежу*, *убежу*), неясны (*дужу*, *ерунжу*, *чужу*, *шкожу*), одна-

ко лишены «непривычных звуковых сочетаний», т.е. вполне благозвучны; форма же *окрашусь* непривычна скорее по семантическим, чем по «фонетическим причинам».

Литература

- Апресян Ю.Д. Глагол *заставлять*: семантический класс, синонимия, многозначность // Жизнь языка. М., 2001. С. 13–27.
- Былинский К.И., Розенталь Д.Э. Литературное редактирование. М., 2009.
- Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
- Грамматика современного русского литературного языка / ред. Н. Ю. Шведова. М., 1970.
- Грот Я.К. Филологические разыскания. СПб., 1899.
- Дружинина А.Ф. Глаголы, не имеющие форм 1-го лица единственного числа // Русский язык в школе. 1962. № 4. С. 13–16.
- Зализняк А.А. Грамматический словарь русского языка. М., 1977.
- Лебедев Ст. Опыт руководства в изучении русского слова. Ч. 1. СПб., 1846.
- Ляшевская О.Н., Шаров С.А. Частотный словарь современного русского языка. М., 2009.
- Розенталь Д.Э. Справочник по правописанию и литературной правке. М., 1971.
- Розенталь Д.Э., Джанджакова Е.В., Кабанова Н.П. Справочник по правописанию, произношению, литературному редактированию. М., 1994.
- Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. М., 1985.
- Русская грамматика: в 2 т. / отв. ред. Н.Ю. Шведова. М., 1980. Т. 1.
- Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / под ред. И.А. Бодуэна де Куртене. 3-е изд. СПб.– М., 1909. Т. 4.
- Шанский Н. М. Лексикология современного рус. языка. 4-е изд. М., 2009.
- Beati Flacci Albinii seu Alcuini Opera. T. II. Typ. monaster. J. Emmeram., 1777.
- Ἐρμολόγευος Περί μεθόδου δεινότητος // *Rhetores graeci* / Ed. C. Walz. Vol. 7. Stuttgartiae, 1834. P. 1088–1352.
- Halle M. Prolegomena to a theory of word formation // *Linguistic inquiry*. 1973. Vol. 4. № 1. P. 3–16.
- Pompeii Commentum Artis Donati / Ed. F. Lindemann. Lipsiae, 1820.

Раздел 8
ПРОБЛЕМЫ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ
В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ И ПРЕПОДАВАНИЯ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

ЭТИКЕТНЫЕ ПРАВИЛА И ФОРМЫ ПРИВЕТСТВИЯ
КАК НЕОТЪЕМЛЕМЫЙ КОМПОНЕНТ ПРОЦЕССА
МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА)

Н.Н. Котельникова

Россия, Волгоград

E-mail: kotelnikova_n_n@yahoo.com

Рассматриваются формы вербального и невербального приветствия – важной составляющей коммуникативного взаимодействия – и этикетные правила их употребления в современном китайском обществе. Предложена классификация формул вербальных приветствий китайского языка, в соответствии с которой выделены четыре ситуационно-тематические группы, а также охарактеризованы основные виды жестового приветствия. Уделяется внимание особенностям употребления приветствий в соответствии с ситуацией общения, возрастными и социальными характеристиками собеседников, характером взаимоотношений коммуникантов.

Ключевые слова: коммуникация, речевой этикет, вербальные и невербальные приветствия.

Модернизация системы лингвистического образования предполагает качественные изменения процесса формирования личности будущего специалиста, не только владеющего базовым набором лексико-грамматических конструкций иностранного языка, но и способного стать полноправным участником процесса межкультурной коммуникации.

Владение навыками успешного межъязыкового общения включает принятие своего собеседника как носителя иной культуры; понимание «чужого» менталитета; навыки и умения соотносить языковые средства с конкретными коммуникативными ситуациями; владение национально маркированными формами общения, речевыми и поведенческими клише.

Знание правил речевого этикета, их соблюдение в процессе межкультурной коммуникации способствуют эффективному речевому взаимо-

действию, поскольку даже хорошее знание иностранного языка не является гарантией коммуникативного успеха говорящего, если он не владеет в достаточной мере знаниями национально-культурных особенностей такого общения.

Российские и китайские лингвисты (К. А. Андросенкова, Ван Хуэйчжоу, Го Пань, К. А. Курилова, Лян Шаовэй, И. А. Стернин, Ху Мин'ян, Хуан Хэ, Н. И. Формановская, Чжоу Сяоцзуань, Ян Цюаньлянь), изучая самобытную систему речевого поведения китайцев, отмечают, что важным компонентом их поведенческой культуры является речевой этикет. Контактостанавливающая функция речевого этикета проявляется, прежде всего, в формулах и формах приветствия. В «Своде китайского этикета» приветствие рассматривается в качестве средства выражения вежливости, которое является светской необходимостью и используется в повседневной речи каждого члена любого лингвокультурного общества. Первостепенной функцией приветствий является передача этикетной информации [Чжунго лии ..., с. 11].

Изучение лексикографических источников, работ китайских и российских исследователей, опыт общения с носителями языка позволили нам проанализировать различные вербальные формулы приветствия с точки зрения степени распространенности, способов языкового выражения, особенностей информационного наполнения и условно разделить их на следующие ситуационно-тематические группы.

1. Собственно приветствия. Это, прежде всего, стилистически нейтральные формулы приветствия: «你好!» (Здравствуй!), «您好!» (Здравствуйте!). Это вежливые универсальные фразы, которые отличаются устойчивой формой, обычно употребляются в официальной обстановке и при встрече с малознакомыми или незнакомыми коммуникантами. К этой же группе относятся и приветствия, связанные со временем суток: 早上好! (Доброе утро!), 下午好! (Добрый день!), 晚上好! (Добрый вечер!). Следует заметить, что приветствие 早上好! (Доброе утро!) в Китае используется в короткий промежуток времени между утренним пробуждением и завтраком. Поэтому подобное приветствие, прозвучавшее в 10–11 часов, может быть расценено как насмешка и намек на то, что человек слишком долго спит.

Элементами молодежного жаргона стали формулы приветствия «嗨!» и «哈罗!», которые представляют собой фонетические кальки английских приветствий “Hi!/Hey!” и “Hello!” и уместны при неофициальном общении.

2. Приветствия-беседы. Приветствия этой группы состоят из вопроса и ответа, чем напоминаят по форме беседу. Однако при помощи такого диалога коммуниканты не извлекают информацию, а лишь соблюдают речевой этикет – демонстрируют свой интерес к собеседнику, проявляют доброжелательность и вежливое отношение: А: 上哪儿去? (Куда идешь?). В: 有事出去。(По делам.)

Некоторые приветствия подобного типа являются традиционными китайскими формулами вежливости и не всегда однозначно воспринимаются иностранцами. Примером такого приветствия может служить следующая беседа: *A: 你吃了吗? (Ты ел?) B: 吃了。你呢? (Ел. А ты?)*. Эта форма вовсе не означает приглашения на обед, собеседника не интересует, утвердительным или отрицательным будет ответ на вопрос. Традиция такого приветствия связана с тяжелым периодом в истории Китая и голодом, из-за которого люди привыкли уделять большое внимание еде. К категории приветственных формул со словом «吃» (есть) относятся следующие языковые формулы, являющиеся лексическими синонимами: (你) 吃饭了吗? 吃了吗? 吃过了吗? 吃了没有? 吃没吃饭? 吃没吃过? 你可吃了? 你可吃过了? 你可吃饭了? [Ван Баохуа, с. 103]. Следует отметить, что приветствия категории «吃» уместны только в неофициальной обстановке.

К группе «Приветствия-беседы» мы относим и вопросы о работе, учебе, здоровье, благополучии членов семьи: 身体好吗? (Как здоровье?), 近来怎么样? (Как поживаете?), 家里都好吧? (Дома все в порядке?). Ответы предполагаются простые, например: 很好 (Очень хорошо), 还行 (Нормально), 就那样 (Как обычно).

Следует отметить, что, в отличие от английской квеситивной формулы приветствия (How are you?), китайская аналогичная формула непременно предполагает ответ собеседника, однако необязательно искренний и выражающий действительное положение дел [Ягуфаров, с. 213]. Отсутствие ответа расценивается как проявление неуважения и является нарушением не только речевого этикета, но и общих этических норм.

3. Приветствия-обращения. В китайском языке обращения часто употребляются одновременно с приветствиями (李老师, 您好! – Учитель Ли, здравствуйте!), однако весьма обычным является и их самостоятельное употребление. Иностранец, не знакомый с этим речевым обычаем, может воспринять приветствие такого типа как полноценное обращение и ожидать продолжения высказывания, которое не последует [Ли Явэй, с. 51].

В Китае широко распространено вежливое обращение-приветствие по признаку профессии или должности, поскольку почитаемые китайцами профессии учителя, врача, инженера, должность профессора, директора сами по себе являются признаком престижа и уважения. В данном случае принята формула приветствия: «фамилия + должность/профессия» (+ 好). Например: 李医生! (Доктор Ли!), 张教授好! (Профессор Чжан, здравствуйте!). Если должность не известна, то чаще всего используют обращения «先生» – господин, «太太» – госпожа.

Одной из особенностей системы приветствий в китайском языке является использование терминов родства в обращении к людям, не состоящим в родственных отношениях. Считается, что такие приветствия-обращения

содержат определенную степень уважения и выступают важным регулятором социально-речевого взаимодействия.

Кроме родственных наименований, основным средством маркирования возрастного неравенства при обмене приветствиями являются обращения, содержащие специальные аффиксы 老 «старый, уважаемый» (老刘, 你好!) и 小 «маленький, младший» (小王, 吃饭了吗?), которые отличаются национально-культурной спецификой.

4. *Ситуативно обусловленные формы приветствия.* Это речевые формулы, употребляемые, как правило, между знакомыми людьми в зависимости от обстоятельств или занятий адресанта в момент встречи. Например, часто используются формулы приветствия: 上课? (На учебу?), 上班呀? (На работу?), 锻炼身体呢? (Спортом занимаешься?). Увидев, что вы чем-то заняты, китайцы могут констатировать: 忙呢? (Занят?). При встрече в магазине: 买东西呢? (За покупками?). Если с момента последней встречи прошло много времени, то китайцы говорят: 久违了! (Сколько лет, сколько зим!), 好久不见了 (Давненько не виделись). Близкие друзья используют шуточную формулу приветствия 你还活着吗? (Ты еще жив?). При неожиданной встрече китайцы могут приветствовать так: 太巧了! (Какая встреча!), 真巧啊! (Вот это встреча!). Эти выражения заменяют собой приветствия или сочетаются с ними.

Особенность употребления речевых формул приветствия, о которых мы говорили, состоит в их сочетании с невербальными средствами («языком жестов»), выражающими внимание, доброжелательность, готовность к контакту. Встречаясь, люди могут дополнительно к словесной формуле приветствия поприветствовать друг друга улыбкой, рукопожатием, объятием либо использовать жестовые формы приветствия самостоятельно.

К невербальным формам приветствия можно отнести следующие:

1. *Поклон и кивок головой.* Традиционным китайским невербальным средством приветствия является поклон. В современном Китае поклон сохранился как самостоятельная форма этикетного приветствия, которая часто используется учениками и студентами по отношению к их преподавателям, однако в быту он уступил место кивку головой.

2. *Рукопожатие.* В Китае этот вид жестового приветствия преобладает при знакомстве, встрече малознакомых людей, общении на официальном уровне. Национально обусловленной этикетной манерой рукопожатия является то, что китайцы могут жать руку приветствуемого лица двумя руками и долго трясти ее, выражая свое уважительное отношение к нему. Некоторые китайцы считают приемлемым протягивание для рукопожатия левой руки.

3. *Похлопывание по плечу или по спине* является формой контактного приветствия, возможной при встрече мужчин, находящихся в тесных дружеских или профессиональных отношениях при условии их социального и возрастного равенства.

4. *Традиционная форма приветствия*, при которой раскрытой ладью одной руки обхватывается сжатый кулак другой. Символика этого жеста объясняется по-разному, но в настоящее время он является установленным элементом приветствия, с которым участник спортивных соревнований по ушу обращается к судьям и зрителям.

5. *Объятия и поцелуи* являются для китайцев заимствованной формой этикета. Эта форма приветствия используется в основном при общении с иностранными гостями, которые и берут на себя инициативу, а хозяева вынуждены отвечать, соблюдая этикет.

6. *Приветственные жесты рукой*: правая рука согнута в локте и поднята на уровне головы или несколько выше, ладонью вперед; размахивание поднятой на уровне головы (или над головой) рукой из стороны в сторону, ладонь обращена к адресату жеста. Эти жесты схожи с аналогичными жестами в русской культуре и употребляются, как правило, молодежи [Глущенко, с. 141].

Национальная специфика использования китайцами форм невербального приветствия проявляется, прежде всего, в сдержанной жестикуляции, умении сохранять душевное равновесие и управлять своим эмоциональным состоянием.

Рассмотрев наиболее распространенные вербальные и невербальные этикетные формы приветствия в китайском языке, мы можем констатировать, что эти инициальные формы и формулы, которые выступают в роли коммуникативного зачина и задают «этикетный тон» всему общению, отличаются многообразием – от простых, часто безличных лаконично-нейтральных до развернутых содержательных вопросов о положении дел, самочувствии и здоровье. В содержании словесных и жестовых приветствий отражаются определенные национально-культурные традиции китайского народа. Определяющее значение при выборе содержания и формы этикетных формул приветствия имеют возраст, социальный статус, время встречи и степень близости коммуникантов.

Знание национальных особенностей речевого этикета и общепринятых правил употребления этикетных формул приветствия поможет коммуникантам избежать конфузных ситуаций и неудач в межкультурном взаимодействии с носителями языка.

Литература

Ван Баохуа – 王葆华. 汉英问候语比较刍议 / 王葆华 // 淮北煤师院学报 (哲学社会科学版). 1999. No 2. 102–106 页。

Глущенко Т. С. Национально-специфические компоненты кинесического общения китайской лингвокультурной общности в свете теории лакун на фоне англо-американских и русских жестов: ... дис. канд. филол. наук: 10.02.19. Благовещенск, 2006.

Ли Явэй – 李亚伟. 从中西方招呼语和寒暄语看对外汉语教学中礼貌语言的教学/李亚伟 // 文教资料. 2010. № 21. 50–52 页。

Чжунго лии... – 中国礼仪全书. 下篇: 现代礼仪, 2 版 / 钟敬文 编者/合肥: 安徽科学技术出版社, 2005.

