

**ФИЛОЛОГИЯ  
И  
ЧЕЛОВЕК**

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит четыре раза в год

№4

2008



Барнаул

---

Издательство Алтайского  
государственного университета  
2008

---

## Учредители

Алтайский государственный университет  
Барнаульский государственный педагогический университет  
Бийский педагогический государственный университет  
имени В.М. Шукшина  
Горно-Алтайский государственный университет

## Редакционный совет

О.В. Александрова (Москва), К.В. Анисимов (Красноярск), Л.О. Бутакова (Омск), Т.Д. Венедиктова (Москва), Н.Л. Галеева (Тверь), Л.М. Геллер (Швейцария, Лозанна), О.М. Гончарова (Санкт-Петербург), Т.М. Григорьева (Красноярск), Е.Г. Елина (Саратов), Л.И. Журова (Новосибирск), Г.С. Зайцева (Нижний Новгород), Е.Ю. Иванова (Санкт-Петербург), Ю. Левинг (Канада, Галифакс), П.А. Лекант (Москва), Н.Е. Меднис (Новосибирск), О.Т. Молчанова (Польша, Щецин), В.П. Никишаева (Бийск), В.А. Пищальникова (Москва), О.Г. Ревзина (Москва), В.К. Сигов (Москва), И.В. Силантьев (Новосибирск), Ф.М. Хисамова (Казань)

## Главный редактор

**А.А. Чувакин**

## Редакционная коллегия

Н.А. Гузь (зам. главного редактора по литературоведению и фольклористике), С.А. Добричев, Н.М. Киндикова, Л.А. Козлова (зам. главного редактора по лингвистике), Г.П. Козубовская, А.И. Куляпин, В.Д. Мансурова, И.В. Рогозина, А.Т. Тыбыкова, Л.И. Шелепова, М.Г. Шкуропацкая

## Секретариат

О.А. Ковалев – отв. секретарь по литературоведению  
Н.В. Панченко – отв. секретарь по лингвистике  
М.П. Чочкина – отв. секретарь по фольклористике

**Адрес редакции:** 656049 г. Барнаул, ул. Димитрова, 66, Алтайский государственный университет, филологический факультет, оф. 411-а.

Тел./Факс: 8 (3852) 366384. E-mail: [soveto1@filo.asu.ru](mailto:soveto1@filo.asu.ru)

ISSN 1992-7940

© Издательство Алтайского университета, 2008

## СОДЕРЖАНИЕ

### Статьи

<b>П.С. Глушаков.</b> Жанр историко-авантюрного романа: вариант С.Р. Минцлова .....	7
<b>Е.В. Борода.</b> От Благодетеля к Прогрессору: модификация образа сверхчеловека в отечественной фантастике XX века .....	21
<b>Н.К. Хузиятова.</b> О влиянии абсурдистской прозы Франца Кафки на творчество современной китайской писательницы Цань Сюэ .....	27
<b>Н.А. Беседина.</b> Логико-философская концепция языка Р.И. Павилениса и ее значимость для современных когнитивных исследований в лингвистике .....	37
<b>В.Д. Максимов.</b> О метафорическом модуле существования звуковых номинации .....	48
<b>Г.В. Кукуева.</b> Приметы очеркового письма в текстах малой прозы В.М. Шукшина .....	54
<b>Э.А. Лазарева, М.А. Очеретина.</b> Мотивы мелодрамы в телеочерке .....	67

### Научные сообщения

<b>Ю.Е. Павельева.</b> Творческие искания М.А. Лохвицкой и «женская поэзия» 1880–1890-х годов .....	75
<b>Г.Л. Десятаякина.</b> Топонимический код в художественном пространстве произведений Д.Н. Мамина-Сибиряка .....	82
<b>И.П. Шинювников.</b> Структурообразующая роль менипповой Сатиры в повести В.П. Аксенова «Затоваренная бочкотара» .....	88
<b>Е.Е. Смирнова.</b> Число как элемент порядка в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» .....	93
<b>М.А. Гурьянова.</b> «Пушкинский дом» А.Г. Битова и «Андеграунд, или Герой нашего времени» В.С. Маканина: к проблеме преемственности в литературе .....	101
<b>У.Н. Текенова.</b> Мифопоэтические образы в рассказе Дибаша Каинчина «На перевале» .....	110
<b>Е.В. Полосина.</b> Структура сюжета зарубежного любовного романа .....	116

<b>Д.В. Иванова.</b> Особенности речевого поведения в ситуации преодоления конфликта (на материале русских и американских киносценариев) .....	123
<b>Н.С. Кушенко.</b> Уровень коммуникативной компетенции и особенности ментального лексикона языковой личности (на материале речи юристов и военных) .....	130
<b>Д.А. Сергеева.</b> Зависимость речи в чате от его тематики .....	137
<b>Е.В. Астахова.</b> Некоторые аспекты актуализации концепта «instruction» в дискурсе .....	142
<b>К.С. Верхотурова.</b> Огонь в изображении языка .....	149
<b>Е.Ю. Филиппова.</b> Вербализация цвета и формы носителями русского языка в условиях психолингвистического эксперимента .....	158
<b>И.Г. Оконешникова.</b> Модусы перцепции в сфере восприятия главного персонажа как способ раскрытия смысловой доминанты текста .....	165
<b>Ю.Н. Варфоломеева.</b> Полевая организация глагольных предикатов, отражающих восприятие свойств физического пространства (на материале художественных текстов типа «описание») .....	170
<b>И.Ю. Шестухина.</b> Эвиденциальный ресурс художественного текста (на примере рассказа В. Астафьева «Жизнь прожить») .....	177
<b>К.Б. Самтакова.</b> Опыт нового подхода к изучению топонимии Республики Алтай .....	184
<b>О.И. Лукина.</b> Терминопле фонетики во французском языке .....	193

### **Критика и библиография**

<b>Т.А. Кошемчук.</b> <i>Габдуллина В.И.</i> «Блудные дети, двести лет не бывшие дома»: Евангельская притча в авторском дискурсе Ф.М. Достоевского : монография. – Барнаул : Концепт, 2008. – 304 с. ....	198
<b>Р.Х. Хайрулина.</b> <i>Хисамова Г.Г.</i> Диалог как компонент художественного текста (на материале художественной прозы В.М. Шукшина) : монография. – М. : МПГУ, 2007.– 352 с. ....	201
<b>Резюме</b> .....	204
<b>Содержание журнала за 2008 год</b> .....	212
<b>Наши авторы</b> .....	217

## CONTENTS

### Articles

<b>P.S. Glushakov.</b> Genre of Historical-Adventure Story .....	7
<b>E.V. Boroda.</b> Model of Virtue-Follower and Progress-Maker's Character: the Way from one to Another in Russian Fantasies in the 20-th Century .....	21
<b>N.K. Khuziyatova.</b> On the Influence of Franz Kafka's Absurdist Prose on the Writings of Contemporary Chinese Woman Writer Can Xue .....	27
<b>N.A. Besedina.</b> Logico-Philosophical Theory of Language by R.I. Pavilyonis and its Significance for Modern Cognitive Linguistic Researches .....	37
<b>V.D. Maximov.</b> On Metaphorical Employ of English Sound-Names .....	48
<b>G.V. Kukuyeva.</b> Marks of Sketch Writing in V.M. Shukshin's «Small» Prose .....	54
<b>E.A. Lazareva, M.A. Ocheretina.</b> Melodrama Motives in TV-sketch .....	67

### Scientific reports

<b>Y.E. Pavelieva.</b> M.A. Lochvitskaya's Creative Researches and «Female Lyrics» (1880–1890) .....	75
<b>G.L. Devyataykina.</b> The Toponymic Code in D.N. Mamin-Sibiriyak's Literary Space .....	82
<b>I.P. Shinovnikov.</b> Structure-Forming Function of Menippean Satire in V.P. Aksyonov's Novel «Zatovarennaya Bochkotara» .....	88
<b>E.E. Smirnova.</b> Category of Number in Ven. Erofeev's Poem «Moscow-Petushki» .....	93
<b>M.A. Guryanova.</b> «Pushkin's House» by A.G. Bitov and «Underground or the Hero of our Time» by V.S. Makanin: to the Problem of Succession in Literature .....	101
<b>U.N. Tekenova.</b> Images-Symbols in D. Kainchin's Story .....	110
<b>E.V. Polosina.</b> The Structural Pattern of Modern British and American Romances .....	116
<b>D.V. Ivanova.</b> Peculiarities of Speech Behaviour in Conflict Prevention	

(based on scripts) .....	123
<b>N.S. Kuschenko.</b> Level of Communicative Competence and Specific Features of Individual Mental Lexicon .....	130
<b>D.A. Sergeeva.</b> Speech Dependence on Theme in Chat .....	137
<b>E.V. Astakhova.</b> Concept «Instruction» and Some Aspects of its Actualization in Discourse .....	142
<b>K.S. Verkhoturova.</b> Language Image of Fire .....	149
<b>E.Y. Filippova.</b> Verbalization of Colour and Form by Russian Native Speakers (psycolinguistic experiment) .....	158
<b>I.G. Okoneshnikova.</b> Modalities of Perception in the Character's Sphere as a Means of Revealing the Dominating Idea of the Text .....	165
<b>U.N. Varfolomeyeva.</b> Field Organization of Verb Predicates Expressing Properties of Physical Space .....	170
<b>I.U. Shestukhina.</b> Evidential Resource of Imaginative Text (based on example of V. Astafiev's story «Get Along a Life») .....	177
<b>K.B. Samtakova.</b> New Approach to Toponymic System of the Altai Republic .....	184
<b>O.I. Lukina.</b> French Phonetics Terminology Field .....	193

### Critics and bibliography

<b>T.A. Koshemchuk.</b> <i>Габдуллина В.И.</i> «Блудные дети, двести лет не бывшие дома»: Евангельская притча в авторском дискурсе Ф.М. Достоевского : монография. – Барнаул : Концепт, 2008. – 304 с.....	198
<b>R.H. Khairulina.</b> <i>Хисамова Г.Г.</i> Диалог как компонент художественного текста (на материале художественной прозы В.М. Шукшина) : монография. – М. : МПГУ, 2007.– 352 с. ....	201
<b>Summary</b> .....	204
<b>Our authors</b> .....	212
<b>Issues content for 2008</b> .....	217

## СТАТЬИ

---

---

### ЖАНР ИСТОРИКО-АВАНТЮРНОГО РОМАНА: ВАРИАНТ С.Р. МИНЦЛОВА

*П.С. Глушаков*

**Ключевые слова:** историческая проза, историко-авантюрный жанр, художественное время, художественное пространство, рецепция.

**Keywords:** historical prose, historical-adventure genre, fiction time, fiction space, reception.

Историко-авантюрный роман как жанр имеет специфическую формально-организационную семантику: в нем, в отличие от собственно исторического романа, превалирует *пространственная* организация, а исторически прошлое время (как правило, это время достаточно отдалено от современности как минимум на несколько столетий, воспринимаясь в качестве «неактуализированной» хрономодели, зачастую не восстанавливаемой с датировочной точностью; историческая романистика более привязана к конкретной дате, времени известного исторического события, тогда как историко-авантюрный жанр ограничивается «намеком» на время) является «условием» исторического фона.

Историко-авантюрный жанр в творчестве Сергея Минцлова<sup>1</sup> представлен романом «Приключения студентов», который открывается важным для авторской задумки предисловием:

*Цель данной книги – вскрыть перед читателями быт – и только быт – далеких от нас и полных глубокого интереса десятого и одиннадцатого веков по Р.Х.*

*Люди этих времен были охвачены страстью к передвижениям, и героями своего романа я выбрал – как всегда – незамеченных историей обывателей.*

*Выдумки, а тем паче преувеличений, в моем романе нет, и я наоборот – ради соблюдения верной исторической перспективы и по чисто этическим и религиозным соображениям, – многое преуменьшаю.*

*Но что было – то было: из спетой песни слова не выкинешь!*

[Минцлов 1928, с. 3].

Пристрастия писателя к быту очевидны. Бытовая, собственно житейская сторона существования здесь принципиальна для С. Минцлова: «не замеченные историей обыватели» «воскресают» (значимое словоупотребление для автора мистических сюжетов о «чудесном воскрешении» человека) именно под его пером, благодаря его художественной воле, тогда как История «отказала» им в праве на существование. История, по Минцлову, оперирует *бытием*, это, в определенном смысле, явление *меньшинства*. Беллетристика же имеет дело с бытом, то есть «знаком большинства».

---

<sup>1</sup> Сергей Рудольфович Минцлов – прозаик, библиограф, мемуарист, археолог – родился в Рязани 1 (13) января 1870 года. Окончив Александровское военное училище в Москве (1890), служил юнкером в 106-м пехотном Уфимском полку в Вильне. В 1892 года вышел в отставку, поступил в Нижегородский археологический институт. Служил в губернских канцеляриях и таможах Одессы, Уфы, Новгорода, одновременно занимаясь археологией и краеведением. Основные сочинения: «Стихотворения» (Одесса, 1897); комедия «Женихи» (Одесса, 1898), «Женское дело» (1899), драмы «Боярин Кучко» (Варшава; Петербург; Витебск, 1901), «Первый камень» (Петербург, 1902). В 1900–1914 годах жил в Петербурге (оставил содержательные мемуары, опубликованные в Риге). Автор популярных исторических романов «На заре века» (1901), «В грозу» (1903), «В лесах Литвы» (1904), «Во тьме» (1907), «Литва» (1911). В 1916 году служил в Кавказской армии; в 1917 году вернулся в Петроград. В эмиграции жил в Югославии, был директором русской гимназии в Нови-Саде. С 1926 года в Риге, где издал свыше 15 книг. Сотрудничал с журналами «Современные записки» (Париж), «Перезвоны» (Рига), с газетой «Сегодня» (Рига); продолжал писать исторические романы («Под шум дубов», 1919; «Приключения студентов», 1928), воспоминания и дневники («Далекие дни», 1925; «Трапезондская эпопея», 1925; «У камелька», 1930 и др.). Умер в Риге 18 декабря 1933 года.

Историческая проза Минцлова – это учитывающее влияние и рецепционные ожидания читателей («...полных глубокого интереса...») изображение давнего прошлого не в ключевые и судьбоносные («поворотные») моменты действительности, а по преимуществу предшествующие или последующие после известного события этапы, изображение, личностной основой которого является «типологически-средний» представитель городского населения (мещанин, «обыватель»). Историческая проза Минцлова развивается в двух основных своих типологических моделях: собственно исторической беллетристике и историко-авантюрном романе, который структурирован как типологическая модель «познания мира» посредством перемещения персонажей и описания сюжетных коллизий, непосредственно не влияющих на исторически закономерные процессы.

Герои исторических романов Минцлова практически не участвуют в «битвах народов», не наблюдают за выдающимися личностями в минуты принятия ими «волевого решения». Они живут *своей* жизнью в эпоху, которая еще не приобрела «исторической значимости» (накануне исторического события). Они не влияют на событие, но составляют большинство людей этой эпохи. Это не исключительные личности, это обычные люди, – возможно, это обстоятельство и делало романы Минцлова столь популярными в эмигрантской среде, ведь среди огромного Русского Зарубежья абсолютное большинство, чьим певцом и являлся Минцлов, составляли «люди быта», «нерелевантная» для историков «масса». Индивидуализации этой «массы» и посвятил свой художественный пафос писатель.

В таком позиционировании проявляется жанровая (роман как форма выражения не только *времени*, но и «обстоятельств жизни»; роман как «бытовой эпос»), этическая (классический интерес русской литературы к «маленькому» человеку, претворенный у Минцлова в интерес и изображение «человека среднего», не маргинального – как позитивно – «одинокость гения», так и негативно – «отверженность») и историческая концепция прозаика.

Историческое для него – соответствующее не «глобальным» закономерностям, но «редуктивной» «правде жизни» («многое уменьшаю»). Его романы в таком понимании можно, с известной долей гипотетичности, даже назвать «большими повестями» (одна сюжетная линия, один главный герой, небольшой временной промежуток).

Актуальным в этой связи представляется вопрос об источниках, историографии Минцлова. Историческая компетентность профессио-

нального археолога и историка Минцлова не вызывает никаких сомнений. Его капитальный труд по русской мемуарной и дневниковой историографии [Минцлов 1911] является до сих пор наиболее полным сводом подобных материалов. Детальная нюансировка, точное знание исторических деталей и даже введение новых и неизвестных материалов – все это делало прозу Минцлова ценным *источником* для исторических штудий (так произошло с его романами из литовской истории, которые в годы отсутствия новейшей историографии внимательно прочитывались в Литве как своего рода материал для «дополнительной информации»). Но сама концепция исторической прозы («многое преуменьшать») потребовала некоторого «смещения акцентов».

«Актуальное» для современников события и «актуальное» для историков этого события – разные вещи, поэтому, акцентировав свое изображение на «мире синхронном», Минцлов избрал и своеобразную «бытовую» источниковедческую базу. В его поле зрения, безусловно, находятся исторические *хроники*, воспоминания о знаменитых событиях, жизнеописания выдающихся персон и их мемуары. Между тем в центре внимания беллетриста находятся дневники путешественников, переписка ученых монахов, хроники провинциальных монастырей и университетов. Большое место занимают и «неавторитетные» с официально-научной точки зрения источники: апокрифы, легенды, городские мифы, «устная история» (интерес к которой появился лишь во второй половине XX века).

Наконец, нужно отметить одну минцловскую метафору, представляющуюся очень важной для понимания им феномена историчности: метафора *спетой* песни, из которой слова не выкинешь. Это образное сравнение непосредственно указывает на художественно-ассоциативный пласт в восприятии писателем данного явления, соединяя подобные размышления с поэтическим эпиграфом к роману (Константин Фофанов):

Звезды ясные, звезды прекрасные  
Нашептали цветам сказки чудные;  
Лепестки улыбнулись атласные,  
Задрожали листья изумрудные.  
И цветы, опьяненные росами,  
Рассказали ветрам сказки нежные,  
И распели их ветры мятежные  
Над землей, над волной, над утесами.

.....

И теперь, в эти дни многотрудные,  
 В эти темные ночи ненастные,  
 Отдаю я вам, звезды прекрасные,  
 Ваши сказки задумчиво чудные...

Стихи известного «певца весны», мастера «иллюзорной музыкальности» Фофанова привлекли Минцлова, думается, очень значимой для прозы беллетриста «пантеистичностью». Рождение «сказок» (произведения искусства вообще) связывается с «вселенской авторскостью («нашептали звезды»). Воплощение идеального и высокого в земных природных образах, наполнение внешне хаотического и «материалистически» понимаемого как «нейтральное» поэтическим смыслом, обретение, наконец, гуманистической ценности, концентрация этих смыслов в человеке и, собственно, радость от обретения – весь этот утверждающий пафос согласуется с жанровой семантикой историко-авантюрного романа как романа *открытия мира*, жанра гносеологического. Отсюда и форма «открытого повествования», без завершения судьбоносных сюжетных линий, мифологема дороги, уходящей в небо (финал текста) как реализация сущностной парадигмы произведения.

Не случайно, видимо, роман открывается следующим, далеко выходящим за рамки «пейзажности», описанием: «*Шумит в глубоком провале горная речка, а где – не видать из-за камней и вершин деревьев... <...> Куда ни глянь – горы да лес, да небо*» [Минцлов 1928, с. 5], в котором человек присутствует лишь «косвенно», как наблюдатель прекрасного мира, но никак не преобразователь его. Это не только ощущение «исторической активности», это признание закономерности *естественного* развития событий.

Монастырь, находящийся как бы «по ту сторону бездны» (прозрачная символика двоемирия), становится исходной точкой путешествия послушника Марка – главного героя «Приключений студентов», причем само название романа, таким образом, получает дополнительное значение – «путь из монахов в студенты», то есть в мир, обретение этого мира.

Познание мира во всей его красочности для монаха, привыкшего воспринимать действительность в противоборстве светлого и темного, очень затруднительно; первоначальная цветовая гамма текста ограничена оппозицией черного и белого: «*сладко спит привратник <...> на голове чернеет ермолка*», «*похрапывает черный, как ворон, кудлатый пес*», и «*только одно человеческое существо бодрствует в*

*всем видимом мире – белокурый, статный послушник...»* [Минцлов 1928, с. 6].

Мотив сна развивается и далее, в эпизоде уже собственно сна Марка. Этот сон – как бы «свернутое» до аллюзии содержание всего текста: послушник, который ничего не знает о мире, вопрошает ангела о смысле собственной жизни; получая в ответ: «Узнаешь!» – Марк как бы благословляется небесами на путешествие. «Авантюрное» в наименовании жанра Минцлова (напомним, что это авторское определение жанра, данное самим прозаиком) нужно интерпретировать без позднейших смысловых наращений и коннотаций «сниженно-негативного» порядка: как собственно *путешествие*, познание себя и мира вокруг.

Действительность в исторических романах Минцлова *творится* на глазах читателей в буквальном смысле этого слова. Писатель применяет любопытный изобразительный прием: конкретные формы (очертания, предметы и т.д.) появляются из некой «туманной субстанции» [Минцлов 1928, с. 9], они не даны заранее, но возникают при появлении человека. Вне человека они как бы не существуют. Это «творящийся мир», реальность экзотики и необычности, которая призвана поразить героя, заставляет остаться в *этом* мире, тогда как «обычная» (данная Богом, по мысли прозаика) действительность «гармонична», не бросается в глаза.

Аналогично обстоит дело и с историческими реалиями: есть история «творящаяся» и «уже претворенная». Первая возникает и развивается по *воле* людей, личности, по прихоти случая. Вторая – это «бытовая» история, «история большинства», которая для воспринимающего ее человека протекает очень плавно, без скачков и неожиданностей. Первая модель качественна (сумма событий дает новое качество бытия, придает истории новые формы), вторая количественна (жизнь как сумма постоянных величин; не битв интриг, а рождения, свадеб, работы и пр.). Первая парадигма хроноцентрична (время определяет событие, велика роль мига, мгновения, времени принятия решения), а вторая топосоцентрична (родной *дом* и *дорога*, *уход* и *возвращение* и пр.).

Историческая проза Минцлова по преимуществу культивирует вторую модель, пространственную. Интересной иллюстрацией к этому положению служит следующий эпизод: старик-монах искренне удивлен желанию молодого послушника Марка «поднять белый свет»:

*– Ишь, тоже придумал!.. – сказал он, – ты, миленький, до того мудрствовать стал! А ты дыши и радуйся – вот тебе цель жизни. Бог один знает, что к чему и зачем на свете!*

*– Что там за этими горами? Вы далеко бывали за ними?*

*– У, далеко... дня на три пути забредал!!*

*– И там такие же люди и так же живут, как и мы?*

*– Поблизости такие же, а дальше Бог весть; великие чудеса, сказывают, там творятся!*

*– Великие?! – жадно переспросил Марк. Он весь превратился во внимание.*

*– Где-то с песьими головами люди есть; есть страны, где вечная ночь и непрерывно снег валит! А существуют и такие, где и дров не надо: прямо на песке все и варить и печь можно. Птица-страус там живет. Перья ее рыцари на шлемах носят. Золота, камней самоцветных по берегам рек – лопатой гребут! А добраться трудно: люди там дикие, страшные, черные, что уголь, силы нечистой полным полно! В старых рукописях много пишут о них! [Минцлов 1928, с. 11–12].*

Действительность в таких представлениях является «пространством миров», источником же информации становятся предания, уже не отделяющие вымысел от реальности. В сознании Марка мир представляет собой подобие *tabula rasa*, герой восприимчив к слову авторитетных для него людей. Отец Антуан – человек несколько «широких» взглядов, поэтому действительность для него – свод разнородных сведений, пестрая картина, в которой «люди с песьими головами» соседствуют с Папой Римским и великими героями прошлого. История для этого героя – чудесное и удивительное явление, но столь далекое и «неличное», что никогда не затрагивает чувств и эмоций.

Для другого монаха – отца Петра – история – враждебный и потусторонний мир. Исторические события, причем всякие – это отход от Бога и приближение Апокалипсиса. Минцлов специально дублирует свой первый диалог, чтобы «столкнуть «оппозиционные» представления:

*– А там, за этими горами и лесами что?*

*– Что там хорошего? Те же горы да пропасти, ведьмы да колдуны, бароны да нечистая сила!.. Хорошего, брат, нигде на свете нет!*

*Марк покачал головой.*

– Как же так: мир-то, ведь, Господь сотворил? Как же может он нехорошим быть?

– Да вот так же! Господь-то на небо вознесся, а сатана с чертями на земле остались! Они все и испакостили! <...>

– А горы тоже наваждение?

– Понятно: нам-то они горами кажутся, а на деле ими пело прикрито! Недаром по ночам крики да хохот внизу слышны!

[Минцлов 1928, с. 14–15].

«Крики и хохот», эти обычные явления, оказываются весьма относительными при соприкосновении с ними непосредственно: когда Марк покидает монастырь, «хохот» зачастую сопровождает не только радость, но и горе (как истерический смех), а крики радости сменялись криками о помощи. Относительность *знаний* о мире и детерминированность самого мира, неизменность его доминант, в какой-то степени «аисторичность» – такова идеология Минцлова.

Мир прошлого, мир исторической действительности, авторский миф о котором создает писатель, – еще и синкретичный мир, в котором свободно уживаются чудо и логическая материалистичность. Легко сосуществуют различные национальности (в романе совместное путешествие – «дорога в с е х примирит» – совершают итальянец, немец, русский), а сами люди обладают сверхъестественными способностями (разрядка в цитатах здесь и далее авторская. – П.Г.). Так, Марк не только подражает «голосу» птиц, но и «понимает их язык». Гармоничный мир неподвластен «капризу» истории, никакие перипетии, никакие «судьбоносные события» (с современной точки зрения) не могут поколебать устоев мироздания. История – только *часть* мира – такова оригинальная концепция Минцлова.

Может показаться, что концепция эта заимствована писателем из религиозного мирозерцания и трудов богословов. Однако отношение беллетриста к религии было далеко не простым. Минцлов, как можно судить, внимательно читал христианские *апокрифы* [Глушаков 2005, с. 102–107], изучал канонические легенды и устные сказания. Его проза буквально переполнена такими текстами:

*Не так далеке отсюда монастырь есть... <...> пришел туда душу спасать человек некий; обет дал послужить Пресвятой Богородице – статуя чудотворная там стоит. А был он плясун: на ярмарках народ тешил. Пожил в монастыре, горько ему стало: ни молитв не знал, ни петь за службою не умел... Другие кто молится, кто убор Пречистой делает, кто иконы ей пишет – один он как без рук – знай только поклоны бьет! Печалился он крепко, да вдруг и осенило*

*его. Стала примечать братия – совсем переменялся человек: повеселел, радостный сделался, приветливый. И пропадать где-то начал – это тоже заметили. Принялись следить: укараулили, что он в церкви по ночам остается. Схоронились двое из братии в нишах за статуями и, что бы ты думал, увидели? Обошел новичок весь храм, осмотрел – нет ли кого, кроме него, потом скинул рясу – ан под нею плясунский наряд надет! И давай плясать перед Пречистой – и в присядку, и всячески, и колесом ходил – вот для чего он тайком в храме прятался!*

*Братья бегом к настоятелю. Так и так, доложим: кощунство, пляс идет в доме Божьем; бесноватым новый брат оказался!*

*Настоятель с ними назад, в церковь. Вошли потихоньку – видят: лампадки, что звезды венцом кругом Пречистой теплятся, и полуголый человек перед ней на руках ходит; потом как запляшет что иступленный!*

*Только отец настоятель голос обрел, собрался крикнуть – и окаменели все трое: зашатался плясун, повалился на пол. А Мать Божья озарилась вся как бы месяцем, улыбнулась... подняла руку, оперлась на колонну, сошла на пол, над плясунюю склонилась и тихо пальчиками светящимися пот ему со лба отерла...*

[Минцлов 1928, с. 18–19].

Подобные далеко не канонические и очень рискованные с ортодоксальной точки зрения вольные толкования церковных мотивов вызвали один из ярчайших литературно-религиозных скандалов в литературе Русского Зарубежья Латвии. Фабула произошедшего в общих чертах довольно проста.

В 1927 году состоялся очередной День русской культуры, традиционное мероприятие, посвященное дню рождения А.С. Пушкина. На праздновании с чтением своих произведений выступал и Сергей Рудольфович Минцлов. Спустя некоторое время в «Слове» появилось «Открытое письмо С.Р. Минцлову», автором которого был «заштатный» рижский публицист священник Михаил Бурнашев.

Письмо направлено в осуждение слишком «вольных» беллетристических тенденций и в предостережение от «неэтических» выпадов в сторону «официальной церковности», которые якобы содержатся в некоторых сюжетах Минцлова. Конкретных примеров не приводилось, но по некоторым признакам можно судить, что основными «объектами» критики Бурнашева явились роман «Гусарский монастырь» и, возможно, «Приключения студентов». Бурнашев, в частности, пишет: «*Не “гусарские” монастыри принимали участие в созда-*

нии русской культуры, которую мы собрались на акт праздновать, а те православные обители, которые вдохновляли наших лучших писателей и художников» [Бурнашев 1927].

Священник не узрел того факта, что концепция Минцлова ничем не отрицает церковной догматики: сам Минцлов был человеком верующим. Но плюралистичность и синкретичность мира, заявленная в его исторической прозе, требовала рассмотрения всех сторон действительности. Описание же *быта* городского населения средневековья закономерно привело к демонстрации того, что позже М.М. Бахтин определит как «городская низовая культура», – культуры неканонической по своему определению, культуры того большинства, «певцом» которого был беллетрист.

Занятную отповедь письмо Бурнашева получило в неавторизованных эпиграммах, опубликованных два года спустя в рижском еженедельном журнале «Панорама» (1927, №2).

В рубрике «Камешки в лоб» неназванный эпиграммист поместил два текста под заголовком «Эскиз портретов». Первый – М-в., что легко расшифровывается как «Минцлов»:

Почтенен и мастит. Известен черепами.  
Он в дали прошлого искусный поводырь, –  
Как старины знаток, подняв культуры знамя,  
Восстановил гусарский монастырь.

Эпиграмма подчеркивает статусность Минцлова в литературном мире Русского Зарубежья: писатель весьма узнаваем, воспринимается как «маститая» фигура, ученый и историк, своим художественным творчеством «восстанавливающий» утерянное и позабытое.

Второй текст имеет адресатом Б-ва, что также очень прозрачно – имеется в виду, конечно, сам Михаил Бурнашев:

Гнусав и постен. Прет в литературу.  
Под рясой грудь его «стремленьями» полна.  
Он, чтобы стать «великим», нынче сдуру  
Залаял на слона.

Эта довольно злая эпиграмма, думается, поставила окончательную точку в вопросе о рецепционных предпочтениях читающей публики русской эмиграции.

Непререкаемость историко-беллетристической репутации Минцлова очевидна, и не последнюю роль в этом играл тот факт, что писатель воспринимался еще и как ученый – археолог, библиолог и собственно историк. *Историк* – это тот, кто пишет и интерпретирует

исторические факты, то есть в некотором смысле «создает» свою историю. Такую «свою» историю ожидали от Минцлова русские читатели-эмигранты.

Свидетельством – пусть и сатирическим – понимания «истории по Минцлову» (то есть глазами писателя, через призму его художественного мира) является статья «Опыт исторического исследования» («Наши в Латвии и за границей») подписанная «Созерцатель». Статья представляет собой фельетонного типа сатирико-юмористическую заметку «историко-беллетристического» моделирования прошлого, созданного в рецепционном сознании русских Латвии не без влияния популярной беллетристики 20-х годов (статья появилась в 1927 году) и творчества Минцлова, в частности.