Ягуфаров Р. А. Гендерно-возрастные особенности вербальных форм речевого этикета китайского языка (на материале экспериментальных исследований) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 1 (19). С. 212–215.

О РАЗВИТИИ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ В ВУЗАХ КИТАЯ

关于提高来华留学生跨文化适应能力的思考¹

Ли Инин, Ван Шуанъянь

李迎迎, 王双燕

Китай, Тяньцзинь

E-mail: yingying@mail.ru, wsy@tjfsu.edu.cn

Рассмотрены проблемы формирования и развития межкультурной компетентности иностранных студентов в условиях межкультурной образовательной среды. Проанализированы проблемы повышения уровня межкультурной компетентности и развития культурной восприимчивости и толерантности, выделены приоритетные направления работы с точки зрения организации образовательного процесса в вузах Китая.

Ключевые слова: межкультурная компетентность, культурная восприимчивость, толерантность.

高等教育国际化成为世界高等教育评价指标体系的重要一环, 而为数众多的留学生作为文化交流和民间交往的重要载体, 正是衡量高等教育国际化办学的重要尺度之一。《国家中长期教育改革和发展规划纲要(2010 - 2020年)》和《留学中国计划》对加强外国留学生服务管理工作提出了具体要求和部署。研究在华外国留学生的跨文化交际适应的影响因素, 对于改进高校国际化人才培养、留学生服务管理方式, 提升留学生服务质量, 进一步深化推进高等教育国际化的质量指标, 改进学校国际化办学水平和国际影响力, 进而打造良好的国际形象, 展现中国文化软实力等方面而言都至关重要。关注和深入了解外国留学生的生活和学习现状, 改进和完善留学政策及高层次人才成长成才的环境建设, 可以促进留学目的国改进留学政策环境, 营造开放、包容、多元、共赢、以人为本的留学文化氛围, 营造国家经济社会持续健康发展的国际友好环境和整个国家的国际形象, 为高等教育国际化办学进程的健康可持续发展做

¹ 本文是天津市哲学社会科学研究规划资助项目“俄罗斯跨文化交际学理论研究”(项目: TJWY11-013)的阶段性成果。

好政策分析评价技术支持和保驾护航工作。关心海外留学生的跨文化交际适应状况，在某种意义上就是关注高等教育国际化的发展趋势和走向。

《国家中长期教育改革和发展规划纲要（2010 - 2020年）》明确指出，要“进一步扩大外国留学生规模，实施留学中国计划，加强国际理解教育，推动跨文化交流，增进学生对不同国家、不同文化的认识和理解。”要“加强国际交流与合作，坚持以开放促改革、促发展，开展多层次、宽领域的教育交流与合作，提高我国教育国际化水平。”在2010年国庆节前夕，中共中央政治局委员、国务委员刘延东在出席新中国接受外国留学生60周年纪念活动的会议上，殷切勉励来华留学生要“珍视在中国学习生活的美好经历，铭记中国人民的深情厚谊，做中外友好的和平使者，担当起多元文化交流的重任，为建设持久和平、共同繁荣的和谐世界做出积极努力”。

在改革开放初期，我国的留学生人数较少，并且层次并不复杂，留学生跨文化适应问题并没有得到充分暴露。不过，在当前留学生教育获得飞速发展，尤其是面临世界各国都在抢占留学资源，纷纷通过招揽各国留学生来实现高等教育国际化的今天，该问题的重要性和紧迫性已经非常显著了。留学生作为世界人口移动中年轻而富有朝气和活力的精英社会群体，在具有年纪轻、求知欲旺盛、接受新鲜事物快等诸多优点的同时，也不可避免地具有社会阅历浅和社会经验不足、遇到挫折或者误解容易冲动、不能很好地控制自己情绪等不足。作为国家未来的重要优秀人力资源，留学生们的跨文化交际适应问题已经逐渐引起了国内外心理学家、文化学家和教育学家以及社会学家的关注。所以，我们必须转换工作思路，重视在华留学生跨文化适应问题，将在华留学生的跨文化适应确立为重要的课题，将其作为改进在华留学生服务管理工作水平和服务质量的重要举措来抓，进行深入的探讨制定有效应对措施。

出国留学实现自己的学业和人生目标，首先要了解留学所在地文化的特点，结合自己优势和心理性格特点，制定一套可供执行的计划和战略。首先必须融合宏观中观和微观三个层面的文化：即祖国文化、留学所在地文化，就读学校的校园文化，所在学科专业的文化。执行这项任务的当然是留学生自身。留学生必须建立更大的文化核心和交际网络，这个文化核心要像一个工具箱，把更多的文化“工具”放进去，需要用的时候马上能调用，建立工具箱的方法是了解自己的文化、留学目的地国家的文化、学校乃至所在学科专业的文化，能自如使用这些文化“工具”，也就是打造青年留学生跨文化交际的能力。

结合留学生身心发展特点以及在海外学习和生活的实际情况，本研究认为，提升和增强留学生在海外学习生活的跨文化适应能力，最大程度减轻由于文化冲击带来的跨文化交际焦虑和冲击，概括为“以宽容、理解、尊重的态度为出发点；以活跃的、丰富的、多向的交流活动为核心手段”，是我们构建应对留学生心理适应问题的根本策略。具体包括以下几方面：

1. 学校及相关部门齐头并进,多方协力,把握外国留学生自身身心及文化特点,开展多维跨文化适应教育。

影响在华留学生跨文化适应的要素,不仅涉及留学生自身的因素,诸如评价和应对方式,以及人格、自身知识和技能等,还关系到留学生个体的内心自我控制点。对于其他制约适应的人格因素,可能还涉及性格是否外向、思维敏捷度、情绪控制力等方面。此外,在留学生自身的知识构成和技能水平方面,考虑到认知方式和应对策略的期望值,都会对社会心理适应产生显著影响。所以说,课题组建议:

首先,在华外国留学生所就读的高等院校应当就留学生的心理适应问题,在各个阶段开展定期或不定期的心理测量,实时动态地掌握留学生心理状况,及时疏导和排解心理问题。留学生所就读的高等院校应建立在华外国留学生的心理咨询服务机构,有条件的高等院校可以建立心理咨询和医疗信息的翻译网络,尽可能使留学生接受及早的诊断和治疗。

其次,学校的留学生管理机构通过定期组织相关中国文化和青年心理知识讲座,使得留学生们能够获得关于中国文化和教育体制的信息,增进其学术上的自我效能感和学习自信心,加强留学生在跨文化适应方面解决问题的能力,以及解决问题时的期待值和认知、应对策略。引导留学生自身做好面对跨文化交际适应的心理准备,积极的了解和学习以及适应当地文化,组建新的社会支持系统和社会支持网络,慎重、广泛而有选择地结交朋友,不仅局限于中国同胞,处理好朋友圈子的类型和层次以及来源组成。遇到文化价值观矛盾甚至冲突时,坚持求同存异的观点,用开放的心态和豁达的胸怀去面对可能遇到的文化冲击现象,包括信息不对称、缺乏了解所导致的误解、偏见和歧视等负面影响,不进行无谓的正面争执和纠缠。增强文化交际和沟通以及理性判断能力,不把负面情绪符号化和模式化,遇到问题多从自身交际能力和方式寻找原因,而不是一味地将责任和过时推到对方身上。

另外,在改革和完善来华留学生心理援助体系的同时,外国留学生所就读的高等院校或上级教育、外事、公安、边防等相关政府部门要对留学生相关工作人员包括教师进行相关心理知识、跨文化教育及交流交际方式和方法的培训,使他们在实践中能够发现和预防一些留学生心理问题和疾病,了解跨文化交际适应的常见表现,区分开心理问题和文化冲之间的异同点。这样既使得异常的心理状况能够及时疏导,必要时应从学校、社会、地区乃至国家制度等角度出发,对留学生进行群体心理援助;同时,也可以增进留学生服务管理部门的业务水平和跨文化交际教育教学能力。

从政府层面上而言,应加强包括教育学、心理学、社会学、文化学和人类学等学术界人士和联系,一起帮助留学生尽快顺利适应留学所在地的社会文化环境,研究和探讨影响留学生跨文化交际适应的主要因素是什么,留学生个人、留学院校的教职员工、当地政府以及留学生社团组织可以通过什么机制来减少或者预防跨文化交际适应冲击带来的负面影

响等工作；与此同时，还要加强通过日常留学生管理服务工作实际来深化研究影响跨文化交际适应的外部因素，了解哪些社会、文化、政治、宗教、经济乃至外交等因素会影响留学生的跨文化交际适应，从而可以为身处“他文化”环境，直接面对跨文化接触的海外留学生提供一个良好外部“软”环境，帮助他们更好地适应和完成海外学习目标。

建议由市政府出面组织学校及当地文化、外事、宣传等相关部门，收集和编写当地的社会文化和生活、人际交往、社交礼仪、校园文化、学校课程设置与教育教学方式、师生关系特点、当地人的性格特点等方面的基本知识手册，结合网络、语言教育教学及日常服务和管理工作实际，积极学习跨文化交际方面的相关知识。针对针对学校外国留学生年龄、性别、宗教信仰、家庭综合条件、个人心理和性格以及年龄结构、就读专业以及个人兴趣爱好等特点，做好可能发生的文化适应和心理调适方面的积极应对。当外国留学生遭遇到明显的文化冲击和文化不适应状况时，借助学生社团、一帮一结对子、网络视频、电话、邮件、博客等工具，耐心倾听他们面临的问题和境况，积极引导外国留学生走出个人狭隘空间，主动增强自身跨文化交际适应能力。

2. 重点关注留学生的学习目标，加强教学改革，注重专业心理的培养。

在针对外国留学生为对象的日常教育教学及服务管理过程中，我们不仅要向他们传授专业知识技能，更要注重培养他们稳定健康的心理，以树立明确的学习目的性，提高学习自觉性，从而掌握好专业知识技能，度过富有成效和有意义的留学生活。结合调查结果和日常外国留学生服务和管理工作实际，课题组建议可采取如下举措：

对广大青年留学生来说，既要掌握学校乃至所在学科专业的原则性制度文化，又要根据不同的情景做出适应具体情况和情景的准确判断，最难的就是恰当适宜地平衡所在地文化价值标准的普遍适用性和因时而异的操作灵活性。留学生要成功跨越文化和语言交际障碍，就要不断打造符合自身实际自己企业经理人的文化工具箱，与此同时，要在当地社会文化环境下，建立有效的社会支持系统网络，既不一味适应本地文化和妥协，也勿需刻意去改变本地人的文化和行为。

首先，在入学教育环节时通过讲座，交流会等形式让学生了解专业的知识结构促成留学生们及时把个人的兴趣逐步转向与专业相关上来。其次，在基础课学习环节适当调整教学进度、改进教学方法，让留学生们减轻压力，尽快度过不适应期，逐步掌握基础知识。第三，在专业课学习环节进一步加深学生对所学专业的认识和理解，培养专业性的感觉和知觉、语言和思维，锻炼专业技巧和技能。最后，在毕业实习环节帮助学生运用所获得的专业知识去分析解决实习中实际问题，必要时帮助留学生从学生生活方式到职业生活方式的角色转变。

其次，留学生们到中国学习的目的不尽相同，有的想学好汉语以便日后找份与中国打交道的理想工作，有的想短期学点汉语而主要目的是

旅游观光，还有的想对中国传统文化的某一方面或某门学科作比较专门的学习、研究。但他们既然是留学生而不是单纯的观光客，学习就一定是他们在华生活的首要内容，这是毋庸置疑的。问题是，留学生的学习活动并不是一种可以与他们的心理状况相分离、完全无关的活动，也不是可以与周围社会——文化环境相隔绝、完全封闭的行为，留学生心理健康状态的健康与否，他们与周围环境的融洽与否，将直接影响他们的兴趣和学习效果，何况兴趣和对中国文化的关注是留学生们来华学习的重要动力；从另一方面看，留学生与周围环境的融合程度，将直接影响到他们的心理健康状况。

从广义的“学习”概念来看，留学生对中国社会生活的了解和参与本身就是一种重要的社会学习活动，我国留学生工作的指导方针之一，就是要让他们了解中国社会的基本状况，用中华几千年的悠久历史和传统文化去潜移默化地影响他们，促进中华文化和世界文化的交流。从这个意义上讲，我们的留管工作应在保证留学生专业学习的基础上，扩大他们的学习范围和交流领域，使他们广泛接触中国社会的方方面面，同时积极创造条件，让他们有机会融入社会活动尤其是社区活动之中。只要建立起留学生和中国社会之间的全面的、有实质性内容的交流活动，他们就更容易适应这个已不再陌生的新环境了。在今后的外国留学生服务和管理事务开展过程中，培养和提高外国留学生的跨文化交际适应能力，增强国际文化多元、开放、理解、包容的国际公民教育显得尤为重要和迫切。

3. 留学生就读的高校应积极营造“友好、尊重、平等、包容、互动、开放、多元”的留学文化体系，树立国际化的高校学生事务管理工作理念。

在大力推进高等教育国际化进程、实现来华留学生数量上大幅增加的同时，还要积极地加强高校和教育主管部门以及研究部门的协作力量，做好“留学中国计划”相应配套工作。用心把留学生当作学校自身的一个成员，而不是一个“事不关己高高挂起”的旁观者和匆匆过客，更不能把招收外国留学生当作“高等教育产业化和市场化”赚钱的工具和手段。从学校的行政服务方式到教授教师的课堂授课、论文指导、日常关心和同学的学习互助、集体学习讨论、项目课题完成；从学校餐厅饮食到图书馆信息查询、网络选课系统、银行邮局服务以及留学生活动空间、宗教文化以及生活习俗等诸多方面着手，尊重留学生自身文化价值体系，借助文化体验和留学生文化主题活动（艺术节、文化节、饮食节、服装节）及学术活动等形式，营造跨文化交际氛围，提供有利于跨文化交际的生活空间。另外，高校的涉外师资力量以及结构与水平、留学生各项规章和管理制度、教育教学方法和教材内容更新、毕业校友资源网络的建立与联系、留学生身心健康状况调查与研究、留学生的社会支持系统和人际交往困难、影响留学生增强潜力的阻碍因素等方面，都迫切需要加强调查和研究。

充分发挥外国留学生社团等群众自治社团组织作为服务和管理工作的主要得力抓手作用,引导他们不断加强和当地高校学生服务管理和咨询部门的友好联系,组织当地文化体验活动,邀请跨文化交际适应方面较为成功的留学生代表同刚入学的留学生新生同学交流自身心得体会,或者邀请或主要高校的中文系教授同学,针对留学生日常跨文化交际过程中可能遇到的文化冲击类型和具体问题,开设留学生跨文化交际适应的专题讲座。另外开可以利用社团组织自身的影响力和号召力,积极组织心理学、教育学、社会学等相关专业的硕博士留学生,通过开发问卷,实证调查、个案访谈、心理咨询等多种手段方法加强研究留学生自身跨文化交际适应的内部因素,了解哪些人格、人口统计学因素、以及对当地文化的包容性、人际交往沟通方式会影响留学生的跨文化适应过程。

总之,留学生在海外学习与生活成功与否取决于是否具备自我调适和学习融入与平衡多种文化的能力,这种能力与其它后天习而得之的能力一样,不是与生俱来的,而是通过不断观察、体会感悟与学习、调整和实践锻炼而来的。留学生要成功跨越文化和语言交际障碍,实现跨文化交际适应是一件非常复杂的系统工程,需要留学生、学生家长、政府间和高校以及民间团体相关各方的广泛积极参与和大力支持,双方国家以及广大国民进一步加强沟通与互动,做到敞开胸怀、相互尊重和理解,切实摒弃文化交际壁垒与歧视偏见,才能保证广大在华留学生跨文化适应顺利进行。

参考文献

- 狄斯马. 外国留学生在中国的适应性[D]. 南京师范大学, 2004.
- 郭桃桃. 论跨文化交际中的交流障碍[J]湖南师范大学教育科学学报. 2004. No 04.
- 柯进. 谱写中国教育对外开放华美篇章: 来华留学工作60年成就综述, 中国教育报[N], 2010-09-30-02版。
- 梁星. 跨文化交际冲突深层原因分析与对策[J]. 安徽理工大学学报(社会科学版). 2004. No 04.
- 王辉文. 留学生教育管理工作者跨文化交际问题的思考[J]. 成都中医药大学学报. 2002. No 2.
- 杨军红. 来华留学生跨文化适应问题研究[D]. 华东师范大学博士论文库, 2005.
- 姚玲. 高等教育国际化进程中的跨文化管理[J]. 黑龙江高教研究. 2005. No 9.
- 余伟. 郑刚: 跨文化心理学中的文化适应研究[J]. 心理科学进展. 2005. No 6.
- 张萍. 跨文化交际障碍中的行为意识因素[J]. 辽宁工程技术大学学报(社会科学版). 2004. No 04.
- Леонтович О. Введение в межкультурную коммуникацию. М.: Гнозис, 2007.
- Наролина В.И. Межкультурная коммуникативная компетентность как интегративная способность межкультурного общения специалиста // Психологическая наука и образование. 2010. № 2. С. 1-13.
- Олпорт Г. Толерантная личность // Век толерантности. 2003. № 6. С. 39-51.

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ В ВУЗАХ КИТАЯ

在华高校外国留学生跨文化适应能力实证研究¹

Ли Инин, Чжун Сяовэнь

李迎迎, 钟晓雯

Китай, Тяньцзинь

E-mail: yingying@mail.ru, zhongxiaowen75@126.com

Рассматривается практика межкультурной коммуникации иностранных студентов в вузах Китая, анализируются проблемы социокультурных помех в межкультурном общении, способы устранения «культурного непонимания», сбоев в межкультурной коммуникации.

Ключевые слова: межкультурная компетентность, социокультурные помехи, социокультурный опрос.

1. 引言

在中国高校纷纷将国际化作为发展战略、来华留学生规模持续快速发展的背景下, 近年来越来越多的高等教育工作者、研究者注意到了留学生跨文化交际适应问题 [沈文忠, 陈强]。由于中西文化背景的差异, 来华留学生在心理适应上往往存在障碍, 固有文化和外在文化之间的差异容易影响到留学生们的心理。这类心理冲击往往会使留学生在心理上产生焦虑, 若难以获得及时的克服, 就会引发各种心理障碍或社会问题, 甚至导致危机。此外, 由于留学生生源地越来越广泛, 导致了留学生管理工作难以照顾到所有留学生的需要; 而且来自不同民族之间的留学生容易由于某些价值观上的不同而造成冲突。因此, 研究在华外国留学生的跨文化交际适应的影响因素, 对于改进高校国际化人才培养、留学生服务管理方式, 提升留学生服务质量, 进一步深化推进高等教育国际化的质量指标, 改进学校国际化办学水平和国际影响力, 进而打造良好的国际形象, 展现中国文化软实力等方面而言都至关重要。

本课题组选取了目前在津8所高校学习深造的近500名外国留学生为研究对象, 借助国内外学者关于留学生跨文化适应及心理健康的相关量表, 包括 [Ward, Kennedy] 的社会文化适应量表 (SCAS, 1999), Zung's 的自我压力评价排序量表 (SRDS, 1965), 以及 Matsumoto 等跨文化适应潜能量表 (ICAPS, 2003) 在内的多个量表测量工具作为参考, 并结合长期以来对在津外国留学生群体学习、生活期间实际“壁垒”的观察和关注, 从留学生个人社会支持体系、身心状况特点及影响他们适应和融入当地生活和文化价值体系的因素着手, 编制了“天津市高校外国留学生

¹ 本文是天津市哲学社会科学研究规划资助项目“俄罗斯跨文化交际学理论研究”(项目: TJWY11-013)的阶段性成果。

跨文化交际适应现状调查问卷”和访谈提纲，利用统计软件SPSS18.0对问卷进行数据统计分析，同时对于访谈内容借助于植根理论（Grounded Theory）进行整理和分析。

2. 在津高校外国留学生跨文化适应能力分析

跨文化适应可以从两个层面上进行界定，即心理适应和社会文化适应 [Ward, Kennedy]. 其中，心理适应所反映的是以个人的主观情感反应为基础，对在跨文化接触中的心理健康和生活满意度进行考察。如果个体在与当地社会文化的跨文化接触过程中，没有或很少产生抑郁、焦虑、孤独、失望、思乡以及情绪失控等负面情绪表现的话，就算达到或基本达到心理适应。而社会文化适应则是指个体适应当地社会文化环境的能力，是否能与当地文化的人有效进行接触。其中，文化融合是指个体与其它文化群体成员持续的接触之后，内心体验到的心理和个人行为的变化。跨文化适应的概念与文化融合密切地联系在一起，跨文化适应主要涉及进行跨文化接触的人的行为与心理的变化，文化融合主要涉及认知、态度、价值观念的变化。

本课题在现有的研究理论上，把跨文化适应细分为三个层面，即“留学生的文化认知层面上的跨文化适应”、“留学生的心理层面上的跨文化适应”和“留学生学习学业层面上的跨文化适应”三个大的层面，分别考察和分析影响在华（津）外国人留学生跨文化适应的影响因素。

2.1. 社会综合条件的认知状况

留学生群体在同当地社会文化环境的跨文化接触过程中，会受到多种因素的影响。其中最表层最易感觉到的就是来自日常生活方式和生活习俗的转变，这些变化会影响留学生群体的心理适应状况。作为在异国他乡的中国留学、生活的外国留学生，将在一个相对比较漫长而又极富挑战性的期间内，当地的气候、饮食、风俗习惯、社会基础设施等各个方面都与自身息息相关。留学生初到异国他乡，面临一个全新的陌生环境，完全被不熟悉的东西所包围，内心自然而然地会对周围社会文化环境产生一种新奇感和迫不及待地渴求融入，在运用原来自己固有的方式方法不能有效地进行交际和沟通时，原有的心理状态平衡被打破，必然会进行自我调适，或者采取积极的手段，也很可能采取消极的手段与方法，最终达到一种相对平衡和稳定的新的心理状态。

本部分我们选择了天津的“宗教信仰场所、气候、饮食、饮酒、治安、交通、通讯、购物、医疗、护照签证”等因素作为监测点，通过他们对于这些因素的重要性认知程度，就外国留学生对于天津社会环境的适应状况进行考察。数据显示留学生对于天津的社会环境因素的真实态度和看法。对于上述因素持否定看法的比率分别为 30, 5%, 30, 3%, 26, 8%, 29, 0%, 29, 8%, 31, 8%, 37, 0%, 36, 6%, 36, 3%, ” 和 28, 6%; 最不满意的为“当地网络、电话、邮局等通讯条件 (37, 0%)”，其次为“当地购物商店

和饭店的服务态度和质量(36,6%)”，而比较低的依次为“当地饮食习惯(26,8%)”和“护照签证等公共行政机关服务水平和态度(28,6%)”。与之相对应，对于上述因素持肯定看法的比率以此为34,3%，33,0%，39,6%，36,0%，32,8%，37,0%，32,0%，30,8%，23,0%和31,8%；最满意的为“当地饮食习惯(39,6%)”，其次为“当地公共交通条件(37,0%)”，而比较低的依次为“当地医疗保健服务水平和态度(23,0%)”和“当地购物商店和饭店的服务态度和质量(30,8%)”。

概括而言，对于“当地的饮食习惯，当地公共交通条件，护照签证等公共行政机关服务水平和态度”等因素相对比较满意，对“当地网络、电话、邮局等通讯条件，当地购物商店和饭店的服务态度和质量，当地医疗保健服务水平和态度”等公共服务业普遍较为为不满。另外，结合高校当前的外国留学生服务和管理工作实践实际，加上针对这些共性问题，我们同留学生代表、留学生服务管理部门人员、教师员工以及中国学生代表进行了多次深层访谈。在访谈过程中，课题调研组成员也普遍发现，当留学生缺乏与其留学当地的同学和老师包括环境之间实现良好沟通和互动时，他们会对周围的人物产生不信任，以及怀疑、焦虑的感觉和意识。留学生来华学习的意义甚至会被怀疑，对于自身是否可以胜任在中国学习的问题，产生疑虑，同时，往往会对周围的师友是否真诚产生怀疑，进而，对于自身是否可以顺利在华生活也充满怀疑，出现严重的心理压迫感。另外，在陌生的环境中，留学生们的心理往往敏感而脆弱，除了怀疑和焦虑情绪之外，还有其他诸多因素会加重该情形。对微小的刺激，易被夸大甚至歪曲地理解，从而在留学生内心产生敌意。这种心理上敌意如果转移到留学生的学习活动之中，会导致他们抱怨学习的内容尤其是中国文化。这些心理问题使得留学生的在华学习和生活遭到不同程度的干扰，乃至引起不良的突发事件。

如何改变这些生活层面上由于环境变化所带来的日常生活方式、文化习俗以及自然条件差异，对于尽快调整好自己的心理波动周期，逐渐和当地社会环境节奏接上轨，进而适应并“扎根”融入到当地文化氛围中，实现跨文化适应环节，不仅对于自身的身心健康发展至为关键，而且对于消除初来乍到的生疏感和不安定感，减少因为“文化冲击”所带来的生理周期、内分泌、饮食和作息时间紊乱等心理情绪波动和精神上的紧张感、无助感，从而，以全新的精神面貌和充沛精力去体验、感受和观察、学习留学当地的文化、教育、社会等各个方面，为圆满完成学业，实现个人愿望及未来设计和家庭父母亲友的期盼奠定坚实的基础。

今后，来津外国留学生能否实现持续、稳健发展，能否顺利实现文化适应，摆脱或尽可能减少由于文化冲击所到来的负面影响，不仅有赖于高校的齐心努力，还有赖于天津市政府下属的公共电信、宗教文化、购物、医疗保险等各个部门的通力合作，从而为在津外国学生们打造温

馨舒适、个性化、人性化、以人为本的留学生活化境，帮助他们尽快度过跨文化适应过程至为重要。

2.2. 心理层面适应状况

留学生们初次来到语言与文化完全陌生的环境，离开了原先的生活圈子，在学习和日常生活中易于陷入一种难于理解别人也难以被别人理解的窘境。留学生由此感到孤独无助，乃至滋生本能的思乡意识。这种意识往往会阻碍他们正常的学习和交流的开展。对于部分留学生来说，甚至会产生依赖学校里和周围社区同胞的现象；一些留学生将自身封闭，并忽略了加强和中国学生以及老师的交流、和其它国家留学生密切联系等接受教育的关键途径。

因此，为了进一步把握在津外国留学生跨文化交际适应过程中的“心理适应”指标，本研究设置了留学生“心理适应”自我检测项目，通过对“中国留学期间大部分时间个人身心状态的自我形象描述”来考察心理适应程度与质量水准。在设置的13个情绪指标中，选择负面情绪指标的比例明显高于正面情绪指标和中性指标。其中，高达一半的应答者选择了“忙碌”（40,2%）、其余依次为“无聊”（35,4%）、“压抑”（31,4%）“紧张”（29,4%）“彷徨”（28,6%）“郁闷”（27,4%）、“困惑”（25,4%）、“无奈”（25,4%）；而充实、愉快和幸福则分别为26,2%、15,4%、7,4%。其中非常值得思考的是留学生身心状态的冲突现象，即留学生在表面上“忙碌”、紧张”和“充实”的同时，内心却倍感无聊、压抑、彷徨、郁闷、困惑和无奈。

按上述心理适应对在津留学生跨文化交际适应的现状进行衡量发现，目前在中国学习和研究的外国留学生群体中还有相当一部分尚未完成跨文化交际适应理论上所讲的心理适应。其中针对“留学后常感到重重身心压力”仅有不到15,0%（14,2%）的在津外国留学生表示“不同意”和“很不同意”，而其余绝大多数（85,8%）的被访者表示赞成。其中高达27,8%的被访者表示压力主要源于“不能和中国教授同学顺利交流”。同时，在“留学期间常感到的症状与不适”的问题回答中，选择“感觉一切还好无任何不适”的仅仅为（20,4%），而高达40,2%的同学“迷茫困惑感觉不到未来前途所在”，近三分之一（30,3%）的留学生“情绪不稳定，很容易起伏波动”，另外精神不振身心疲惫（28,5%）、失眠多梦睡眠质量差（26,1%）、难以忍受想放弃留学（22,0%）、胃口差消化不良（18,2%）、孤单想家（14,7%）、头疼（10,5%）等负面情绪和身体不适感的存在，无疑给在津外国留学生正常学习和生活带来广泛负面影响和障碍。