*Наши сейчас имеются всюду – во всех демократических и недемократических странах, во всех алкогольных и неалкогольных государствах, но пребывание наших в Латвии покоится на историческом фундаменте, и в этом преимущество Латвии, как видно, осознавалось, пусть и в «сниженной» форме, уже первыми эмигрантами <... >.*

*Фундамент – важное дело. Без фундамента нельзя. Без фундамента получается шаткость, дым – нансеновский паспорт, и потому я, как человек положительный, базирую свой научный труд на фундаментальной почве.*

*Приступаю к исследованию именно наших в Латвии.*

*История пребывания наших в Латвии разбивается на три периода:*

- 1) времена доисторические,*
- 2) времена исторические,*
- 3) времена современные, или исторические.*

Далее автор, приводя характеристики первых двух «времен», трагивает тему «вольной эмиграции»:

*О них (временах доисторических. – П.Г.) сохранились изустные сказания в виде речей старообрядческого депутата в Сейме.*

*Но, как и все изустные сказания, эта часть истории темна, почему и носит название доисторической, в отличие от достоверной.*

*Изустные сказания говорят, что наши появились на берегах Двины, в качестве эмигрантов, еще в незапамятные времена.*

*О мужах сих изустный историк передает, что они были крепки в вере, стойки и тверды – все качества, необходимые для пионеров!*

*О них сохранились памятники – несколько постоянных дворов в Латгалии. В этих памятниках достопримечательны именно «стой-*

ки», служившие для испытания стойкости и твердости окрестных жителей.

*Предание гласит, что жители не выдерживали испытания – теряли не только твердость у этой «стойки», но и последний скарб.*

*Наши же пионеры оставались твердыми не только на ногах, но и в вере... <...>.*

*Это все, что можно выжать из темных, как история мидян, изустных преданий о наших в Латвии.*

«Времена исторические» непосредственно связаны у автора заметки с именем Петра Великого: *«История говорит, что первым вошел в Латвию добрейший государь Петр Великий со своими войсками, залезив предварительно собственноручно пару ядер в Пороховую башню.*

Итак, пусть и в игровой форме, устанавливается «неканонический канон» в восприятии истории – посредством апокрифов, легенд и преданий. В бытовом, обывательском сознании это и есть, в сущности, история: последовательность некоторых важных для «ученых людей» событий, тогда как «обычный» человек жил и живет в своем мире, разделяя время по своим собственным «координатам».

В «Приключениях студентов» именно такой мир – мир глазами молодого человека, для которого куда как важнее впервые увидеть Рим, о котором он читал и слышал, чем узнать, кто сейчас там Папа (имя и вовсе не упоминается Минцловым, как, впрочем, все преходящее, временное: еще и еще раз подчеркивается примат места). Не случаен тут и эпизод бунта в Риме: толпа охвачена волнением, доносятся слухи об отравлении «очередного» Папы Римского, а в это время каждый герой живет своими переживаниями, своей жизнью, своей историей, по сути (равно как и все вокруг: для одних это предлог выпить, для других – ограбить «под шумок» неразберихи и т.д.). Факт исторического события не отменяется, он просто осмысливается как синхронное с точки зрения совершения, для которого масштаб этого происшествия иной. В игре с «масштабом» заключается еще одна значимая специфика исторической прозы Минцлова. В этом понимании историческая проза писателя является, по сути, классическим образцом диахронической беллетристики, традициями своими имеющей «хронографы» и летописания древности и исторический эпос, в котором нет места «синхронно-сиюминутным» аллюзиям, а степень актуализации тем в которых для сегодняшнего читателя очень ослаблена (противоположный полюс, наиболее отдален-

ный от минцловского понимания, занимает «историософский» жанр, рожденный модернистской словесностью).

Минцлов-беллетрист и Минцлов-историк, конечно, сосуществуют в пределах единого текста, но у писателя есть точное представление о функциях *историка*: он локализован, «архивариус» дает «исторические справки» лапидарного и стилистически «чужеродного» основному тексту характера, зачастую непосредственно отделяя такой *текст* от своих «исторических экскурсов» (в виде примечаний, ссылок, маркируя текст иным шрифтом или отделяя его сплошной чертой): так, рассказывая о прекрасном «переливе» колокола, о музыке, собственно «историк» тут же дает почти ненужную в этих контекстах «справку»:

*Колокола появились в Европе из Вавилона, где впервые были найдены их рисунки, а затем и они сами.*

*У древних греков звоном их («додонская медь») созывали народ в храм Прозерпины и Кибеллы на жертвоприношения.*

*В христианских церквях Запада колокола введены в 410 г. в Кампаны; византийцы завели их у себя в IX в. [Минцлов 1928, с. 20].*

Однако этот комментарий необходим автору не только как демонстрация собственной эрудированности (для образа «историка» это немаловажно), но и как контекстуальная аллюзия на имплицитную «русскую» (шире – «славянскую») тему. Всякому читателю было понятно, куда затем, после Византии, «попели» колокола и какую роль в русской бытовой и сакральной культуре они стали играть (знаменателен тут и «славянский эпизод» романа, факультативный в сюжете, но, видимо, лично важный для автора:

*Я из Киева...*

*Ян быстро обернулся:*

*– Ты наш, славянин?! – воскликнул он. Раб вскинулся, услышав родную речь.*

*– Господин из нашей страны, с Днепра?! – радость и изумление написались на лице его. <...>*

*– А я ничего не знаю про нашу светлую родину! Как там хорошо... <...>*

*Немцы пожали плечами.*

*– Странно – мужчина с бородой, а плачет...*

[Минцлов 1928, с. 311–112].

Для эмигранта Минцлова, волей изгнанничества объехавшего почти всю Европу (и не только), эти «мужские слезы» встречавшихся

600 лет назад русских изгнанников-путешественников значили слишком много....

Роман, проникнутый авторской иронией, которая не только должна была внести в повествование «легкую ноту», но и выполняла более значимую функцию: создавала «интимный» мир героев, столь близких друг другу, что шутки и юмористические ситуации, возникающие между ними, никак не способны были ухудшить их взаимоотношения, а только укрепляли их. Кроме того, ирония разрушала «эпическую пафосность», столь присущую всякому историческому повествованию.

Так, например, достоверная с историко-бытовой точки зрения сцена «мистических верований» людей эпохи европейского Средневековья решается в явственно сниженном ключе:

*– Самые сильные на свете амулеты! – возглашал монах, поднимая над головой нанизанные на веревочки, звякавшие вещицы. – Все с ноготок, а сильнее быка! Вот освященные погремушки для ослов (sic! – П.Г.)! <...> Вот кольца удивительные: кто на правой руке носит – верность удара приобретает... <...> Один из кнехтов купил перстень, с вырезанным на нем трехговым зверем, предохраняющий от падений. Не успел кнехт отойти со своим чудодейственным приобретением и полусотни шагов, как споткнулся о камень и с маху грохнулся носом о колесо повозки... [Минцлов 1928, с. 46–47].*

Здесь заключается важная черта сегментированных релевантных компонентов в прозе Минцлова. Писатель, для которого тема «мистического» и «чудесного» является едва ли не определяющей, все же отчетливо осознает меру и степень распределения значимых для него мифологем и мифобразов. Реальность бытовая соприкасается с миром «мистики», но весьма дозированно и в сложном контекстировании, которое позволяет существовать различным пространственно-временным континуумам.

Марк – человек, воспитанный в «пространстве мистических ожиданий» (религиозное сознание выработало для него свою парадигму истории, свои шаблоны и клише поведения и восприятия окружающей действительности), и познает открывающийся ему мир как видение, иллюзию: *«Сперва в оцепенении, затем с глубоким волнением, не отрываясь смотрел Марк на впервые представившееся ему видение: освещенный алыми лучами заката город стоял как бы весь в пламени, казался чем-то сказочным, огромным, загадочным. И, находясь на высоте над беспредельным простором и этим видением,*

*Марк вдруг осознал свое одиночество и полное ничтожество в мире...»* [Минцлов 1928, с. 51].

Постепенно, шаг за шагом открывая для себя другое пространство, не сакрализованное и не «предопределенное» априорными постулатами, Марк отходит от «мистического мира» и познает «бытовой мир», в котором *реальное* для «мистического континуума» становится чудесным и фантастическим. Появление инфернального «персонажа», конечно, мучает героя, но он, заранее убежденный в существовании «потустороннего мира», «принимает этот факт как данность и часть реальности, тогда как позже, окунувшись в «мирскую действительность», герой «замещает» такую чудесную «реальность» на устные предания, – то есть вторичную, модельную, «преодоленную» действительность. Миф вытесняется миром, то, чего боялись, стало смешным. Однако в исторической прозе Минцлова границы этих миров далеко не герметичны.

Роман завершается подписью самого автора – *С.Р. Минцлов* – и пространственно-временным указанием: «*Курляндия. Имение Пленен. 1928 г.*» – это скорее всего не «координаты написания», а «координаты существования» в творческом вдохновении (личностная реализация концептологии *времени*) и гармоничном месте (не менее важная мифологема *пространства*).

## Литература

Бурнашев М. Открытое письмо С.Р. Минцлову // Слово. – 1927. – № 515.

Глушаков П.С. Апокрифические сюжеты С. Минцлова и К. Притисского: к характеристике литературы Русского Зарубежья в Латвии // Святоотеческие традиции в русской литературе. Ч. 1. – Омск, 2005.

Минцлов С.Р. Обзор записок, дневников, воспоминаний, писем и путешествий, относящихся к истории России и напечатанных на русском языке. – Новгород, 1911. – Вып. 1.

Минцлов С.Р. Приключения студентов. – Рига, 1928.

## ОТ БЛАГОДЕТЕЛЯ К ПРОГРЕССОРУ: МОДИФИКАЦИЯ ОБРАЗА СВЕРХЧЕЛОВЕКА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФАНТАСТИКЕ XX ВЕКА

*Е.В. Борода*

**Ключевые слова:** сверхчеловек, благодетель, прогрессор, личность, государство.

**Keywords:** Superman, Virtue-follower, Progress-maker, personality, state.

Приоритет отдельной личности с правом возведения ее воли в закон – проблема из области этики. В русской литературе, традиционно тяготеющей к нравственной проблематике, обращение к данной теме выглядит более чем закономерно. «Тема о столкновении личности и истории, личности и мировой гармонии есть очень русская тема, она с особенной остротой и глубиной пережита русской мыслью», – отмечает Н.А. Бердяев [Бердяев 2005, с. 82]. Со всей полнотой и отчетливостью, в масштабе «человек – государство», этот вопрос еще в XIX столетии был освещен Ф.М. Достоевским, подарившим литературе и общественной мысли образ Великого инквизитора.

Характерным примером осмысления названного образа в XX веке является роман Е. Замятина «Мы» (1921), где в роли сверхчеловека, Великого инквизитора, выступает Благодетель. В подобном ракурсе, с акцентом на проблеме личности, роман был исследован такими учеными, как Т.Т. Давыдова, Е.Н. Евсеев, Н.Ю. Желтова, Л.В. Полякова, И.М. Попова.

Итак, жизнь каждого персонажа в романе определяется существованием Благодетеля. Им пронизаны будни и праздники граждан Государства, его именем клянутся, его образу поклоняются, и фактически он становится на место Бога. Благодетель в романе – это практически победивший Инквизитор, убежденный в том, что *«истинная, алгебраическая любовь к человечеству – непременно бесчеловечна, и непрменный признак истины – ее жестокость»* [Замятин 1989, с. 449–450].

Вот картина Распятия, какой ее рисует Благодетель: *«Одни – сверху, обрызганные кровью, прибавают тело к кресту; другие – внизу, обрызганные слезами, смотрят. Не кажется ли вам, что роль тех, верхних, – самая трудная, самая важная. Да не будь их, разве была бы поставлена вся эта величественная трагедия? Они были освистаны темной толпой: но ведь за это автор трагедии – Бог – должен еще щедрее вознаградить их»* [Замятин 1989, с. 449]. Подобный комментарий героя по поводу центрального евангельского события – не что иное, как самоопределение (и самооправдание) Благодетеля. Ошибка в том, что происходит подмена понятий: божественное

величие мыслится как безграничная власть, а проявление свободы воли – как привилегия избранных.

Для подобного мирозерцания, несовместимого с верой в человека, допустима смена одного диктата другим. Можно провозгласить, что Бог умер, и приветствовать появление нового властителя.

Благотетель из замятинского произведения, как и образ Великого инквизитора, созданный Достоевским, в свою очередь способен стать ресурсным для литературы материалистического XX века, особенно для социальной фантастики, унаследовавшей проблематику начала эпохи. С этой точки зрения интересным представляется, в частности, творчество братьев Стругацких.

Однако, будучи представителями разных эпох, писатели не могли оценивать действительность одинаково. Замятин наблюдал становление советского Левиафана, Стругацкие стали свидетелями его агонии.

Разность в оценке тоталитарного общества отмечали сами Стругацкие, называя Замятину в числе художников-прорицателей, но констатируя иные последствия насилия над личностью: «Опыт гнусных тоталитарных режимов XX века обнаружил, что с человеком может происходить кое-что похуже, чем превращение в робота. Он остается человеком, но он делается ПЛОХИМ человеком. И чем жестче и беспощаднее режим, тем хуже и опаснее делается массовый человек. Он становится злобным, невежественным, трусливым, подлым, циничным и жестоким. Он становится рабом» [Стругацкие 2004б, с. 482]. Они подводят грустный итог: «Авторы антиутопий начала XX века ошибались прежде всего потому, что боялись главным образом потери свободы – свободы мысли, свободы выбора, свободы духа <...> Выяснилось, что массовый человек не боится потерять свободу – он боится ее обрести» [Стругацкие 2004б, с. 486].

Стругацкие осмысливают образ сверхчеловека в разных вариациях: от мнимого бога глазами аборигенов отсталой планеты («Трудно быть богом») и человека-машины («Далекая Радуга») до ипостаси Великого инквизитора XXII века – Прогрессора. И наконец вообще выводят человека (собственно, уже и не человека) за пределы его природы, в соответствии с теорией вертикального прогресса («Волны гасят ветер»). И в то же время в будущее они отправляются с человеческими проблемами нынешнего века.

У Стругацких тема сверхчеловека выражается главным образом в мысли о Прогрессорстве. Она лейтмотивом проходит почти через все произведения, начиная, по словам Б.Н. Стругацкого, с повести

«Попытка к бегству» (1962). Случайно или нет, рабочее название повести было цитатой из Ф. Ницше «Возлюби дальнего». Именно в этой повести поставлен вопрос, *«следует ли высокоразвитой цивилизации вмешиваться в дела цивилизации отсталой, – даже и с самыми благородными намерениями?»* [Стругацкие 2004а, с. 679].

*«Здесь было темное горе, тоска и совершенная безысходность, здесь ощущалось равнодушное отчаяние, когда никто ни на что не надеется, когда падающий знает, что его не поднимут, когда впереди нет абсолютно ничего, кроме смерти один на один с безучастной толпой»* [Стругацкие 2004а, с. 56]. Это цитата из повести. С одной стороны, человек будущего, воспитанный в связи с утопическими надеждами писателей на принципах гуманизма, не может мириться с плачевным состоянием себе подобных. С другой стороны, благие намерения сверхчеловека не обязательно кажутся таковыми тем, в отношении кого он их имеет.

Впрочем, звание сверхчеловека по отношению к представителям отсталой цивилизации герои повести заслуживают исключительно как исторические потомки тех, кто веками строил их собственную культуру. Их глазами смотрит все человечество, прошедшее подобный путь и воспринимающее реалии планеты системы ЕН 7031 как историческую ретроспективу. *«Таков человек <...> Как долго он еще останется скотом, после того как поднимается на задние лапы и берет в руки орудия труда <...> Они понятия не имеют о свободе, равенстве и братстве. Впрочем, это им еще предстоит. Они еще будут спасать цивилизацию газовыми камерами. Им еще предстоит стать мещанами и поставить свой мир на край гибели»*, – рассуждает герой повести Саул [Стругацкие 2004а, с. 95].

Есть расхожее выражение о том, что войны и революции не делаются в белых перчатках. По-видимому, то же самое можно сказать и о вмешательстве в историю другой цивилизации. Встать на место опекаемых бывает необходимо хотя бы для того, чтобы стать своим среди них. На этот счет подробнее писатели будут рассуждать в повести «Трудно быть богом».

Не случайно Прогрессоры в мире будущего окружены ореолом сомнительной тайны. В обществе радостного труда и всеобщего благоденствия они становятся изгоями. Главная причина настороженного отношения к Прогрессорам – инстинктивное желание человечества забыть о компрометирующих страницах собственной истории, своеобразное действие механизма вытеснения. Общество признает благою цель – будущее, в котором хотелось бы жить, – но средства

оправдать не может. И грязную работу по достижению этой цели берут на себя именно Прогрессоры.

Вопрос о необходимости такого вмешательства остается спорным. Саул – человек из прошлого. Он не имеет уверенности людей будущего в безусловном могуществе человека, зато обладает солидным жизненным опытом. По сравнению с ним Антон и Вадим более уязвимы в мире, где царствует зло. На возражения молодых друзей о том, что они помогут цивилизации построить благое общество, Саул отвечает, что история должна проходить естественным путем. *«Вы хотите нарушить законы общественного развития! Хотите изменить естественный ход истории! А знаете вы, что такое история? Это само человечество! И нельзя переломить хребет истории и не переломить хребет человечеству»* [Стругацкие 2004а, с. 96].

Человек становится личностью, преодолевая определенные искушения и решая те или иные задачи, поставленные жизнью. То же самое можно сказать и о человечестве в целом. Культурные достижения и конечные точки исторического пути имеют значение только тогда, когда они являются результатами определенного опыта, как правило, тяжелого и длительного. В противном случае помощь со стороны сверхцивилизации рискует обернуться в лучшем случае историческим эпизодом.

В романе «Трудно быть богом» (1963) Стругацкие еще более детально осмыслиют тему Прогрессорства, хотя само понятие еще не сформировалось. Наряду с центральным вопросом о праве на вмешательство в историю чужой цивилизации основной конфликт произведения раскрывается через противоречие между неспособностью мириться с уродливыми явлениями чужого мира и вынужденным бездействием.

От землянина-наблюдателя до деятельного Прогрессора еще целая вечность, но в Арканаре постепенно формируется стратегия Прогрессорства: от Бескровного Воздействия до провозглашенного Кондором *«при чрезвычайных обстоятельствах действены только чрезвычайные меры»* [Стругацкие 2004а, с. 416]. Ни Антону-Румате, ни его друзьям еще не дано права вмешиваться в ход истории. Они только наблюдатели. Однако Антон постигает главное в деятельности будущих Прогрессоров – то, что сделает их изгоями и мучениками: *«Если бог берется чистить нужник, пусть не думает, что у него будут чистые пальцы»* [Стругацкие 2004а, с. 314]. Интересно, что взгляд навстречу богу, снизу вверх, со стороны жителей Арканара, отражает ту же картину: *«Когда бог, спустившись с неба, вышел к наро-*

ду из Питанских болот, ноги его были в грязи» [Стругацкие 2004а, с. 276].

Как можно корректировать историю? Герои выбирают путь весьма гуманный – спасение отдельных личностей, самых прогрессивных для их времени, потенциальных творцов будущего. Весьма разумно, если учесть, что большего земляне не должны и не могут сделать. Земная цивилизация, пережившая период войн и забывшая вражду, оказывается подготовлена к ней разве что теоретически. Самая глубокая пропасть между представителями разных цивилизаций – чуждая друг другу мораль тех и других. Это то, о чем шла речь еще в «Попытке к бегству». *«Мы бесконечно сильнее Араты в нашем царстве добра и бесконечно слабее Араты в его царстве зла»*, – подводит итог Румата [Стругацкие 2004а, с. 412].

Ключевым эпизодом для понимания идейного конфликта романа становится наполовину воображаемый разговор человека с богом – доктора Будаха и Руматы. Подобно разговору Д-503 с Великим Благодетелем, эта беседа становится размышлением о природе и счастье человека. Даже пути к этому счастью предлагаются похожие: дать людям вволю хлеба, победить голод и нужду, вразумить жестоких, переделать саму природу человека вплоть до механической «позитивной реморализации». Только, замечает Румата, все это не пойдет людям на пользу, ибо когда они получают все даром, без труда, то *«потеряют вкус к жизни и обратятся в моих домашних животных, которых я вынужден буду впредь кормить и одевать вечно»* [Стругацкие 2004а, с. 407].

С другой стороны, мы видим Арату Горбатого. Постановка проблемы о праве на воздействие в романе заостряется посредством того, что волю богов оценивают те, в чью жизнь эта воля вмешивается. Это антиподы: доктор Будах и бунтовщик Арата. Один – смиренный созерцатель, сторонник мировой гармонии, философ платоновского типа. Другой – «мститель божьей милостью». Оба предлагают свои пути взаимодействия с человеком: один – образумить, другой – покарать. В сущности, перед этим выбором в лице Руматы стоит все будущее Прогрессорство. Характерно, что и Будах, и Арата, выслушав многомудрого небожителя, просят предоставить им право собственного пути. Однако главный выбор Руматой и человечеством Земли уже сделан: *«Сердце мое полно жалости... Я не могу этого сделать»* [Стругацкие 2004а, с. 407].

Человеческие чувства и сомнения Руматы (в роли человека уместнее называть его Антоном) делают героя привлекательнее и ин-

тереснее. При обращении к внутреннему миру героя мы можем оценить, насколько необычен конфликт произведения. Антиномия: идея вселенского просвещения – или запрет на вмешательство в развитие другой цивилизации. Еще антиномия: позиция бесстрастных богов – человеческая реакция на насилие и подлость. В романе внедрение человека Земли в другую культуру уже произошло, однако существует запрет на активное вмешательство. Но такое вмешательство наполовину – еще более преступно. Если уж вмешиваться, то до конца.

Именно так и поступает Антон. Он не может смириться с творимыми на его глазах преступлениями против человека, против будущего, против всего самого святого для него. *«Одна только мысль о том, что тысячи других, пусть менее талантливых, но тоже честных, по-настоящему благородных людей фатально обречены, вызывала в груди ледяной холод и ощущение собственной подлости»* [Стругацкие 2004а, с. 306]. Когда страдают самые близкие и наиболее незащищенные, герой вступает в настоящую, не метафорическую битву. *«Гуманизм действия побеждает гуманизм бездействия»* [Стругацкие 2004 а, с. 670], – так один из критиков, Р. Кологривов, определяет разрешение личностного психологического конфликта героя.

Именно любовь к ближнему препятствует Антону обрести божественный статус. Но это и к лучшему, потому что человек должен быть *вместе* с Богом, а не *вместо* Него. Безбожной гордыне сверхчеловека противостоит божественная природа истинного человека. В данном случае она побеждает.

Итак, тема Прогрессорства в творчестве братьев Стругацких продолжает замытинскую тему Благодетеля. В художественном мировоззрении Замятина эта идея – одна из составляющих. У А.Н. и Б.Н. Стругацких ее можно назвать константой всего творчества. От Благодетеля к Прогрессору модифицируется знаковый образ эпохи – сверхчеловек. Признаком, по которому данные образы могут соотноситься между собой, является воля к власти в ницшевском понимании – как неизменное свойство сильной личности.

Разумеется, Замятин и братья Стругацкие по-своему осмысливают этот масштабный характер. Образ Благодетеля представляет собой персонификацию власти, воплощенную идею всеобщего равенства и благоденствия, хотя бы и насильственным путем. Тип рефлексирующего Прогрессора привлекает внимание к мотивации его деятельности. И выходит, что руководят им не стремление к власти и принятие третьего искушения, а невозможность пройти равнодушно мимо страданий человека.

## Литература

- Бердяев Н.А. Самопознание. – М. : Харьков, 2005.  
Замятин Е.И. Избранное. – М., 1989.  
Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Собр. соч.: в 11 т. – Донецк, 2004 а. – Т. 3.  
Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Собр. соч.: в 11 т. – Донецк, 2004 б. – Т. 11.

### О ВЛИЯНИИ АБСУРДИСТСКОЙ ПРОЗЫ ФРАНЦА КАФКИ НА ТВОРЧЕСТВО СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ ЦАНЬ СЮЭ

*Н.К. Хузиятова*

**Ключевые слова:** абсурд, архетипы, Кафка, модернизм, современная китайская литература, Цань Сюэ.

**Keywords:** absurd, archetypes, Can Xue, contemporary Chinese literature, Kafka, modernism.

Китайская модернистская проза 80-х годов XX века открывается новой гранью благодаря творчеству Цань Сюэ, которое углубило и развило представления о модернизме. Если китайская модернистская проза в массе своей тяготела к «черному юмору» и новому роману, то проза Цань Сюэ – это пример другого рода. Творчество Цань Сюэ ассоциируется прежде всего с Ф. Кафкой, сюрреализмом и психоанализом. Индивидуальные, личностные «раны» писательницы определили ее творческую позицию и позволили ей не ограничивать себя существующими тенденциями, а предпочесть поиск новых путей, разработку глубинных пластов сознания во внутреннем мире отдельно взятой личности.

Творчество всех китайских модернистов того времени развивалось в двух направлениях. Первое можно обозначить как «экстравертное». Писатели, придерживавшиеся этого направления, предпочитали останавливаться на литературных темах, которые, несомненно обладая модернистским наполнением, были уже заявлены и признаны в ходе осуществления реформ как проблемы общественного звучания. Лю Сола, Сюй Син, Чжан Синсинь – наиболее типичные представители этого направления. Второе направление – «интравертное». Писатели этого направления не обращали никакого внимания на уже сло-

жившиеся предпочтения, они стремились к тому, чтобы показать внутренний мир человека через особенности его индивидуального восприятия и индивидуальное выражение этого восприятия; им хотелось усилить свои произведения глубинным смыслом и символическим звучанием. Вот именно к таким авторам можно отнести Цань Сюэ.

Цань Сюэ, настоящее имя которой Дэн Сяохуа, родилась в городе Чанша в 1953 году. В юном возрасте она на собственном опыте узнала, что такое постоянные политические кампании, поскольку ее отец был представителем коммунистической номенклатурной элиты и подвергся репрессиям сначала в 1957 году в ходе «борьбы с правыми элементами», а затем во время «культурной революции» 1966–1976 годов. Детство Цань Сюэ было отмечено отчужденностью, одиночеством, фрустрацией, болью и постоянной борьбой за существование, и именно в нем лежат корни вновь и вновь возникающих в ее произведениях мотивов. Десять лет «культурной революции» оставили свой след как в сознании, так и на еще более глубоком уровне, в подсознании впечатлительной девушки.

Цань Сюэ начала вести дневник, не думая о том, чтобы публиковаться. Ее подруга случайно прочитала заметки и, заинтригованная их необычностью, убедила ее опубликовать их. Эти записи впоследствии легли в основу ее первой повести «Улица желтой грязи» (1986), которая представляет собой рассказ о безумном, разлагающемся мире улицы, предположительно во время «культурной революции». Начиная с середины 80-х годов публиковались «Буйвол», «Домик на горе», «В диком поле», «Мыльная пена в грязной воде», «Седое плывущее облако» и немало других рассказов и повестей.

Читатели и критики как в самом Китае, так и за его пределами признают, что Цань Сюэ – аномальное явление в китайской литературе. Большинство критиков отдает должное оригинальности ее творчества и находит его сложным для восприятия. Произведения Цань Сюэ чаще всего заслуживают эпитеты «кошмарные», «безумные», «истерические», «нечитабельные». Китайский критик Ли Цзе называет эти произведения «имитирующими сны» и утверждает, что единственный способ для читателя разобраться в них – это расшифровывать их таким же образом, каким психоаналитик расшифровывает сны пациента. Эти произведения, имитирующие сны, по мнению критика, характеризуются «небрежным и беспорядочным повествованием», напоминающим «закуску, среди которых там торчит свиная нога, а тут – куриные лапы» [Ли Цзе 1988, с. 123].

Эта забавная кулинарная аналогия, с помощью которой Ли Цзе описывает произведения Цань Сюэ, показывает, что их содержание и форма рассматриваются как некая повествовательная несурзадность. Сюрреалистическое, похожее на ночные кошмары описание алогичного мира людей в ее произведениях идет вразрез с представлениями читателей и критиков о том, какой должна быть художественная реальность или какой должна быть реальность человеческой жизни, отображенная в художественном произведении. Необычная форма презентации, которая не следует никакому временному или пространственному порядку и не предполагает никакой сюжетной завершенности, нарушает негласное соглашение между читателем и писателем и несет в себе угрозу привычным представлениям о том, как именно художественные произведения должны повествовать о реальности человеческой жизни.

В произведениях Цань Сюэ такие основополагающие элементы реализма, как сюжет, прорисовка характера и даже здравый смысл сведены к минимуму, а то и вовсе отсутствуют. И хотя Цань Сюэ пробовала себя в реалистической прозе, с самого начала она подсознательно чувствовала, что то, о чем хочется писать, находится за пределами общепринятого, где-то «в зоне небытия» [Цань Сюэ 2000, с. 2]. Произведения Цань – это своеобразная реакция на хаос, вызванный постоянными политическими кампаниями в Китае, которые привели к смерти и душевным и физическим травмам многие тысячи людей. Цань Сюэ подвергает обломки маоистского Китая тщательному рассмотрению, используя литературу как своеобразный микроскоп, выходя при этом за рамки породившей маоизм синоминутной исторической ситуации и обесценивая реалистические детали. В ее произведениях центральную роль играет ущерб, который политические кампании причиняют базовым внутрисемейным связям. И Цань Сюэ продолжает эту тему с какой-то непреодолимой одержимостью. «Основная тема – разрушенные межличностные отношения, – кажется, понижывает всю сферу литературного воображения писательницы», – подчеркивает американский исследователь Цай Жун [Rong Cai 1995, с. 140].

В произведениях Цань Сюэ реализуется небольшой диапазон тем, которые она рассматривает в последовательной, но чрезвычайно своеобразной манере. Вместо того чтобы – как это делали другие китайские писатели – подчеркивать социально-политические факторы, которые привели к появлению извращенных человеческих отношений, Цань Сюэ фокусирует внимание на самих гротескных отноше-

ях. Ее произведения – благодаря тому, что относят социально-политические причины на периферию повествования и тем самым заставляют читателя концентрироваться на одних только их последствиях, – представляют собой новаторскую попытку исследовать метафизические, а не политические или исторические аспекты существования индивидуума в современном Китае.

Как правило, в рассказах Цань Сюэ описывается лишь один день из жизни героев – один из череды многих похожих друг на друга. В рассказы вводится относительная датировка: «в тот день на улице моросил дождь», «когда опустились сумерки, с горы донеслись всхлипывающие звуки эрху», «после обеда он опять пришел», «со вчерашнего дня он не приходил» и т.п. Но нет указаний на промежутки времени, поэтому непонятно, как долго длится действие. Герои зачастую не могут понять, спят они или бодрствуют. Впечатление длительности происходящего создается круговым построением сюжета. Герои находятся в паутине своих галлюцинаций и заключены в пределах замкнутого пространства либо комнаты, либо дома, и им даже не приходит в голову мысль вырваться оттуда. В рассказе «Буйвол», например, героиня не выходит из дома, а буйвола видит лишь через окно или дырку в стене. Буйвол стучится в дверь, а когда она открывает ее, то видит только его бок или круп, но не пытается его догнать. Она как прикованная стоит и смотрит ему вслед.

Образ дома в исследованиях З. Фрейда и К.Г. Юнга рассматривается как символ человека. Мотив одиночества, замкнутости героини в самой себе, в своем сознании, заикленность на своих галлюцинациях тесно переплетаются в произведениях Цань Сюэ именно с этим символом. Дом, в который заточают себя герои Цань Сюэ, – это внутренний мир человека, а все, что его окружает, – символы внешнего мира. Всякое проникновение внутрь дома – проникновение внутрь героя – воспринимается как агрессия.

Мир прозы Цань Сюэ творится лирической героиней, рассказывающей о себе. Он призрачен и неустойчив, не имеет форм и границ. Это «фантом субъективности, прихотливо усваивающий все, что попадает в сферу личных ощущений» [Торопцев 1993, с. 190]. Эти особенности хронотопа позволяют говорить о том, что «повествование Цань Сюэ – это переживание заново, а не объяснение того, что нельзя выразить словами» [Yang Xiaobin 2002, с. 83]. У Цань Сюэ все входит в текст лишь через сознание лирического героя и самостоятельно не существует. Это именно самовыражение, а не выражение каких-то внешних событий. Все проникнуто духовной субстанцией собствен-

ного «я». «Нет мира вне «меня», – настаивает Цань Сюэ, – есть лишь мир «во мне», есть событие «через меня» [Торопцев 1993, с. 191].

Майкл С. Дюк считает Цань Сюэ «самой нетрадиционной и модернистской китайской писательницей в настоящее время» [Duke 1989, с. XII]. Одобрительные отзывы западных критиков можно объяснить вовлеченностью творчества Цань Сюэ в контекст западной литературы XX века. Произведения Цань Сюэ, с их экзистенциальными вопросами, исследованием субъективного жизненного опыта индивидуума, отказом от таких традиционных элементов дискурса, как создание образов и сюжета при отображении реальности человеческой жизни, явно связаны с театром абсурда, представленным такими драматургами, как Сэмюэл Беккет и Эжен Ионеско, и абсурдистской прозой Франца Кафки.

В произведениях Цань Сюэ ощущается непреодолимое стремление проникнуть в глубинные уголки человеческого сознания. Одна из традиционных составляющих представления о реальности, которой противостоит Цань Сюэ, – это проведение границы между внутренним и внешним миром. Ее произведения в значительной степени являются заметками о блужданиях и заблуждениях сознания, которое сталкивается с человеческим миром, где официальная идеология все отчуждает и все подавляет. «Когда сознание индивидуума, освобожденное от осознанных запретов, честно реагирует на жестокое и враждебное окружение, которое сводит индивидуальное существование к одиночеству и постоянной тревоге, мир кажется фантастическим, галлюцинаторным и абсурдным», – отмечает Цай Жун [Rong Cai 1995, с. 151].

В произведениях Цань Сюэ, как и в произведениях абсурдистов, которые отказались от рациональности как от темы и способа выражения, отсутствуют рациональность и правдоподобные персонажи и события. Произведения Цань Сюэ трудно читать, поскольку разум и рациональность не могут служить ориентиром в этом чтении. Читатель не может идентифицировать себя с персонажами Цань Сюэ и их поступками, поскольку у них отсутствует понятная мотивация. Конфликты в человеческих отношениях также представлены у китайской писательницы как неразрешимые и никуда не ведущие. Повторяющиеся темы и образы в произведениях Цань Сюэ бросаются в глаза настолько, что ситуации в ее мире становятся шаблонами, в которых безумие и абсурдность изображены как обычное условие человеческого существования. Эти повторяющиеся модели поддерживаются яркими, незабываемыми образами – образами, которые чаще всего яв-

ляются отвратительными, жуткими и отталкивающими. О наличии своеобразных шаблонов в прозе Цань Сюэ написано в работе Цай Жуна [Rong Cai 1995], а также в статье Г.А. Юсуповой [Юсупова 2004].

Сходство между произведениями Цань Сюэ и произведениями абсурдистов, несомненно, есть, но не следует его преувеличивать. Общность проявляется скорее в выборе темы и в понимании индивидуальной чувствительности, хотя порой мы встречаем и знакомые образы, которые из-за их причудливости можно также назвать «кафкианскими» [Rong Cai 1995, с. 154; Yang Xiaobin 2002, с. 286]. Подтверждением увлечения Цань Сюэ кафкианством служит серия ее литературоведческих эссе, посвященных роману Ф. Кафки «Замок» [Цань Сюэ 2004].

Действительно, в творчестве Франца Кафки и Цань Сюэ много общего. Общее обнаруживается и в их судьбах. Цань Сюэ, подобно Кафке, рано поняла, что значит быть непохожей на других, ей знакома горечь утраченных возможностей, она испытала недоверие и презрение со стороны общества. Сыграло свою роль и время, в которое жили писатели. Для Цань Сюэ это тяжелое время «культурной революции». Для Франца Кафки – тревожное начало XX века, ощущение надвигающейся Первой мировой войны. Ощущение трагизма и неустойчивости мира звучит в каждом романе и каждой новелле писателя. Немалое внимание обратилось на Кафку только в 40-е годы, когда мир охватил пожар новой (Второй мировой) войны, когда тоталитаризм захлестнул Европу и человек остро почувствовал свою незащищенность, хрупкость собственного существования. Общество перестало восприниматься как общность, человек уже не видел в нем опору и защиту, он чувствовал исходящую от него угрозу. Терялась вера и в Бога, и в Разум, мир казался абсурдным [Дмитриева]. Интересно, кстати, что и Цань Сюэ осознала, что ее проза не будет принята сразу.

Мотивы отчуждения присутствуют и у Кафки, и у Цань Сюэ. Герои китайской писательницы разговаривают друг с другом, но не понимают, что их не слышат, что они, по сути, говорят сами с собой. В романе Кафки «Замок» сюжет строится вокруг того, что некий К., назначенный в замок землемером, пытается попасть внутрь замка. Он изыскивает всевозможные способы, хитрит, ищет окольные пути, но свои попытки совершает без раздражения, не сердясь и не отчаиваясь. С озадачивающей читателей верой К. прокладывает путь к должности, которую ему доверили. Каждая глава – это очередная неудача, но

также и начало новой попытки, не логическое начало, а как бы возобновление некой последовательности. Великая надежда К. – добиться того, чтобы его приняли в замке. Так как он не может попасть туда самостоятельно, то стремится заслужить эту милость, став жителем деревни и тем самым перестав быть чужим в ней, что всегда дают ему почувствовать. Размах этого упорства составляет трагическое начало в произведении. Когда К. звонит в замок, он различает неясные голоса, смех, далекие призывы. Этого достаточно, чтобы насытить его надежду.

Герои Цань Сюэ также не теряя надежды, упорно ищут выход из тупика. Таковы, например, героини в рассказах «Буйвол» и «Домик на горе». В «Буйволе» попытки женщины рассказать мужу о своих переживаниях сталкиваются с равнодушием, действия же рассказчицы в «Домике» вызывают общую враждебность. Таким образом, эмоциональная вовлеченность героев в «Домике» гораздо выше, чем в «Буйволе».

Образ домика в рассказе «Домик на горе» ассоциируется с образом принадлежащего рассказчице выдвижного ящика. Каждый день рассказчица пытается убраться в ящике и созерцает домик на горе. Почему-то оба эти занятия очень не нравятся ее семье, которая пользуется любой возможностью, чтобы нарушить ее планы. Однажды, когда рассказчица отправляется на гору, семья устраивает беспорядок в ее ящике. Рассказчица говорит: «Я обнаруживаю, что они воспользовались моим отсутствием, чтобы перевернуть мой ящик и навести ужасный беспорядок, вытряхнув нескольких мертвых бабочек и стрекоз на пол. Они прекрасно знают, что это мои любимые вещи».

Ящик, в котором, как говорит рассказчица, хранятся ее «любимые вещи», явно символизирует ее личное пространство. Когда в результате вмешательства семьи из ящика пропадают некоторые вещи, сознание рассказчицы приходит в смятение. Постоянные попытки рассказчицы навести порядок в ящике, таким образом, явно представляют собой стремление понять себя, разобраться с путаницей в своем сознании. Домик на горе может рассматриваться в этом свете как проекция запуганного внутреннего мира рассказчицы вовне. Из домика ей слышатся чьи-то стоны, и жилец домика, по ее описанию, идентичен ей самой. Однажды, вернувшись с горы, рассказчица смотрит на себя в зеркало и видит, что «ее глаза (в зеркале. – Н.Х.) обведены двумя темными кругами». Позднее она пытается рассказать своей матери, что «там (в домике. – Н.Х.) кто-то притаился, и у него тоже лиловые круги под глазами, потому что он не спит по ночам». Измо-

жденный вид обитателя хижины напоминает о еженощном наведении порядка в комод рассказчицей. Постоянные помехи, которые семья чинит рассказчице, вероятно, являются вторжением в ее личное пространство – актом, целью которого является не только не дать рассказчице прийти к пониманию и осознанию свое собственного «я», но и, возможно, разрушить это «я». Проблему в отношениях между рассказчицей и ее семьей, несомненно, составляет право рассказчицы на собственный мир. Враждебность семьи и неустанная бдительность героини / рассказчицы обрекли ее поиск собственного «я» на неудачу. Это символически отражено как в ее нереализованном желании навести порядок в ящике, так и в неспособности выяснить, существует ли домик.

Несмотря на безысходность, в произведениях Кафки и Цань Сюэ нет отчаяния, они оставляют надежду. «Существуют разные надежды. Произведение, бывшее лишь бесконечным повторением бесплодных усилий, становится колыбелью иллюзий. Оно объясняет надежду и придает ей форму. Автор уже не может расстаться со своим творением, которое не является больше трагической игрой, каковой оно должно было быть. Оно придает смысл жизни автора» [Камю].

Роднят Ф. Кафку и Цань Сюэ аналогичные приемы построения хронотопа. Отсутствие указания на место и время действия рождает универсальность. «При таком подходе нельзя свалить вину за происходящее ни на особенности исторического периода, ни на местные, национальные традиции» [Дмитриева].

Анализируя творчество Ф. Кафки, А. Камю утверждает, что этому писателю свойственна естественность. Однако, считает А. Камю, здесь следует сделать оговорку, поскольку «есть произведения, где события кажутся естественными читателю, но есть и другие (правда, они встречаются реже), в которых сам персонаж считает естественным то, что с ним происходит. Имеет место странный, но очевидный парадокс: чем необыкновеннее приключения героя, тем ошутимее естественность рассказа. Это соотношение пропорционально необычности жизни и той естественности, с которой он ее принимает» [Камю]. А. Камю подчеркивает, что через все творчество Ф. Кафки проходит постоянное балансирование между естественным и необычным, личностью и вселенной, трагическим и повседневным, абсурдом и логикой, определяя его звучание и смысл.

Героев Цань Сюэ читатель наблюдает в естественных для них условиях, но от этого все, что происходит с ними, кажется ему еще более абсурдным и вместе с тем трагическим. Герои Цань Сюэ пребы-

вают в полной уверенности, что их поведение абсолютно логично и естественно, но со стороны читателя это выглядит по-иному. Обычно человеку кажется абсурдным ставить на окна металлические решетки, чтобы ветки дерева не могли проникнуть в дом («Седое плывущее облако»); травить мышей, которые поселились в зубах («Буйвол»); пытаться поймать дикую кошку в поле, которого не существует («В диком поле»).

Подобно Ф. Кафке, использование образов-символов – характерная особенность творчества Цань Сюэ. Посредством общечеловеческих образов-символов, именуемых архетипами, таких как зеркало, дом, дерево, ветер, змея, рыба и многих других, в произведениях Цань Сюэ реализуются архетипические мотивы. Творчество Цань Сюэ пронизано мотивами сна, одиночества, всемирного потопа, проникновения. Главными, на наш взгляд, являются мотивы сна и одиночества. Эти два мотива тесно переплетены и проникают друг в друга.

Символ предполагает два плана, два мира – идей и ощущений, а также словарь соответствий между ними. Труднее всего установить лексику для такого словаря. Но осознать наличие двух миров – значит уже начать разгадывать их тайные связи. У Ф. Кафки эти два мира – мир повседневной жизни и фантастический. По мнению А. Камю, здесь точка соприкосновения всех литературных произведений, трактующих человеческое существование, Абсурд в том, что душа, помещенная в тело, бесконечно совершеннее последнего. Желаящий изобразить эту абсурдность должен дать ей жизнь в игре конкретных параллелей. Именно так Ф. Кафка выражает трагедию через повседневность, а логику через абсурд [Камю].

У Цань Сюэ также очевидно раздвоение на два мира, которые могут быть обозначены как «свой» и «чужой» или как «я» и Другие. Свой мир, мир собственного «я» – фантастический, где обитают странные существа, совершающие не менее странные поступки. Реальный же мир – мир, где обитают Другие, – воспринимается как враждебный, поэтому герои неизбежно погружаются в глубины своего сознания и подсознания и закрываются там, как в скорлупе.

В «Замке» действительно переплелись сон и явь. «Заснеженный пустынный край, таинственный недосыгаемый замок, странные люди, лабиринты канцелярских коридоров, рассыпающиеся горы бумаг, блуждающие листки... Но этот мир состоит из обыкновенных вещей, в персонажах узнаваемы черты живых людей, все происходит в обстановке простейшего быта, стиль изложения ясный, подробный, даже деловой. Мистика соседствует с реальностью. Даже личность

главного героя остается неясной до конца, откуда он явился – тоже не известно. В романе он засыпает и просыпается, ночует всегда на новом месте, выспаться ему удается редко, что подчеркивает впечатлительные грез наяву» [Дмитриева].

Именно благодаря умелому использованию приема сна произведения Цань Сюэ приобретают фантастичность. В них трудно разграничить сон и явь, автор нарочно не указывает на момент пробуждения, чтобы усилить фантастический эффект. Так, героиня рассказа «В диком поле» жалуется мужу, что не может понять, когда она спит, а когда бодрствует, и поэтому ей страшно, что сослуживцы узнают об этом и сочтут ее сумасшедшей.

По мнению А. Камю, мастерство Ф. Кафки состоит в том, что он заставляет читателя перечитывать свои произведения. Развязки его сюжетов подсказывают объяснение, но оно не обнаруживается сразу, для его обоснования произведение должно быть перечитано под иным углом зрения. Именно этого и добивается автор. Но напрасно пытаться все внимание сконцентрировать на деталях. Произведения Цань Сюэ, подобно работам австрийского писателя, в силу возможности неоднозначного толкования заслуживают неоднократного прочтения. Сравнив основные черты творчества Ф. Кафки и Цань Сюэ, можно констатировать, что произведения писателей отмечены сновидческим характером, им свойственны алогичность, двуликость, расплывчатость, таинственность, символичность. Произведения Цань Сюэ являются «кафкианскими» и по праву причисляются китайскими и западными исследователями к произведениям мирового абсурда.

## Литература

Дмитриева Л. Проблематика романа Ф. Кафки «Замок». [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Заглавие с экрана. – Режим доступа: <http://www.proza.ru:8004/texts/2003/03/24 - 117.html>

Камю А. Надежда и абсурд в творчестве Ф. Кафки. [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Заглавие с экрана. – Режим доступа: <http://www.kafka.ru/about/kamu.html>

Ли Цзе. Лунь чжунго дандай синьчао сяошо // Проза новой волны в современном Китае // Чжуншань. – 1988. – №5.

Торопцев С.А. Цань Сюэ. Рассказы // Иностранная литература. – 1993 – №8.

Цань Сюэ. Хэйянь линхунь дэ удао. Танец черной души // Избранные произведения современных китайских писателей. – Пекин, 2000.

Цань Сюэ. Чэнбао дэ циоань (Происхождение замка). Хэйянь дэ ай (Сумеречная любовь). Чэнбао дэ ичжи (Воля замка) // Цань Сюэ. Цань Сюэ цзы сюань цзи. Сборник избранных произведений Цань Сюэ, отобранных самой Цань Сюэ. – Хайкуо, 2004.

Юсупова Г.А. Диалоги в раю или на земле. Творчество Цань Сюэ // Ван Мэн в контексте современной китайской литературы. – М., 2004.

Duke Michael S. Introduction to Modern Chinese Women Writers: Critical Appraisals, ed. Michael S. Duke. – Armonk, New York, 1989.

Rong Cai. The Subject in Crisis in Contemporary Chinese Literature. – Missouri, 1995.

Yang Xiaobin. The Chinese Postmodern: trauma and irony in Chinese avant-garde fiction. – Ann Arbor, 2002.

## ЛОГИКО-ФИЛОСОФСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЯЗЫКА Р.И. ПАВИЛЕНИСА И ЕЕ ЗНАЧИМОСТЬ ДЛЯ СОВРЕМЕННЫХ КОГНИТИВНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ЛИНГВИСТИКЕ

*Н.А. Беседина*

**Ключевые слова:** логико-философская концепция языка, Р.И. Павиленис, концептуальная система, языковое содержание, концепт.

**Keywords:** logico-philosophical theory of language, R.I. Pavilyonis, concept system, language content, concept.

Мысль о том, что когнитивный подход в лингвистике возник не на пустом месте, а был подготовлен целым рядом учений, принадлежащих не одному поколению исследователей, никогда не вызвала принципиальных возражений (подробнее об истоках становления когнитивной лингвистики см.: [Кубрякова 1992, 1994, 2003, 2004 и др.; Демьянков 1994; Болдырев 2000, 2004; Кобрин 2004 и др.]). Среди предшественников когнитивной лингвистики обычно называют ономаσιологический подход и теорию номинации (в отечественной лингвистике) и генеративную грамматику (в зарубежной лингвистике), а также теорию искусственного интеллекта. На наш взгляд, этот список можно было бы дополнить логико-философской концепцией языка, разработанной Р.И. Павиленисом [Павиленис 1983, 1986]. Данная концепция представляется нам весьма плодотворной, так как многие ее идеи находят не только подтверждение, но и дальнейшее развитие и применение в современных когнитивных исследованиях языка. Об этом свидетельствует обращение к ее фундаментальным положениям в работах основоположников отечественной версии когнитивной лингвистики (см., например: [Кубрякова и др. 1996; Кубрякова

2004, 2007; Кубрякова, Демьянков 2007; Болдырев 2000]). Вместе с тем в практике конкретных исследований значимость данной концепции, на наш взгляд, несколько недооценивается. В настоящей статье предпринимается попытка систематизировать и осмыслить наиболее значимые положения рассматриваемой концепции, показать использование их в когнитивных исследованиях различных аспектов языка, а также возможности их дальнейшего применения и развития и тем самым привлечь к ним внимание широкого круга лингвистов-когнитологов.

Прежде всего следует акцентировать тот факт, что Р.И. Павиленисом была предложена одна из первых современных теорий концептуальной системы. При ее разработке он опирается на гипотезу о смысле как составной части концептуальной системы и исходит из следующих принципиально важных положений.

Еще до знакомства с языком человек в определенной степени знакомится с миром, познает его; благодаря известным каналам чувственного восприятия мира он располагает определенной информацией о нем, различает и отождествляет объекты своего познания. Усвоение любой новой информации о мире осуществляется каждым индивидом на базе той, которой он уже располагает. Образующаяся таким образом система информации о мире и есть конструируемая им концептуальная система. Таким образом, в понимании Р.И. Павилениса концептуальная система представляет собой систему информации о мире, отражающую познавательный опыт человека – как вербальный, так и невербальный.

В соответствии с исходными положениями, Р.И. Павиленис выделяет в образовании концептуальной системы несколько этапов. В качестве первого самостоятельного этапа он рассматривает довербальный этап, на котором происходит построение концептуальной системы еще до усвоения языка. На этом этапе человек знакомится с объектами, доступными непосредственному восприятию. По мнению Р.И. Павилениса, предположение о довербальном этапе диктуется и логическими соображениями. Его игнорирование имеет своим следствием некоторые теоретически и эмпирически необоснованные и методологически порочные положения, как-то:

- приписывание формам языка функции порождения мысли и самой данности языка;
- отождествление мыслительных и языковых структур;
- поиск соответствия между структурами языка и реальности;

– попытка выведения структур реальности из структур языка [Павиленис 1983, с. 108].

Далее Р.И. Павиленис высказывает предположение о том, что образование концептуальной системы предполагает в качестве изначально данных некоторые первичные концепты как необходимые условия построения концептуальной системы, которые в дальнейшем служат в качестве анализаторов и интерпретаторов при усвоении новых концептов.

Усвоение и построение определенной информации о языке как одном из объектов познания возможно только на базе информации, уже содержащейся в концептуальной системе и, таким образом, оказывается вторичным. Дальнейшее усвоение информации о языке означает усвоение его грамматики как средства оперирования выражениями языка. Последнее означает манипулирование содержащейся в концептуальной системе информацией, что приводит к построению в ее рамках такой информации, которая не конструируема без языка и дает возможность выйти за пределы непосредственного опыта.

Р.И. Павиленис указывает на то, что не следует абсолютизировать роль языка в познании. Он, в частности, считает, что подлинная роль языка в познании мира не сводится к порождению мысли – приписывание ему этой функции методологически несостоятельно [Павиленис 1983, с. 263]. Участие языка в процессе мышления необязательно. При этом он особо подчеркивает тот факт, что, как только язык начинает участвовать в процессе познания, в самом этом процессе происходят существеннейшие изменения. Процесс познания принимает качественно новую форму, во-первых, поскольку складываются предпосылки коммуникации, а также – и это главное – потому что, «манипулируя <...> вербальными символами, человек получает возможность «манипулировать концептами системы» и строить новые концептуальные структуры [Павиленис 1983, с. 113–114]. С помощью языка происходит фиксация концептов, что приводит к социально и конвенционально закрепленной части концептуальных систем как системы знаков, а с другой – их построение («в качестве меток на непрерывном пространстве смысла») (см. также: [Кубрякова 2004, с. 38]).

Из манипуляции вытекает непрерывность как важнейшее свойство концептуальной системы, которая предстает как «непрерывно конструируемая система информации (мнений и знаний), которой располагает индивид о действительном и возможном мире» [Павиленис 1983, с. 280]. Благодаря этому обеспечивается дальнейшее по-

строение и расширение концептуальной системы, заключающееся в образовании новых смысловых структур на основе содержащихся в системе концептов. Исследование различных аспектов концептуальной системы позволило исследователям прийти к выводу о том, что концептуальная система развивается и модифицируется не только за счет взаимодействия человека с окружающим миром, но также благодаря процессам, постоянно осуществляющимся внутри самой концептуальной системы. К таким процессам следует отнести, например, концептуальную деривацию и концептуальную интеграцию, которые позволяют создавать новые структуры знания на основе уже существующих концептов и концептуальных структур (подробнее см.: [Turner, Fauconnier 1995; Ирисханова 2001; Бабина 2003; Бабина 2007 и др.]). В процессе концептуальной деривации, как обосновано в исследовании Л.В. Бабиной, «происходит объединение исходных концептов в концептуальные структуры, внутри которых исходные концепты выступают как согласованные по тем или иным концептуальным характеристикам друг с другом» [Бабина 2007, с. 87].

Следующий важный для развития концептуальной системы процесс – это абстрагирование, составляющее неотъемлемую часть познавательной деятельности человека. Абстрагирование предполагает мысленное выделение наиболее существенных характеристик и связей и отвлечение от каких-либо частных характеристик и связей. Применительно к развитию концептуальной системы процесс абстрагирования подразумевает выделение наиболее общих характеристик в содержании концепта, уже существующего в концептуальной системе человека, которые ложатся в основу формирования на его базе нового концепта. Именно благодаря абстрагированию возникают морфологически передаваемые концепты, которые представляют собой выраженные морфологическими формами единицы знания о представлении мира в языке, то есть единицы языкового знания, передающие способ языковой репрезентации знания энциклопедического (подробнее см.: [Беседина 2006]).

Как следует из описания внутриконтцептуальных процессов, в любом из этих случаев речь идет об определенном переструктурировании и перераспределении концептуального содержания в целях создания новых концептуальных структур и единиц. В связи с этим можно было бы предположить, что одним из принципов, обеспечивающих внутреннее развитие концептуальной системы, является принцип конфигурирования.

В процессе расширения и развития концептуальной системы особую роль также играет язык. Во-первых, естественный язык выступает в «качестве кода для концептов системы» [Павиленис 1983, с. 112] и тем самым «символически фиксирует определенные концепты концептуальной системы мира» [Павиленис 1983, с. 114]. Это, в свою очередь, приводит к построению «определенного концепта о самом языке <...> содержащего знание о физических и грамматических его характеристиках [Павиленис 1983, с. 112]. Иными словами, такой концепт предстает как определенная физическая и лингвистическая сущность. Во-вторых, на основе усвоения и по мере построения концепта о грамматическом строе языка последний дает возможность, манипулируя вербальными символами, манипулировать концептами системы. Это означает, что создается возможность строить в концептуальной системе новые концептуальные структуры, которые «континуально, но опосредованно – через другие концепты и их структуры – соотносены с концептами, отражающими актуальный познавательный опыт индивида» [Павиленис 1983, с. 114]. Таким образом, возникает особый тип концептов, построенных с помощью языка и относящихся, по мнению Р.И. Павилениса, скорее к возможному, чем к актуальному опыту индивида [Павиленис 1983]. Иными словами, связь языковой и концептуальной систем проявляется не только в том, что язык отражает результаты процесса концептуализации, он также играет существенную роль в процессе формирования, организации и структуризации знаний о мире (то есть в процессе концептуализации) и в создании концептуальной системы.

Такая двоякая роль языка в создании концептуальной системы приводит к тому, что, по образному выражению Р.И. Павилениса, язык оказывается «вплетен» в концептуальную систему и служит для дальнейшего строения и символического представления содержания определенных концептуальных систем.

В целом, концептуальная система в понимании Р.И. Павилениса, включает следующие виды концептуальных структур:

- 1) концептуальные структуры, возникающие еще на довербальном этапе в результате знакомства с объектами окружающего мира, доступными непосредственному восприятию;
- 2) некоторые «первичные концепты», являющиеся необходимым условием построения концептуальной системы и служащие в дальнейшем в качестве анализаторов и интерпретаторов при усвоении новых концептов;

3) концептуальные структуры, построенные посредством языка. Они представляют собой информацию, которую невозможно без языка ввести в концептуальную систему [Павиленис 1983].

Основные идеи, представленные в теории концептуальной системы Р.И. Павилениса, находят все более широкое применение в науке, плодотворное и творческое развитие в рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы (см., например: [Кубрякова 2004; Кубрякова, Демьянков 2007]). В частности, отмечается, что «постепенно завоевывает свои позиции взгляд, согласно которому в онтогенезе (то есть до языка) у человека «предсуществует» некоторая концептуальная система. «Язык же образуется на основе и во взаимодействии с этой предшествующей и далее развивающейся системой» [Кубрякова, Демьянков 2007, с. 13]. Е.С. Кубрякова и В.З. Демьянков предлагают реинтерпретировать гипотезу о предсуществующей в сознании человека концептуальной системе, опираясь на понятие ментальной репрезентации. В этом случае концептуальная система одновременно рассматривается и как репрезентирующая, а концепты и концептуальные структуры приравниваются ментальным репрезентациям. С учетом этих моментов Е.С. Кубрякова и В.З. Демьянков формулируют ряд принципиально важных положений, на которых основывается когнитивно-дискурсивная парадигма в отечественной лингвистике.

1. Концепты, будучи ментальными репрезентациями, обладают свойством целостности, а потому существуют в виде гештальтных единиц, не структурированных до своей вербализации.

2. Субъективность человеческого опыта приводит к тому, что у концептов, представленных в сознании репрезентационно, отсутствуют четкие границы.

3. Концепты допускают возможность различной вербализации с помощью разных словесных форм [Кубрякова, Демьянков 2007, с. 13].

Говоря о содержании концептуальной системы, Е.С. Кубрякова и В.З. Демьянков особым образом акцентируют в ней роль «первичных» концептов, которые, по их мнению, как простейшие ментальные репрезентации, отражающие перцептивный опыт человека, первыми вербализуются в формирующемся языке. В дальнейшем и «первичные», и позднее вербализованные концепты выступают в качестве базы для образования новых концептуальных структур. Учитывая то, что язык не может передавать все смыслы, авторы включают в состав концептуальной системы в качестве особой составляющей «невер-

бальные концепты», то есть те, которые в естественном языке так и не реализуются [Кубрякова, Демьянков 2007, с. 14].

Дальнейшая разработка проблемы концептуальной системы в лингвистике связана с изучением содержательной специфики единиц концептуальной системы и определением областей их применения, а также исследованием способов конфигурирования концептуального содержания и, соответственно, выделением различных форматов знания (подробнее см.: [Болдырев 2007]).

Для современных когнитивных исследований в лингвистике чрезвычайно полезным оказалось и определение концепта, данное Р.И. Павиленисом. Напомним, что концепт определяется им как «то, что индивид думает, воображает предполагает, знает об объектах мира» [Павиленис 1983, с. 280]. Он включает «объективное содержание мыслительного процесса, которое может быть передано от одного индивида к другому, как нечто общее для всех или большинства носителей естественного языка [Павиленис 1983, с. 42]. В представленной трактовке концепт отождествляется со смыслом. Р.И. Павиленис неоднократно подчеркивает это: «процесс познания <...> является процессом образования смыслов, или концептов», «усвоить некоторый смысл (концепт)...» [Павиленис 1983, с. 101–102]. Именно такое понимание концепта принимается в отечественной версии когнитивной лингвистики.

Следует особо выделить еще одну принципиально важную мысль в теории Р.И. Павилениса. Она касается проблемы соотношения концептов с языком. Автор обращает внимание на отсутствие взаимоднозначного соотношения между континуумом концептуальной системы и множеством вербальных выражений [Павиленис 1983, с. 115] и, соответственно, между концептами концептуальной системы и знаками, используемыми для их кодирования [Павиленис 1986, с. 244]. Он особо отмечает, что «одним и тем же словесным выражением могут указываться разные концепты одной и той же концептуальной системы, что отражает неоднозначность языковых выражений» [Павиленис 1986, с. 244]. В качестве примеров он приводит выражения типа: бегут люди, лошади, часы, бегут мысли, бежит ручей. Ввиду этой закономерности нельзя требовать, чтобы язык выразил все смыслы, «один и тот же языковой знак может употребляться для кодирования подобных или вовсе не подобных концептов, которые прямо или косвенно, через другие концепты – связаны со всей концептуальной системой <...>» [Павиленис 1986, с. 243–244].

В соответствии с этим Р.И. Павиленис предупреждает о бессмысленности поиска изоморфизма между концептом и словесной формой «ввиду непрерывности строения концептуальной системы и дискретности языка» [Павиленис 1983, с. 109]. К сожалению, упрощенное понимание этого принципиально важного положения приводит в последнее время к массовому появлению поверхностных когнитивных исследований, о чем мы находим предупреждения в работах ведущих отечественных ученых, разрабатывающих разные аспекты когнитивного исследования языка (см., в частности: [Кубрякова 2007; Виноградов 2007а; Виноградов 2007б; Болдырев 2007 и др.]). Е.С. Кубрякова предостерегает от слепого следования моде на изучение концептов, при которой многие работы сводятся к перечислениям разнообразных языковых примеров, иллюстрирующих то, как репрезентируется тот или иной концепт, то есть построены по принципу «списочной семантики» [Кубрякова 2007, с. 8].

Как показывают результаты ряда фундаментальных и частных исследований в этой области, язык и концептуальная система (то есть языковые единицы и концепты) не просто соотносятся друг с другом, а связаны отношением репрезентации, осуществляющимся по специальным принципам и задействующим различные языковые и когнитивные механизмы, которые взаимодействуют между собой в каждом конкретном случае особым образом. В процессе репрезентации концептуального содержания задействованы средства всех языковых уровней, каждому из которых отводится свое место. Однако ведущая роль сохраняется за грамматическим уровнем, поскольку именно на этом уровне, как единодушно признается всеми лингвистами, кодируется наиболее важная часть концептуальной информации, наиболее существенные с точки зрения языка смыслы (см., например: [Кубрякова и др. 1996; Черткова 1998; Болдырев 2000; Болдырев, Беседина 2007] и др.).