2.3. 人际交流沟通状况

留学所在地院校的当地人师生作为直接和留学生交往的对象群体，对于留学生的跨文化交际适应起着重要影响作用。由于交往的模式、交往

态度和交往习俗不同而导致在津外国留学生不能跟当地人进行良好的交往,使他们产生很多负面情绪,如无助感、孤独感和负罪感等。调查结果显示,在津外国留学生对“和自己周围中国同学的关系”回答为“非常亲密友好”仅仅占到了整体应答者的12,4%,而尽管回答“很糟糕很紧张”的比例非常低,仅有1,4%;但是通过选择“不好不坏”的超过了一半(56,4%)、“非常一般”超过了四分之一(26,2%);另外,在“对目前留学生活最不满意的方面”的应答者中,和人际关系密切相关的选项就占据了前四项中的三项,分别是“缺少知心朋友、学校生活单一乏味”(23,3%)、“和教师同学及周边人的语言顺利沟通交流”(13,6%)和“与教师教授及其他同学间的人际关系紧张”(9,4%),三项汇总起来占到整体应答比例的将近一半(46,3%)。可以看出,在津外国留学生和当地中国师生的交际情况着实不令人满意。再看津外国留学生“与中国同学相处时的内心感受”的应答结果,高达将近一半的同学选择了“内心有隔膜感”(44,2%),依次为“非常拘束紧张”(32,4%)、“小心翼翼”(22,8%)、“舒服自然”(22,6%)、“疲惫厌倦”(22,6%)、“友好亲近”仅仅为10,4%,很好地证明和支持了上述观点。

这种冲突现象如果结合“心情不好或者压力过大如何缓解”调查结果来进行解释的话,可以很好地找到答案。有超过三分之一的被访者选取“和本国朋友聊天或独自吃零食”(38,0%)、“向恋人或配偶电话/聊天倾诉”(37,8%)、“闷在心里不告诉别人”(29,2%);而与之形成鲜明对比的是“和中国朋友聊天倾诉”(8,0%)、“和中国教授、同学倾诉”(5,6%)。从而,说明在津外国留学生群体在紧张繁忙的学业之余,由于缺乏有效地压力缓解方式和渠道,另外加上强烈的自尊心所带来的好面子思想,不愿意或者不好意思甚至不敢于向身边的中国朋友包括教授和同学诉说自己的困难以求得帮助。由于不能很好地心理状态调适,久而久之,这样的情绪冲突不仅仅阻碍留学生学业的顺利完成,更影响健全人格和社会品格的正常养成。

2.4. 社会支持系统状况

人类学家、社会学家以及文化学家和心理学家等诸多研究者普遍认为,社会支持系统或社会支持网络包含多种来源。对长期旅居国外学习和研究的留学生群体而言,除了家庭等人类学意义上的支持系统之外,其社会支持资源还可划分为具有相同“母文化背景”的本国同胞和“他文化背景”的留学所在地当地民众。具有相同“母文化背景”的本国同胞所提供的支持系统意义非同寻常,无可替代,因为这些具有相同旅居经历的人可以提供给后来旅居者各方面的实用信息,帮助他们应对全新而陌生的社会文化环境。由于语言相同,文化同宗同源,他们还可以提供情感层面的帮助,支持那些后来的旅居者宣泄或者释放自己的不良情绪,释放在新的环境中遇到的挫折与身心压力,同胞可以为旅居者提供

保护作用,使其心理安全、自我尊重和归属感得到增加,减少压力、焦虑、无助感和疏远感。但是,事物都具有两面性,留学生的社会活动圈子同样也不例外,具有相同文化背景的圈子当然很大程度上能够帮助减轻和缓解跨文化交际的带来的冲击,如果过于依赖这个社会支持系统则可能会阻碍旅居者对当地文化的学习,甚至会阻碍自身跨文化交际适应能力的开发。

通过留学生对在天津生活最不满意的方面、留学生与中国任课教师或指导教授交流沟通的情况结果统计表我们可以看出,在津外国留学生目前的社会支持系统非常不乐观。选择“缺少知心朋友,学校生活乏味”的将近一半,高达47,8%，“和教师同学及周边人的语言顺利沟通交流”、“与教师教授及其他同学间的人际关系紧张”分别高达应答者整体的27,9%和19,3%。从师生之间的交流沟通情况而言,能够做到经常交流沟通的还不到全体调查对象的五分之一(17,0%)。“很少或者偶尔交流沟通”则高达51,8%，“无交流沟通害怕见教授”、“无交流沟通懒得去”也分别达到了12,2%和10,4%。由此可见,在津留学生对于留学期间重要社会支持系统之一的师生关系维持上不令人满意,从而进一步说明来津留学的外国留学生的社会文化适应状况有待进一步提高,印证了在津外国留学生尚未完成社会文化适应的观点。

实践证明,留学生在海外留学期间,如果由于语言或者文化价值认同等因素而不能走出自己同胞这个小社会圈子,社会活动及交际圈子局限于与同胞密切联系,久而久之,文化适应的惰性因素会阻碍留学生们更加困难的与当地社会民众进行顺利的交流 and 沟通。也即在很大程度上降低了自身跨文化适应潜能开发。特别需要强调的是,海外留学生与所在地其它群体成员的关系,特别是与当地文化成员关系,更会直接影响他们的心理和社会文化适应。与当地朋友的旅居者适应问题比较少,满意度与心理幸福感比较高,与当地关系的满意度与外国学生包括学业和非学业在内的整体满意度。

2.5. 社会文化适应和融入状况

留学生群体以30岁以下的青年留学生为主(占整体样本的96%),正值风华正茂的大好年龄段,开心快乐地完成身心健康成长,无论对于个人或者家庭而言,还是对于国家未来的发展而言都至关重要。按照马斯洛的需要层级理论,留学生到了中国高校以后,尽管学校的教学设备和设施并非非常现代化,宿舍居住环境非常人性化,但是都不能取代留学生对于包括友谊和朋友圈子等社会支持和心理支持系统的需要,也不能逾越由于语言障碍、饮食习惯以及政治制度、价值观念和文化核心价值观所带来的文化冲击现象。

就参加本次调查研究的在津外国留学生群体而言,留学生的文化融合形态整体呈现出一个“梭形”结构。如果按照对中国的了解程度和主观

态度标准来划分的话, 又可以将留学生群体细分为“知华派、亲(支)华派、嫌(反)华派和边缘派”等分支。无论从留学生自身还是国家教育交流的角度来看, 充分发挥身在海外的优势, 采取“拿来主义”的方法, 在批判性地学习借鉴了国外先进科技文化的同时, 能够积极地结合国内现实, 应用到实际工作过程中, 但是遗憾的是持有这种积极“整合态度”的留学生群体数量实在为之甚少, 某种意义上不能不说是留学生自身的一种失策和不足。

问卷调查结果和日常对在津外国留学生的观察结果非常吻合: 大部分留学生还是停滞于“分离模式”阶段, 学习和生活乃至日常娱乐各个圈子里全是和自己具有一样背景的中国同胞, 没有融进去当地的主流文化圈子, 即使面对中国文化体系里面的一些优秀部分也是嗤之以鼻, 不屑一顾, 丧失甚至拒绝了本可以学习、发现和吸收国外优秀文化精华的集会。从海外留学的自身价值来看, 也就失去了远离父母亲人、不远万里、花费昂贵地来到中国留学深造的根本初衷。另外, “融入模式”的留学生主要是由所谓的“亲华派”组成, 他们主要受到中国传统文化所带来的“汉字热”影响, 一味地盲目认为中国的所有东西都是值得赞赏和全盘接受的, 对本国的文化历史全部抛之脑后。其实, 外国学生到中国以后, 希望尽快融进中国当地社会圈子, 注重学习和了解对方的思维、社会习惯和法律体制, 这都是正确和必要的选择, 但如果一下子完全生疏于自己原来的文化属性, 生疏于自己原本的认知, 必然会使自己陷进迷茫和不确定之中。“边缘人模式”的比例相对较少, 其中的原因也比较复杂, 既有文化认同层面上的因素, 也有个人语言和文化价值观的因素, 不能一概而论。当然, 由于留学生的心理适应、社会文化适应与文化融合涉及到跨文化适应的不同方面, 因此这三个概念密切地联系在一起。简单地将留学生群体泛泛的划分为这几个派系分支有很多问题和争议, 关于划分标准和派系间的区分以及彼此相互转化的可能性等, 都有待在后续研究中加以更加严格和仔细深入的讨论。

综上所述, 采用整合态度的留学生群体要比采取融入态度的留学生所遭遇的心理适应问题少, 因为他们对所在地的文化期望相对理性和客观, 少缺了很多盲目性的感性思维因素; 其次采取分离态度的留学生社会文化适应水平整体较低, 留学幸福指数和生活幸福指数, 即心理适应水平要低于持有整合态度的留学生群体, 关注大多数持有分离态度的留学生群体, 引导他们积极地正确看待和尊重与理解留学所在地的文化, 并汲取精华为己所用, 这也正是本研究所期待的一个重点突破部分; 最后, 持有融入和整合态度的留学生群体的社会文化适应的水平最高。

2.6. 学业学习层面适应状况

由于教育制度、教育教学方式方法以及教育理念的差异, 外国留学生的学习方式也发生了很大的变化, 再加上学习的语言由原来长期使用的母

语,转换为其它国家的语言之后,对于语言能力的要求也带来了学习方式、思考方式、考核方式等多种差异。为了检验在津外国留学生学习学业适应状况,我们设置和考察了以下几个方面的因素指标,即学校教育教学层面,教师的水平和方法问题;除此之外,在这里重点强调学校的学习和日常生活费用、奖学金等优惠条件,以及个人对于学业和经济压力的承受能力、中国的教育教学方式、与同学的学习交流沟通等方面。

结果显示,在津外国留学生整体上而言,在学习和学业的适应上尽管比预想的要较为理想,但是,原来的学习方式和习惯对目前在天津学习期间仍然影响很大,尚未改变和转变到适合中国高校特点的学习方式方法上来。另外,奖学金的种类、生活费用等并未呈现出明显的影响偏差。

3. 结语

留学生作为世界人口移动中年轻而富有朝气和活力的精英社会群体,在具有年纪轻、求知欲旺盛、接受新鲜事物快等诸多优点的同时,也不可避免地具有社会阅历浅和社会经验不足、遇到挫折或者误解容易冲动、不能很好地控制自己情绪等不足。留学生作为各国和世界未来的重要优秀人力资源,其跨文化适应问题成为了高等教育国际化高校学生事务管理工作的重要一环。因此,在国家大力推进高等教育领域留学事业健康可持续发展的大背景下,为进一步深化高等教育国际化的质量指标,关注和深入了解外国留学生的生活和学习现状,关注留学生的文化适应与文化冲突问题,完善高层次人才成长成才的软环境,对于改进和提升国家形象和软实力,为高等教育国际化办学持续发展做好实证研究分析显得至关重要。

参考文献

- 安宇,周棉.留学生与中外文化文流[M].南京:南京大学出版社,2000.
- 陈慧、车宏生:《跨文化适应影响因素研究述评》,《心理科学进展》.2003. No 6 (704 - 780).
- 陈慧.留学生中国社会文化适应性的社会心理研究[J].北京师范大学学报(社会科学版).2003. No 06.
- 道格拉斯·艾伦,胡锐军.外国留学生在我国主流大学的文化适应——超越留学生公寓[J].国家教育行政学院学报.2005. No 10.
- 狄斯马.外国留学生在我国的适应性[D].南京师范大学,2004.
- 戴晓东.跨文化交际理论[M].上海:上海外语教育出版社,2011.
- 傅锦彬,方竹根.高校发展来华留学教育的对策研究[J].黑龙江高教研究.2003. No 04.
- 郭桃桃.论跨文化交际中的交流障碍[J].湖南师范大学教育科学学报.2004. No 04.
- 沈文忠,陈强.来华留学生教育发展中课程国际化问题初探[J].外国留学生工作研究.2008. No 3 (1 - 6).
- Ward C., Kennedy A. The measurement of sociocultural adaptation // International Journal of Intercultural Relations. 1999. № 23. P. 659-677.

ОБЩИЙ АНАЛИЗ ИСПОЛЬЗУЕМЫХ СЛОВ В НОВОМ ЭКЗАМЕНЕ HSK ПЯТОГО УРОВНЯ

新HSK五级考试试卷用词统计分析¹

Ван Хунчан, Дун Вэньвэнь

王红厂, 董文雯

Китай, Тяньцзинь

E-mail: hywhc@nankai.edu.cn

(南开大学汉语言文化学院 天津 300071)

Дан анализ пяти комплектов экзаменационных работ по новому HSK, а в качестве эталона взята общая программа нового HSK 5-го уровня. С помощью компьютерных технологий был проведен статистический анализ частоты использования слов в экзаменационных работах и получены ценные статистические данные, с опорой на эти данные выдвинуты предложения о том, как повысить качество экзаменационных работ.

Ключевые слова: экзаменационные работы по новому HSK, статистика слов, слова-исключения.