В качестве общего принципа, на котором основывается языковая репрезентация концептуального содержания, Н.Н. Болдырев выделяет категориальный принцип, поскольку «отношения репрезентации между концептуальной и языковой системами проявляются преимущественно на категориальном уровне и связывают, прежде всего, сами категории, а не их отдельные элементы» [Болдырев 2007, с. 19]. Развивая это важное положение, мы считаем необходимым акцентировать тот факт, что на каждом языковом уровне отношение репрезентации получает конкретизацию за счет принципов, получающих реализацию через определенные когнитивные и языковые механизмы. Наи-

более наглядно это проявляется в процессе морфологической репрезентации. Морфологическая репрезентация как категориальный способ структурирования концептуального содержания посредством морфологических категорий и форм основывается на двух основных принципах: интегративности и полифакторности. Принцип интегративности предполагает взаимодействие разных уровней языковой системы в процессе морфологической репрезентации и формировании конкретных грамматических и лексико-грамматических смыслов. Реализация этих смыслов осуществляется под влиянием различных лингвистических факторов (семантического, синтаксического и контекстуального), которые обнаруживают определенную взаимодополняемость, что позволяет рассматривать морфологическую репрезентацию также и как полифакторный процесс. Действие данных принципов основывается на когнитивных механизмах абстрагирования, профилирования и конфигурирования и языковых механизмах, в качестве которых выступают морфологические категории и формы (подробнее см.: [Беседина 2006]).

На несколько иных принципах строятся, например, процессы вторичной и синтаксической репрезентации. В основе вторичной репрезентации, подразумевающей представление известного, но модифицированного концептуального содержания за счет использования вторичных языковых единиц, лежат два основных принципа: композиционности и интегративности. Однако интегративность в этом случае осуществляется на концептуальном уровне и подразумевает связывание концептов в одну концептуальную структуру по инферентному типу (подробнее см.: [Бабина 2003]). Процесс синтаксической репрезентации в качестве основополагающих использует принципы унификации и индивидуализации. Принцип индивидуализации, основывающийся на механизме когнитивной доминанты, оказывается значимым при конструировании события. Он позволяет объяснить роль интенций говорящего на уровне восприятия и осмысления события и показать, как репрезентируются результаты этих операций в синтаксисе (подробнее см.: [Фурс 2007]).

Исследовать различные стороны соотношения языкового и концептуального уровней и, соответственно, закономерности процесса репрезентации позволяет метод концептуально-репрезентативного анализа [Беседина 2006]. Глубинным принципом данного метода является принцип причинно-следственного взаимодействия концептуализации и репрезентации в процессе функционирования языка как динамической системы, находящейся во взаимодействии с другими

когнитивными структурами, и обеспечивающей процесс представления знаний. Концептуально-репрезентативный анализ направлен, с одной стороны, на выявление концептуального содержания через значения языковых единиц, а с другой – на соотнесение выявленного концептуального содержания с различными уровнями его репрезентации и установлением соотношений между концептуальными характеристиками и репрезентирующими их смыслами на разных языковых уровнях. Данный метод представляет собой дальнейшее развитие концептуального анализа с точки зрения выявления не только содержания концепта, но и того, как это содержание, представленное совокупностью концептуальных характеристик, представлено в языке, какие лингвистические уровни и факторы в каждом конкретном случае задействованы в его репрезентации. Применение метода концептуально-репрезентативного анализа в когнитивных исследованиях позволяет изучать соотношение концептуального и языкового содержания в различных вариантах и на этой основе выявлять механизмы формирования смысла в процессе речемыслительной деятельности.

В исследовании соотношения языкового и концептуального содержания нельзя обойтись без еще одного важного положения теории Р.И. Павилениса – понимание языкового выражения представляет собой процесс интерпретации его в концептуальной системе. По мнению ученого, «... вся концептуальная система принимает участие в интерпретации знака, и это являет собой единственную возможность для знака *выражать* (курсив автора – Н.Б.) смысл» [Павиленис 1986, с. 244]. При этом интерпретация языкового выражения в концептуальной системе может осуществляться одновременно более чем одним способом и иметь место на разных уровнях. Автор считает возможным говорить об интерпретации самого кода и об интерпретации концепта, который им кодируется [Павиленис 1986], а также выделяет общий уровень интерпретации, уровень концептов, составляющих систему мнения, и уровень концептов, составляющих субъективную систему знания [Павиленис 1986, с. 257]. Содержание, или качество, интерпретации определяется, по мнению Р.И. Павилениса, исключительно содержанием концептуальной системы, в которой осуществляется интерпретация [Павиленис 1986, с. 251].

Обобщая все сказанное выше, еще раз акцентируем внимание на методологически важных положениях логико-философской концепции языка Р.И. Павилениса, которые находят многостороннее применение в практике когнитивных исследований языка и, несомненно, получат дальнейшую интерпретацию в современных научных школах

и направлениях. К таковым следует отнести идею смысла как части концептуальной системы, а также идеи существования

в концептуальной системе концептуальных структур, имеющих различное происхождение – как довербальное, так и языковое, идею неразрывной связи языковых единиц с концептуальной системой и образующими ее концептами, множественности интерпретаций языковых выражений, двойкой роли языка в создании концептуальной системы.

### Литература

Бабина Л.В. Вторичная репрезентация концептов в языке : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Тамбов, 2003.

Бабина Л.В. Проблема концептуальной деривации // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2007. – № 4.

Беседина Н.А. Морфологически передаваемые концепты : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Тамбов, 2006.

Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. – Тамбов, 2000.

Болдырев Н.Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. – № 1.

Болдырев Н.Н. Репрезентация знаний в системе языка // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2007. – № 4.

Болдырев Н.Н., Беседина Н.А. Когнитивные механизмы морфологической репрезентации в языке // Известия РАН. Серия лит-ры и языка. – 2007. – Т. 66. – № 1.

Виноградов В.А. Вступительное слово при открытии круглого стола «Концептуальный анализ языка: современные направления исследования» // Концептуальный анализ языка: современные направления исследования. – М., 2007a.

Виноградов В.А. Вступительное слово при открытии круглого стола: когнитивная лингвистика сегодня // Проблемы представления (репрезентации) в языке. Типы и форматы знаний. – М, 2007b.

Демьянков В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // Вопросы языкознания. – 1994. – № 4.

Ирисханова О.К. О теории концептуальной интеграции // Известия РАН. Серия лит-ры и языка. – 2001. – Т. 60. – № 3.

Кобрин Н.А. О способах комбинаторной реализации некоторых категориальных значений // Языки и транснациональные проблемы. – Тамбов, 2004. – Т. 2.

Кубрякова Е.С. Проблемы представления знаний в современной науке и роль лингвистики в решении этих проблем // Язык и структуры представления знаний. – М., 1992.

Кубрякова Е.С. Проблемы представления знаний в языке // Структуры представления знаний в языке. – М., 1994.

Кубрякова Е.С. Парадигмы лингвистического знания и их строение // На стыке парадигм лингвистического знания в начале XXI века: грамматика, семантика, словообразование. – Калининград, 2003.

Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. – М., 2004.

Кубрякова Е.С. Предисловие // Концептуальный анализ языка: современные направления исследования. – М., 2007.

Кубрякова Е.С., Демьянков В.З. К проблеме ментальных репрезентаций // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2007. – № 4.

Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. – М., 1996.

Павиленис Р.И. Проблемы смысла: современный логико-философский анализ языка. – М., 1983.

Павиленис Р.И. Язык, смысл, понимание // Язык. Наука. Философия. Логико-методологический и семиологический анализ. – Вильнюс, 1986.

Фурс Л.А. Когнитивное моделирование синтаксиса // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2007. – № 4.

Черткова М.Ю. От категории вида к категории времени или наоборот? // Типология вида: проблемы, поиски, решения. – М., 1998.

Turner M., Fauconnier G. Conceptual Integration and Formal Expression // Journal of Metaphor and Symbolic Activity. – 10:3. – 1995.

## О МЕТАФОРИЧЕСКОМ МОДУСЕ СУЩЕСТВОВАНИЯ ЗВУКОВЫХ НОМИНАЦИЙ

*В.Д. Максимов*

*Metaphors are a way  
to help our mind  
process the improcessible.  
Dan Brown*

*Метафоры помогают уму  
постичь непостижимое.  
Дэн Браун*

**Ключевые слова:** метафора, звук, вербальная репрезентация, концепт.

**Keywords:** metaphor, sound, verbal representation, concept.

Среди лингвистических объектов имена звуков – звукообозначения, фонолексемы, фононимы – занимают особое положение. И хотя фонолексика русского, английского и других языков постоянно привлекает к себе внимание исследователей (см., например, работы С.В. Воронина, Р.О. Якобсона, А.П. Журавлева, В.В. Левицкого, С.А. Карпухина, Л.З. Лапкиной, Н.А. Акулининой, Б.В. Журковского,

А.Н. Журина, Я.А. Мартиросова, О.Ю. Ромашиной, А.Е. Беликовой, Т.В. Крючкова, Е.А. Васильевой и др.), она не может считаться полностью изученной во всех своих свойствах и проявлениях. Видимо, главная причина этого состоит не только в многоликости и неоднородности экстенционала – звуковой материи мира, но также и в сложности и многоаспектности и самого лингвистического объекта – номинантов звука.

В настоящей статье мы рассмотрим фонемы английского и русского языков в картине непредметного, умозрительного мира. Мы покажем, как переносное употребление звукообозначений превращает физические звуки в метафизические (идеальные) сущности. Изучение лексики (в том числе и фонолексики) в фигуральном значении позволяет взглянуть с когнитивных позиций на ментальный лексикон индивидуального сознания и на коллективное языковое сознание в целом.

Звуки, будучи представленными в речи фонемами в переносном значении, являются коммуникантам и в виде умозрительного представления. Фонемы способны быть в таком случае точкой приложения образа, то есть метафоризируемыми. Имена звуков при этом могут выполнять функцию как основного субъекта метафоры (*зов природы*, *гром победы*), так и метафоризатора (*громкая отставка*, *глухая стена*, *глас вопиющего в пустыне*).

Метафоризация связана с глубинным представлением подсознания о структуре фрагментов идеального мира, выведенным на поверхность сознания в сочетании абстрактного имени со словами, обладающими «яркой квалификативной силой» [Яковлева 1992, с. 33].

Суть метафоры – это понимание и переживание сущности одного вида в терминах сущности другого вида [Лакофф, Джонсон 2004, с. 27]. При переносном употреблении фонемы, как мы указывали выше, перестают обозначать звуки как физические сущности, утрачивают предметную денотативность и отражают лишь метафизику звука как абстрактную, ментальную сущность.

- (1) He starts firing off a barrage of short monosyllabic sounds (MN). – Он открывает заградительный огонь из кратких односложных звуков.
- (2) Fire on! – Выкладывай!

В этих примерах глагольный фонем «to fire» употреблен вместо глаголов речи, что уподобляет концепт БЕСЕДА концепту ПЕРЕ-

СТРЕЛКА. Рождается когнитивная метафора, когда один концепт уподобляется и структурируется в терминах другого.

Фигуральное переосмысление слова дает носителям языка более объемное и глубокое представление о способе существования предметных референтов в языковом сознании. Так возникают номинативные звуковые метафоры типа *шумиха* (в СМИ), *говорящая фамилия* (Фамусов, Молчалин, Скалзуб), «*говорящая голова*» (о телеведущем), «*teller*» – операционист в банке, *telling arguments* – убедительные веские документы и т.п.

Метафоризация лексики в дискурсе происходит зачастую неосознанно для коммуникантов. Для русского языкового сознания не секрет, как пишет Л.О. Чернейко [Чернейко 1997, с. 165], что голос *садится, дрожит, рвет душу, волнует, зовет и успокаивает*, что *в голосе стоят слезы*. Это коллективное знание может конкретизироваться в индивидуальном сознании до полной персонификации. Для русского языкового сознания не кажется заметным, что звуки могут *ходить* (*речь идет о, разговор зашел о*), их можно *извлекать* из музыкального инструмента, их можно уподобить жидкости («*А как речь-то говорит, словно реченька журчит*», «*Из всех распахнутых окон лилась песня Высоцкого*»), их можно представить как вместилище (*пустые слова, пустая болтовня, пустой звук*).

Схожим образом в англоязычном сознании звуки могут осмысливаться как:

– живое существо, способное к перемещению: идти, приходиться, дрейфовать и т.д.:

(3) His voice *drifted* in and out of her awareness (Cook).

(4) Her voice *floated* between them (Smith).

(5) She heard music *coming* from his bedroom suite upstairs (Smith).

– нечто, витающее в воздухе, «стремящееся» достичь уха реципиента:

(6) The sound *carried* to her though the open window overlooking the beach (Smith).

– нечто, заполняющее контейнер (по Лакоффу):

(7) A loud, high-pitched whee-whee-whee *filled* the room (Crichton).

– жидкость:

(8) to *pump* the volume – увеличивать громкость

(9) The public outcry *drowned out* the good news (MN).

– нечто, ассоциирующееся с природной стихией:

(10) a burst of laughter – гром хохота

(11) a round of applause – шквал аплодисментов

– нечто, способное проникать в сознание рецепиента и оставаться там на долгое время:

(12) The voice of Hayman *brings to mind* Brian Molko, lead vocalist of Placebo («Speak out»).

(13) She could almost hear Nanny's rebuke *ring* in her ears (Smith).

(14) The words *echoed* in my head (Crichton).

(15) The words resonated in Jessie's head (Palmer).

Удивительно незаметно для обыденного языкового сознания бытуют в дискурсе ориентационные или пространственные метафоры. Дж. Лакофф и М. Джонсон назвали их так потому, что этот тип метафор связан с ориентацией в пространстве: «ВЕРХ-НИЗ», «ВНУТРИ-СНАРУЖИ» и др. Применительно к звукам и их вербальным репрезентациям ориентационная метафора действует согласно вектору «ВЕРХ-НИЗ» в следующих трех случаях.

а) В контрасте с тишиной как оппозитивным концептом:

(16) *to raise* a scandal. Но: *Calm down!*

(17) *to rick up* a row. Но: *Silence fell.*

б) При усилении звука концепт VOLUME (громкость) ориентирован наверх, при ослаблении звука – вниз:

(18) *to raise* one's voice VS *to lower* one's voice.

в) при возникновении звука:

(19) *to raise* hob – *поднимать* шум, устроить скандал

(20) Cheers *rose* from the public (Palmer).

События и действия, сопровождаемые звучанием, могут метафорически концептуализироваться как субъекты, происходит персонификация продуцентов звука. Онтологические метафоры такого типа позволяют осмыслять наш опыт взаимодействия с неживыми сущностями в терминах человеческих мотиваций, характеристик и деятельности людей. Вот несколько примеров:

(21) A sign by the road *announces* the name of the village (Collins). – Дорожный указатель *сообщает* название деревни.

(22) «Sounds like a hoax», Kendra said uneasily, trying to ignore the alarm *ringing* in her head (Cussler). – «По-моему, это подвох», – с трудом вымолвила Кендра, пытаясь заглушить тревогу, *вспыхнувшую* в ней.

(23) «It was his choice», an inner voice *hissed* in her ear (Mallory). – «Это был его выбор», – нашептывал ей внутренний голос.

Фигура олицетворения с участием фононимов в английском и русском языках дает лингвисту – когнитологу богатую пищу для размышлений. В частности, отметим одну из особенностей звукообозначения в разных языках при персонификации: возникновение межязыковой семантической асимметрии при переводе. Обратимся к примерам.

(24) The gallows *groans* for him (Дословно: «виселица стонет по нему»). – По нему тюрьма *плачет*.

(25) My inside cries cupboard (Bangs). (Дословно: «Мои внутренности плачут по кухонному шкафу»). – У меня желудок к спине присох.

(26) The table *groans* with dishes (буквально: «стонет от блюд»). – Стол *ломится* от яств.

(27) The house cried out for people (буквально: плакал по людям). – Дом взывал к людям поселиться в нем.

Видимо, объяснение вербальному диссонансу в разных языках можно найти в том, что в процессе семиозиса фрагменты реального и ментального миров запечатлеваются в национальных языковых формах. Отсюда возник тезис о необходимости сохранять при переводе культурноспецифическое. К категории культурноспецифического в физическом мире относятся национальные реалии, в ментальном мире – особый менталитет нации, склад ума и культурные концепты. В число последних, мы полагаем, следует включить и метафорические ресурсы одного конкретного языка на фоне другого. Особенно многочисленные проявления культурноспецифического в английском и русском языках наблюдаются в составе устойчивых словосочетаний. Проиллюстрируем эту мысль примерами:

(28) «*The grapevine tells me that you're looking for a locksmith*», he said. (букв.: «Виноградная лоза сообщила мне...»). (Lewis). – «Мне *сорока на хвосте принесла*, что вы ищете слесаря», – сказал он.

(29) to cry like a banshee – издавать леденящий душу вопль.

Семантика слова *banshee* скрыта от русского читателя, так как для его семантизации надо знать культурный концепт из ирландского и шотландского фольклора, обозначающий привидение-плакальщицу; дух, чьи вопли предвещают смерть (БАРС).

(30) Her joke suddenly *clicked* with us and we all laughed (Miller). (Дословно: щелкнула). – Ее шутка наконец *дошла* до нас, и мы дружно рассмеялись.

(31) The name hardly rang a bell (Bushnell). – Это имя мне ни о чем не *говорило*.

Когда онтологические метафоры используют одну сущность для ссылки на другую, которая с ней связана пространственно или функционально, возникает так называемый метонимический перенос:

(32) Nixon *bombed* Hanoi. – Никсон *бомбил* Ханой.

(33) Ozava *gave a terrible concert* last night. – Осава вчера *дал ужасный концерт*.

(34) The White House isn't *saying* anything. – Белый дом никак это *не комментирует*.

Нередко дискурс сопрягает имена звуков или их производные с названиями ощущений, полученных неаудиальным способом. Происходит подмена канала восприятия. Лингвисты называют этот языковой феномен синестезией.

Например:

a revel of colour – буйство красок,  
florid – кричащий,  
hue – 1) цвет; 2) выкрики,  
glaring colours – кричащие цвета,  
glaring head lines – кричащие заголовки,  
mellow chime – малиновый звон,  
rich/ mellow voice – бархатный голос,  
the «velvet» season – бархатный сезон,  
silvery peals – серебряный звон.

Таким образом, готовность фонолексики к употреблению в фигуральном (переносном) значении, к метафоризации составляет значительный когнитивный и номинативный ресурс английского и русского языков. Наряду с описанием и именованием физических реалий звучащего мира фононимы успешно осваивают сферу ментального мира человека, именуя, характеризуя и категоризируя этот мир посредством метафор. Это обстоятельство представляется лингвистически и методологически релевантным, ибо, употребляя в речи метафору, мы входим в область уподоблений, что, безусловно, способствует дальнейшему процессу познания.

## Литература

- Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – М., 2004.  
Чернейко Л.О. Лингво-философский анализ абстрактного имени. – М., 1997.  
Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия), – М., 1994.

### ПРИМЕТЫ ОЧЕРКОВОГО ПИСЬМА В ТЕКСТАХ МАЛОЙ ПРОЗЫ В.М. ШУКШИНА

*Г.В. Кукуева*

**Ключевые слова:** текст, очерковые тенденции, рассказ, композиционно-речевая структура.

**Keywords:** text, essay tendency, short story, speech compositional structure.

Возникновение новых синкретичных форм повествования как результата развития литературы 60-х годов XX века (В.И. Тюпа, Э.А. Шубин, А.Я. Эсалнек) в текстах малой прозы В.М. Шукшина отразилось в актуализации противоречия между бессобытийными сюжетами, открытыми финалами и остроконфликтной динамикой сюжета, диалогическим принципом повествования, неожиданной развязкой. На этом фоне особое место заняла проблема определения жанровой «этикетки»<sup>1</sup> произведений, обнаруживающих приметы «очерковой», натурной, бытовой фактологии. Выдвигаемые публицистикой писателя эстетика «правды жизни», поэтика простоты сформировали противоречивое отношение к сюжетности литературы: с одной стороны, утверждение непредвзятого искусства, которое не показывает то, что зритель знает, что отлилось в законченную форму, приводит к пониманию важной роли событийности, раскрывающей характер героя без навязчивого слова автора, с другой стороны, сюжет для писателя – средство достижения главного – исследование человеческого характера, в котором не типическое, а индивидуальное, личностное должно быть на первом плане. В таком противоречии родился важнейший

---

<sup>1</sup> Под жанровой «этикеткой» понимается «определенный набор правил построения и интерпретации текста» [Сидорова 2000, с. 9]. Жанровая «этикетка» формирует ожидания читателя, который воспринимает языковой облик текста через призму жанра.

принцип эстетики Шукшина – принцип *человекоцентричности*<sup>2</sup>, направленный на изображение «жизни души», требующей праздника. Именно этот принцип позволил писателю соединить воедино, на первый взгляд, противоречащие друг другу особенности поэтики и создать на этом фоне, по определению самого В.М. Шукшина, «*невидуманные, документальные рассказы*», в которых даже самый типичный факт и любые реалии, часто встречающиеся в произведениях, подвергаются художественному «обогащению».

В данной статье предпринимается попытка описания очерковых примет, проявляющихся на формально-содержательном и композиционно-речевом уровнях как важнейших показателях жанра (М.Ю. Сидорова).

Литературоведческие работы (В.А. Алексеев, Т.А. Беневоленская, В.А. Богданов, Е. Журбина), относящиеся к периоду творчества писателя, выдвигают проблему определения жанрового своеобразия очерка, поиска жанрообразующей доминанты. Важнейшее значение в исследованиях занимает характеристика очерка как интегративного явления, отличающегося способностью к диффузии, трансформации [Шкляр 1989, с. 24]. Описываемая исследователями архитектурная гибкость очеркового повествования рассматривается как фактор, предопределяющий появление межжанровых гибридов – очерково-рассказовых форм с определенным соотношением художественного аналитического и беллетристического начал.

К формально-содержательным признакам очерка чаще всего относят публицистичность, документальность, точность изображения событий, свободную композицию (В.А. Алексеев, Е. Журбина, П.С. Карасев, В.В. Ученова). С точки зрения Е. Журбиной, «зерном очерка является картина, факт, группа фактов» [Журбина 1969, с. 80], ведущие к гибкости и безразмерности очерковой формы. Важную роль играют бессюжетность, отсутствие единого острого конфликта, описательность, повышенное внимание к деталям, типизация как «резкое переключение индивидуального образа на широкую социальную проблематику» [Алексеев 1973, с. 46].

Среди особенностей композиционно-речевой организации отмечается наличие условного рассказчика, «объединяющего описательные и динамические детали по принципу смыслового, идейно-

---

<sup>2</sup> В настоящее время данный принцип определяет не только развитие современной теории языка художественной литературы, но и «развитие филологического знания в целом, выдвигающего на первое место парадигму диалогического типа с двумя составляющими, под которыми мыслятся текст и *Homo Loquens*» [Кошей, Чувакин 2006].

проблемного сопоставления отдельных сцен и картин» [Богданов 1967, с. 8]. Авторское отношение в очерке выражается, как правило, имплицитно, рождая тем самым «объективно-повествовательную манеру изложения событий» [Глушков 1972, с. 17]. Описательно-повествовательное изображение складывается в основном из наблюдений рассказчика, что позволяет говорить о количественном перевесе речевой партии повествователя и ее особой функциональной значимости. Целостность и внутреннее единство произведений организуется посредством особых связей, в роли которых выступают прямая речь персонажей, внутренняя речь автора или его комментарии, рассуждения и воспоминания главного героя, развернутая деталь ситуации или внешности персонажа.

Выявление очерковой манеры письма в текстах рассказов В.М. Шукшина («Ванька Тепляшин», «Жил человек», «Залетный», «Кляуза», «Коленчатые валы», «Крепкий мужик», «Мастер», «Петя», «Правда», «Рыжий», «Чужие» и др.) убеждает нас в том, что «чистая» жанровая форма очерка не свойственна произведениям данного автора. Приметы очеркового повествования в рассказах сопровождают реакцию на увиденное: «*Это я за ради документальности решил было начать с того: как выглядит женищина*» («Кляуза»), обладают не только информативной функцией, но и «служат материалом для лепки очеркового образа, такой лепки, при которой внутреннее содержание, «психология фактов» выступают с полной силой» [Журбина 1957, с. 38]. Присущие фактам документальность, точность в рассказах Шукшина получают особую художественно-эстетическую нагрузку. Одна ее сторона обращена к авторскому воздействию на читателя: факт претерпевает творческую трансформацию из предмета действительности в особый художественно моделируемый предмет, отражающий авторское видение действительности и стоящий между субъектом и эмпирическим миром. Другая сторона эстетического направлена на формирование художественно-речевой семантики, рассмотрение субъектно-речевых планов, специфика которых способна пролить свет на особенности жанровой и композиционной организации высказывания.

Свойственные малой прозе Шукшина свободная композиция, отсутствие ярко выраженного конфликта, выдвижение на первый план бытовой фактологии (общественно-значимое событие) или социально-нравственной программы (судьба отдельной личности), выбор значимых деталей для раскрытия типового образа свидетельствуют

об эвокационных<sup>1</sup> отношениях, возникающих между очерковыми приметам как первичными жанровыми признаками и текстами рассказов как вторичной сферой бытования. Результатом подобных отношений являются *рассказы-очерки*, синкретичная природа которых предполагает гибкое соединение во внутритекстовой организации жанровых признаков рассказа и очерка, раскрывающих тезис о динамике смыслов произведений писателя.

Эвоцирование ситуаций действительности в их «пересозданном», оречевленном создателем текста виде детерминирует активность выдвижения и преобразование очерковых примет, свойственных либо *документальному очерку* с его неперменным динамическим описанием тенденций развития социальной жизни, воспроизведением фактов без их эмоционального претворения и заострения («Коленчатые валы», «Крепкий мужик», «Леся Селезнева с факкультета журналистики», «Правда»); либо *публицистическому портретному очерку*<sup>2</sup>, повествующему о «невыдуманных историях», сопровождающихся прямым публицистическим истолкованием или оценкой автора-рассказчика («Ванька Тепляшин», «Жил человек», «Залетный», «Кляуза», «Мастер», «Петя», «Рыжий», «Чужие» и др.).

**Формально-содержательная сторона** первой группы рассказов-очерков предопределяется спецификой конструируемых ситуаций. В основе сюжета лежит широко известная в литературе соцреализма коллизия – борьба героя-энтузиаста, страдающего за общее дело с препятствиями, тормозящими движение жизни к коммунизму: поломка паромы («Леся Селезнева...»); необходимость разрушения реалий «старого мира» («Крепкий мужик»). *Документальность и реалистичность описываемых фактов* подтверждается технической эм-

---

<sup>1</sup> Эвокация определяется как «один из базовых механизмов внутренней составляющей коммуникативной деятельности Homo Loquens, той составляющей, которая отвечает за задачу конструирования действительности в тексте, в результате чего рождается текстовая действительность (в художественном тексте: вымышленная)» [Чувакин 2006, с. 113]. Методологические установки теории эвокации позволяют ответить на вопрос, посредством каких принципов и приемов осуществляется механизм преобразования первичных жанровых признаков (как фактов действительности) и дальнейшее конструирование рассказа-очерка как синкретичного явления.

<sup>2</sup> Важность портрета в очерке несомненна. Портрет служит одним из средств индивидуализации и одновременно типизации личности. Внешность героя свидетельствует об определенных чертах характера. «Портрет дает возможность наглядно, зримо увидеть героя и в этом плане стимулирует читательское воображение. Другая его функция – помочь через выделение каких-то внешних деталей заглянуть в мир души человека, в мир его эмоций и чувств» [Шкляр 1989, с. 44–45].

блематикой рассказов: *коленчатые валы, шатунные вкладыши, жиклер*, заглавиями «*Правда*», «*Коленчатые валы*», названиями, эвоцирующими реалии жизни того времени: *колхоз «Пламя коммунизма*», клишированными фразами, подтверждающими злободневность темы: *трудовая расхлябанность, наказать со всей строгостью*.

Рассказы данной группы реализуют *устойчивую сюжетно-композиционную схему*, продиктованную логикой развертывания очеркового материала. Композиционное ядро произведений составляет отдельно взятый социально значимый факт, за которым скрыт важнейший нравственно-психологический аспект – противопоставление города и деревни, правды жизни и правды искусства. Постановка проблемы и ее возможное решение определяет трехчастное построение рассказов. В произведениях четко выделяется экспозиционная часть, в которой приводятся статистические данные: «*В третьей бригаде колхоза «Гигант» сдали в эксплуатацию новое складское помещение*» («*Крепкий мужик*»). Дальнейшее развитие действия в текстах связано с поиском возможного решения проблемы. Так, например, журналистке Леле Селезневой предстоит разобраться в проблеме, возникшей во время страды. Кульминационный момент в рассказах не получает драматического заострения, конфликт социально-производственного характера нейтрализуется посредством компромиссного решения, к которому приходят участники событий.

**Композиционно-речевая организация** данных рассказов-очерков отличается активностью выдвигания таких очерковых примет, как *точность изображения действительности, описательность, повышенное внимание к детали, динамика сюжета*. Для рассказов характерна четкая функциональная нагрузка речевых партий повествователя и персонажей.

Авторское начало в текстах репрезентируется маской рассказчика-наблюдателя. Речевая партия повествователя, оформляющая экспозицию, свидетельствует о свойственной очерку объективно-повествовательной манере изложения: «*На реке Катунь, у деревни Талица, порывом ветра сорвало паром. Паром, к счастью, был пустой. Его отнесло до ближайшей отмели и шваркнуло о камни. Он накрепко сел*» («*Леля Селезнева...*»). Однако содержательно-фактуальная информация как признак очерковой манеры повествования при воспроизведении в данном фрагменте текста постепенно «обрастает» субъективными обертонами авторских и персонажных «голосов». Повествователь из стороннего наблюдателя превращается в участника событий, занимающего социально значимую позицию. Фактологич-

ность изложения события как примета очеркового письма подается в оболочке субъективного восприятия, о чем свидетельствуют лексемы разговорного характера (*сорвало, шваркнуло*), вводно-модальный компонент (*к счастью*), а также синтаксические конструкции с уточняющим компонентом и лексическим повтором как знаками разговорности («*На реке Катунь, у деревни Талица, порывом ветра сорвало паром. Паром, к счастью, был пустой*»). Следовательно, социально значимое событие, традиционно излагаемое в свойственной очерку объективной манере, в авторской речи данной группы рассказов «пересоздается», конструируется в семантически сложное многоголосое повествование, вызванное сменой соотношения между авторским и персонажным «словом».

Сокращение собственно авторского повествования до уровня репрезентативной драматической ремарки информативного характера связано с *точностью изображения* действительности: «*Шурыгин махнул трактористам... Моторы взревели. Тросы стали натягиваться. Толпа негромко, с ужасом вздохнула. Учитель вдруг сорвался с места, забежал с той стороны церкви, куда она должна была упасть, стал под стеной*» («Крепкий мужик»). В приведенном фрагменте авторское «слово» описывает ситуацию «уничтожения» церкви как реалии «прошлого мира». Особую нагрузку в речевой партии получает комментирование жестов героя и реакции окружающих: «*махнул*», «*толпа негромко, с ужасом вздохнула*», «*учитель сорвался с места, забежал, стал*». Преобладание глагольной лексики «реконструирует» динамику события и передает весь драматизм происходящего.

Особую роль в конструировании общественно значимого события играет *портретная деталь* как одна из существенных примет очеркового повествования. Именно она становится выразителем семантики скрытого конфликта, актуализатором типичности описываемого события, а также организатором динамического повествования. Например, в рассказе «*Коленчатые валы*» функцию детали выполняет онимизация второстепенного персонажа, представленная набором внешних качеств, проецирующихся на его характер. Читатель, следуя за главным героем по пространственно-временной плоскости рассказа, может наблюдать содержательное насыщение образа второстепенного персонажа: «*какой-то незнакомый мужчина*» → «*лысый гражданин*» → «*лысый, золотозубый гражданин с желтым портфелем*» → «*Женя*». Внешняя деталь в данном рассказе формирует точку зрения Сени Громова как некую композиционно-смысловую позицию, благодаря которой он оценивает и воспринимает изобража-

емый мир. При этом авторская установка «изобразить событие изнутри его самого» обнаруживается в слиянии с субъективной сферой героя. Смена угла зрения Сени по отношению к «необозначенному» персонажу фиксируется деталями: *«какой-то незнакомый мужчина» / «лысый, золотозубый, с желтым портфелем»*, отражающими динамику повествования. Фокус субъективного восприятия управляет читательским вниманием, то приближая его к персонажу, то, напротив, удаляя от него. По деталям внешности «лысый» характеризуется как контрастный герою персонаж. Парадокс поступков Сени состоит в том, что, отправляясь на поиски желанных коленчатых валов, он связывает свои надежды с человеком, внешние атрибуты которого лишь маска значимости: *«<...> городской вид лысого, его гладкое бабье лицо, золотые зубы, а главное, желтый портфель – все это непонятным образом вызвало в воображении Сени чарующую картину заводского склада»*.

Приметы очеркового письма проникают и в речевые партии персонажей. В частности, диалогические единства, занимающие большую часть текстового пространства малой прозы Шукшина [Хисамова 2004], в анализируемой группе рассказов выстраиваются с учетом активности выдвижения таких признаков очерка, как *динамичность сюжета, типизация изображаемых характеров, повышенное внимание к детали*. Рассмотрим фрагмент диалогического единства:

- *Кэ-к-как делишки? Жнем помаленьку? – затараторил Сеня.*
- *Жнем, – сказал Антипов.*
- *Мы тоже, понимаешь... фу-у! Дни-то!.. Золотые дене-денечки стоят!*
- *Ты насчет чего? – спросил Антипов.*
- *Насчет валов. Пэ-пэ-п-подкинь пару.*
- *Нету. – Антипов легонько отстранил Сеню и пошел с крыльца.*
- *Слушай, мэ-м-монумент!.. – Сеня пошел следом за Антиповым. – Мы же к коммунизму п-подходим!.. Я же на общее дело...*  
(«Коленчатые валы»)

Активность речевой линии Сени Громова несомненна. Крикливая суэта, балагурство, просматривающиеся в повторе лексем, в использовании вокативных предложений: *«Дни-то!.. Золотые дене-денечки стоят!»* в сочетании с комически сниженным заиканием героя служат важнейшими деталями его образа. С одной стороны, детали усиливают в образе персонажа нравственно-психологический аспект

его характера, с другой – рисуют тип естественного человека, внешне убогого (*«Сеня Громов, сухой маленький человек»*), но импульсивного, обладающего неукротимой энергией, источником которой служит его спаянность с родной землей. Скоморошество, блаженная наивность, сочетающиеся с высокой нравственностью: *«Мы же к коммунизму п-подходим»*, придают колоритность образу героя.

Особой яркостью в реализации очерковых примет отличается публичная речь персонажей, организованная по всем законам риторического жанра (*«Правда», «Леля Селезнева...»*). Выступление героини рассказа *«Леля Селезнева...»* в ходе импровизированного собрания выстраивается по законам «трибунной речи»: *«Да неужели вы не понимаете! – Леля даже пристукнула каблучком по палубе. – А как было в войну – по две смены работали!.. Женщины работали! Вы видите, что делается? – Леля в другое время и при других обстоятельствах поймала бы себя на том, что она слишком театрально показала рукой на тот берег, на машины, и голос ее прозвучал на последних словах, пожалуй, излишне драматично, но сейчас ей показалось, что она сказала сильно»*. Смысл театрально разыгрываемой речи журналистки помимо явной риторической установки, звучащей во фразе: *«Вы видите, что делается?»*, имеет более глубокий смысл, заключенный в реализации противоречия: «правда жизни – правда искусства», скрытого за описанием ситуации с паромом. Именно поэтому попытка Лели – городского человека – вмешаться в жизнь настоящую, решить проблему путем «примеривания» на себя маски оратора представляется смешной и жалкой.

Рассказы-очерки, эвоцирующие «невыдуманные истории», связанные с описанием типа колоритной личности, его нравственно-идеологической характеристики, отличаются активностью выдвижения примет публицистического очерка. Особо значимы в текстах рассказов *конструирование невыдуманных реальных историй, концентрация очеркового сюжета и детали на изображении человека, подвергнутого воздействию атомного века, типизация образа героя, нравоописательность, открытость выражения авторской точки зрения.*

**Формально-содержательная сторона** рассматриваемых рассказов демонстрирует разрушение жесткой повествовательной схемы. Экспозиционная часть в рассказах не является обязательной. «Разрушение» экспозиции предопределяется введением читателя в ситуацию неординарного происшествия: *«Пимокат Валиков подал в суд на новых соседей своих, Гребенчиковых. Дело было так»* («Суд»).

*Фактологичность, документальность*, актуализирующиеся в развитии действия рассказов первой группы, в данных текстах нейтрализуются благодаря выдвигению эпически-образительных фрагментов, звучащих не только в речи повествователя, но и персонажей. Так, например, в очерке «Наказ» герой рассказывает несколько поучительных, жизненных историй своему племяннику, избранному на должность председателя колхоза. Особое место в архитектонике текстов занимают философские размышления героев о жизни («Ванька Тепляшин», «Залетный», «Суд»). Включения подобного рода как приметы очерка формируют дополнительное нарративное звено, ведущее к разрушению жестких рамок краткого повествования, характерного для жанровой «этикетки» *рассказа*, выдвигают признак *безразмерности очерковой формы* [Глушков 1972, с. 22].

Центральное место в содержании рассказов занимает описание отдельно взятого характера. Рассказы сближаются с портретным очерком, предполагающим художественный анализ личности, воплощающей индивидуальное и типовое. Реализуя концепцию человека (человек-творец, человек-чудик, человек-функция), автор формулирует нравственно-этическую программу, направленную на читательскую аудиторию: *«Итак: хочется писать. А что я такое знаю, чего не знают другие, и что дает мне право р а с с к а з ы в а т ь ?»* (разрядка автора. – Г.К.) («Воскресная тоска»). *Невыдуманность* изображения центрального характера в рассказах создается благодаря конструированию автором возможного мира действительности, в котором, с одной стороны, актуализируется проблематика межличностных отношений (врач / больной Сергей Иванович Кудряшов; вахтер больницы / Ванька Тепляшин; мастер Семка Рысь / администрация; Боря-дурачок / «нормальные» больные и др.), с другой – принцип алогизма, посредством которого герой вступает во взаимодействие с окружающими и средой. Странное поведение «чудика» служит сигналом для создания конфликтной ситуации: *«Кузнец Филипп Наседкин – спокойный, уважаемый в деревне человек, беспрекословный труженик – вдруг запил <...>. Это жена его, Нюра-Заполошная, это она решила, что Филя запил. И она же полетела в правление колхоза и устроила такой переполох, что все решили: <...> надо Филю спасти»* («Залетный»).

Алогизм поступков героя, его бунтарское поведение («Ванька Тепляшин», «Кляуза», «Рыжий») служат целям очеркового сюжета, в центре которого размышления автора о проблемах духовности, человечности. Именно поэтому в большинстве рассказов анализируемой

группы сильным звеном выступает исповедальное начало, зачастую нейтрализующее иронические ноты.

**Композиционно-речевая организация** рассказов отличается выдвижением первичных жанровых признаков *детальности, реальности изображения персонажей и их речи, типизации характера героя*. В анализируемой группе рассказов-очерков преобразованию подвергаются *точность изображения действительности, описательность, бессобытийность*.

Очерковые приметы активно влияют на организацию речевой партии повествователя. Данное влияние, во-первых, проявляется в количественном преобладании авторского «слова» над персонажным, во-вторых, в диалогизации авторского монолога благодаря переплетению речевых слоев персонажа и повествователя. Подобная организация речевой партии повествования служит средством воспроизведения типических черт в описываемом характере. Документальная фактология гибко сочетается с собственно рассказовой манерой повествования, что приводит к формированию двух нарративных слоев: повествователя и главного персонажа.

Особая смысловая нагрузка закрепляется за собственно речевым слоем повествователя, эксплицирующим субъективно-оценочную авторскую точку зрения, проявляющуюся в конструировании портрета главного персонажа: *«Жил-был в селе Чебровка некто Семка Рысь, забулдыга, непревзойденный столяр. Длинный, худой, носатый – совсем не богатырь на вид. Но вот Семка снимает рубаху, остается в одной майке, выгоревшей на солнце... И тогда-то, когда он, поигрывая топориком, весело лает с бригадиром, тогда-то видна вся устрашающая сила и мощь Семки. Она – в руках. Руки у Семки не комкастые, не бугристые, они – ровные от плеча до лапы, словно литые. Красивые руки»* («Мастер»).

В данном фрагменте текста авторская точка зрения репрезентируется посредством введения ключевой детали – *«руки не комкастые, не бугристые, а ровные, литые»*, а также благодаря контрастному сопоставлению портретных характеристик героя: *забулдыга / непревзойденный мастер; длинный худой, носатый / красивые руки*. Таким образом, *портрет героя* (признак очерка) «пересоздается», конструируясь в личностное авторское представление.

Важность *детали* в собственно речевом слое автора видится не только в создании целостного образа персонажа, но и в воспроизведении масштабности, глобальности проблемы, показанной через призму отдельного фрагмента жизни того или иного персонажа: *«<...> сто-*

ит в коридоре такой телевизор, возле него люди в белых халатах, смотрят в телевизор, некоторые входят в палату, выходят, опять смотрят в телевизор. А там, в синем, как кусочек неба, квадрате прыгает светлая точка... Прыгает и оставляет за собой тусклый следок, который тут же и гаснет. А точечка-светлячок все прыгает, прыгает <...>. Прыгала, прыгала эта точечка и остановилась. Люди вошли в палату, где лежал <...> теперь уж труп; телевизор выключили» («Жил человек...»). Повторяющаяся деталь способствует драматизации собственно речевого слоя повествователя, делает его семантически многослойным: ряд однородных сказуемых «прыгает», «прыгала», «прыгала», «остановилась», с одной стороны, передает динамику угасания жизни, с другой – невозможность помощи со стороны окружающих. Символическое обозначение человеческой жизни как светлой тоненькой точки, за угасанием которой можно следить по экрану телевизора, затрагивает философско-этическую проблему быстротечности жизни и тайнства смерти. Техническое раскрытие тайны смерти опустошает душу автора-повествователя: «Всю ночь потом лежал с пустой душой».

Динамическая природа речевой партии повествователя предопределяется необходимостью полноты описания характера героя («Боря», «Мастер», «Петя», «Психопат»). На первое место в рассказах выдвигается установка на реальность изображения персонажей. «Лик» автора в рассказах меняется от образа стороннего рассказчика («Жил-был в селе Чебровка некто Семка Рысь» («Мастер»)) к говорящему субъекту, находящемуся с персонажем в одном пространственно-временном континууме. О данном «переходе» сигнализирует смена временной формы глаголов, дейктические элементы, субъективно-оценочные лексемы: «**вот Семка снимает рубаху, остается в одной майке, выгоревшей на солнце... <...>, поигрывая топориком, весело лает с бригадиром <...>**» («Мастер»). Подвижность авторской точки зрения дает целостное представление о внешности персонажа, за которой скрыт его характер.

Конструирование образа персонажа в данных рассказах напрямую связано с выходом на *типизацию характеров и явлений* как приметы очеркового письма. Этому способствует свободная группировка материала, просматривающаяся во фрагментах авторской речи, носящих характер философских рассуждений. Типизация того или иного факта в данной группе рассказов, как правило, затрагивает сферу читательского ощущения. Конструирование действительности требует от аудитории эмоционально-ментальных коммуникативных усилий,

актуализаторы которых представлены уровнем языковых средств. Рассмотрим фрагмент: «*“Что же жизнь – комедия или трагедия?” Несколько красиво написано, но мысль по-серьезному уперлась сюда: комедия или тихая, жуткая трагедия, в которой все мы – от Наполеона до Бори – неуклюжие, тупые актеры <...>. Жалость – это выше нас, мудрее наших библиотек... Мать – самое уважаемое, что ни есть в жизни, самое родное – вся состоит из жалости <...>. Тут природа распорядилась за нас. Отними-ка у нее жалость, оставь ей высшее образование, умение воспитывать, уважение... Оставь ей все, а отними жалость, и жизнь в три недели превратится во всесветный бардак*» («Боря»). Интонационная мелодика фраз, риторический вопрос, сложный синтаксис свидетельствуют о выходе повествователя за рамки наивного созерцания окружающего мира. Автор занимает позицию «внеаходимости высшей» и с учетом литературного, публицистического стиля освещает философскую проблему существования, одновременно адресуя ее аудитории. Маркером привлечения читателя к обсуждению общечеловеческого вопроса служит диалогизированный авторский монолог, в открытой форме направленный на читательское восприятие.

Выдвижение очерковых примет в речевой партии персонажей актуализируется во фрагментах монологической речи, выполняющих функцию дополнительного нарративного звена. Данные фрагменты, указывая на *безразмерность очерковой формы*, трансформируют очерковый сюжет в сторону его эпического наполнения. Истории, рассказываемые героями, эксплицируют в содержании рассказов эпизоды жизни, связанные с конструированием типа шукшинского «героя-чудика». Рассмотрим фрагмент: «*Ехал с фронта, вез кое-какое барахлишко <...>. В Новосибирске пересадка. От нечего делать пошел на барахолку, гляжу – играют. В три карты. Давай, говорят, фронтовик, попробуй счастье! А я уже слышал от ребят – обманывают нашего брата. <...> Они мне еще дали выиграть раза три-четыре... Ну и все: к вечеру и аккордеон мой, и часы, и деньги – как корова языком слизнула. <...> Ведь мне все отыграться хотелось <...> Водка, она действует тем же методом: я тебя сперва ублажу, ублажаю, а потом уж возьмусь за тебя*» («Залетный»).

Личная история председателя звучит как притча, в которой главными действующими лицами оказываются человеческие пороки: обман, жадность, пристрастие к спиртному. Парадоксальность данной истории заключается в том, что председатель – официальное лицо – разворачивает перед Филиппом возможную картину трагического ис-

хода его жизненной истории. Далее в повествовании рассказ председателя зеркально отражается в образе Сани Залетного. Наличие ретроспекции подобного рода представляется важным элементом очерковой ткани, «плотью» очеркового жанра, которому, в силу его краткости, присуща фрагментарность, эскизность.

Философские рассуждения персонажей о смысле жизни, о тайнстве смерти, излагаемые в форме внутреннего монолога, – один из способов эксплицирования в данных текстах *«нравоописательных» моментов* (показательны рассказы «Залетный», «Ванька Тепляшин», «Жил человек», «Мастер», «Суд»). Размышления персонажей перекликаются и взаимодополняют друг друга: *«...человек – это... нечаянная, прекрасная, мучительная попытка Природы осознать самое себя. Бесплодная, уверяю вас, потому что в природе со мной живет геморрой. Смерть!.. и она – неизбежна, и мы ни-ког-да этого не поймем. Природа никогда себя не поймет»* («Залетный»); *«Ведь отчего так много дерьма в жизни: сделал один человек другому доброе дело, а тот завернул оглобли – и поминай как звали. А нет, чтобы и самому тоже за добро-то отплатить как-нибудь. А то ведь – раз доброе человек сделал, два, а ему за это – ни слова <...>, у него само собой пропадет всякая охота удружить кому-нибудь. А потом скалим: плохо жить!»* («Суд»).

Риторическая направленность подобных монологов эмоционально заостряет и типологически обобщает отдельные факты очеркового сюжета. Горячность речи персонажей, реализуемая посредством риторических восклицаний, обращений, графической разрядки фраз, преобразуется в раздумье, в живой, но не очень громкий отзыв о многообразии проявлений действительности.

Итак, анализ примет очеркового письма на формально-содержательном и композиционно-речевом уровнях позволяет сделать следующие выводы.

Характер эвокационных отношений, возникающих между воспроизводимыми жанровыми признаками очерка и рассказа, активность выдвижения очерковых примет предопределяют выделение двух групп рассказов-очерков. Собственно очерковая манера повествования с реалистичностью описания ситуаций, строгой фактологичностью, обобщением образов героев в обеих группах рассказов предстает в редуцированном, преобразованном виде. Важную роль в этом процессе играют проблематика и логика развертывания сюжета рассказа.

В рассказах-очерках, конструирующих фрагмент действительности посредством заострения общественно значимой проблемы, приметы очеркового письма в большей степени эвоцируются с сохранением их смысловой значимости, преобразование носит функциональный характер и отражается в усечении и нарушении линейности речевой партии повествователя. Во второй группе произведений воспроизведение очерковых примет опирается на фактор авторской субъективности и установку целостного изображения типового портрета героя. Именно поэтому движущей силой повествования служит не факт, а ключевая черта характера персонажа, его «чужаковатость», «вывихнутость». Социально-значимая проблема излагается через призму поступков и речи персонажа, через ситуацию конфликта.

Гибкое соединение очерковых примет с жанровой «этикеткой» рассказа объясняет одну из граней формирования динамической целостности [Кофанова, Кощей, Чувакин 1998] «материка» малой прозы писателя.

### Литература

- Алексеев В.А. Очерк. – Л., 1973.
- Беневоленская Т.А. Портрет современника: очерк в газете. – М., 1983.
- Богданов В.А. Проблемы очеркового жанра : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1967.
- Глушков Н.И. Русский советский очерк. Жанровая специфика. Типология. Вопросы истории : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1972.
- Журбина Е. Искусство очерка. – М., 1957.
- Журбина Е. Теория и практика художественно-публицистических жанров. – М., 1969.
- Кофанова Е.В., Кощей Л.А., Чувакин А.А. Творчество В.М. Шукшина как функционирующая целостность: проблемы, поиски, решения // Творчество В.М. Шукшина как целостность. – Барнаул, 1998.
- Кощей Л.А., Чувакин А.А. *Nomo Loquens* как исходная реальность и объект филологии: к постановке проблемы // Филология и человек. – 2006. – №. 1.
- Сидорова М.Ю. Грамматика художественного текста. – М., 2000.
- Хисамова Г.Г. Диалог в прозе Шукшина // Творчество В.М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник. – Барнаул, 2004. – Т.1.
- Чувакин А.А. Лингвоэвокационная структура прозы В.М. Шукшина: к постановке проблемы (на материале рассказов) // Творчество В.М. Шукшина. Язык. Стиль. Контекст. – Барнаул, 2006.
- Шкляр В.И. Публицистика и художественная литература: продуктивно-творческая интеграция : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Киев, 1989.

### МОТИВЫ МЕЛОДРАМЫ В ТЕЛЕОЧЕРКЕ

*Э.А. Лазарева, М.А. Очеретина*

**Ключевые слова:** мелодрама, мотив, телеочерк.  
**Keywords:** melodrama, motive, TV-sketch.

Сегодняшнее отечественное телевидение весьма отличается от того, что было еще пару десятилетий назад. Изменения в обществе повлекли за собой изменение массового сознания, что выдвинуло на первый план не объективную реальность, а саму личность с ее субъективными знаниями о мире, субъективными ощущениями и оценками. СМИ «повернулись» к человеку, поэтому и появилось так много программ, авторы которых стали приглашать фигурантов элиты «для разговора не об идеях, а «за жизнь» [Чередниченко 1999, с. 78].

Таким образом, можно говорить о рождении нового типа журналистики: «личностной журналистики» и «журналистики личности». Главный признак «личностной журналистики» – то, что «среди критериев ценности информации для адресата все большее значение приобретает личность автора», характерным признаком «журналистики личности» является приоритет интересов человека над государственными интересами [Кувшинова 2000, с. 19]. То есть современного зрителя интересуют живые люди на телеэкране, подробности их личной жизни. Поэтому большой популярностью пользуются передачи, в которых показывается частная жизнь людей или рассказывается о ней.

Огромное количество подобных программ требует разнообразия форм подачи материала. Кроме того, и само «быстрое изменение жизни с глубокими переменами самой структуры человеческих потребностей вызывает неожиданные изменения жанровой структуры ТВ как наиболее мобильного, доступного и массового СМИ» [Вакурова, Московкин 1997, с. 3].

Поэтому современное телевидение активно использует (естественно, переработав и адаптировав) уже известные литературные и театральные жанры, то есть происходит явное взаимовлияние разных средств коммуникации, в данном случае – театра и телевидения.

Определяя жанры, используемые современными средствами массовой информации, исследователи обращаются к идеям В.Я. Проппа, в частности к его работе «Морфология сказки». Действительно, многие журналистские произведения строятся по принципам, изложенным Проппом в этом исследовании. Но сказка – это не единственный жанр, используемый (пусть и не всегда осознанно) современными журналистами. Другой такой жанр – мелодрама.

В мелодраме основными мы считаем следующие жанровые признаки, выявленные разными исследователями [Балухатый 1990; Крутоус 1981; Степанов 2001]:

(1) нацеленность на вызывание сильных эмоций зрителя посредством (2) изображения острого конфликта (неправая сила – жертва), (3) утрирования, намеренной (иногда излишней) драматизации действия и (4) сглаженности (благополучия) развязки; (5) однородность характеров; (6) однозначность нравственной оценки героев, нравоучительность при (7) отсутствии социального анализа; (8) повторяемость, типичность (9) камерных, сугубо личных ситуаций.

«Разумеется, — замечает В.П. Крутоус, — не во всех видах искусства мелодраматическое представлено в такой многообразии признаков» [Крутоус 1981, с. 131]. Но даже внутри одного вида искусства (а мы, вслед за А.А. Леонтьевым, считаем журналистику таковым) в одном произведении (мы рассматриваем телепередачи) невозможно найти все черты мелодрамы. Вообще, в современных произведениях (в литературе, в театре, в кино) присутствуют, скорее, только элементы мелодрамы.

Мелодрама в чистом виде редка и в публицистике, так как у последней всегда совершенно определенные задачи, носящие социальный характер. Но элементы мелодраматического присутствуют во многих текстах средств массовой информации и, в частности, во многих телепередачах («Моя семья», «Окна», «Что хочет женщина», «Жди меня», «Встань и иди», «Линия судьбы», «Во имя любви» и др.). И наиболее явно мелодраматическое начало обнаруживается в двух программах: в «Женском взгляде» Оксаны Пушкиной и в «Кумирах» Валентины Пимановой. В качестве материала для анализа мы используем расшифровки видеозаписей данных передач, а также сборники «историй» этих же авторов, составленные на основе уже вышедших в эфир программ. Это кажется нам оправданным и возможным, поскольку нас интересует прежде всего текст.

Обе эти передачи авторские, они основаны на интервью, но мы практически не слышим вопросов, задаваемых герою, а саму ведущую мы видим очень мало (В. Пиманова) или не видим вообще (О. Пушкина), хотя все время ощущаем ее присутствие. Каждая ведущая выступает в роли хорошо информированной доброжелательной хозяйки, оставляя своих гостей один на один со зрителями. Но при этом она находится недалеко от героя и делится со зрителями информацией, которую гость в силу тех или иных причин замалчивает. Таким образом, повествование ведется не только от лица героя, но и от

лица автора, что позволяет ему создавать общую тональность передачи, отбирать нужный материал, выстраивать текст таким образом, чтобы создать наиболее яркий мелодраматический эффект. Другими словами, эти программы отличаются «выраженной персонификацией подачи материала (авторством)» [Вакурова, Московкин 1997, с. 56]. Поэтому их можно назвать портретным телеочерком, то есть телевизионным документально-сюжетным произведением, развивающимся «в соответствии с литературным сценарием, предусматривающим композиционное построение на основе драматургии события, факта, судьбы человека. Очерку свойственна образная система повествования, ярко выраженная уже на уровне литературного сценария авторская позиция, отношение к описываемым явлениям, проблемам, людям.

В телевизионном очерке собранный материал автор располагает таким образом, чтобы все его части соответствовали замыслу и определенным образом воздействовали на зрителя» [Егоров 1997, с. 33]. Для создания мелодраматического эффекта в телепередаче недостаточно, чтобы герой просто рассказал о событиях личной жизни. Необходимо еще определенным образом «подать» этот рассказ, чтобы вызвать «слезные» эмоции у аудитории. Поэтому в действие вступают такие факторы, как адресат (аудитория), герой (повествователь), ведущий (который тоже выступает в роли нарратора), то есть элементы коммуникативно-речевой ситуации.

Таким образом, в телепередаче нам важен не только вербальный текст (в данном случае – повествование о событиях, произошедших в личной жизни героя), но и все, что связано с самим героем, с ведущим, аудиторией, их взаимоотношениями и т.д. То есть, анализируя телевизионный текст, мы должны учитывать его комплексный, многомерный характер.

Текст телепередачи в сочетании с ее коммуникативно-речевой ситуацией – говорящие (автор и герой), слушающий (аудитория), обстановка общения – составляют дискурс.

Термин «дискурс» мы используем в трактовке Г.Г. Почепцова, который определяет его «как социальный процесс, в который включен текст, а текст является конкретным материальным объектом, получаемым в дискурсе» [Почепцов 1998, с. 118]. В этом случае взгляд на объект как на лингвистический процесс позволяет нам говорить о дискурсе, а взгляд на объект как на результат лингвистического процесса дает нам текст.

В дискурсе нас интересуют прежде всего элементы, повторение которых в разных произведениях закрепляет их в нашем сознании, в памяти всех общающихся, «общей памяти», по определению Ю.М. Лотмана [Лотман 1999, с. 87]. Мы называем их мотивами.

Мотивы (имеющие инвариантную природу) манифестируются в разных конкретных повествовательных элементах: в герое, в событии, в хронологических элементах и т.д. В роли мотива может выступать любой феномен, «любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.» [Гаспаров 1988, с. 98]. Поэтому мы называем мотивом типичный, повторяющийся значимый содержательный элемент произведений, закрепляющийся в виде определенного обобщения в системе наших знаний в результате восприятия текстов.

Основное эстетическое задание мелодрамы – вызывать у адресата чистые и яркие эмоции. В этом выражается ее «эмоциональная телеология», по терминологии С.Д. Балухатого [Балухатый 1990, с. 30]. Эта эмоциональная телеология мелодрамы отражается в сюжетных темах, в конструкции сюжета, в материале бытовых фактов, в ситуациях, в персонажах, в их поступках, в речах и диалогах [Балухатый 1990, с. 31–37].

Все элементы, все мелодраматические мотивы организуются по принципу максимального нагнетания эмоций зрителя. Без этого не будет эффекта мелодрамы.

Эмоции же зрителя мелодрамы определяются эмоциями ее героя, поскольку «с мелодраматическим героем можно только самоотождествиться. “Чистая” мелодрама не несет новой информации (стараясь только ассимилировать положительные ценности из числа актуальных “общих мест” эпохи), она может только напомнить о подавленных или просто забытых эмоциях» [Степанов 2001, с. 51].

По словам В. Пимановой, главная задача – «показать героев такими, какие они есть, с понятными любому зрителю проблемами, успехами, неудачами, болью и радостью» [Пиманова 2005, с. 8]. А вот как характеризуется «Женский взгляд» Оксаны Пушкиной в аннотации к ее книге: «Восхищает искренность рассказов, и становится понятно, что судьбы этих мужчин и женщин в чем-то схожи с вашей судьбой и судьбой ваших знакомых» [Пушкина 2000].

Таким образом, «эффект мелодрамы – эффект узнавания (вспоминания) себя. Поэтому существует лишь одно условие ее безусловного воздействия: зритель должен принимать ее всерьез. В идеале это должен быть зритель, не понимающий разницы театра и жизни, ге-

роев и живых людей...» [Степанов 2001, с. 51]. (Причем надо заметить, что в анализируемых нами телепередачах действуют как раз реальные люди, а не актеры, играющие какую-то роль, то есть в данном случае действительно нет разницы между театром и жизнью).

Сведя мелодраматические мотивы в определенный перечень, мы увидим, что волнует современного человека (в его личной жизни, в его взаимоотношениях с близкими и родственниками, с коллегами и т.д.) и каковы его представления о счастье.

В текстах анализируемых телепередач мы выделили 22 мелодраматических мотива, которые разделили на две группы:

1) мотивы, обозначающие счастливые для героя события, ситуации и вызывающие у зрителя эмоции радости, удивления, восхищения;

2) мотивы, обозначающие несчастные для героя события, ситуации и вызывающие у зрителя эмоции жалости, сочувствия, сострадания (а иногда и собственно страдания, если это условная эмоция).

Основаниями для такого деления были:

1) эмоции героя;

2) эмоции зрителя.

Общая окрашенность этих эмоций должна быть одинаковой: отрицательной или положительной.

Для краткости мы назвали эти группы соответственно «мотивами Счастья» и «мотивами Несчастья». Все мотивы двух групп образуют антонимические пары. Некоторые из мотивов имеют варианты, другие употребляются в инвариантной форме.

Схематично нашу дихотомическую классификацию мотивов можно представить в следующей таблице:

<b>Мотивы СЧАСТЬЯ</b>	<b>Мотивы НЕСЧАСТЬЯ</b>
<b>Выздоровление</b>	<b>Болезнь</b> (болезнь; пьянство)
<b>Встреча</b> (встреча; знакомство, осложненное конфликтом; знакомство, осложненное завоеванием любимой / любимого)	<b>Разлука</b> (разлука; потеря)
<b>Благополучие</b> (обретение богатства)	<b>Неблагополучие</b> (испытания судьбы; материальное неблагополучие; козни врагов)
<b>Счастливая случайность</b>	<b>Несчастный случай</b>

<b>Рождение</b>	<b>Смерть</b>
<b>Заключение брака</b>	<b>Разрушение брака</b>
<b>Понимание</b> (понимание; родство душ)	<b>Непонимание</b> (непонимание; родительское проклятие)
<b>Верность</b>	<b>Предательство</b> (предательство; измена)
<b>Семья</b>	<b>Одиночество</b>
<b>Любовь</b> (любовь; любовь с первого взгляда; страсть; идеальная пара)	<b>Ревность</b>
<b>Выбор</b>	<b>Жертва</b>

Необходимо заметить, что в тексте телепередачи мотивы не употребляются изолированно друг от друга. Это подтверждается и мнением других исследователей: «Мотив не может выступать в одиночку. Он проявляется только в системе мотивов» [Доманский 2001, с. 83].

В тексте мотивы выстраиваются синтагматически. Эта последовательность мотивов есть нарратив, который зависит от воли двух повествователей – героя и (даже в большей степени) автора передачи. Нарративную последовательность мелодраматических мотивов, их взаимосвязь мы и анализируем.

Приведенная нами классификация мотивов создает представление о том, что «счастья» и «несчастья» в дискурсе мелодраматической передачи одинаковое количество. Но это впечатление обманчиво. Анализ телепередач показывает, что мелодраматический дискурс чаще использует и создает негативные эмоции (страдания героя, жалость, сочувствие зрителя). Причина этого заложена «в эмоциональной телеологии мелодрамы – поддержании непрерывного сочувствия зрителя герою. Для достижения этой цели используется только одно средство – постоянные страдания на сцене (читай: «на экране» – Э.Л., М.О.).

Причины страдания в мелодраме могут быть самыми разными, важно только, чтобы страдание было непрерывным, и “конец” одного страдания совпадал с “началом” другого. Страдание в мелодраме – это и тема, и метод воздействия, и основная характеристика героев» [Степанов 2001, с. 44–45].