引言

为扩大汉语水平考试 (HSK) 的影响力, 使之更好地满足汉语国际推广工作的需要, 国家汉办于2009年11月推出新汉语水平考试 (HSK), 并研发了新的词汇大纲。新HSK考试较好地适应了汉语国际推广形势的需求, 在海内外产生了积极的影响, 对广大海内外的汉语学习者起到了一定的鼓舞作用。然而, 新HSK仍处于探索阶段, 目前有关新HSK考试的效度、信度、以及新HSK对教学的影响等相关研究成果甚少。罗民等 (2011) 对新HSK在海外实施的相关数据进行了统计分析。吕禾 (2010) 曾对新旧HSK词汇大纲中的用字情况进行了考察与对比分析。本文拟对新HSK考试试卷的词语使用情况进行考察, 因为根据“考教结合”的方针, 这不仅直接影响对外汉语词汇教学的范围和难度等级, 更关系到学生综合语言能力的培养及提高。因此, 有必要对考试试卷中的用词状况给出科学、直观、准确的统计分析, 更好的为对外汉语词汇教学提供有益的参照, 也为考生的汉语词汇学习指明方向。

本文以新HSK五级考试大纲为参照标准, 通过对所用词语与大纲所列词语的比对, 以及词频的统计, 来分析新HSK试卷用词是否与考试大纲相符, 能否真正考察学生的汉语水平; 另外, 通过分析新HSK试卷用词情况, 也可以帮助我们了解试卷的质量和难度变化。

¹ 本文系中央高校基本科研业务费专项资金资助项目 (项目编号: NKZXB10018) 和天津社科重点资助项目“基于中介语语料库的汉语特殊句式偏误研究” (项目编号: TJZW10-2-486) 的阶段成果。

一、语料来源及统计步骤

1. 语料来源介绍

依据本文的研究目标, 本文选用汉办官网 (www.hanban.org) 公布的, 在2010年新HSK五级正式考试中使用过的五套真题试卷, 分别将之编号为: H51001、H51002、H51003、H51004、H51005, 并将其内容以文本文件形式录入计算机系统存储。因我们的研究对象为试卷中的词汇, 故只选取试卷中的试题内容(含写作)和听力文本, 答题说明、考试说明均予以删除。

2. 本文所使用的软件

本文所使用的软件包括北京语言大学语言信息处理研究所开发的《现代汉语通用分词系统》、MyZiCiFreq v1.0文本字词频率统计工具、中国科学院计算技术研究所研制的汉语词法分析系统ICTCLAS、武汉大学沈阳老师研发的 ROST ContentMining内容发掘软件。

3. 语料分析统计的步骤

本文的语料分析和统计步骤如下:

3.1. 词语切分: 分词软件与人工干预相结合

分词软件因其功能及应用领域的不同, 最终的分词处理结果都会受到一定的影响。在计算机分词后, 我们人工又对其分词结果进行了核实。

3.2. 词汇登统

这一步骤已在使用分词软件后自动进行登记, 因而我们看不到软件是如何进行处理的。词汇登统的原理见林联合(1986), 此处不赘言。

3.3. 词汇综合统计

在词汇登统结束后, 按以下步骤进行: 1) 合并各词表, 计算出词语的频率; 2) 通过累计计算, 得出词表中的总词条数; 3) 按词的频次高低排序, 手动保存;

3.4. 词频统计报告的生成

我们使用MyZiCiFreq v1.0文本字词频率统计工具对语料文本进行处理, 文档命名为“新HSK-5.txt”, 运行软件, 在输出路径下将会得到四项统计数据, 分别为序号、词语、出现词数、频率。统计结果会直接出现在软件的对话框, 这时点击“导出词频数据”或“导出字频数据”按钮, 将会自动生成文件名为“#词频统计#词频统计#2010-**-*.txt”文本文档。

二、新HSK五级试卷词汇统计分析

1、试卷用字和用词的总体分析

在以上步骤完成以后, 我们使用MyZiCiFreq字词频率统计工具得到这五套试卷的用字及用词总数。如表1所示:

表1 新HSK五套试卷字、词数统计表

试卷	汉字数	去重字数	词语数	去重词数
H51001	8088	972	5358	1468
H51002	8181	1028	5252	1654
H51003	8636	1104	5642	1753
H51004	8922	1132	5772	1860
H51005	8739	1125	5604	1763
平均	8513	1072	5526	1700
总计	42566	1673	27628	4338

通过表1 可以发现,五套试卷汉字数量控制在1100字上下,词语数量也相对稳定,在1700个词左右,表明这五套试卷的难易度基本持平。如果我们不考虑其他因素,以平均的用字和用词数量来说,H51001难度略低,而H51004略高,总体看,字、词数量没有较大的起伏,说明每套试卷的平行效度基本是符合命题规范的。

接下来我们对每一套试卷的用词在考试大纲规定的2503词的覆盖情况进行统计。应用的软件为ROST内容挖掘软件。统计数据如下表2所示:

表2 新HSK五套试卷挖掘词数统计

试卷	文档去重词数	挖掘词种数	大纲覆盖率	单套试卷覆盖率
H51001	1468	1245	49,74%	84,81%
H51002	1654	1412	56,41%	85,37%
H51003	1753	1500	59,93%	85,57%
H51004	1860	1553	62,56%	83,49%
H51005	1763	1498	59,85%	84,97%

表2 中的挖掘词种数即为试卷用词出现在词汇大纲中的数量,大纲覆盖率是指挖掘词种数在考试大纲词汇中的比例,即挖掘词种数/词汇大纲词种数(2503词);单套试卷覆盖率是指挖掘词种数在该套文档中的比例,即挖掘词种数/文档实际去重词种数。在表格的横向数据统计中,挖掘词种数同文档实际词种数是成正比的,而单套试卷覆盖率基本保持在85%左右,大纲覆盖率平均为57,7%。这项数据表明,不论每套试卷的语料数量如何,覆盖于词汇大纲内的词在每套试卷的语料中分布都较为

平均、稳定。这也表明这五套试卷的选词难易程度相当，用词的大纲覆盖率在50%~63%之间，词汇大纲的覆盖率略低。

根据表1五套试卷词语总数为27628词，去重词语数为4338个，我们利用ROST内容挖掘软件中的“基于辅助词群的处理”功能对这4338个词进行挖掘统计，共找出未出现在考试大纲中的词语835词，通过人工干预的方式，去除人名、地名、专名及构词语素等，最终得到5套试卷的超纲词为733个，占5套试卷总词量的比例是16,9%。应该说这个比例还是稍高的，对于考生理解听力和阅读的内容还是有一定的影响。

2. 下面我们将试卷的用词按照题型，即听力、阅读、书写三部分进行分类统计，以考察各部分用词的情况以及超纲词的比率和频率。超纲词的统计可以反映新HSK五级考试试卷用词与大纲词表的契合程度，进而有助于试卷编写质量进一步提高，使之更加具有针对性，也更规范、科学。同时，也能为新HSK的研究提供一些比较科学的数据。

表3 新HSK五套试卷各部分题型用词比例

	去重词语数	超纲词	超纲比例
听力	1942	403	20,75%
阅读	3225	551	17,09%
书写	228	10	4,39%

从表3中可以看到，听力、阅读两部分超纲词的比例比较高，远超过新HSK 五级考试“试题语料中的超纲词控制在10%左右”的命题要求，特别是对于听力部分来说，这一比例是偏高的，是不易于学生很好的理解听力文本内容的，会影响学生水平的发挥。

2.1. 听力部分用词情况

我们将5套试卷中听力部分的词汇用MyZiCiFreq v1.0文本字词频率统计工具进行处理，共计处理字符数53565个，其中词语数13711个，去重词语数1942个，运用ROST ContentMinging内容挖掘软件中的“基于辅助词群的处理”功能，统计出未出现在大纲中的词语共492个。通过人工干预，去除其中的人名、地名、专名、叠词和构词语素等，最终得到听力部分超纲词402词。运用Excel电子表格对词频软件自动生成的“听力词频统计”文档进行词语不同词频次数的统计，数据见表4：

表4 听力部分用词情况

出现频次 (单位: 次)	词语数量 (单位: 个)	超纲词 (单位: 个)
1	715	152
2	357	64
3	215	48
4	122	20
5	86	19
6	80	19
7	56	16
8	42	11
9	21	5
10	27	6
>10	221	42

从上表4中可以看出,在听力部分出现频次为1次和2次的词数量居多,且超纲词也最多。出现1词的超纲词占去重词数比例为7,83%,出现2次的超纲词数比例为3,30%。在这一部分中出现10次以上的试卷用词为221词,超纲词为48词,占该部分去重后总词数的2,47%。

2.2. 阅读部分用词情况

我们按同样的程序,统计出5套试卷中阅读部分共计处理字符数50708个,

词语总数为15574个,去重后词数为3225个,未出现在词汇大纲中的词636个。经过人工干预,最终超纲词为551个。运用Excel电子表格对词频软件自动生成的“阅读词频统计”文档进行词语不同词频次数的统计,数据见表5。

表5 阅读部分用词情况。

出现频次 (单位: 次)	词语数量 (单位: 个)	超纲词 (单位: 个)
1	1494	318
2	627	99
3	269	32
4	185	33
5	121	15
6	77	7
7	59	9
8	50	7
9	39	4
10	43	4
>10	250	23

从上表5中可以看出,在阅读部分出现频次为1次和2次的词数量居多,且超纲词也最多。出现1次的超纲词占去重后该部分总词数的9,86%,出现2次的超纲词占3,07%。出现10次以上的试卷用词占该部分总词数的7,75%,其中超纲词占去重后总词量的0,71%。总体看超纲词占该部分总词数的17,09%。

2.3. 书写部分用词情况

本部分共计处理字符数2822个,其中词语数298个,出现不同词语数228个,超纲词10个,见表3。利用Excel电子表格对词频软件自动生成的“书写词频统计”文档进行该部分词语不同词频次数的统计,得出数据见表6:

表6 书写部分用词情况

出现频次(单位:次)	词语数量(单位:个)	超纲词(单位:个)
1	195	10
2	23	0
3	5	0
4	2	0
5	0	0
6	0	0
7	0	0
8	2	0
9	0	0
10	0	0
>10	1	0

从上表6可以看出,书写部分由于题型的特殊性,所以出现的词多为1次,占该部分总词数的85,53%,超纲词占总词数的4,39%。

三四、有关建议

利用上述各项统计数据,我们可以较全面的对新HSK五套试卷的用词情况做出评价,五套试卷的语料共用27628词,出现不同词语数4338词,通过与《新HSK五级考试大纲》词汇的比较统计,整个大纲词表覆盖试卷中3605词,其余的733词在词汇大纲外。根据表2的数据显示每套试卷的词语大纲覆盖率在50%~63%之间,试卷用词在大纲词汇中的覆盖偏小,没能很好的扣住大纲词命题。在试卷的设计编写上,也就是在词语的选用上,应当利用词汇计量的手段对大量的言语作品进行词汇统计筛选,选出的言语片段或篇章应该具有涵盖考试大纲词汇所需词汇的承载能力。

在统计超纲词时发现新HSK词汇大纲的一处瑕疵，在对试卷用词进行挖掘统计过程中发现，人称代词“我们”不属于超纲词，而“你们、他们、她们”这三个词却都被挖掘成了超纲词，在新HSK词汇大纲1-6级中都找不到这三个词，但从理论上来说，由大纲词和词缀构成的派生词是不应该作为超纲词处理的。这就意味着在判断超纲词时，除了大纲中已经列出的词语，还应该把那些纲内派生词也排除在超纲词外。而在实际操作中，除非有一个大纲词和词缀构成的派生词的详尽列表，否则对于超纲词的界定是很难掌控的。所以新HSK词汇大纲是否可以根据这种设想来完善大纲词表，一个包括由大纲词和词缀词构成的派生词的详尽列表。

通过对数据的分析研究，发现所统计的5套新HSK试卷中，不论是各题型部分的超纲词比例，还是每套试卷的超纲词比例，对于新HSK 五级考试命题要求“试题语料中的超纲词控制在10%左右”的比例都是偏高的，但由于研究方法多以静态分析为主，不能结合考生的成绩，对学生掌握词汇的水平、以及试卷选词的难易度进行评估。希望在以后的试卷设计编写上，也就是在词语的选用上，应当利用词汇计量的方法对大量的言语作品进行词汇统计筛选，选出的言语片段或篇章应该具有涵盖考试大纲词汇所需词汇的承载能力，尽可能将超纲词控制在规定的范围内。对于超纲词的研究可以为教材及辅助材料的编写、大纲词汇修订等提供间接数据，因为超纲词的比例在一定程度上反映的是选用文本的合适度，超纲词越多，文本的合适度就越差。

参考文献：

- 郭曙纶：《试论对外汉语教材中的超纲词》，宁夏大学学报，2008年7月第4期。
- 国家汉办、孔子学院总部：《新汉语水平考试大纲》，商务印书馆，2010年。
- 高远月：《谈HSK与汉语教学中的不和谐因素》，新疆广播电视大学学报，2001年第2期。
- 林联合：《汉语词汇统计的步骤和词汇使用度的计算》，辞书研究，1986年第4期。
- 罗民、张晋军等：《新汉语水平考试（HSK）海外实施报告》，中国考试，2011年第4期。
- 吕禾：《新HSK一、二、三级词汇大纲用字情况研究》，黑龙江社会科学，2010年第05期。
- 张洁、张晋军：《汉语水平考试(HSK)用词统计分析报告》，中国考试，2010年第01期。

О ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «РУССКИЙ ЯЗЫК» В ВУЗАХ КИТАЯ

对新形势下高校俄语专业发展方向的思考¹

Ма Линь

马琳

Китай, Тяньцзинь

Рассматриваются подготовка кадров по русскому языку, практика учебной реформы по данной специальности, анализируются проблемы в процессе реформы и даются конкретные предложения по совершенствованию системы образования.

Ключевые слова: подготовка кадров, учебная реформа, проблемы, предложения.

新中国建立以来,我国俄语人才培养经历了专业化人才培养和复合型人才两个发展阶段。第一阶段培养的重点在于提高学生的语言实践能力,即单纯的俄语听、说、读、写能力,而第二阶段则是注重“俄语+经贸、法律、政治、外交等”模式的培养,即培养既能够较为熟练地运用俄语,又能够初步掌握一门专业知识的复合型人才,引导俄语专业走向个性化发展的道路。

笔者所在的天津师范大学俄语系在近几年的教改中,为了能将俄语专业办成有特色的、有一定竞争能力的专业而在孜孜不倦的探索,5年内三次修改教学大纲,可以说“在过去相当长的一段时间里,我们并没有停止教学改革,但这些改革基本上是在原有课程体系框架下进行局部的调整和有限的增减,如改革技能课的教学方法,或减少技能课的数量,增加概论性的知识课等等。这些改革起过积极有效的作用,在不同的阶段提高了教学质量、拓宽了学生的知识面。但在今天,面对已经变化了的条件,我们必须进行新一轮的改革。”笔者认为,新一轮的改革可以从以下几个方面进行尝试:

1. 分级教学:建立快班个性化教学体系。

现有的俄语专业入校新生,多以高考成绩平均分班。每个班学生的语言水平参差不齐,严重影响了教学进度。教师在授课时也经常面临顾此失彼的尴尬处境,无法同时满足不同水平学生的学习要求,更无法兼顾不同层次学生的学习热情。笔者在彼得堡大学东方系进修期间发现,其汉语系就是采取这种分级教学的方法,只不过,他们不是分成快慢班,而是直接采取淘汰制,语言水平差的学生会降到低一年级学习。

¹ 本文是天津市教育科学“十二五”规划课题研究成果,项目编号:HE4069.

2. 精英教学：缩小授课班学生数量。

据了解，天津市具备俄语专业的高校中，除了南开大学还保持小班授课之外（也由原来的10-15人增加至20人），天津师范大学和天津外国语大学的班级建制均为30-35人。外语教育相对于其他专业来说，对课堂的师生互动性要求更为严格一些，小班授课能保证每名学生在有效的课堂时间内有足够的言语实践机会。而现有的授课人数会使得部分学生在课堂上由于时间关系而丧失发言机会，这必将降低学生的学习热情和学习效果。

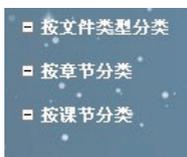
3. 更新课堂模式：借助多媒体延伸课堂外的无限空间。

随着现代高科技的发展，计算机在辅助俄语教学领域发挥着越来越重要的作用，其技术的普及和发展为现代俄语教学的探索和实践提供了很好的物质条件。多媒体网络在现代俄语教学中的应用改变了传统俄语教学中“доска+мел+разговор”的教学模式，将各种现代化的教学手段，如：计算机及各种光盘、软件、投影仪、网络等有机结合起来，其相互间取长补短、相辅相成，形成一个多元化的立体教学环境，进而生成一个教师讲授、学生自主学习和现代化技术辅助教学的立体化、多维化俄语教学体系。

以我校的网络平台为例，每一个课程分为以下几部分内容：



准备好的电子教案就存放在课程资料中，上传时可以按照以下几种方式选择：



这样利于学生课下预习和课后复习，能大大提高学习效率，最大限度利用课堂可用时间和资源。

4. 完善测评体系：采取以学生为中心的综合性评价标准。

在考核汇中，侧重俄语综合应用能力的考察，让形成性评价成为培养学生自主学习能力和创新能力的有力工具。同时加大了形成性评估所占比例，评价体系中形成性评价占60%，主要表现为学生的自主创新活动，如PPT课件的展示、俄文演讲、讨论、辩论、影视模仿等等，考察的是其语言综合运用能力。

5. 按需培养: 依托地方经济发展专业特色。

天津作为我国北方港口之都,国家对滨海新区的发展采取了优先支持的政策,近年来对俄合作贸易发展活跃。2010年中俄第一个大型石油加工合作项目,即1300万吨/年炼油项目在天津滨海新区奠基,天津滨海新区将成为华北地区最大的炼油基地。以此炼油厂的兴建为标志,势必带动中俄多领域合作的逐项展开,可以预见,立足滨海新区发展之需求必将呈现出新一轮俄语需求的热潮。

作为天津市仅有的具备培养俄语专业本科和硕士的三所高校之一,我校俄语专业应该把服务天津经济发展作为专业生存和可持续发展的有效支柱和教改目标。目前,国内很多高校都采取“俄语+第二专业(外语除外)”的双学位和辅修其它专业课程的方法培养复合型俄学人才。显然,这是高校俄语专业教学改革发展的方向之一。虽然在改革的过程中也出现过一些负面影响:毕业生在主修和辅修的课程中徘徊,既没有过好语言关,也没有把握好专业关,导致用人单位对毕业生的工作能力产生极大的怀疑。因此,在尝试教学改革时,不同高校的俄语专业要从本专业的发展状况、师资队伍、学生来源、所在地区的社会和经济发展的需求及就业市场的需求出发,实事求是,因地制宜,自主确立人才培养模式,努力培养出服务于本地区经济建设和社会发展需求,受到社会欢迎、有特色、高质量的复合型外语专业人才。我校作为综合性大学,有着进行该项尝试的得天独厚的条件。笔者认为,可以设置“俄语+石油经济、俄语+石油项目管理、俄语+地质等”和石油产业相关的课程,为滨海新区的经济发展提供人才储备。

6. 课程设置: 通过辅修的形式弥补课程设置的不足。

课程设置历来是改革的重中之重。我们教学大纲的几次修改都是以课程设置的调整为核心,高等学校俄语专业教学大纲中明确指出:“高等学校俄语专业培养具有扎实的语言基础和宽广的文化知识并能熟练地运用俄语在外事、教育、经贸、新闻、科技、军事等部门从事翻译、教学、研究和管理工作的复合型俄语人才。”许多院校的俄语专业已经多次对课程设置进行了调整,但仍存在不少问题。一些院校过分重视语言和文学,而社会对俄语语言学和文学方面人才的需求量相对较小。另一些院校则是因人设课,不考虑课程设置的科学性和系统性。还有一些院校追求“大而全”,设置了过多的课程,不仅使学生负担过重,同时也浪费许多人力。我校在课程改革中发现另一个无法逾越的障碍:所有可以设置的专业课程的总学分是固定的,想要增加一门课程,势必要减少另一门课程,面临拆东墙补西墙的尴尬境地,也成为我们多次进行教改,但结果始终差强人意的主要原因。

俄语专业同英语专业相比有自身的局限性,即学生为零起点,要在短短三年的有效时间内(四年级基本没有主干课)除了奠定良好的语言

基础之外,还要掌握一门专业技能。这对俄语专业的师生而言无疑是一个极大的挑战。我们进行课程设置的改革,无非是想帮助学生在有效时间内最大化的提高自身语言水平和专业水平。既然课程学分总值无法改变,那我们可以采取变通的方法,为学生提供和俄语相关的副辅修专业,设置上面我们提到的“俄语+石油经济、俄语+石油项目管理、俄语+地质等”等课程。鉴于我校每届学生人数只有60人的情况,可以每年选取一个相关专业开设课程。

7. 教学管理:与时俱进、开拓创新。

对于主干课程基础俄语和高级俄语采取资源共享制度。其主旨为:交流教学经验、开拓教学思路、提高教学质量、挖掘教学潜力。教学计划以系主任为中心集体统筹,教学课件分工完成,定期探讨课程设计、教案创作等具体教学技能。

“他山之石,可以攻玉”,当我们在总结和研讨俄语教育问题的时候,还有一些问题值得我们探讨:

1、培养学生自主学习、终身学习能力的紧迫性。我们发现,学生养成终身自主学习的习惯和能力至关重要,成功课堂活动的前提是学生课下自主学习能力的培养、课堂教学和课外实践须有机地结合,方能使有限的学时蕴涵着无限的拓展空间,高校俄语教学最根本的问题在于:学生学,而不是老师教,教学的目的不仅仅是向学生传授语言知识,更重要的是培养其独立的语言学习能力,引导学生掌握自主学习的方法和途径是俄语专业教学的重要内容。

2、教师是俄语专业教学的主导者和研究者。强调课堂教学以学生为中心并不意味着抹煞教师的作用。相反,教师仍然是课堂教学的主导,只不过教师要在教学中更多地考虑学生的需求,从而设计出合理的课堂活动。教师的主导作用表现在:决定学生该做什么,何时做什么,指导学生如何去做。

结束语

时代的发展要求决定了复合型人才的培养和俄语专业的教学改革是一项长期的、系统的、艰巨的工程。这一改革既要适应时代发展的变化,符合国家的整体教育政策,又要考虑到院校自身的条件和特点,还需要我们做大量的研究和准备工作。笔者在这里仅就这一些本校自身存在的问题提出一些粗浅的看法和建议,需要反复试验和论证。很多想法可能并不成熟,只想抛砖引玉,希望引起大家对这个课题的关注,共同解决俄语专业教学改革中存在的问题。

参考文献

钟美荪.以精英教育理念深化外语教育改革[J].《外语教学与研究》.2006年第5期.254-256页。

高等学校外语专业教学指导委员会俄语组.高等学校俄语专业教学大纲[M].北京:外语教学与研究出版社,2003.1-5页。

**РАЗВИТИЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ УЧАЩИХСЯ
НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ В ПОЛИЭТНИЧЕСКИХ КЛАССАХ
(НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ТЕМЫ «ОБРЯДОВЫЙ ФОЛЬКЛОР»,
6-Й КЛАСС)**

Т.П. Хрусталева

Россия, Москва

E-mail: hrustalevatp@yandex.ru

Рассматриваются возможности использования сравнительно-сопоставительного и концептного методов на уроках литературы в полиэтнических классах при изучении обрядового фольклора как средства развития межкультурной коммуникации учащихся.

Ключевые слова: обрядовый фольклор, сравнительно-сопоставительный метод, концептный метод, полиэтнические классы, ученики-инофоны, межкультурная коммуникация.

Развитие межкультурной коммуникации учащихся становится актуальной задачей для российского школьного образования, поскольку в условиях всеобщей глобализации, которая характеризует современное состояние человечества, активные миграционные процессы породили новое социальное явление – полиэтнические классы. В состав полиэтнического класса входят как русскоязычные учащиеся, так и ученики, для которых русский язык не является родным (в методической науке за ними закрепился термин «ученики-инофоны»). С учетом этого положения актуальной становится задача сплочения разноуровневого коллектива учащихся, реализации диалога культур в рамках межкультурной коммуникации. Наиболее успешно этот процесс реализуется на уроках литературы, поскольку они направлены не только на достижение образовательной цели, но и на воспитание средствами художественной литературы духовно развитой личности, формирование гуманистического мировоззрения и национального самосознания школьников.

Изучение литературы в 6-м классе (программа под ред. В.Я. Коровиной) начинается с темы «Обрядовый фольклор». Данная тема включает в себя знакомство с русскими обрядовыми песнями, посвященными годовому циклу. В учебнике представлены тексты колядок, масленичных песен, весенних закличек, летних песен и песен о сборе урожая. Каждая из этих песен является отражением культурных особенностей русского менталитета и представляет сложность как для учащихся-инофонов, так и для русскоязычных учеников. Основная проблема кроется не только в употреблении архаизмов в текстах обрядовых песен, но и в описании ушедших в

прошлое культурных реалий. Раскрыть значение образов, встречающихся в обрядовом фольклоре, реализовать диалог культур, дать ключ к пониманию менталитета – все это становится основной задачей учителя при изучении обрядового фольклора.

В соответствии с поставленными задачами расширяется круг используемых на уроке текстов. Помимо русского фольклора, для изучения берутся обрядовые песни других народов. Работа с ними основывается на сравнительно-сопоставительном методе, позволяющем выявить общее и различное в устном народном творчестве разных культур. Например, при работе с колядками учитель может предложить сравнить русскую и аварскую колядки и определить, в чем их сходство:

Кто дал пирога –
Тому каша густа,
Кто дал мяска –
Тому полон двор живота (животных)!

Русская колядка

Чтобы отары овец увеличились у вас!
Чтобы мука у вас была!
Чтобы сыновья богатырями росли!
Чтобы девушки красавицами стали!

Аварская колядка

Во время первого знакомства с текстами учащиеся испытывают трудности с сопоставлением материала. Это связано с поверхностным прочтением образов, представленных в колядках. Учитель может предложить учащимся подумать, почему именно каша и полный двор животных служат символом благополучия в русской колядке и почему в аварской колядке люди желают друг другу муки и овец. Правильному пониманию будут способствовать пословицы, которые учащиеся анализируют вместе с учителем, например:

- Были бы мука да сито, и сама бы я была сыта.
- Русского мужика без каши не накормишь.
- Корова во дворе, так еда на столе.
- Овца во дворе – харчи на столе.

Таким образом, привычные ученикам слова раскрываются как концепты, несущие в себе культурный смысл. Уяснив для себя значение каждого образа, учащиеся без труда сопоставляют две колядки: в русской колядке желают сытости (каши густой) и богатства (полный двор животных – коров, свиней и т.д.). В аварской колядке также желают сытости (чтоб была мука), богатства (овец), здоровых и красивых детей. Учителю важно показать, что при внешних различиях, вне зависимости от культурных особенностей все желали друг другу достатка и сытости.

По этому же принципу может строиться работа с осенними обрядовыми песнями, которые посвящены сбору урожая. Для сопоставления могут быть выбраны русская и дагестанская песни:

Спасибо тебе, земелюшка,
 Что уродила хлебушек!
 Спасибо тебе, земелюшка,
 Не будут голодными детушки!

Русская песня сбора урожая

Да будет благодатной наша работа, Уда-
 ча сопутствует, счастье придёт. Урожай-
 ные годы пусть наступают, Чтоб каждый
 год встречаться нам как сегодня.

Дагестанская песня сбора урожая

Представленные тексты дают учащимся возможность сопоставить, кто является адресатом в русской и дагестанской песнях. Ученики отмечают, что в русской песне обращение направлено к самой земле и несет в себе сакральное значение благодарности за хороший урожай. В дагестанской песне обращение направлено к людям, собирающим урожай, подчеркиваются их общность, стремление к совместному труду.

Учитель может предложить учащимся словесно нарисовать иллюстрации к первой и второй песням, основываясь на представлениях о сборе урожая, характерных для их национальной культуры.

Песни, выбранные для сопоставления, могут быть очень близкими по содержанию, как, например, русская и украинская масленичные песни. Изучение близких по содержанию песен позволяет учащимся расширить знания об обрядовом празднике.

Широкая масленица!
 Мы тобою хвалимся!
 На горах катаемся!
 Блинами объедаемся!

Русская масленичная песня

Ой, вы, люди, поспешите,
 К нам на праздник приходите!
 Зиму провожать мы рады –
 Масляну встречать богато!

Украинская масленичная песня

Учитель предлагает учащимся определить, какая песня является русской, а какая – украинской. Несмотря на разные наименования «масленица» – «масляна», ученики могут выделить общий корень слова и определить его значение. Помимо масленичных песен, учитель знакомит учащихся с пословицами и загадками:

- Масленица семь дней гуляет.
- Всю неделю отдыхаем, всех блинами угощаем. Холод зимний провозжаем, а весну теплом встречаем.

Анализ масленичных песен, пословиц, загадок позволяет учащимся-инофонам познакомиться с традициями празднования Масленицы.

Знакомство с летними обрядовыми песнями мы предлагаем начать с купальских песен, посвященных Дню Ивана Купалы. Выбор праздника обусловлен его относительной известностью и распространенностью в современной культуре, в отличие от праздника Троицы, песни которого предла-

гаются для изучения в учебнике. Учащиеся знакомятся с содержанием песни и отвечают на вопрос о культурных традициях, отраженных в тексте:

Ой, на Ивана,
Ой, на Купала
Девушки гадали.
В воду быструю
Венки кидали.
Скажи, водица,
Красной девице
Про жизнь молодую,
С кем век вековать?