Таким образом, «мелодрама пользуется материалом, неизбежно порождающим у зрителя необычные эмоциональные потрясения – фактами, действующими непосредственно, экспрессивной своей природой, на наше восприятие» [Балухатый 1990, с. 32]. Причем факты

эти могут иметь приличный «стаж». Например, в октябре 2003 года к юбилею Елены Санаевой вышло две передачи о ней – «Кумиры» и «Женский взгляд». Повод – юбилей, то есть, по сути, рождение героини, но этот мотив не используется, а главным мотивом, вокруг которого строится беседа в обеих программах, становится мотив смерти – смерти мужа Елены Санаевой – Ролана Быкова, несмотря на то, что он умер за пять лет до этого.

Начало передачи «Кумиры»:

***Валентина Пиманова.** 16 мая 98-го года в концертной студии «Останкино» состоялось последнее выступление изумительного актера и режиссера Ролана Быкова. В тот вечер Быков, которого обожали все, был, как всегда, неотразим. И никто из зрителей даже не догадался, в каком состоянии этот мужественный человек вышел на сцену. Санаева ловила каждый его вздох, опасаясь, что этот вздох может оказаться последним (эфир 21.10.2003 г.).*

Автор «Женских историй» тоже почти сразу упоминает о факте смерти:

***Оксана Пушкина.** Великий актер и режиссер Ролан Быков умер в ночь с 5-го на 6-е октября 98-го года. После трагедии Елена Санаева больше года провела наедине с телевизором. В самые отчаянные минуты ее поддерживал сын Павел. Горечь утраты была невыносимой (эфир: 25.10.2003 г.).*

И затем в беседах обеих ведущих с героиней этот мотив остается основным. Это и понятно: рождение как событие вызывает эмоции, возможно, и сильные, но кратковременные, в отличие от эмоций, вызванных смертью. Поэтому чью-то смерть мы всегда переживаем и обсуждаем гораздо дольше, чем чье-то рождение.

## Литература

- Балухатый С.Д. Поэтика мелодрамы // Вопросы поэтики. – Л., 1990.  
Вакурова Н.В., Московкин Л.И. Типология жанров современной экранной продукции. – М., 1997.  
Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. – 1988. – № 10.  
Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. – Тверь, 2001.  
Егоров В. Терминологический словарь телевидения: основные понятия и комментарии. – М., 1997.  
Крутоус В.П. О «мелодраматическом» // Вопросы философии. – 1981. – № 5.  
Кувшинова О.В. Личностная журналистика в информационно-коммуникационном обществе // СМИ в современном мире. – СПб., 2000.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1999.

Пиманова В.Ю. Кумиры в кадре и за кадром. – М., 2005.

Почепцов Г.Г. Теория и практика коммуникации. – М., 1998.

Пушкина О.В. Женский взгляд Оксаны Пушкиной. – М., 2000.

Степанов А.Д. Психология мелодрамы // Драма и театр. – Тверь, 2001.

Чердниченко Т. Россия 1990-х в слоганах, рейтингах, имиджах // Актуальный лексикон истории культуры. – М., 1999.

## НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

---

### ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ М.А. ЛОХВИЦКОЙ И «ЖЕНСКАЯ ПОЭЗИЯ» 1880–1890-Х ГОДОВ

*Ю.Е. Павельева*

**Ключевые слова:** классика, модернизм, переходность, лирический герой, гендер.

**Keywords:** classics, modernism, transitivity, lyric character, gender.

М.А. Лохвицкая, поэтесса конца XIX века, была широко известна при жизни, однако посмертная ее судьба сложилась не столь счастливо: более восьмидесяти лет не переиздавались стихотворные сборники поэтессы, лишь отдельные произведения включались в антологии. Однако интерес к творчеству «русской Сафо» ощутимо возрос на рубеже нового тысячелетия.

Творчество Лохвицкой традиционно рассматривается в рамках поэзии 1880–1890-х годов. Кончился «золотой век» русской литературы, но новая эпоха – «серебряный век» – еще не настала. Лохвицкая принадлежала к тем поэтам, которые оказались связующим звеном между классической и «новой» изящной словесностью, и творчество Лохвицкой стало одним из выражений трагичности «переломной» эпохи.

Переходность – категория, которая как нельзя лучше помогает определить творческие колебания Лохвицкой, ее причастность одновременно двум эпохам – классической и модернистской. При этом надо заметить, что и ревнители литературных традиций «золотого» века, и смелые новаторы века «серебряного» так до конца и не приняли художественных исканий поэтессы: одни упрекали ее за слишком большую смелость и новизну, другие – за слишком большую приверженность «старому». Но наличие в творчестве того или иного писателя, поэта двух «встречных» тенденций как раз и является одним из критериев переходности, поскольку указывает на диалогичный характер художественного метода.

Творчество Лохвицкой считали образцом «женской поэзии», ориентиром для других поэтесс. Об этом писала, например, В.Г. Макашина, представляя обзор критических статей [Макашина 1999, с. 22–30]. По мнению Т.Ю. Шевцовой, художественные искания Лохвицкой привлекали внимание многих ее современниц-литераторов: «Среди тех, на кого оказало влияние творчество Лохвицкой, следует назвать И. Гриневскую, О. Чюмину, Е. Дмитриеву (Черубина де Габриак)» [Шевцова 1998, с. 186].

Особенности творчества Лохвицкой, по нашему мнению, целесообразно будет представить на фоне лирики поэтесс 1880–1890-х годов.

Женская поэзия этого периода, по наблюдению Е.З. Тарланова, разрабатывала в русле старой народнической традиции сюжеты, относящиеся «к жанру социально-психологической новеллы некрасовского типа» [Тарланов 1999, с. 135]. Так, А.П. Барыкова в стихотворении «У кабака» (1880) живописует образ «кормилицы и матери» – оборванной, худой и пьяной. Ужас происходящего, по мысли поэтессы, заключается во всеобщем равнодушии: «Кругом галдит народ...», «Спокойно на углу стоит городовой...» и – как апофеоз – освещающее «кошмар наяву» «...солнце-юморист с улыбкой властелина...».

В стихотворении О.Н. Чюминой «Бесправная» (1887) главная героиня – «...женщина одна... / ...Бухгалтерша иль что-то в этом роде, / Из нынешних...». Полюбив женатого человека, она для него «...оставила семью, / Отдав ему любовь, и честь, и жизнь свою!...». Смерть любимого оборвала все ее надежды. С искренним сочувствием описывает Чюмина положение героини: «Все отняли у ней, не сбуться и надежде / Последней. Боже мой! Умерший иль живой – / Он им принадлежит, не ей, стыдом покрытой, / Бесправной в их глазах...».

Сочувствие к обездоленным, «бесправным», гибнущим под гнетом житейских обстоятельств – тема традиционная для русской литературы. Она сопрягается с темой жертвенного служения «униженным и оскорбленным». Лирическая героиня стихотворения Барыковой «Крылья» (1878) отказывается от волшебного полета «в порфире голубой» ради скорбного земного служения:

*И с высоты спустилась я опять,  
Чтоб вновь начать свое земное дело:  
Скользить в грязи – и падать, и страдать!..*

Устремления лирической героини Лохвицкой наиболее ясно выражены в следующих словах: «Туда, в ту безбрежную даль

унесемся...») (*«Вы снова вернулись – весенние грезы...»*), *«И рвусь я в мир надзвездный...»* (*«Две красоты»*) – прочь от *«тьмы земной»* – на высоту (*«На высоте»*), тогда как современницы поэтессы прославляли тех, кто жизнь свою посвятил разрешению земных забот.

Так, в лирике Т.Л. Щепкиной-Куперник представлен образ женщины, ушедшей «в народ» – *«в чужие степи», «в забытые Богом села»*. Идеал поэтессы явлен в стихотворении *«Русской женщине»* (сборник *«Из женских писем»*, 1898): *«Приносишь ты тепло успокоенья / И в жизнь, и в душу жалких бедняков, / И, слабая, ты облегчаешь звенья / Тяжелого невежества оков»*. Это были сюжеты, типичные для женской поэзии 1880–1890-х годов. В стихотворении Е.С. Гадемар *«Труженицы»* также представлена *«сестра и друг народа – / В деревенской замкнутой глуши...»*, чья трудовая жизнь мыслится образцом для подражания: *«Много воли надо и терпенья / Той, которая себя здесь погрела, / И для меньшей братии просвещенья / Жизнь свою на жертву обрекла»*.

Идеал народничества является эстетической основой для творчества многих поэтесс эпохи «безвременья». «Демократическое умонастроение, связанное с надеждами на социальное переустройство общества, – писал Е.З. Тарланов, – представляет собой некий общий фон женской поэзии 80–90-х годов, в общем и целом гармонирующий с умонастроениями огромных масс провинциальной народнической интеллигенции» [Тарланов 1999, с. 136]. Само слово «идеал» воспринималось как элемент народнического словаря, было как бы «присвоено» произведениями гражданской тематики. В этой связи заглавие стихотворения Лохвицкой *«Идеалы»* звучит остро полемично, тем более что первая строфа вполне может ввести в заблуждение: *«Я помню, и в юные годы / Мне жизнь не казалась легка, – / Так жаждало сердце свободы, / Так душу терзала тоска»* – набор подобных клишированных фраз часто можно было встретить в произведениях народнического толка, то есть в стихотворении Лохвицкой использован эффект «обманутого ожидания», призванный подчеркнуть «перпендикулярность» идеалов поэтессы к идеалам гражданской лирики: *«И призрачный мир мне дороже / Всех мелких страстей и забот...»*. Поэтому вполне понятно, что народническую критику раздражали образы Лохвицкой: *«темноокая, дивная, сладостно-стройная»* Сафо, спешащая на пир вакханка, *«жрица тайных откровений»*. Поэзия Лохвицкой, по определению Г.А. Бялого, «цельная и замкнутая в своем эстетизме» [Бялый 1972, с. 60], не могла не вызвать негодования у критиков-народников.

Однако характеристика женской поэзии 1880–1890-х годов не исчерпывается наличием лишь народнической традиции. Показательно в этом отношении творчество Г.А. Галиной. Поэтесса, вступившая в литературу во второй половине 1890-х годов, объединяет, по мнению Г.А. Бялого, «чистое» и гражданское направления: «У Галиной переходы от одного круга мотивов к другому составляют характерную черту ее поэтического настроения» [Бялый 1972, с. 50]. Автор популярного стихотворения «Лес рубят – молодой, нежно-зеленый лес...» свои стихи сравнивала с полевыми цветами, которым *«не место в горячем бою»*. Стремления поэтессы могут показаться противоречивыми: с одной стороны, она жаждет пойти на *«подвиг любви»* (*«Может быть, это был только радостный сон...»*), порывается *«туда, к погибшим братьям»* (*«Музе»*), а с другой стороны, озабочена защитой внутреннего пространства от посягательств внешнего мира: *«Одиноко я в мире брожу, / Закрывая души уголок...»* (*«Одиноко я в мире брожу...»*).

Лирическая героиня Галиной терпит поражение в попытке изменить тягостную жизнь, полную несправедливости и обмана (*«Я устала от слез и бессилья...»*). В этой ситуации, как заметил Г.А. Бялый, «чрезвычайно легок переход к эстетизированному миру вымыслов, к фюфановской поэзии цветов, сказок и очарованных снов» [Бялый 1972, с. 51]. Поскольку лирику Лохвицкой традиционно относят к «фюфановскому направлению» [Бялый 1972, с. 58], можно говорить о точках пересечения творчества двух поэтесс. Желание освободиться от обыденности, серости жизни уводит поэтов «фюфановской школы» в мир мечты, в мир яркой фантазии. Эта характерная для эстетики 1880–1890-х годов черта составляет сущность многих стихотворений Лохвицкой.

Но существуют показательные отличия в разработке любовной тематики Лохвицкой и Галиной. Все творчество Лохвицкой, как заметили еще критики рубежа веков (А.А. Голенищев-Кутузов, Пл. Краснов, К.П. Медведский, Л. Мельшин), подчинено воспеванию любви, а у Галиной любовная тематика находится на периферии творчества. Различие эстетических концепций ярко проявляется в решении образа «рабы любви». В стихотворении «Прости меня... Как все, я не могу любить...» Галина создает образ лирической героини, которой *«...ненавистна цепь рабыни терпеливой, / И никогда руке властолюбивой / Моей души не подчинить...»*.

Образ «рабы любви» – один из часто встречающихся в лирике Лохвицкой: *«Сегодня же, ты видишь, я опять / Послушную готова*

*быть рабою...» («Сонет VII»); «...Но цепи рабства слишком близки... / О, дай упиться перед ним / Минутной властью одалиски / Над повелителем своим!» («Напрасно спущенные шторы...»); «...Но сжимай, обнимай – горячей и сильней, / И царица рабынею будет твоей» («Песнь любви»); «...И навеки я буду твоей, / Буду кроткой, покорной рабой...» («Я хочу быть любимой тобой...»); «...Ты видишь – я горжусь позорными цепями, / Безвольная и жалкая раба» («О божество мое с восточными очами»).*

«Раба» – образ, чрезвычайно возмущивший критиков рубежа XIX–XX веков. Например, Пл. Краснов писал: «...М.А. Лохвицкая не находит для себя унижительным сравнение с одалиской, готова быть рабой любимого человека...» [Краснов 1899, с. 186]. Критик не понял, в чем заключается мотив возвышения женщины. Сила страсти – вот то, что делает героиню лирики Лохвицкой неуязвимой для нападок подобного рода.

Эстетическое решение мотива любовного рабства у Галиной находится под определяющим влиянием этики: для Галиной важна именно нравственная составляющая, тогда как имморализм Лохвицкой представлен в этом вопросе вполне определенно. И если Галина разделяет точку зрения Пл. Краснова, то Лохвицкая явно находится в русле модернистских тенденций, когда значение имеет лишь иступленность, безграничность чувства. Поэтессы, таким образом, говорят «на разных языках».

Именно «имморалистическая доминанта» ролевого персонажа Лохвицкой, по мнению Е.З. Тарланова, дает основание причислить творчество поэтессы к модернистской тенденции. Исследователь замечает: «В интимной женской лирике <...> формируется еще один важнейший атрибут художественной платформы модернизма – гендерная поэтика. Ее развитие сопровождается размыванием психологических контуров автора и введением имморалистического компонента» [Тарланов 2001, с. 314].

Однако нам бы не хотелось, чтобы вывод об имморализме творчества Лохвицкой звучал категорично. В ее поэзии приоритет эстетического перед этическим не оказывается абсолютным. Так, в стихотворении «Как будто из лунных лучей сотканы...» (1893) пропуском в «заповеданный лес» – волшебную страну – является чистота души («...сердце незлобно и вера тверда...»). В финале стихотворения звучит грозное предупреждение: «Но бойся, с душою преступной злодей, – / Свершится таинственный суд...». Эстетические устремления здесь подчиняются этической оценке.

Мы вынуждены не согласиться с концепцией Е.З. Тарланова, который суть поэзии Лохвицкой усматривает именно в эстетическом имморализме. По нашему мнению, имморалистическая тенденция побеждается совершенно другой – поисками *своего* пути к Богу. Однако это не является имморализмом; для Лохвицкой, «несмотря ни на какие соблазны модного нищестанства и пантеистического гностицизма, которым она отдала дань в своем творчестве...» [Александрова 2003, с. 10], невозможно сочувствие брюсовским строчкам: «*И все моря, все пристани / Люблю, люблю равно*» (выделено мной. – Ю.П.). Дело как раз в том, что для поэтессы важна вера в «неколебимую истину»: «...ни на миг в душе моей не зарождалось сомненье...» – пишет она в стихотворении «Искание Христа». Она не отрицает Бога, и ей не все равно, кому молиться. Имморалистическая тенденция если и присутствует, то преодолевается, – во всяком случае, очевидна попытка преодоления.

Другое дело, что в «молитве» поэтессы есть место и для «небесного», и для «земного». Лохвицкая в своем творчестве предпринимает попытку синтеза «плоти» и «духа». В поиске собственного пути, который четко поименован – «*мой*», у Лохвицкой был несомненный предшественник – М.Ю. Лермонтов. Автор стихотворений «Мой демон» и «Выхожу один я на дорогу...» являет своим творчеством пример взыскуемого поэтессой единства, то есть в попытках синтеза Лохвицкая идет от классических текстов. В этой связи важным представляется свидетельство И.И. Ясинского, который указал, что демоническая, инфернальная линия не диссонировала с патриархальной женственностью Лохвицкой: «На ее (Лохвицкой. – Ю.П.) красивом лице лежала печать или, вернее, тень какого-то томного целомудрия, и даже “Кольчатый Змей”, когда она декламировала его где-нибудь в литературном обществе или кружке Случевского имени Полонского, казался ангельски-чистым и целомудренным пресмыкающимся» [Ясинский 1926, с. 260]. Однако в определенный момент обретенный «идеал» мыслится поэтессе кощунственным. Даже возвращаясь к нему, она не удерживается на своеобразной высоте «над бездной», отрекается от своего идеала, находя опору в традиционных нравственных ценностях.

Лирика Лохвицкой явилась значительной вехой эволюции русской женской поэзии. Вне контекста ее творчества не могут быть решены проблемы гендерной образности как частного случая модернистской эстетики. Содержательная новизна образа лирической героини Лохвицкой заключается в метафизике страсти, в утверждении

двух начал – земного и небесного, Божественного и демонического, – о чем не смели и думать поэтессы прошлого. Но при этом развитие творчества Лохвицкой свидетельствует о непрестанной ревизии собственных взглядов, о непрерывном процессе переосмысления непростого, а подчас трагического взаимодействия этих двух начал. Лохвицкая является безусловным новатором в создании образа лирической героини и прежде всего в своеобразном наполнении любовного чувства. Но это, по нашему мнению, только начало поворота к «серебряному веку», так как поэтесса явно не «удержалась» в рамках выбранной ею системы координат; сомнения и страдания ее лирической героини явно указывает на «половинчатость» избранного пути.

Творчество Лохвицкой действительно находилось на «переломе» двух художественных систем – между классикой и модернизмом. Если творчество поэтессы определять в музыкальных терминах, то как нельзя лучше подойдет термин «соло»: ее голос не слился ни с классической традицией русской поэзии, ни с модернистской. Но именно это бросает трагический ответ и на творчество Лохвицкой, и на саму фигуру поэтессы.

## Литература

- Александрова Т.Л. Жизнь и поэзия Мирры Лохвицкой // Лохвицкая М. Путь к неведомой Отчизне. – М., 2003.
- Бялый Г.А. Поэты 1880–1890-х годов // Поэты 1880–1890-х годов. – Л., 1972.
- Краснов П. Новые входы // Книжки «Недели». – 1899. – № 1.
- Макашина В.Г. Мирра Лохвицкая и Игорь Северянин: К проблеме преемственности поэтических культур : дис. ... канд. филол. наук. – Новгород, 1999.
- Свиясов Е.В. Сафо в восприятии русских поэтов (1880–1910-е гг.) // На рубеже XIX–XX веков: Из истории международных связей русской литературы. – Л., 1991.
- Тарланов Е.З. Женская литература в России рубежа веков // Русская литература. – 1999. – №1.
- Тарланов Е.З. Между золотым и серебряным веком. – Петрозаводск, 2001.
- Шевцова Т.Ю. Творчество М. Лохвицкой: Традиции русской литературной классики, связь с поэтами-современниками : дис. ... канд. филол. наук. – М., 1998.
- Ясинский И.И. Роман моей жизни. Книга воспоминаний. – М. ; Л., 1926.

**ТОПОНИМИЧЕСКИЙ КОД В ХУДОЖЕСТВЕННОМ  
ПРОСТРАНСТВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
Д.Н. МАМИНА-СИБИРЯКА**

*Г.Л. Десяткина*

**Ключевые слова:** пространство, модель мира, топонимы, топонимический код, художественный мир, Д.Н. Мамин-Сибиряк.

**Keywords:** the space, the world's model, toponyms, the toponymic code, the literary space, D.N. Mamin-Sibiryak.

Д.Н. Мамин-Сибиряк открыл миру Урал. «Уральские рассказы» Мамина были созданы в 80-е годы XIX века. Название художественного произведения, включавшее географическое определение, как считает И.А. Дергачев, тогда не было общепринятым. «Подчеркивать локальный характер книги решались далеко не все. Не все и были убеждены, что литература исследует конкретные формы жизни, обусловленные не только общим характером социального процесса, но и особенностями развития, зависящими от исторических судеб того или иного края России» [Дергачев 2005, с. 283].

Художественное пространство в тексте является основой авторской модели мира. Обращаясь к изучению геокультурного пространства и геопоэтики, исследователи пришли к мысли, что пространство является «носителем смыслов», что «художественная литература аккумулирует культурно-географическую информацию, а отраженное в литературе пространство играет роль пространственной памяти» [Эртнер 2005, с. 30]. Художественное пространство в текстах «усиленного типа» (термин В.Н. Топорова) – мифопоэтическое пространство, четвертым измерением которого считается время. Моделирование пространства внутри текста возможно благодаря включению в него «вещей» [Топоров 1983, с. 271]. Подобной «вещью» для презентации художественного пространства является система топонимов, в которых имплицитно присутствует авторский миробраз, реализуется «смысловой потенциал места» [Эртнер 2005, с. 30], а пространство становится видимым и слышимым.

При всем разнообразии функций топонимов в художественных произведениях – «литературно-художественная», «стилистическая», «авторская», «поэтическая» – на первое место выступает специфика имени места в художественном пространстве. Топоним имеет ряд функций, направленных на раскрытие авторской картины мира. Сле-

довательно, все топонимы, включенные в художественный текст, можно назвать авторскими. В свою очередь, их можно классифицировать в зависимости от особенностей идиостиля писателя. Одни авторы используют в произведениях лишь имена, реально существующие в окружающей нас действительности, другие придумывают названия для объектов сами, тем самым включаясь в некую игру «имянаречения». Придуманные писателем топонимы, на наш взгляд, можно определить как окказиональные. Существуют различные определения окказионализмов, принятые в исследованиях: «индивидуально-авторские слова», «неологизмы контекста», «слова-экспромты», «литературные неологизмы» и т.д. Автор одного из определений окказионального слова А.Г. Лыков указывает на «абсолютную свежесть» такого неологизма. Он пишет: «Окказиональное слово – это речевая экспрессивная единица, обладающая свойствами невоспроизводимости, ненормативности, номинативной факультативности и словообразовательной производности» [Лыков 1976, с. 14]. Под этим понимается, что такое слово создается для употребления его в речи либо один раз, либо только в определенном контексте. Отсюда вытекает еще одна особенность окказионализма – зависимость от контекста. Употребление таких имен собственных всегда ассоциируется с именем определенного писателя. Так, земля Офирская всегда связана с М.М. Щербатовым, городок Окуров напоминает о творчестве М. Горького, Градов – об А.А. Платонове, а Зурбаган вызывает в памяти А. Грина.

Включение топонимов в текст позволяет писателю не просто привязать действие к некоторому месту, но и включить в название отношение к описываемым событиям, свой взгляд на мир. Здесь уместно говорить о топонимическом коде произведения, под которым мы понимаем «иерархическое построение большой сложности» [Лотман 1998, с. 210], включающее в себя систему топонимов, использованных писателем, благодаря которой в текст вносится дополнительный смысл. Основными составляющими топонимического кода, на наш взгляд, можно считать путь интродукции топонима в пространство художественного произведения; словообразовательную модель имени собственного; его историческую, морфологическую и лексическую семантику; систему ассоциаций, на которую рассчитывает писатель, используя данный топоним.

Уточняя вышесказанное, отметим, что наиболее распространенным способом интродукции, по мнению Е.А. Лебедевой, является одновременное введение имени и объекта. Это свидетельствует о стрем-

лении автора к коммуникативной ясности [Лебедева 2006]. Однако М.М. Бахтин отмечал удивительный способ усиления напряженности действия и возбуждения читательского интереса, связанный с тем, что тема начинает звучать «задолго до появления самого слова» [Бахтин 1979, с. 117]. Такой прием введения топонима в художественное произведение позволяет читателю заняться «житейской герменевтикой», почувствовать продуктивность художественного слова.

Дополнительная характеристика места скрывается в топонимических формантах (аффиксах, участвующих в образовании топонимов). В русскую топонимику включаются три группы названий: 1) русские по происхождению; 2) имя, образованное посредством русского суффикса от иноязычного корня (Альмяково); 3) подвергшиеся русской грамматической обработке нерусские по происхождению имена (Усть-Карга).

Способы ассоциативного соотнесения очень разнообразны – они осуществляются как «внутри слова» (между звуковыми, морфологическими, семантическими аспектами слова), так и «посредством слова» (между представлениями, вызываемыми соотносимыми словами). Собственное имя, по мнению Л.А. Климковой, в художественном произведении является «словом-стимулом», отражающим опыт носителя языка, уровень его интеллектуального и общего развития, культуры, кругозора, эрудиции и т.д. [Климкова 1991, с. 45]. Исследователь художественного пространства С.Ю. Мотыгин, например, указывает на сложные ассоциативные взаимоотношения, в которые вступает «семантика заглавий «Путешествия из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева, а иногда и их фонетическая структура <...> с идейно-тематическим наполнением конкретной главы» [Мотыгин 200, с. 51]. Суть такого явления заключается в наличии «смысловых рифм» между названиями станции и содержанием глав. Прием использования окказиональных топонимов в художественном произведении обретает особую популярность в XIX веке. Генетически он восходит к «Истории села Горюхина» А.С. Пушкина.

Топонимы в произведениях Мамина выполняют роль узловых моментов, участвуют в создании смысловой многомерности текста за счет способности кодировать значительный объем информации на незначительном отрезке. Урал рассматривается писателем как структура, состоящая из центра и провинции – города и деревни. Село Шатуново, в котором разворачиваются события рассказа «Отрава», находится недалеко от города Пропадинска (с его метафорическим значением «дойти до пропасти»), следовательно, пагубное влияние города

на село очевидно. Образовано географическое название от существительного «шатун» (так называют либо человека, ведущего бродяжнический образ жизни, либо одичавшее животное, живущее в одиночку). Существительное, в свою очередь, образовано от глагола «шататься», что означало на Руси «блуждать», «волноваться», «бродить», «суетиться», «качаться» [Даль Т. IV 2000, с. 719]. На характерность признака (шатания) для деревни указывает суффикс прилагательного -ов-, при помощи которого и образован топоним от существительного. Морфемы -ун- и -ов- несут в себе значение некоторой раздробленности. «В городе дрова рубят, в деревню щепки летят» – одна из часто употребляемых Маминым пословиц, однако писатель показывает, что и село не пытается противостоять городу. Пошатнулись деревенские устои. Мир потерял свою целокупность. Оппозиция «прошлое – настоящее» подчеркивается введением вставного рассказа об истории этих мест. *«Шатуновские старики помнили еще времена, когда кругом Кекура стояли стеной непролазные леса, а в самом озере рыбы было видимо-невидимо; но леса давным-давно “поронили”, всю рыбу выловили самым безжалостным образом, как умеет это делать один русский человек, крепкий задним умом, и озеро мало-помалу обращалось в гниющее болото»* [Мамин-Сибиряк 1983, с. 66]. Пространство рассказа расширяется ассоциациями с другими произведениями писателя. В рассказе «В худых душах» Д.Н. Мамин-Сибиряк пишет, что от *«башкир остались во многих местах только одни названия»* Мамин-Сибиряк 1983, с. 5]. Так и вокруг села Шатуново. Озеро Кекур («каменный монолит»), озеро Чизма-Куль свидетельствуют о том, что еще недавно здесь хватало места, работы и пищи всем. Сейчас же даже озера заболотились, а речонка Исток («начало») стала «гнилой». Исторические топонимы выступают в роли хранителей памяти о прошлом, которое противопоставлено настоящему. Разорение природы ведет к расшатыванию устоев, потере традиций, а это нарушает душевную гармонию, разрывает семейные и кровные узы.

В основе повествования романа «Именинник» путь интеллигента, который не может найти в реальной жизни применения своим благим намерениям. Доминантой в топонимическом коде романа является ойконим Мохов (такой псевдоним Мамин-Сибиряк дал Перми). Это имя собственное, уже встречавшееся на страницах маминских рассказов «Переводчица на приисках», «Родительская кровь», как бы определяет судьбу города и горожан. Этимология слова «мох» восходит к латинскому «плесень» или немецкому «болото», «топь». Мамин

выбрал такой топоним не случайно: мох – «растение без корней и цветков». Название города коррелирует со значением данного слова: Мохов – место, где много растений без корней и цветков. Может, поэтому герои рассказа не помнят ни родства, ни добра – они без корней: нарушены родственные связи в доме Злобиных, молодое поколение в лице Сажина незаслуженно обижает старейших жителей города, например Пружинкина.

Город красив только издалека. Он *«раскинулся по холмистым берегам небольшой речки Наземки. С запада подходил к нему столетний бор»* [Мамин-Сибиряк 1989, с. 41]. Вблизи же было видно, что окна здания земства *«глядели на улицу, как глаза без век»* [Мамин-Сибиряк 1989, с. 33], что гостиный двор плох, театр *«дряньский»* [Мамин-Сибиряк 1989, с. 41], а мещане живут в лачугах. Прозрачность гидронима Наземка очевидна: речка, текущая «на земле». «Наземный» – «мирской, насущный, недуховный, плотский», а «назем» интерпретируется как навоз, т.е. «все, чем сдобривают землю» [Даль 2000, Т. II, с. 1085]. В толковании заключено противоречие: удобрения связаны с положительными коннотациями топонима, а «недуховность» определяется отсутствием нравственных, интеллектуальных интересов. Герой произведения Пружинкин, один из старейших жителей города, создал проект, объясняя свою идею так: *«... в навозе мы теряем целое богатство: готовить туки, выделять селитру, да мало ли что?»* [Мамин-Сибиряк 1989, с. 81]. Однако Сажин, уже прославившийся своими пылками, но пустыми речами, не желал слушать старика. Пренебрежительное значение имени Наземка, которое придает ему аффикс -к-, реализуется в деталях городского пейзажа. Правит городом Теребиловка, она *«отравляла воду в реке, потому что теребиловцы сваливали в нее все нечистоты, мочили кожу и всякую дрянь»* [Мамин-Сибиряк 1989, с. 42]. Вода, как «одна из фундаментальных стихий мироздания <...> первоначало, исходное состояние всего сущего» [Аверинцев 1980, с. 240], утрачивает свое предназначение вследствие неправильного к ней отношения людей. Смысловой денотат имени содержит отрицательную характеристику. По В.И. Далю, «теребить – дергать, рвать, тормошить» [Даль 2000, Т. I, с. 1299]. Предпосылки заблачивания мыслей и поступков жителей заложены изначально: Теребиловка *«залегла в верховьях Наземки»* [Мамин-Сибиряк 1989, с. 41]. Стилистически маркированный глагол «залегла» приближает образ реки к образу врага, ожидающего своего часа. Все в городе «тонет в грязи». С предместьями город связывался «узкой старинной улицей», носящей имя Мукосеевка.

Данный годоним метафоричен: с одной стороны, название улицы произошло от древнего обычая просеивать муку, с другой – узость отверстий в сите, как и узость улицы, словно обрекает город на застой – вход и выход затруднены. Замкнутость пространства Мохова ведет его к «нисходящему» пути развития. «Безвоздушное пространство» [Дергачев 2005, с. 178] способствует загниванию мыслей жителей. Пружинкин сказал: «...ведь скоро дохнуть будет нельзя: со всех сторон Мохов-то обложили навозом» [Мамин-Сибиряк 1989, с. 81]. Не обратив внимания на слова «скромного» мещанина, люди, стремившиеся реализовать передовые идеи, обрекли свои дела на неудачу.