Мифологические традиции, такие как гадания в праздник Ивана Купала, всегда вызывают интерес у учащихся и активный диалог в классе. Учитель может попросить учащихся проанализировать образ воды в русской культуре, вспомнив народные сказки, где фигурирует «живая» вода. Учащиеся-инофоны могут приводить свои примеры, подтверждая их образцами национального фольклора. При изучении мифологических черт устного народного творчества учащиеся актуализируют базовые мировоззренческие концепты, раскрывая в свободном диалоге образы и символы, присущие своей культуре.

Подводя итог, отметим, что изучение темы «Обрядовый фольклор» на уроках литературы является одним из средств развития межкультурной коммуникации учащихся полиэтнических классов, поскольку устное народное творчество представляет неотъемлемую часть культуры каждой нации. Фольклор составляет основу мировоззренческой культуры человечества, и изучение его особенностей способствует успешной адаптации учащихся-инофонов к новой культурной среде.

При работе с текстами фольклорных произведений учитель может использовать концептный и сравнительно-сопоставительный методы. Сравнительно-сопоставительный метод позволяет выявить общее и различное в устном народном творчестве разных культур, уточнить значение образов и смыслов путем их сопоставления с образами и смыслами родной культуры. Использование концептного метода обусловлено необходимостью полного раскрытия образов и символов, встречающихся при изучении обрядового фольклора. При работе с полиэтнической аудиторией учителю следует разработать ряд культурологических комментариев, необходимых для пояснения тех или иных культурных реалий.

Изучаемые жанры обрядового фольклора (календарные песни, загадки, пословицы и поговорки) предполагают малые формы, следовательно, позволяют учителю работать с разными текстами в течение одного урока.

Литература

Гудков Д.П. Теория и практика межкультурной коммуникации. М., 2003.
Телия В.Н. Русская фразеология. М., 1996.

ИЗУЧЕНИЕ РУССКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА КАК ВАЖНЫЙ АСПЕКТ ВОСПИТАНИЯ ЛИЧНОСТИ ПЕДАГОГА

А.Х. Рахманова

Узбекистан, Навои

E-mail: Alya211@list.ru

Рассматриваются возможности изучения русского исторического романа, в частности произведений Д. Балашова, для формирования личности педагога.

Ключевые слова: исторический роман, личность, художественный вымысел.

В условиях динамически развивающейся действительности и возрастающей роли общения наций и культур необходимо уделять большое внимание формированию нравственного и эстетического мировоззрения студентов и их читательской культуры, подготовке квалифицированного учителя. Это особенно важно тогда, когда интерес к языку, любовь к книге, сознательное отношение ко всему тому, что именуется историей, приводят вчерашнего школьника и нынешнего студента узбекского вуза к изучению русского языка и русской литературы. Преподаватель русской литературы сегодня призван воспитать у студента интерес к культуре другого народа, дать ему полное представление о нем, расширить его кругозор новой и интересной информацией о языке и литературе нации, подарившей миру Пушкина и Достоевского.

Все серьезные споры о дне сегодняшнем в конечном итоге приводят к осмыслению истоков духовного существования, которое невозможно без обращения к истории. Необходимо отметить, что процесс художественного освоения прошлого есть вместе с тем процесс эстетического воспитания человека. Изображение людей и событий минувших времен, захватывая чувства читателя, воспитывая его волю и воздействуя на его разум, формируют его отношение к историческому прошлому.

При современном интересе студентов к истории вузовские программы по литературе не вполне могут удовлетворить их нравственные запросы. Нам думается, что изучение исторического романа поможет студенту

по-новому подойти к историческому прошлому народа и вместе с тем выработать определенную жизненную позицию, что очень актуально на сегодняшний день. Ведь в историческом знании люди стремятся не только найти первопричины тех многочисленных проблем, которые сегодня ставит перед ними жизнь, но и получить опору для их решения в будущем. Этим и объясняется возрождение у студентов интереса к историческому роману. И здесь преподаватель должен прийти им на помощь.

Что же такое исторический роман и почему работа над ним так необходима студентам? «Историческим романом является произведение, созданное на основе принципа историзма и обладающее четкими признаками временной дистанции» [Русская литература..., с. 276]. Действие в романе происходит в прошлом, присутствуют исторические личности или лица, исторический колорит, значительный конфликт или событие. Перед автором стоит цель: исследовать конкретную эпоху в истории своей страны или какой-либо иной.

Во вступительном слове к практическим и семинарским занятиям по литературе преподаватель разъясняет, что следует понимать под историческим романом. Он отмечает, что проблема определения его как жанра относится к числу спорных в истории литературы. Споры ведутся о степени слияния исторической правды и художественного вымысла в поисках такой «формы жизни», в которой художественная правда не противоречит исторической, а, наоборот, высвечивает её. Историческое наличие присутствует в романе не только как дух времени, но и как фактология в непосредственном, прямом событийном выражении.

Опыт мировой литературы наглядно показывает, что главную роль в развитии исторической темы играл и продолжает играть жанр исторического романа. Гибкая и объемная форма романа предоставила писателю наиболее широкие возможности для изображения исторического прошлого. Об этом свидетельствует бурное развитие исторического романа в XIX и XX вв., ознаменовавшихся всё возрастающим интересом общества к проблемам истории человечества.

В историческом романе происходит соединение вымысла и истории. Объективным признаком данного жанра являются именно наличие в нем образов реальных исторических лиц и изображение исторических событий, сыгравших определенную роль в описываемую эпоху и как отражение этого обстоятельства – в развитии сюжета романа.

Для проведения занятий очень важен тщательный отбор произведений, поскольку преподаватель должен помнить, что, знакомясь с исторической художественной литературой, студенты реконструируют в своем сознании историческую эпоху, ее быт, обычаи, нравы.

Историческая романистика более чем за два столетия – от А. Пушкина и до наших дней – прошла славный путь эстетических взлетов и утрат. Нужно отметить, что в настоящее время она испытывает некоторый подъем, связанный с актуализацией проблемы исторической памяти в общественном сознании. Жажда людей к сопричастности с историей удовлетворяется в литературном процессе художественно-документальными, научно-популярными произведениями и собственно историческими романами, которые являются ядром, вбирающим основные идейно-эстетические достижения историко-художественной литературы.

Среди исторических романистов наибольших успехов в художественном постижении прошлого в его внутренней многомерности и преемственных связях с современностью достигает Д. Балашов. Автор исторических романов «Марфа-посадница», «Господин Великий Новгород», цикла «Государи Московские», Д. Балашов ориентируется на изображение минувшего в единстве социально-политических и художественно-нравственных аспектов.

Его творчество как исторического романиста и большого художника современности в большей степени актуально еще и потому, что изучение его произведений открывает неизвестный и оригинальный материал для студентов, малознакомых с историей такого плана. Концепции преемственности истории и ее созидательной работы, принятые на вооружение Д. Балашовым, позволяли ему заметно выделяться среди исторических романистов нового времени.

Д. Балашов создал цикл великолепных романов об историческом прошлом Древней Руси. «Для Д. Балашова бытие народа, судьба народная – тот высший ценностный критерий, исходя из которого судит он о деянии людей того далекого времени и на основании которого строит свою историко-софскую концепцию, опирающуюся не только на опыт “седой” истории, но и на уроки недавнего прошлого» [Нефагина, с. 23].

Повесть «Господин Великий Новгород» и роман «Марфа-посадница» – произведения, по форме стоящие несколько особняком, их надо рассматривать как «поисковые»: автор как бы еще только нащупывает концепцию художественной правды и свою форму повествования. Они выражены в «параметрах» историко-романтического жанра. Образ «вечевой республики» и ее герои воссозданы по «субъективно-концептуальному» (И. Варфоломеев) принципу изображения действительности. Характеры и психология персонажей развернуты глубоко, показаны в динамике, их действия обусловлены ходом исторических событий, которым соответствует художественный замысел писателя.

Художественную правду в повести «Господин Великий Новгород» автор связывает не с князем Александром Невским, который уходит из жиз-

ни в самом начале повествования, и не с князем Ярославом, не представлявшим из себя сколько-нибудь крупной исторической фигуры (и потому выводить его в главные герои – нелогично), а с вымышленным персонажем – Олексой Творимиричем, который выполняет в произведении множество содержательных функций. Он сметливый, всезнающий и грамотный купец, храбрый защитник Родины, патриот своего Новгорода, хозяин, семьянин, любящий муж и строгий, заботливый отец. Олекса еще и «порученец» писателя, умный информатор. В ходе повествования через мировосприятие Олексы мы узнаем о том, как был устроен Новгород XIII в., о его делении на «концы» и «улицы», на «сотни», во главе которых стояли сотские старосты: из их числа выбирался тысяцкий – выразитель настроений и интересов «своих», защитник, покровитель и судья.

Олекса – прямой и косвенный авторский информатор: «Едет Олекса мимо кожевников, по Великой до угла улицы. Здесь помещались бронники, – сообщает писатель, – секирщики, ножевики, стрельники, лемешники, удники. Всех их обрадовал приход Кузьмы и Домиана, святых покровителей кузнечного дела и роста братства. В гости к Олексе на званый ужин приехал Якун Вышатич, сотский купец, состоящий в Иванском братстве. А главным гостем в этот вечер был Тысяцкий Кондрат» [Балашов, 1990, с. 26].

Из споров и разговоров в этих сценах студент узнает о государственном устройстве Новгорода, своеобразии вечевой власти, формах и средствах политической, дипломатической, вооруженной борьбы за свою независимость. Новгород – вечевая республика, так сказать, первозданная демократия, но все здесь держится на строгом порядке и дисциплине, субординации, на безусловном подчинении рядовых членов общества сотскому, тысяцкому, посаднику и князю.

Олекса то осторожен, то безоглядно смел, расчетлив, скуп, а то не в меру щедр, добр. Он грамотен, знает толк в искусстве, живописи и иконописи, владеет несколькими языками – татарским, карельским и даже персидским. Шли такие люди, как Олекса, на новые земли, и немало открытий в Сибири и на Севере описано ими. Купцы – и строители, и открыватели новых земель, а в лихую годину – и воины.

Так, постепенно, шаг за шагом, анализируя основные события повести, студенты открывают для себя культуру прошлого русского народа и судьбу великого вольного города Новгорода. Образ Олексы и образ Новгорода даются писателем как бы в трех измерениях: это единство характеров того и другого; разные проявления в разное время характеров Олексы и Новгорода; противоречивость характера Олексы и общей картины жизни Новгорода.

Д. Балашов полностью отказался от традиции «осовременивания» повествования, как это часто бывало в 1970-е гг. Более того, он как бы возвращается к традиции 1920-х гг., к А.П. Чапыгину, чей роман «Разин Степан» – «главная книга» автора с русской речью XVII в. – во всей широте воспроизводит старинный обиход, без «чистки» и «вымарок» речь натуральную, красочную и в чем-то загадочную.

Художественная речь Д. Балашова из более далеких столетий – из XIII в., насыщена просторечными выражениями, старорусскими конструкциями, славянизмами; много взято и выражений из письменности православной церкви. Даже авторская речь обильно пересыпана старорусскими речевыми характеристиками. Вот некоторые примеры: «смеется Олекса, того более рад похвале»; «не родись ты купцом, был бы плотником, древоделей, резал ворота...», «поплел бы густым плетеным узором вереи, подзоры».

Художественная правда в такой стилизации порой затрудняет понимание текста, но у Балашова есть, как он говорит, «установка» на то, что каждый исторический романист пытается передать язык эпохи так, как он находит нужным. Архаичные формы «кубыть», «четыренадесять кун», «нынь», «гнушайся», «взобранили», «ялись», «несещи», «забедно стало», «жох долгоносый» и др. он называет собственным стилем: «Таков мой стиль, менять его не собираюсь... Я пишу не для развлечения... Я считаю, что не волен ни на волос переименовывать события, которые объективно известны» [Балашов, 1995, с. 16–17].

Безусловно, передать дух эпохи и ее колорит трудно без исторического фона. Балашов создает свою художественную правду. Языковые находки писателя придают его повествованию особенное звучание, являясь голосом самой истории. Работа над этимологией слов подобного рода помогает глубже, ярче и богаче представлять историческую эпоху, служит основой студенческих исследований языка и его истории.

История Новгорода XIII в. скупа на информацию. Писатель, верный истории, потратил массу времени на поиски достоверных фактов, и они рассыпаны в обрисовке людей и природы, репликах, рассуждениях, кратких монологах Олексы, тысяцкого Кондрата, посадника Михаила Федоровича, в диалогах и спорах купцов, мастеровых, боярина Ратибора и др. Задача преподавателя – нацелить на поиск подобной информации, расширить диапазон исследований студентов.

В работе с аудиторией важен диалог о прочитанном и исследованном, об отношении к той исторической эпохе, которая воспроизведена писателем, о том, что студент нашел нового в этом романе и в чем он согласен, а в чем не согласен с автором. Во время обсуждения сообщений студенты

высказывают самые различные точки зрения о подходе автора к историческому материалу, свои личные впечатления от прочитанного.

В заключение хотелось бы отметить, что попытки изучить по роману историческую эпоху не всегда оправданы. Нельзя изучать историю по историческому роману, роман – это явление литературы, а не научный труд и, тем более, не исторический документ. Читая роман, студенты уже должны иметь научные знания о той эпохе, событиях и исторических личностях, которые описаны в книге. Безусловно, это удастся далеко не каждому студенту, но попытку приобретения дополнительных знаний нужно отметить и выделить обязательно.

Мы считаем, что изучение произведений такого масштаба в первую очередь расширяет границы познания, обогащает кругозор, нацеливает студентов на глубокое восприятие художественного текста и показывает, насколько многогранен мир. Объясняя закономерности развития исторического романа, находя точки соприкосновения с современной действительностью, представляя полноту изображения времени, можно пробудить у студентов вполне осознанное желание прочувствовать важность и необходимость изучения русской истории для приобретения знаний и профессионализма по будущей специальности.

Литература

Русская литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / под ред. Л.П. Кременцова. М.: Academia, 2005.

Нефагина Г. Русская проза конца XX века. М.: Наука, 2005.

Балашов Д. Господин Великий Новгород. Л., 1990.