Сравнение Теребиловки с «помойной ямой Мохова» пробуждает поток литературных ассоциаций: «Яма» А.И. Куприна, «Башка» Д.Н. Мамина-Сибиряка, «Мертвые души» Н.В. Гоголя. Имена собственные в этом случае выполняют сверхтекстовую функцию, расширяя границы художественного пространства.

### Литература

- Аверинцев С.С. Вода // Мифы народов мира. – М., 1980. – Т. I.  
 Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.  
 Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М., 2000.  
 Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870–1890-х годов. – Новосибирск, 2005.  
 Климова Л.А. Ассоциативное значение слов в художественном тексте // Филологические науки. – 1991. – №1.  
 Лебедева Е.А. Ономастикон произведения Толкиена «Властелин колец»: структурный, семантический и функциональный аспекты : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2006.  
 Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб, 1998.  
 Лыков А.Г. Современная русская лексикология (русское окказиональное слово). – М., 1976.  
 Мамин-Сибиряк Д.Н. Уральские рассказы: в 2 т. – Свердловск, 1983. – Т. I.  
 Мамин-Сибиряк Д.Н. Именинник. – Пермь, 1989.  
 Мотыгин С.Ю. Топонимический аспект книги А.Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» // Гуманитарные исследования. – 2000. – №3.  
 Топоров В.Н. Пространство и текст// Текст: семантика и структура. – М., 1983.  
 Эртнер Е.Н. Феноменология провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века. – Тюмень, 2005.

**СТРУКТУРООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ  
МЕНИППОВОЙ САТИРЫ В ПОВЕСТИ  
В.П. АКСЕНОВА «ЗАТОВАРЕННАЯ БОЧКОТАРА»**

*И.П. Шиновников*

**Ключевые слова:** мениппова сатира (мениппея), карнавальная поэтика (карнавализация), жанр, структура, дискурс.

**Keywords:** menippean satire (menippea), carnivalistic poetics (carnivalization), genre, structure, discourse.

Повесть В.П. Аксенова «Затоваренная бочкотара» (1968) является, пожалуй, наиболее острым сатирическим произведением писателя из числа тех, что были опубликованы до эмиграции. Мы находим здесь сочетание изощренного сюжетного и композиционного построения с тонкой игрой подтекстов, аллюзий, смысловых нюансов, и все это, в конечном итоге, выводит произведение за рамки собственно советской литературы. Очевидно, что наиболее заметное влияние на повесть, как и на многие другие произведения писателя, оказала традиция смеховой карнавальной культуры, а также те литературные жанры, которые с давних времен выступали проводниками этой традиции. Первое место среди таких жанров, безусловно, занимает мениппова сатира – жанр, привлечший в XX веке внимание целого ряда крупных исследователей, таких как М.М. Бахтин, Н. Фрай и др. Возникший в античную эпоху, этот жанр был представлен в творчестве Сенеки, Горация, Петрония, Лукиана, Апулея. Мениппова сатира открыла невиданную прежде свободу как в плане содержания произведения, так и в плане его формы, она впервые осуществила пародийное снижение литературного дискурса в целом. Художественное своеобразие менипповой сатиры состоит в карнавальном соединении далеких друг от друга, несоединимых с точки зрения обыденного сознания явлений. Несомненна связь этого жанра с философией киников (свое название жанр получил по имени одного из представителей кинической философии Мениппа из Гадары). По наблюдению исследователя кинической философии И.С. Нахова, «сатира Мениппа –

прежде всего драматизированный рассказ <...>. Действующими лицами этих своеобразных гротескных сатирических «скетчей» выступают знакомые кинические герои – Геракл, Одиссей, Диоген, Кратет. Действие свободно и контрастно переносится с небес на землю, с Олимпа в Аид <...>. Мифологические ситуации снижаются бытовыми деталями...» [Нахов 1981, с. 52–55]. Художественные приемы, выработанные менипповой сатирой (или, в более широком употреблении, мениппеи) стали образцом для сатирической литературы последующих эпох, в том числе и для сатирических произведений русской литературы, особенно в советскую эпоху, когда «эзопов язык» мениппеи приобрел особую роль как противовес официальному литературному дискурсу.

В повести «Затоваренная бочкотара» в первую очередь привлекает внимание характерный для мениппеи мотив объединения различных по возрасту, социальному положению и мировоззрению людей в условиях совместного испытания. Именно такую группу людей представляет собой компания, собравшаяся в грузовике Володи Телескопова, везущего на станцию бочкотару. Несомненен пародийный характер образов героев повести. Каждый из них, как было отмечено Н. Лейдерманом и М. Липовецким, «в утрированном виде воспроизводит некую типовую модель соцреалистической литературы» [Лейдерман, Липовецкий 2001, с. 102]. Так, образ старика Моченкина связан с советским производственным романом, образ Ирины Селезневой – с молодежной прозой, образ Глеба Шустикова – с романтической литературой о морской жизни, образ Вадима Дрожжинина – с пропагандистской литературой о борьбе «прогрессивных» сил разных стран мира против реакции). Фактически происходит пародирование литературных дискурсов их же средствами. «Он (Аксенов. – *И.Ш.*) фактически расколдовывает советский утопический миф, превращая его в литературный, а не жизненный текст <...>. Свободное, ничем не скованное взаимодействие входящих в этот текст элементов соцреалистического дискурса и создает тот игровой эффект, который определяет художественную тональность всей повести» [Лейдерман, Липовецкий 2001, с. 104]. В «Затоваренной бочкотаре» впервые в творчестве Аксенова наблюдается полное снятие логоцентризма, принципиальная установка на равенство всех составляющих текст литературных языков, «в повести, в сущности, отсутствует не-чужое слово» [Лейдерман, Липовецкий 2001, с. 102].

Мениппейное начало выступает в повести в тесной взаимосвязи с основными категориями карнавальской поэтики, к которым следует

отнести изображение вольного и фамильярного контактов между людьми, эксцентричность поведения, карнавальные мезальянсы (соединение высокого и низкого, мудрого и глупого и т.п.), профанации (снижение высокого стиля, серьезных тем, возвышенных образов). Тяготение В. Аксенова к карнавализации, отмечаемое, в частности, Ю. Медведевым, писавшим об «амбивалентном смехе Василия Аксенова – смехе, отрицающем и утверждающем одновременно» [Медведев 1995, с. 86], и Е. Пономаревым, определявшим стилистику произведений Аксенова как «карнавальный соцреализм» [Пonomарев 2001, с. 213], находит в «Затоваренной бочкотаре» наиболее сильное воплощение, по крайней мере по сравнению с произведениями доэмигрантского периода.

В повести проявляется характерный для мениппеи мотив путешествия, давший о себе знать еще в античной литературе («Сатирикон» Петрония) и получивший развитие в ряде произведений литературы Нового времени, проникнутых мениппейным началом («Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Дон Кихот» М. Сервантеса, «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта и др.). Мотив путешествия выступает в мениппее и как способ создания более развернутой картины мира, и как возможность реализации всевозможных пространственно-временных (хронотопических) противопоставлений. Мотив путешествия часто используется в творчестве Аксенова, и не случайно М. Липовецкий отметил в качестве характерного для его произведений «метажанрового образа вечности» «образ дороги странствий» [Липовецкий 1997, с. 294]. Образ дороги в «Затоваренной бочкотаре» по мере развития действия приобретает достаточно глубокое содержание, обнаруживая близость к мифологеме пути к некоей заветной цели. В начале повести известно, что путь от райцентра до станции Коряжск составляет всего 65 км, на его преодоление требуется всего два часа *«с учетом местных дорог и без учета странностей Володинога характера»* [Аксенов 2005, с. 15]. Эти «странности» шофера Телескопова становятся причиной долгих блужданий грузовика, в результате чего время пути увеличивается с двух часов до нескольких дней, что, соответственно, сопровождается и расширением пространства. Дорога, тем самым, теряет значение простого отрезка, который следует преодолеть, и наполняется особым символическим значением, не случайно в образе самого Телескопова проявляется мотив постоянного странствования – *«после армии цыганил неизвестно где почти полную семилетку»*.

Символичность образа дороги способствует развитию фантастического элемента, появлению характерного для менипповой сатиры мотива «экспериментирующей фантастики» (понятие М.М. Бахтина). Грузовик едет «на нуле», не расходуя бензин, а бочкотара приобретает черты волшебного предмета, направляющего путь грузовика. Как признается Телескопов в письме к любимой Серафиме, *«едем не куда хотим, а куда бочкотара наша милая хочет»* [Аксенов 2005, с. 56.]. Возникающее необычайным образом любовное отношение героев к бочкотаре, наделение ее чертами живого существа придает ее образу особую символичность, связанную с идеей общности разных людей. Как говорит Глеб Шустиков, *«мы <...> люди разных взглядов и профессий, добровольно объединились на почве любви и уважения к нашей бочкотаре»* [Аксенов 2005, с. 37].

Если бочкотара выступает символом единства персонажей в плане внешнего хронотопа дороги, то в плане внутреннего хронотопа, представленного во снах героев повести, символом единства служит образ Хорошего Человека. Сны героев повести, носящие гротескно-смеховой, карнавальный характер, вводят в произведения еще один мениппейный мотив – «морально-психологическое экспериментирование» (понятие М.М. Бахтина), выражаемое в «изображении необычных, ненормальных <...> состояний человека <...>. Сновидения, мечты, безумие разрушают эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы: в нем раскрываются возможности иного человека и иной жизни» [Бахтин 1963, с. 155–156]. В «Затоваренной бочкотаре» впервые в творчестве Аксенова особое художественное значение приобретает мотив сна как средство внутреннего самораскрытия героя. В этом значении мотив сна использовался еще в античной менипповой сатире (в качестве ярких примеров можно привести сочинения Лукиана «Сновидение, или Жизнь Лукиана», «Сновидение, или Петух»).

В духе мениппейной традиции центральные образы-символы подвергаются ироническому снижению, что проявляется как в изображении потрепанной временем, «поруганной бочкотары, так и в изменяющемся образе Хорошего Человека, предстающего то в виде «простого пахаря с циркулем и рейсшиной», то в виде «шеф-повара с двумя тарелками ухи». Примечательно и то, что возникающие в снах гротескные образы Хорошего Человека, Хунты, Характеристики, Алимента, Лженауки тесно связаны с современностью, отражают те или иные стороны жизни советского общества изображаемого времени. При этом последний образ сочетается во сне Шустикова с образом древнеримского героя Сцеволы, и в подобном соединении примет

древней мифологии и современности, выраженном в карнавальном тоне, особенно ярко дают о себе знать приемы менипповой сатиры.

Ключевым эпизодом повести становится разговор Телескопова с Дрожжининым, затрагивающий проблему смысла жизни. Мениппейное начало оборачивается здесь своей «серьезной» стороной, не случайно М.М. Бахтин отмечал как значимый элемент менипповой сатиры то, что «самая смелая и необузданная фантастика и авантюра внутренне мотивируются, оправдываются, освещаются здесь чисто идейно-философской целью – создать исключительные ситуации для провоцирования и испытания философской идеи <...> воплощенной в образе мудреца» [Бахтин 1963, с. 152]. Телескопов, выступающий в роли такого карнавального мудреца, задается вопросом: *«Кому мы нужны в этой Вселенной? Ведь в ней же все сдвигается, грохочет, варится, вся она химией своей занята»* [Аксенов 2005, с. 44]. В ответ Дрожжинин говорит, что «человек остается жить в своих делах», но это звучит слишком официально и не удовлетворяет Телескопова. Затем, после воспоминаний Телескопова о смерти своего знакомого Юрки Звонкова, Дрожжинин говорит иначе: «человек остается в любви» – и находит у Телескопова понимание. *«Я тебя понял, Вадюха! – вдруг вскричал Володя. – Где любовь, там и человек, а где нелюбовь, там эта самая химия... И потому ищут люди любви, и куролесят, и дураят, а в каждом она есть, хоть немного»* [Аксенов 2005, с. 45]. Далее следует и «практическое» утверждение любви и верности друг к другу, когда объединенная Бочкотарой компания выручает Володю Телескопова, попавшего в руки к милиционерам братьям Бородкиным. Этот эпизод выполняет роль решающего «идейного» испытания, и, только выдержав это испытание, герои достигают цели пути – станции Коряжск.

В финале повести герои пропускают свой поезд и остаются вместе с забраккованной, непринятой Бочкотарой, что становится знаком их окончательного единения, которое выражается в композиционном плане сменой позиции повествователя, соединяющегося с героями в едином местоимении «мы». Соединение голоса повествователя с голосами героев подготавливает завершающий фрагмент повести – «Последний общий сон», в котором соединяются два центральных образа – Бочкотара и Хороший Человек, при этом сюжетобразующий мотив путешествия приобретает значение вечного движения к заветной цели: *«Плывет Бочкотара в далекие моря, а путь ее бесконечен. А в далеких морях на луговом острове ждет Бочкотару Хороший Человек... Он ждет всегда»* [Аксенов 2005, с. 70]. Тем самым карна-

вальное единство героев выливается в целостную утопическую картину, что соответствует структуре менипповой сатиры, которая, по наблюдению М.М. Бахтина, «включает элементы социальной утопии, которые вводятся в форме сновидений или путешествий в неведомые страны», причем иногда мениппова сатира «прямо перерастает в утопический роман» [Бахтин 1963, с. 157].

Подводя итоги, мы можем сказать, что традиция менипповой сатиры имеет для повести В. Аксенова «Затоваренная бочкотара» существенное структурообразующее (а заодно и смыслообразующее) значение. Это проявляется как на содержательном уровне – в плане организации сюжета, выражения идей, так и на формальном уровне – в плане языковой, стилистической игры, композиционной двойственности произведения (создание «параллельного мира» в виде снов героев). Именно соединение самых разных мениппейных элементов (как формальных, так и содержательных), вступающих также во взаимодействия с категориями карнавализации, позволяет создать целостную гротескно-смеховую картину, не лишённую и философской составляющей.

### Литература

- Аксенов В.П. Затоваренная бочкотара. Сборник произведений. – М., 2005.  
Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963.  
Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. – М., 2001. – Кн. 2.  
Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург, 1997.  
Медведев Ю. Амбивалентный смех Василия Аксенова // Аврора. – 1995. – №3.  
Нахов И.М. Киническая литература. – М., 1981.  
Пономарев Е. Соцреализм карнавальный: Василий Аксенов как зеркало советской идеологии // Звезда. – 2001. – №4.

### ЧИСЛО КАК ЭЛЕМЕНТ ПОРЯДКА В ПОЭМЕ ВЕН. ЕРОФЕВА «МОСКВА – ПЕТУШКИ»

*Е.Е. Смирнова*

**Ключевые слова:** число, композиция, повествование.

**Keywords:** number, plot, narration.

В воспоминаниях о Вен. Ерофееве есть замечание: «Веничка обладал страстью и усердием классификатора и коллекционера сведений, которых, наверное, никто, кроме него не копил <...>. Никакие внешние и внутренние обстоятельства не могли победить этой пунктуальности» [Седакова 1991, с. 64]. «Любимым его коньком была систематизация. Вечно он что-то упорядочивал, систематизировал» [Любчикова 1991, с. 85]. Это качество, несомненно, нашло отражение и в творчестве Вен. Ерофеева: любовью все систематизировать писатель награждает героев своих произведений.

В поэме «Москва – Петушки» существует несколько уровней числовой организации текста:

1. деление на главы (всего их сорок четыре);
2. обозначение ряда глав числом километров;
3. использование чисел в главах.

Разбивая текст на главы, автор художественного произведения классического типа стремится структурировать текст на уровне повествовательной логики. В поэме Вен. Ерофеева такое деление можно считать условным, поскольку свою традиционную функцию оно не выполняет: названия глав не связаны с их содержанием. Это всего лишь обозначение местонахождения главного героя в начале и в конце поэмы и каталог перегонов, преодолеваемых поездом на отрезке Москва – Петушки. Деление является условным и потому, что нередко название главы разбивает синтаксическую конструкцию: *«Например, так: к восемнадцати годам или около того я заметил, что с первой дозы по пятую включительно я мужаю, то есть мужаю недолимо, а вот уж начиная с шестой*

### *КУПАВНА – 33-Й КИЛОМЕТР*

*и исключительно по девятую – размягчаюсь»* [Ерофеев 2003, с. 153–154], или диалог героев:

*«– Как звать тебя, папаша и куда ты едешь?»*

### *ХРАПУНОВО – ЕСИНО*

*– Митричем меня звать»* [Ерофеев 2003, с. 163]. С другой стороны, иллюзия структуры все же позволяет автору в достижении различных экспрессивно-коммуникативных эффектов: с помощью обозначения очередного отрезка пути электрички тексту задается некая динамика и читатель может «следить» за перемещением героя в пространстве. Кроме того, изначально определенный маршрут в сопо-

ставлении с указанными перегонами в названиях «глав» создает ощущение предугаданности финала произведения: все должно закончиться в Петушках и каждая станция приближает читателя к развязке.

Обозначение ряда глав числом километров, казалось бы, также не имеет связи с внутренней смысловой структурой. Но это не так. На пути следования электрички семь станций с цифрой в названии: 33-Й КИЛОМЕТР, 43-Й КИЛОМЕТР, 61-Й КИЛОМЕТР, 65-Й КИЛОМЕТР, 85-Й КИЛОМЕТР. Указанные главы-перегоны характеризуются тем, что в выделенных таким образом сегментах текста герой мыслит цифровыми категориями. Например, в главе «КУПАВНА – 33-Й КИЛОМЕТР» Веничка делится с читателем загадкой, над которой бился три года подряд: каким образом он может выпить одиннадцатую «дозу» и не заснуть. *«А ведь все раскрылось так просто! Оказывается, если вы уже выпили пятую, вам надо и шестую, и седьмую, и восьмую, и девятую выпить с р а з у, о д н и м м а х о м – но выпить и д е а л ь н о, то есть выпить только в воображении. Другими словами, вам надо одним волевым усилием, одним махом – не выпить ни шестой, ни седьмой, ни восьмой, ни девятой.*

*А выдержав паузу, приступит непосредственно к десятой, и точно так же, как девятую симфонию Антонина Дворжака, фактически девятую, условно называют пятой, точно так же и вы: условно назовите десятой свою шестую <...>»* [Ерофеев 2003, с. 154; разрядка в цитатах здесь и далее авторская. – Е.С.]. Здесь цифры из названия «главы» словно переходят в сам текст, становясь неотъемлемой частью содержания поэмы.

На перегоне «33-Й КИЛОМЕТР – ЭЛЕКТРОУГЛИ» Веничка занимается исследованием пьяной икоты в ее математическом аспекте» [Ерофеев 2003, с. 155]: *«Но если вы не дурак, скорее перестаньте удивляться и займитесь делом: записывайте на бумаге, в каких интервалах ваша икота достаивает вас быть – в секундах, конечно:*

*– восемь – тринадцать – семь – три – восемнадцать.*

*Попробуйте, конечно, отыскать здесь хоть какую-нибудь периодичность, хоть самую приблизительную, попробуйте, если вы все-таки дурак, попытайтесь вывести какую-нибудь вздорную формулу, чтобы хоть как-то предсказать длительность следующего интервала. Пожалуйста. Жизнь все равно опрокинет все ваши телячьи построения»* [Ерофеев 2003, с. 156]. Привыкший все упорядочивать и классифицировать герой всерьез говорит об икоте как о сфере фатального: *«жизнь посрамит и вашу элементарную, и вашу высшую математику»* [Ерофеев 2003, с. 156]. В результате долгих рассуждений

Веничка приходит к глобальным выводам: *«Не так ли в смене подъемов и падений, восторгов и бед каждого отдельного человека – нет ни малейшего намека на регулярность? Не так ли беспорядочно чередуются в жизни человечества его катастрофы? Закон – он выше всех нас. Икота – выше всякого закона. <...> Он а неисследима, а мы – беспомощны. Мы начисто лишены всякой свободы воли, мы во власти произвола, которому нет имени и спасения от которого – тоже нет»* [Ерофеев 2003, с. 156–157]. Вот так, издеваясь над самостоятельно изобретенными исследованиями пьяной икоты, Веничка, отчаянно цепляясь за возможность упорядочить явления своей (и чужой) жизни с помощью чисел, признает наличие высшей силы, управляющей судьбой человека и разрушающей плоды его деятельности. Тем не менее герой соблазняется мыслью структурировать то, что заведомо структурированию не поддается. И мастерски справляется с этой задачей. Смысла в этих вычислениях нет, как и в самом процессе. Здесь возникает иллюзия порядка, который так необходим Веничке для защиты от хаоса окружающей его реальности. Мнимый порядок успокаивает героя, и он призывает всех смириться и быть терпеливыми: *«Вы вступили, по собственной прихоти, в сферу фатального»* [Ерофеев 2003, с. 156].

Яркий пример числового мышления героя можно найти и в «главе» «ЭЛЕКТРОУГЛИ – 43-Й КИЛОМЕТР». На этом перегоне Веничка делится с читателем великолепными рецептами оригинальных коктейлей: *«...если я сегодня доберусь до Петушков – неведимый, – я создам коктейль, который можно было бы без стыда пить в присутствии Бога и людей»* [Ерофеев 2003, с. 157]. Ключевым здесь является слово «создам», символизирующее желание творить, то есть структурировать, соединять вещи, друг с другом изначально не связанные. По его мнению, только в коктейле «есть и каприз, и идея, и пафос, и сверх того еще метафизический намек» [Ерофеев 2003, с. 158].

*«Короче, записывайте рецепт “Ханаанского бальзама”. Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы не ошибиться в рецептах:*

*Денатурат – 100 г.*

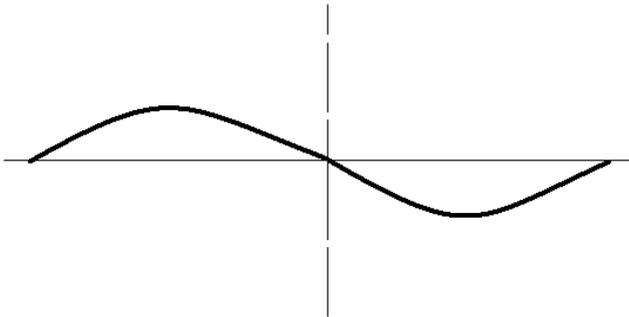
*Бархатное пиво – 200 г.*

*Политура очищенная – 100 г.»* [Ерофеев 2003, с. 158].

Компоненты всех коктейлей даны с точностью до грамма, а каждый коктейль снабжен четкими инструкциями и красочными характеристиками. Кроме того, Веничка подробно объясняет, почему необхо-

димо использовать именно те составляющие, которые он называет. В создании коктейлей опять проявляется любовь героя к упорядочиванию вещей, имеющих значение только для него. Трудно представить себе человека, способного смешивать подобные компоненты в нужных пропорциях, даже в целях проверки действия на свой организм того или иного «бальзама». Тема коктейлей продолжается и в «главе» «43-Й КИЛОМЕТР – ХРАПУНОВО». Здесь герой обещает, что, если доберется до Петушков живым, поделится секретом «Иорданских струй».

В следующей «главе», в название которой включены цифры, – «ФРЯЗЕВО – 61-Й КИЛОМЕТР», попутчик Венички, черноусый, размышляя о равновесии в природе, выводит «лемму» и чертит объясняющий ее график:



Это графическое изображение состояния человека до и после принятия алкоголя. *«Горизонтальная линия – это линия обычной трезвости, повседневная линия. Наивысшая точка кривой – момент засыпания, наинизшая – пробуждения с похмелья...»*

*– Видите! Это же голая зеркальность! Глупая, глупая природа, ни о чем она не заботится так рьяно, как о равновесии! Не знаю, нравственна ли эта забота, но она строго гометрична! Смотрите: ведь эта кривая изображает не только жизненный тонус, нет! Она все изображает. Вечером – бесстрашие, даже если и есть причина бояться, бесстрашие и недооценка всех ценностей. Утром – переоценка всех этих ценностей, переоценка, переходящая в страх, совершенно беспричинный» [Ерофеев 2003, с. 170–171].*

Здесь находит свое воплощение проблема Хаоса и Порядка. С математической точностью черноусый доказывает свою «лемму», утверждая, что она применима к каждому, кроме «бабы», поскольку «с появлением бабы нарушается всякая зеркальность» [Ерофеев 2003, с. 171]. Предметом его расчетов становится обычное пьянство, но вывод глобален и касается всех законов природы: есть равновесие, но существует и то, что это равновесие нарушает, то, что приводит к деформации системы.

Связь названий станций, обозначенных километрами, с «цифрами» внутри глав прослеживается и далее:

*«В Петушках, например, тридцать посудин меняют на полную бутылку зверобоя, и если ты принесешь, допустим...»*

*«Как! Тридцать на одну! Почему так много! – галдеж возобновился.»*

*– Да иначе кто ж вам обменяет! Тридцать на двенадцать – это 3.60. А зверобой стоит 2.62. Это и дети знают. Отчего Пушкин умер, они еще не знают, а это – уже знают. А все-таки никакой сдачи»* [Ерофеев 2003, с. 170–171].

Ум Венички занят математическими расчетами стоимости пустых бутылок и сдачи, которую он не получает в Петушинском магазине, обменивая посуду на спиртное. Не менее интересен в этой «главе» и его рассказ о «воскресении»: *«Вот я, например, двенадцать недель тому назад: я был во гробе, я уже четыре года лежал во гробе, так что уже и смердеть перестал. А ей говорят: «Вот – он во гробе. И воскреси, если сможешь»* [Ерофеев 2003, с. 172–173]. *«Подошла ко гробу и говорит: «Талифа куми». Это значит в переводе с древне-жидовского: “Тебе говорю – встань и ходи”. И что вы думаете? Встал – и пошел. И вот уже три месяца хожу замутненный»* [Ерофеев 2003, с. 173]. В этой аллюзии на библейское воскрешение Лазаря Веничка указывает точные даты своей смерти и следующего за ней воскрешения.

Очень интересны в ряду «километровых» перегонов следующие: «ДРЕЗНА – 85-Й КИЛОМЕТР – ОРЕХОВО-ЗУЕВО». В этих «главах» появляется контролер Семеныч, создавший гениальную систему штрафов: *«Он брал с безбилетника по грамму за километр. По всей России шоферня берет с “грачей” за километр по копейке, а Семеныч брал в полтора раза дешевле: по грамму за километр»* [Ерофеев 2003, с. 185]. Здесь, благодаря точности нововведения Семеныча, мы узнаем расстояние от Москвы до Петушков: *«Он подошел ко мне и спросил: “Москва – Петушки? Сто двадцать пять”»* [Ерофеев 2003,

с. 185–186]. Семеныч, отвергая традиционную систему денежного штрафа за безбилетный проезд, пытается создать собственную, используя в качестве платы то, что имеет значение только для него. И это есть стремление к Порядку, проявляющееся так же нелепо, как у Венички.

«УСАД – 105-Й КИЛОМЕТР» – герой считает глотки и часы. Он пытается выяснить, почему за окном темно, если поезд выехал в восемь шестнадцать утра и прошел сто километров. Успокаивают его размышления о длине осеннего дня и определенное число глотков кубанской водки. В этой главе к Веничке является Сатана и предлагает выпрыгнуть из электрички: *«Вдруг да и не разобьешься...»* [Ерофеев 2003, с. 198]. Здесь же сбывается мрачное предчувствие героя: *«... где-нибудь у 105-го километра я задремлю от вина...»* [Ерофеев 2003, с. 143].

В главе «105-Й КИЛОМЕТР – ПОКРОВ» ярким примером «числового» мышления Венички становится общение со Сфинксом, который загадывает ему умопомрачительные загадки, отражающие жизненный путь героя. Структура загадок пародирует задачи из учебников по математике 1950–1960-х годов:

*«Знаменитый ударник Алексей Стаханов два раза в день ходил по малой нужде и один раз в два дня – по большой. Когда же с ним случался запой, он четыре раза в день ходил по малой нужде и ни разу – по большой. Подсчитай, сколько раз в год ударник Алексей Стаханов сходил по малой нужде и сколько по большой, если учесть, что у него триста двенадцать дней в году был запой»* [Ерофеев 2003, с. 201].

Остальные загадки аналогичны. Их условия представляют собой «перевернутое» повествование о событиях из жизни Венички, извращенно деконструированных сознанием Сфинкса. Здесь обнаруживается еще одна мнимая система – искаженное отражение сюжета поэмы. Вот почему последняя загадка предвосхищает финал произведения: *«А в Петушки, ха-ха, вообще никто не попадет!..»* [Ерофеев 2003, с. 203].

На перегоне «ПОКРОВ – 113-Й КИЛОМЕТР» Веничка перемещается в тамбур, где понимает, что едет в обратную сторону: *«Вот – я сейчас отъезжал от станции Покров. Я видел надпись “Покров” и яркие огни. Но почему же они оказались справа по ходу поезда?.. Я допускаю: мой рассудок в некотором затмении, но ведь я не мальчик, я же знаю: если станция Покров оказалась справа, значит – я еду из Петушков в Москву, а не из Москвы в Петушки!..»* [Ерофеев 2003,

с. 204]. Здесь Веничка использует свой традиционный способ борьбы с Хаосом: *«И вот – я запрокинулся, допивая свой остаток. И – сразу – рассеялась тьма, в которую я был погружен, и забрезжил рассвет из самых глубин души и рассудка, и засверкали зарницы, по зарнице с каждым глотком и на каждый глоток по зарнице»* [Ерофеев 2003, с. 205]. А это не что иное, как перевернутый миф о рождении Космоса из Хаоса: принятие алкоголя здесь является своего рода трансформацией мотива временной смерти героя.

Использование чисел в названиях глав поэмы, несомненно, связано с математическими расчетами Венички на перегонах, включающих данные станции. Но цифры становятся неотъемлемой частью содержания не только в этих главах. Вершиной числового мышления героя можно считать «индивидуальные графики»: *«Сказать ли вам, что это были за графики? Ну, это очень просто: на веленовой бумаге, черной тушью, рисуются две оси – одна ось горизонтальная, другая вертикальная. На горизонтальной откладываются все рабочие дни истекшего месяца, а на вертикальной – количество выпитых граммов, в пересчете на алкоголь. Учитывалось, конечно, только выпитое на производстве и до него, поскольку выпитое вечером – величина для всех более или менее постоянная и для серьезного исследователя не может представить интереса»* [Ерофеев 2003, с. 139]. В конце каждого месяца рабочие отчитывались перед Веничкой: «в такой-то день выпито того-то и столько-то, в другой – столько-то, et cetera», а он изображал «все это красивою диаграммою» [Ерофеев 2003, с. 139]. Эти графики, по мнению героя, «выбалтывали все, что только можно выболтать о человеке и о человеческом сердце: все его качества, от сексуальных до деловых, все его ущербы, деловые и сексуальные. И степень его уравновешенности, и способность к предательству, и все тайны подсознательного, если только были эти тайны» [Ерофеев 2003, с. 140]. Мастерски систематизируя количество выпитого на производстве, прибегая для этого к построению графиков, Веничка стремится к желанному Порядку. Цель создания «красивых диаграмм» абсурдна, но герой относится к данному процессу очень серьезно: *«Душу каждого мудака я теперь рассматривал со вниманием, пристально и в упор»* [Ерофеев 2003, с. 140]. Графики здесь становятся элементом достижения гармонии, к которой так стремится Веничка.