Балашов Д. Передать язык эпохи // Литературная Россия. 1995. № 42.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН АВТОРОВ

Абдулазиз Ясин Аббасхилми	19
Алещенко Елена Ивановна	244
Атавуллаева Саида Джумабекмурадовна	374
Ахмедова Рано Жалиловна	25
Бакумова Елена Владимировна	5
Безруков Андрей Николаевич	293
Бобякова Ирина Валерьевна	116
Бурмистрова Елена Анатольевна	396
Ван Вэньцзянь	29, 265, 274
Ван Минъюй	367
Ван Хунчан	455
Ван Шуанъянь	441
Воробьева Светлана Юрьевна	319
Воронов Евгений Игоревич	343
Воронцова Кристина Владиславовна	144
Гайнутдинова Наталия Андреевна	33
Го Цзин	353
Гольденберг Аркадий Хаимович	98
Горбань Оксана Анатольевна	400
Гулинов Дмитрий Юрьевич	10
Денисов Владимир Дмитриевич	121
Джураева Зулхумор Раджабовна	299
Добровольская Варвара Евгеньевна	38
Дун Вэньвэнь	455
Жаравина Лариса Владимировна	50
Завьялова Елена Евгеньевна	303
Замятин Дмитрий Николаевич	157
Зиборева Татьяна Владимировна	199
Зинина Мария Владимировна	127
Иванова Ирина Николаевна	194
Иноуэ Юкиёси	165
Кантомирова Анна Николаевна	92
Кольшева Яна Олеговна	78
Косинова Лариса Валерьевна	379
Косова Марина Владимировна	391
Котельникова Надежда Николаевна	436
Краюшкина Татьяна Владимировна	249
Кривонос Владислав Шаевич	44
Кудрявцева Анна Аркадьевна	386
Кшондзер Мария Карловна	175
Ладохина Ольга Фоминична	150
Ларионова Марина Ченгаровна	314
Лашак Ванда	70

Леонов Иван Сергеевич	361
Ли Дин	274
Ли Инин	406, 421, 441, 447
Лу Ин	406
Ма Линь	462
Манаенкова Елена Федоровна	259
Матенова Юлия Умидовна	172
Медведева Лариса Михайловна	256
Медведева Мария Александровна	218
Медякова Диана Вячеславовна	190
Мицц Белла Александровна	64
Молнар Ангелика	206
Москвин Василий Павлович	427
Мурашов Никита Сергеевич	256
Павловская Ирина Григорьевна	233
Пазухина Капитолина Игоревна	333
Петренко Сергей Николаевич	98
Петрова Светлана Андреевна	348
Путило Олег Олегович	239
Рахманова Альбина Ходжаевна	470
Рябцева Наталья Евгеньевна	199
Савина Лариса Николаевна	284
Самостьева Марина Владимировна	138
Самохвалова Яна Вадимовна	321
Сариев Ахтам Буриевич	299
Семикина Юлия Геннадьевна	278
Сидоркова Луиза Равшановна	228
Смирнова Альфия Исламовна	328
Солодкова Светлана Владимировна	213
Сорока Светлана Анатольевна	290
Страшкова Ольга Константиновна	57
Табачникова Ольга	108
Тропкина Надежда Евгеньевна	221
Тульнова Маргарита Афанасьевна	185
У Хань	221
Уллиева Санобар Хайдаровна	270
Фетисова Лидия Евгеньевна	179
Харланова Ксения Михайловна	92
Хрусталева Татьяна Павловна	466
Ху Цзядун	265
Чеметева Лилия Павловна	310
Чжун Сяовэнь	421, 447
Шафранская Элеонора Федоровна	84
Шульц Сергей Анатольевич	132
Ян Кунь	13
Ян Хайюнь	337

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	3
Раздел 1. Русская словесность и Восток: аспекты межкультурного диалога	5
<i>Бакумова Е. В.</i> Институт Конфуция как посредник между культурами Востока и Запада	5
<i>Гулинов Д. Ю.</i> Институт Конфуция как проводник языковой политики КНР	10
<i>Ян Кунь.</i> Сопоставительные характеристики былин в русской и китайской лингвокультурах	13
<i>Абдулазиз Ясин Аббасхилми.</i> Пьесы А.П.Чехова на иракской сцене	19
<i>Ахмедова Р. Ж.</i> Мусульманский Восток в русской словесности XIX в.	25
<i>Ван Вэньцзянь.</i> Пространство современной китайской литературы в России	29
<i>Гайнутдинова Н.А.</i> Христианско-иудейское культурное пространство прозы Ф. Горенштейна («Искупление», «Псалом»)	33
<i>Добровольская В. Е.</i> «Русский с китайцем братья навек...»: стереотипы в восприятии представителей другого этноса	38
<i>Кривonos В. Ш.</i> Пространство в «Бэле» М.Ю. Лермонтова	44
<i>Жаравина Л. В.</i> Антропологические воззрения Н.В. Гоголя в духовном пространстве древнекитайской мудрости	50
<i>Страшкова О. К.</i> Восточные мотивы в драматургических экспериментах Николая Гумилёва	57
<i>Миц Б. А.</i> Восток в пространстве «Московского цикла» О. Э. Мандельштама (1931)	64
<i>Лацак Ванда.</i> Индийские инспирации в творчестве Елизаветы Кузьминой-Караваевой (Скобцовой) (1891–1945)	70
<i>Колышева Я. О.</i> Структура мифологического хронотопа в китайском цикле стихотворений «Домик под грушевым деревом» Е. Васильевой (Ли Сян-Цзы)	78
<i>Шафранская Э. Ф.</i> Трон и мальчик: поликультурные аберрации в современном фольклоре Средней Азии	84
<i>Кантомирова А. Н., Харланова К. М.</i> Русские «картинки» в повести Мо Яня «Перемены»	92
<i>Гольденберг А. Х., Петренко С. Н.</i> Русская хайкумена в пространстве диалога культур	98
Раздел 2. Русская литература в пространстве европейской культуры	108
<i>Табачникова Ольга.</i> Между иллюзией и идеалом: к проблеме «Россия – Запад»	108
<i>Бобякова И. В.</i> Диалог русской и немецкой демонологических традиций в басне И.И. Хемницера «Домовой»	116

<i>Денисов В. Д.</i> Русское, украинское и европейское в раннем творчестве Н.В. Гоголя	121
<i>Зинина М. В.</i> Н.В. Гоголь и английская романтическая традиция	127
<i>Шульц С. А.</i> «Мертвые души» Н.В. Гоголя и жанр карнавализованных видений потустороннего мира (Кеведо, Филдинг)	132
<i>Самостьева М. В.</i> Чеховская традиция в рассказе Элис Манро «Лес»	138
<i>Воронцова К. В.</i> Пространство Польши в русской поэзии после Второй мировой войны	144
<i>Ладохина О. Ф.</i> «Рано рожденная вышла из тьмы розоперстая Эос...» (черты античности в произведениях «одесского текста»)	150
Раздел 3. Геокультурное пространство художественного текста	157
<i>Замятин Д.Н.</i> Гений и место: в поисках сокровенных пространств	157
<i>Иноуэ Юкиёси.</i> Образ Терека как пограничное пространство в поэзии М.Ю. Лермонтова	165
<i>Матенова Ю. У.</i> Диалог Востока и Запада в лирике В. Гюго	172
<i>Киондзер М. К.</i> Диалог грузинской и русской культур в художественной системе Н.А. Заболоцкого	175
<i>Фетисова Л. Е.</i> Этнографическая реальность в русской литературе Дальнего Востока (начало XX в.): проза Н.П. Матвеева-Амурского	179
<i>Тульнова М. А.</i> Мультикультурное пространство в современной художественной литературе	185
<i>Медякова Д. В.</i> Структура геокультурного пространства в романах цикла «Отблески Этерны» В.В. Камши	190
<i>Иванова И. Н.</i> Урал как место встречи Востока и Запада в прозе Алексея Иванова	194
<i>Рябцева Н. Е., Зиборева Т. В.</i> Динамика мифогеографического пространства в современной русской поэзии	199
Раздел 4. Пространство природы в русской литературе	206
<i>Молнар Ангелика.</i> Провал и обрыв: метафорическая семантика топов Лермонтова и Гончарова	206
<i>Солодкова С. В.</i> Метафизика «водного пространства» в русской поэзии второй половины XIX в.	213
<i>Медведева М. А.</i> Пространство природы в прозе Р.П. Кумова	218
<i>Тропкина Н.Е., У Хань.</i> Орнитологическое пространство в русской и китайской поэзии	221
<i>Сидоркова Л. Р.</i> Актуализация языковых средств семантических полей художественного пространства природы в поэзии Б. Пастернака	228
<i>Павловская И. Г.</i> Пространство деревьев в лирике Арсения Тарковского	233
<i>Путило О. О.</i> Орнитологические образы в пространстве фантастической литературы	239

Раздел 5. Антропологическое пространство в русской литературе	244
<i>Алещенко Е. И.</i> Отражение народных представлений о судьбе в русском и болгарском сказочном фольклоре	244
<i>Краюшкина Т. В.</i> Гендерное антропологическое пространство в русских народных волшебных сказках Сибири и Дальнего Востока (на примере негативных межличностных отношений)	249
<i>Медведева Л. М., Мурашов Н.С.</i> Пространство болезни в жизни и творчестве писателей	256
<i>Манаенкова Е. Ф.</i> Пространство тревоги в лирике М.Ю. Лермонтова	259
<i>Ван Вэньцзянь, Ху Цзядун.</i> Утрата человеческого в художественном пространстве персонажей поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души»	265
<i>Уллиева С. Х.</i> Эволюция любовной темы в восточных легендах Д.Н. Мамина-Сибиряка	270
<i>Ван Вэньцзянь, Ли Дин.</i> Любовь как пространство трагедии в творчестве И.С. Тургенева	274
<i>Семикина Ю. Г.</i> Пространство государства и пространство личности в произведениях современной женской прозы	278
<i>Савина Л. Н.</i> Пространство детства в романах С.В. Лукьяненко «Рыцари Сорока Островов» и «Мальчик и Тьма»	284
<i>Сорока С. А.</i> Специфика антропологического пространства в пьесе Нины Садур «Уличенная ласточка»	290
Раздел 6. Поэтика пространства в русской литературе: жанры, модели, образы	293
<i>Безруков А. Н.</i> Смысловая нагрузка эйдологического диалога (структурация дискурса)	293
<i>Джураева З. Р., Сариев А.Б.</i> Модели художественного пространства в русском словесном творчестве	299
<i>Завьялова Е. Е.</i> Образ двери в художественном пространстве творчества А.С. Пушкина	303
<i>Чеметева Л. П.</i> Русалочий мотив в поэме М.Ю. Лермонтова «Мцыри» в контексте диалога мифологических традиций	310
<i>Ларионова М. Ч.</i> Пространство народного театра в пьесах А.П. Чехова	314
<i>Воробьева С.Ю.</i> Топос русской провинции в эстетической концепции раннего Замятина	319
<i>Самохвалова Я. В.</i> Поэтические некрологи как способ конструирования «гумилевского пространства»	321
<i>Смирнова А. И.</i> Экзистенциальная модель мира в рассказе Г. Газданова «Гавайские гитары»	328
<i>Пазухина К. И.</i> Пространственные категории в стихотворениях Д. Хармса 1920-х гг.	333
<i>Ян Хайюнь.</i> Личность и творчество В.С. Гроссмана в пространстве советской литературы	337
<i>Воронов Е. И.</i> Топос литературной среды в произведениях отечественных писателей XX в.	343

<i>Петрова С. А.</i> Поезд в пространственной модели художественного мира	
<i>В. Цоя</i>	348
<i>Го Цзин.</i> Особенности композиции рассказов Л. Улицкой	353
<i>Леонов И. С.</i> Специфика художественного времени и пространства в романе Сергея Козлова «Время любить»	361
Раздел 7. Языковое выражение образов и типов пространства	367
<i>Ван Минъюй.</i> О построении теоретической системы лингвосомиотики	367
<i>Атавуллаева С. Д.</i> Русско-тюркские языковые связи как источник диалога культур	374
<i>Косинова Л. В.</i> Табу китайского комического дискурса	379
<i>Кудрявцева А. А.</i> Апельлятивизированные онимы в контексте диалога культур	386
<i>Косова М. В.</i> Образ пространства в войсковых грамотах XVIII в.	391
<i>Бурмистрова Е. А.</i> Артионимы как вербальные знаки пространства живописи	396
<i>Горбань О. А.</i> Языковое выражение динамического пространства в региональных текстах разных жанров	400
<i>Ли Инин, Лу Ин.</i> Метафорическое переосмысление концептосферы «голова» в русском и китайском языках (на материале национальных корпусов)	406
<i>Чжун Сяовэнь, Ли Инин.</i> Способы выражения градационных отношений в русском и китайском языках	421
<i>Москвин В. П.</i> Недостаточные глаголы в парадигматическом пространстве русского языка	427
Раздел 8. Проблемы межкультурной коммуникации в процессе изучения и преподавания филологических дисциплин	436
<i>Котельникова Н. Н.</i> Этикетные правила и формы приветствия как неотъемлемый компонент процесса межкультурной коммуникации (на материале китайского языка)	436
<i>Ли Инин, Ван Шуаньянь.</i> О развитии межкультурной компетентности иностранных студентов в вузах Китая	441
<i>Ли Инин, Чжун Сяовэнь.</i> Межкультурная компетентность иностранных студентов в вузах Китая	447
<i>Ван Хунчан, Дун Вэньвэнь.</i> Общий анализ используемых слов в новом экзамене HSK пятого уровня	455
<i>Ма Линь.</i> О тенденции развития специальности «Русский язык» в вузах Китая	462
<i>Хрусталева Т. П.</i> Развитие межкультурной коммуникации учащихся на уроках литературы в полиэтнических классах (на примере изучения темы «Обрядовый фольклор», 6-й класс)	466
<i>Рахманова А. Х.</i> Изучение русского исторического романа как важный аспект воспитания личности педагога	470
Указатель имен авторов	476

Научное издание

ВОСТОК–ЗАПАД:
ДИАЛОГ КУЛЬТУР В ПРОСТРАНСТВЕ
РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Сборник научных статей
по итогам Шестой Международной
научной конференции, посвященной
третьей годовщине основания
Института Конфуция в ВГСПУ

Волгоград, 14–15 октября 2014 г.

Подписано к печати 12.01.15. Формат 60x84/16. Бум. офс.
Гарнитура Times. Физ. печ. л. 30,0. Уч.-изд. л. 27,0. Тираж 150 экз. Заказ .

Издательство ВГСПУ «Перемена»
Типография Издательства ВГСПУ «Перемена»
400066, Волгоград, пр. им. В. И. Ленина, 27