Математическими расчетами и числами на микроуровне пронизан весь текст поэмы «Москва – Петушки». Автор, пытаясь выстроить все иррациональное по законам логики и рассудка, использует катего-

рию числа. Сплетение в тексте рационалистической четкости с очевидным абсурдом поражает своей изощренностью. Числовой, логизированный ряд, призванный разомкнуть заколдованный круг хаоса, оказывается фикцией, иллюзией искомого Порядка. Такая подмена не приводит к созданию Космоса, и герой, потерявшийся в бесконечных построениях псевдосистем, обречен понять это только в финале поэмы.

### Литература

Ерофеев Вен. Москва – Петушки // Ерофеев Вен. Мой очень жизненный путь. – М., 2003.

Любчикова О. О Вен. Ерофееве // Театр. – 1991. – №9.

Седакова О. О Вен. Ерофееве // Театр. – 1991. – №9.

### «ПУШКИНСКИЙ ДОМ» А.Г. БИТОВА И «АНДЕГРАУНД, ИЛИ ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» В.С. МАКАНИНА: К ПРОБЛЕМЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ

*М.А. Гурьянова*

**Ключевые слова:** «Пушкинский дом», А.Г. Битов, «Андеграунд, или Герой нашего времени», В.С. Маканин, жанровый анализ, преемственность в литературе.

**Keywords:** «Pushkin House», A.G. Bitov, «Underground or the Hero of our Time», V.S. Makanin, genre analyses, succession in literature.

Битов и Маканин никогда, насколько нам известно, не были ни соперниками, ни друзьями. Они скорее ровесники, работающие на одном «поле», живущие в одно время в одной стране и размышляющие подчас об одном и том же. Думается, у нас есть основания для сопоставления их романов, каждый из которых стал знаковым для поколения.

Начнем с «внешнего» сходства – творческого восхождения обоих писателей. И Битов, и Маканин начали печататься в 1960-е годы. Их относят к так называемому «поколению сороковых» (термин В. Бондаренко, который включил краткие жизнеописания Битова и Маканина в книгу «Дети 37-го»); соответственно, было что-то общее и в заинтересовавших их темах, героях, ситуациях.

Обратимся к мнениям критиков. Говоря о В. Маканине, Л. Аннинский отмечал «вторичность» появившегося в 1966 году романа «Прямая линия». «Вторичность» эта, в частности, выявляется из сопоставления Маканина с Битовым. «Исповедальная проза» стала общим местом: «маканинское жизнеописание молодого интеллектуала, острое, колкое и хрупкое, попало в след, разъезженный до гладкости» [Аннинский 1989, с. 238], – отмечает Аннинский. К тому времени Битов уже успел выпустить сборники «Большой шар» (1963) и «Такое долгое детство» (1965) и – что немаловажно – успел опубликовать свои рассказы и повесть в активно читаемых периодических изданиях<sup>1</sup>.

Маканину повезло меньше. Его первая повесть хоть и вышла в журнале, но была опознана, по свидетельству Аннинского, как затухающий огонек «интеллектуальной прозы». Все следующее десятилетие его произведения выходили преимущественно в виде книг – тогда как внимание поколения было сосредоточено на периодике, живо реагирующей на общественно-политическую ситуацию, – и потому серьезных дискуссий не вызывали. Аннинский замечает: «он явился “после битвы”, или, простите мне легкий каламбур, после Битова, – когда основные критические баталии вокруг молодого героя-умника отгремели и споры о нем понемногу соскальзывали в психологические частности». Затем пришел черед «деревенщиков», и внимание сконцентрировалось на «естественном» герое в противовес «культурному». А новая маканинская тема – «межеумье, междомье, привычная серединность» [Аннинский 1989, с. 247], оказалась для своего времени почти неуловимой и неопознаваемой. Таким образом, пристального внимания активно читающей публики В. Маканин поначалу не снискал. Где-то с середины 1970-х ситуация наконец-то изменилась, и творчество Маканина заняло достойное место в критических исследованиях.

---

<sup>1</sup> Три рассказа в альманахе «Молодой Ленинград» за 1960 год, в 1961 году – повесть «Одна страна. Путешествие Бориса Мурашова» там же, в 1962 – рассказ «Дверь», «Пенелопа» – в 1965 году в том же издании, а также по рассказу в газетах «Смена», «Сельская молодежь».

Интересно, что оценки исследователей подчас совпадают, когда они говорят о Битове и Маканине. Битов, по словам его ровесницы критика И. Роднянской, среди разного рода объединений, кружков, школ (их в Ленинграде было довольно много в то время) «очень скоро оказался в любопытном положении партизана и одиночки» [Роднянская 1989, с. 70]. О В.С. Маканине в монографии Т.Н. Марковой сказано: «с первых шагов в литературе писатель дистанцируется от групп, школ и манифестаций; и поэтому его вряд ли можно идентифицировать и с шестидесятниками, и с диссидентами, и с деревенщиками, или почвенниками» [Маркова 2003, с. 9]. Как отмечает исследовательница, особенность Маканина определяется внеидеологическим, даже экзистенциальным характером его прозы. То же самое современники говорили о Битове<sup>1</sup>.

Исследователи считают, что в творческой стратегии обоих писателей есть нечто схожее. Так, А. Генис отмечает, что Маканину был свойствен «осторожный изоляционизм» [Генис 1997, с. 283]. В свою очередь, Битов, по мнению того же критика, «советскую литературу не пережил, а аккуратно обошел по периметру, причем с внешней стороны» [Генис 1997, с. 283]. Как считает А. Генис, различие между ними в том, что Маканин – реалист, а Битов занялся освоением вымышленного мира.

Таким образом, занимаясь изучением битовской прозы, мы рано или поздно должны были обратить внимание на параллели писательских судеб и заметить историко-типологическое родство романов упомянутых авторов: «Андеграунд, или Герой нашего времени» В.С. Маканина и «Пушкинский дом» А.Г. Битова.

Перекличка романов уже была замечена некоторыми критиками и литературоведами<sup>2</sup>. Например, А. Немзер, начиная статью об «Андеграунде...» В. Маканина, «особо значимом <...> итоговом» произведении, не мог не упомянуть «Пушкинский дом» А. Битова. Немзер сравнивает интонации повествователей: презрительную (в отношении классики и всех «так называемых литературных приличий» [Немзер 2003, с. 217]) – у В. Маканина, и «хитромудрую» – у А. Битова. Также и М.П. Абашева пишет о несомненном сходстве проблематики обоих текстов, которые «находятся в диалогических отношениях» [Абашева]. И Битов, и Маканин словно бы заявляют о своем протесте против

<sup>1</sup> Ср.: «Проза Битова – это подлинно экзистенциальная проза, но обходящаяся без пограничных ситуаций, верней, без их последствий» [Роднянская 2000, с. 12].

<sup>2</sup> См.: [Смирнова 2005].

русской классической традиции, которая на протяжении всего XX века навязывала своим интеллигентным читателям нежизнеспособную модель поведения.

Мы рассмотрим вопрос о влиянии битовского произведения на роман Маканина с точки зрения жанрового анализа двух произведений.

Роман-музей [Битов 2007, с. 13] – именно так Битов обозначает жанровую принадлежность «Пушкинского дома». Для Маканина собственная книга – «просто» роман, написанный андеграундным писателем, который сознательно отказался от литературного творчества. Оба романа написаны филологами о филологах, отсюда и происходит то игровое начало, которое обусловило ироничную интонацию обоих повествователей. Перекликаются даже названия романов: по остроумному наблюдению М.П. Абашевой, «Андеграунд...» Маканина – это подвал «Пушкинского дома» Битова.

Переключки встречаются на номинативно-композиционном уровне, в названиях разделов, глав и частей романов. Второй раздел «Пушкинского дома» назван «Герой нашего времени», а одна из глав пятой части «Андеграунда...» – «Под знаком Марса (Герой вашего времени)». Вообще, тему героизма (в литературно-персонажном смысле) можно назвать главной для обоих романов, которые претендуют на отражение мыслей поколения. «Пушкинский дом» в бытность свою «романом-черновиком» назывался просто и в то же время нетривиально: «Молодой Одоевцев, герой романа». И, конечно же, нельзя отрицать типичность обоих главных персонажей для своего времени: советского интеллигента Льва (Левы – так чаще называет его автор) Одоевцева для рубежа 1960–1970 годов и андеграундного писателя Петровича для 1990-х.

Оба героя подвержены рефлексии, оба, как уже было сказано, профессиональные филологи, поэтому размышлениями о процессе письма занят и тот и другой автор. И Битов, и Маканин выясняют отношения с русской литературой. «Единственный коллективный судья, перед кем я (иногда) испытываю по вечерам потребность в высоком отчете, это как раз то самое, чем была занята моя голова чуть ли не двадцать пять лет, – Русская литература, не сами даже тексты, не их породистость, а их именно что высокий отзвук» [Маканин 1999, с. 160], – сознается Петрович, который позже прямо называет себя «человеком Русской литературы» [Маканин, 1999, с. 364].

Герой Битова видит из окна машины inferнальный Ленинград-Петербург, словно бы оставленный живыми людьми: «И эти сомкнув-

шиеся памятники – неожиданно много, целое население, медное население города – поводыри ослепшего времени, приведшие Леву за ручку в сегодняшний день...» [Битов 2007, с. 384]. Глава называется «Утро разоблачения, или Медные люди» (она перекликается с названием раздела «Бедный всадник», выстраивая оппозицию: Лева Одоевцев vs. Культура, застывшая в памятниках), является эпилогом романа, а значит, подводит неутешительный итог жизни-«несуществования» русского интеллигента.

Неудивительно, что власть литературной традиции настолько проникает в художественную ткань обоих романов, что благодаря ей создается параллельное пространство, подчас более реальные, чем то, в котором «живут» персонажи. И Лева, и Петрович оказываются в том положении, когда литература диктует жизни «сюжеты» (это слово встречается в обоих романах), а не наоборот. «Когда человек убил, он в зависимости не от самого убийства, а от всего того, что он об убийствах читал и видел на экранах <...>», – замечает герой романа «Андеграунд» [Маканин 1999, с. 150].

Alter ego Маканина, Петрович чувствует боль типичного интеллигента, как эхо, откликающуюся через десятилетия. Ощущения Петровича отражаются в переживании унижения второстепенным персонажем, неким инженером Гуревичем: «этот клятый инженершишка, мое прошлое, моя боль, полупридуманый страдальческий тип, который во мне столько лет молча отыгрывался <...> Вечный. С делящейся мукой на лице» [Маканин 1999, с. 134].

Этот типаж, в общем, литературой уже «отработан», поэтому Петрович, отмечая сходство с ним, легко дистанцируется от безликого, слабого, всего стыдящегося русского интеллигента, сходство которого с Левой Одоевцевым несомненно. Внешне, впрочем, герой «Андеграунда...» не вполне еще избавился от влияния этого образа: «я не уверен, что на моих губах в ту минуту не плавало точное подобие его улыбки, остаточная интеллигентская мимикрия *под всех*» [Маканин 1999, с. 134]. Однако то, что Петрович совершает в дальнейшем: тут же, придя домой, прячет в карман нож, чтобы потом дважды использовать его для убийства, говорит о ярко выраженном бунте против отживших традиций русской морализирующей классики. Так, неудавшийся разгром музея, иначе – ниспровержение литературных авторитетов, в романе Битова был успешно продолжен героем Маканина.

Закономерно, что фоном, на котором разворачиваются события романов, становятся прецедентные тексты, взятые из классических произведений XIX и XX веков. Это заметно по названиям глав, ино-

гда пародийно искаженным: «Дулычев и другие», «Я встретил вас», «Собачье скерцо», «Отцы и дети», «Фаталист (Фаина – продолжение)», «Маскарад» и т.п. Не пренебрегают авторы и автоинтертекстуальными вставками. Битов делится слевой не только статьями «Три пророка», «Ахиллес и черепаха», но и автобиографическими фактами: рождением в «роковом году» (очевидно, что в 1937), «военным детством» [Битов 2007, с. 18], чтением доклада, посвященного творчеству А.С. Пушкина.

Кроме того, в Лево отразились герои других произведений Битова: мальчик из рассказа «Фиг», торжественно пьющий чай в кабинете отца и воображающий себя академиком; Алексей Монахов из романа-пунктира «Улетающий Монахов», который тоже жил в доме близ Ботанического сада (повесть «Сад»), трагически переживал злосчастную первую любовь и вздрагивал от «иногo нелепого и мелкого отцовского жеста или слова» [Битов 2007, с. 25] (повесть «Лес»).

Автоинтертекстуальность романа Маканина также очевидна. Многие ранее написанные произведения писателя отразились в «Андеграунде...». Так, в части пятой «Черный ворон» фигурирует некий Эдик Салазкин, который пытается вылечить Петровича, ослабевшего после психушки – тема знахарства как природного дара стала смысловым центром повести «Предтеча». Фраза Леси Дмитриевны: «да, да, виновата, засадила, графин с водой на столе посередине» [Маканин 1999, с. 369], – напрямую отсылает к названию рассказа «Стол, покрытый сукном и с графином посередине», описывающего деятельность «товарищеских судов» советского времени. Под конец своих странствий бездомный Петрович чуть было не обосновывается в доме инвалидов – сходная ситуация описана в повести «Голоса».

Наряду с цитатностью автоинтертекстуальность придала обоим романам некую неровность повествования. Ироничный (Битов) и серьезный (Маканин) рассказчики то и дело отвлекаются от центрального героя и его злоключений для публицистических рассуждений на актуальные темы: крах демократических устремлений в России, квартирный вопрос, отношения «человек – власть», необходимость насилия как средства сохранить собственную идентичность («Андеграунд...»); проблема истинного аристократизма, хорошей «репутации», потребительского отношения к культурным ценностям, вопрос о присутствии Бога в жизни современного человека («Пушкинский дом»). Такие вставки замедляют романное действие, делают повествование нарочито непоследовательным.

Нелинейно выстроенная пространственно-временная организация «Пушкинского дома» позволяет его автору вдумчиво бродить по залам романа-музея. Битов испытывает на прочность литературную традицию, вынуждая читателя прилагать усилия для постоянных ретро- и проспекций. Заявляя в прологе о смерти героя, вызывающей у него смех, автор-рассказчик дважды пытается подвести читателя к этому логическому финалу и каждый раз рассказывает историю героя заново. Это выливается в наличие в тексте разных вариантов развития событий (подзаголовок Второго раздела «Версия и вариант первой части»), нескольких финалов. Он может оживить умершего героя (дядя Диккенс) для «нужд» сюжета или, сказав про расставание Левы и Альбины, «больше они не виделись» [Битов 2007, с. 211], вдруг заставить ее помогать несчастному Левае прибираться в разгромленном Пушкинском доме.

Хронотоп маканинского романа также не отличается строгостью построений, что свидетельствует о возможной «оглядке» на Битова. Герой Маканина (в отличие от Одоевцева – *другого* по отношению к автору сознания) является alter ego автора, потому он более органично объясняет непоследовательность своего изложения. Маканинский герой – принципиально непишущий писатель – мог припоминать свои «сюжеты» в ассоциативной их связи, особенно не запоминая, что именно он уже говорил о том или ином персонаже.

Иногда получается, что о некоторых событиях мы узнаем словно бы несколько раз, и начинаются они из разных точек повествования. Особенно ярко это проявилось при описании любовных отношений между Петровичем и Лесей Дмитриевной – бывшим номенклатурным работником, лишенным с приходом к власти демократов всех социальных благ. Чувство жалости и отчасти любопытства заставляют Петровича приходить ко всемирно брошенной женщине. Рассказывая об этом эпизоде, он постепенно осознает, что был нужен Лесе Дмитриевне как средство искупления вины. С помощью нищего и грязного агэшника она проходила покаяние. Собственное прозрение и расставание с ЛД (сокращение Маканина) автор-рассказчик описывает трижды. Первый раз – категорично: «Я (самолюбие) не сумел не обидеться. Но я хотя бы сумел другое: обиды не выявил. Просто перестал к ней ходить» [Маканин 1999, с. 222]. Второй вариант расставания описан мягче «А я стал бывать реже <...>. Не все помню. Помню, что кончилось» [Маканин 1999, с. 232].

В третий раз герой, пережив два убийства, расплатившись за них «лечением» в психиатрической больнице, снова обращается к вдове

бы уже описанному и пережитому эпизоду. Совпадают два времени: субъективное (когда он может рассказывать сюжеты своей жизни, связанные с каким-то человеком или переживанием) и объективное, линейное. Здесь герой-рассказчик чуть подробнее объясняет свою ненужность ЛД: объявились ее старые друзья, они помогли ей устроиться на хорошую работу, переехать в достойную квартиру. И вот Петрович с грустью признается: «Она переехала – новоселье <...>. Сказал ей, что на этой неделе не приду. ЛД спросила: «Почему?» – а я не ответил. Промолчал, дав нам обоим минуту чистого расставанья. Но приходил» [Маканин 1999, с. 379].

Помимо таких неоднозначных описаний, работающих на романый образ «незавершенного» и «становящегося» героя, рассказчик иногда забегает вперед. Он, например, цитирует слова персонажа, которому еще только предстоит включиться в повествование в качестве нового литературного и поколенческого типа, пришедшего на смену прекраснородушным «шестидесятникам»: «Наше вымирающее поколение (*литературное*, как скажет после Ловяников)...» [Маканин 1999, с. 199].

Повествованию свойственна и ретроспективность. Начав рассказывать про новых демократически настроенных политиков, рассказчик обращается вдруг к истории бунта Петровича. Попав по ошибке в отделение милиции, герой не пожелал унижаться перед дружинниками, а затеял с ними яростную драку. Предварительно сказав, что глупый, хотя и добрый депутат Двориков, человек новой политической формации, вызволил его из КПЗ, не дал дружинникам разобраться с ним по-своему, рассказчик завершает эту часть, оставив героя наслаждаться здоровым сном в камере на полу среди пьяниц в ожидании жестокой расправы. Конечно, читатель знает, что героя спасут, но сам-то Петрович об этом еще не ведает, чем рассказчик смело пренебрегает.

Бессознательную отсылку к «Пушкинскому дому» содержит образ-символ романа «Андеграунд...» – общага-дом [Маканин 1999, с. 389]. Слово это похоже на оговорку, только один раз назовет так свое место обитания Петрович. Если утверждать, что романы имеют историко-типологическое родство, то судьбу интеллигента можно интерпретировать следующим образом: он сознательно перестал быть хранителем классических традиций, вышел из-под власти «медных людей» и отправился «в народ».

Таким образом, и Битов, и Маканин действуют в духе романых традиций, каждый по-своему используя жанровые возможности рома-

на. Битов построил роман-музей, в котором, сколько бы ни было возможностей у героя, он останется прежним и повторит те же ошибки и придет к тому же – разочарованию и одиночеству при кажущемся благополучии.

Маканин создал «роман-подполье», словесно воплотив принцип немотствующего писательского сознания, поэтому его непоследовательное рассказывание, самоповторы походят на попытку докопаться до истины, сказать о себе все честно, не утаив ничего. Его работу можно уподобить упорному сниманию слоев при рытье грунта. Героя пугает разгадка нового мира: «Но что, если в наши дни человек и впрямь учится жить без литературы? <...> Живем и живем. Как живу сейчас я. Без оглядки на возможный, параллельно возникающий о нас (и обо мне) текст – на его неодинаковое прочтение» [Маканин 1999, с. 276]. Тем не менее маканинский Петрович живет как раз с такой оглядкой, создавая зримый парадокс: мы читаем то, что он не пишет.

Деконструированная Битовым романная форма уже не проверяется Маканиным на слом, поскольку задачи перед писателем стояли другие. Маканина увлекает описание социальных типов, обусловленных временем и местом рождения: человек свиты, антилидер, отставший, гражданин убегающий, человек подполья. Битову был важен вечный тип русского интеллигента с предсказуемой в век тоталитаризма судьбой.

«Пушкинский дом» был написан в 1971 году, «Андеграунд, или Герой нашего времени» – в 1998 году. Почти три десятилетия разделяют романы. Вне сомнения, времена изменились, изменились нравы. Судьба Левы Одоевцева была предрешена, ему некуда было пойти и нечем заниматься, кроме тех мест и занятий, которые были ему отведены обществом и воспитанием. Петрович – писатель, лишенный Слова, – отверг путь запоздалой, но заслуженной славы, потому как перешагнул свои тексты («Они свое дело сделали. Я их не похерил. Они во мне» [Маканин 1999, с. 64]) и обнаружил, что жизнь современного человека замечательно протекает и без литературы.

Безусловно, роман Битова потряс советских интеллигентных читателей силой иронично сказанного откровения о них самих, но и роман Маканина явился своеобразным продолжением истории о судьбе интеллигента в XXI веке. Образ этот приобрел в творческой мастерской Маканина конкретные социально-психологические черты андеграундного нон-конформиста.

Эпоха литературоцентризма в России завершилась. Начало ее заката описал Битов, рассказывать о ее конце выпало Маканину.

## Литература

- Абашева М.П. Философия черновика (стиль в метапрозе Андрея Битова, Владимира Маканина, Сергея Гандлевского) // XX век. Литература. Стиль. Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900–2000). – Вып. V. – (В печати).
- Аннинский Л.А. Локти и крылья: Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. – М., 1989.
- Битов А.Г. Пушкинский дом. – М., 2007.
- Генис А. Обживая хаос. Русская литература в конце XX века // Континент. – 1997. – №4.
- Маканин В.С. Андеграунд, или Герой нашего времени. – М., 1999.
- Маркова Т.Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). – М., 2003.
- Немзер А.С. Замечательное десятилетие русской литературы. – М., 2003.
- Роднянская И.Б. Новые сведения о человеке // Битов А.Г. Обоснованная ревность. – М., 2000.
- Роднянская И.Б. Художник в поисках истины. – М., 1989.
- Смирнова Т.А. Типология и функции цитаты в художественном тексте (На материале романов А. Битова «Пушкинский дом», В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени») : дис. ... канд. филол. наук. – М., 2005.

## МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В РАССКАЗЕ ДИБАША КАИНЧИНА «НА ПЕРЕВАЛЕ»

*У.Н. Текенова*

**Ключевые слова:** образ-символ, мифопоэтика, тотем, этнос, обычаи и традиции, духовный мир, национальный характер.

**Keywords:** Image-symbol, mythopoetics, totem, ethnos, customs and traditions, soul world, national character.

Каждая литература, в том числе и алтайская, имеет собственную систему образов-символов, которые отражают национальное своеобразие, специфику культуры, являются «родными», знаковыми для ее представителей. Для алтайцев это родовая гора, перевал, дерево, конюязь, очаг, огонь, аил, волк и другие тотемные животные и птицы и т.д.

Использование мифопоэтических образов-символов в произведениях алтайских писателей в последнее десятилетие стало объектом пристального внимания многих исследователей. К таким относятся, например, З.С. Казагачева, Р.А. Палкина, Н.М. Киндикова и др. В

работах этих ученых особое внимание уделяется тематике и проблематике произведений Дибаша Каинчина.

В постперестроечное время автор по-новому осмысляет традиционные представления о взаимоотношениях человека и природы, власти и народа, личности и эпохи. Особый интерес вызывают такие произведения писателя, как рассказы «Изгородь» («Чеден», 1994), «Дочь тайги черневой» («Аба јыштын балазы»), повести «Пусть глазам моим покажутся горы» («Косториме туулар корунзин», 1989), «Пепел звезд» («Јылдыстар когы», 1994) и другие. Проза писателя основана на богатом фольклорно-мифологическом материале. В центре нашего исследования рассказ «На перевале», перевод которого осуществлен автором и опубликован в литературно-художественном ежеквартальном журнале «Алтай телекей – Мир Алтая» (2002, №1–2, с. 187–194).

На наш взгляд, стремление к изображению национального характера через мифологические образы-символы позволяет писателю затрагивать вопросы возрождения обычаев и обрядов этноса. Эпиграфом к рассказу «На перевале» является народное предание о совершенном охотником обряда угощения и поклонения Хозяину Алтая.

Повествование начинается с того, что главный герой по имени Таркраш возвращается домой на новом, только что приобретенном тракторе. На обратном пути он останавливается на перевале. Название рассказа Д. Каинчина указывает на место события. По мнению З. Казагачевой, «вершинный перевал» символизирует «вершинную суть человеческого бытия» [Казагачева 2002, с. 13].

В народном предании (в эпиграфе) присутствуют три Лиственницы: Старая Лиственница, Молодая Лиственница и Комолая Лиственница. Число «три» символизирует динамическое течение времени: «начало – середина – конец», «рождение – жизнь – смерть», «прошлое – настоящее – будущее».

На перевалах алтайцы всегда совершали обряды «угощения Родине-Алтаю, Небу-Тенгери, Хозяевам гор, рек, духам предков» [Киндикова 2001, с. 188]. Таркраш тоже никогда не забывал поклоняться Алтаю. И вот он на вершине перевала.

Таркраш оказался без ритуальных атрибутов, тем не менее он обращается к священному дереву, как к живому существу, – с поклоном: «*Јакшы ба, Бай Тыт...*» – «*Здравствуй, Священная Лиственница*» – и совершает обряд поклонения.

Обычно алтайцы привязывают белую ленточку к ветке березы или кедра. В данном случае в рассказе символом единения прошлого,

настоящего и будущего выступает старая лиственница, являясь местом поклонения алтайцев. Священная Лиственница – хранительница прошлого, традиций, через них проходили все этапы человеческой жизни.

Дерево изображается по образу и подобию человека, который выдержал все удары судьбы, но еще крепок и мужественно выдержит и другие трудности. Корни Священной Лиственницы символизируют родословную алтайского народа.

Структурообразующий образ Священной Лиственницы в рассказе Дибаша Каинчина пронизывает весь рассказ. Он выражает национальные традиции алтайцев и мировоззренческую позицию самого автора. После «общения» с ней Таркрашу всегда «становилось легче, увереннее, открывался впереди просвет, отдушина» [Каинчин 2002, с. 192].

Он с волнением и трепетом обращается к Алтаю с просьбой о благопожелании. Мастерски используя прием ретроспекции, автор уводит читателя в детство и юность Таркраша. Радуюсь новому трактору, герой одновременно вспоминает радости и невзгоды своей жизни. Раздумья Таркраша о Священной Лиственнице приводят его к мысли о своей родословной. Впервые Таркраш осознал важность поклонения духам природы, значение перевала в жизни человека, поклонения Духам Алтая от матери: *«О, господи, благословения тебе, Священная Лиственница... Думала, не доберусь... Счастья пожелай моему сыночку, жизнь ему пожелай долгую. <...> Это он должен продолжить род – больше никому. Возьми его под свой кров, сохрани»* [Каинчин 2002, с. 192].

Но семья и работа так «закрутили» героя рассказа, что он стал забывать наказания матери, и только во сне Таркраш отвечает за все свои грехи перед Священной Лиственницей.

В жизни Таркраш «силен» только в том случае, если он на тракторе. Но *«никто не знает, кем бы он был без трактора. Ведь его из-за маленького роста и не взяли в армию. Вот, обычно, ходит позади отары валух-замухрышка, сколь ни корми его, ни ухаживай, не справится, не спрямится. При виде Таркраша и вспомнится тот паршивый валух. А вот сядет Таркраш за трактор – он богатырь. И Алып-Манаш, и Алтай-Буучай – оба вместе!!»* [Каинчин 2002, с. 189]. Таркраш-тракторист сравнивается с героями сказаний «Алып-Манаш» и «Алтай-Буучай».

Размышляя о том, сколько работы он еще сделает на новом тракторе, и «все из-за денег», Таркраш подумал: *«Да если надо будет и*

даже эту... Лиственницу Священную... запросто сможет... не устоит она...». Эта мысль вдруг испугала Таркраша. Он стал оправдываться: «О, господи, Алтай-батюшка, это не я так подумал, так другой подумал...» [Каинчин 2002, с. 191]. С этого момента резко меняется отношение к нему старого дерева.

Для раскрытия основной идеи произведения автор использует диалог между очеловеченной Старой Лиственницей и Таркрашем. Элементы мифологической фантастики сознательно вводятся в сюжетную ткань рассказа, и происходит слияние двух планов: реального и ирреального.

Во сне герой как бы предстает перед судом Природы. Он несет ответственность за погубленные деревья и брошенные поля.

– Ты почему и зачем уничтожил столько сестер и братьев моих, не пожалел детей и внуков моих? На своем старом «ЧТЗ» свел на нет целую тайгу в урочище Ак-Айры. Отвечай! – строго потребовала Священная Лиственница.

– Это не я... Это начальство... Они решали...

– А почему ты послушался их?! – вся задрожала Священная Лиственница, закричала... <...> А не боишься, что без нас твоя земля превратится в пустыню? Что останешься без родины, как изгой, без средств существования? Исчезнет весь твой род человеческий? <...>.

– А ты разве хозяйин на своей родине? – встрепенулась Священная Лиственница. – Тебя обирают, а ты... им помогаешь».

[Каинчин 2002, с. 193]

Автор устами дерева осуждает человеческую алчность, ненасытность и пренебрежительное отношение к родной земле. Нужно думать не только о себе, но и о том, что мы оставляем своим детям, внукам.

Наблюдается и двойственность образа героя. Он не бездушный атеист, однако «покушается» не только на старое дерево, но и на устои человеческой жизни, на ее корни, истоки, веру. Таркраш со временем забывает наказания и наставления матери, предков: «Не ковырай землю – она живая», «Не руби дерево – оно живое, ему больно». Он такой же раб своей работы, как и Каалга («Изгородь», 1992). Но Каалга любил и оберегал животных, бережно относился к природе, понимая, что зависим от нее. Таркраш безжалостно губил лес, мотивируя это тем, что «работа у меня такая. <...> Это всё начальство. Какие у меня права. Маленький я человек. Мне лишь бы живот мой был полон. А там... Другое не мое дело» [Каинчин 2002, с. 193].

Обратим внимание на внешность героя. Первой же фразой – *«подставил “куруную” грудь под лучи полуденного солнца»* и *«восседал, как бог, в кабине, который на “небесах”»* и т.д. – автор изобразил фигуру не *«крепкого мужика»*, а маленького, хилого человечка. Как говорит сам Таркраш, обращаясь к трактору: *«С тобой я – человек, с тобой я – мужчина, без тебя...»* [Каинчин 2002, с. 189].

Образу-символу Священной Лиственницы противопоставлен образ железного трактора. Во сне он приобретает облик огромного железного мифологического чудовища с *«клыками-разрыхлителями»*, напоминая злого огнедышащего дракона. Он *«плюется через выхлопную каральками гари»*. И *«помог»* этому демоническому существу выйти из преисподней Таркраш.

Таркраш весь оказывается во власти этого чудовища: слышен только *«угрожающий рокот»*, *«лязг гусениц»*. Он, *«мощно покачиваясь на зеленых от трав гусеницах, судорожно подергиваясь, двинулся к Священной Лиственнице»* [Каинчин 2002, с. 193].

В реальной жизни этот трактор *«шустрее разве что черепахи»*. Таркраш из-за малой скорости нередко ругал его *«утюгом чугунным»*.

Совершенно иначе выглядит теперь Таркраш перед грозным чудовищем-трактором. От неожиданности он *«закричал, задергался»*. Затем полностью оказывается во власти чудовища: *«ни закричать, ни шевельнуться, парализован он весь»*. Ощущается очень сильное эмоциональное и душевное напряжение героя. Таркраш оказался бесильным перед озверевшим трактором. Он даже не хозяин своему трактору.

Священная Лиственница предстает живым существом со своей историей, жизнью и смертью. Писатель оживляет старое дерево и передает ощущение невыразимой боли, жалости к нему при помощи образов и выражений, напоминающих гибель живого существа: *«застонала»*, *«замахала ветвями»*, *«помоги, помоги!»*

Кульминацией рассказа служит эпизод из сна, когда Трактор *«стал вгрызаться под толстый основной корень Священной Лиственницы. Вот – торс! – с треском рвется коренной жизненный корень. До самой верхушки затрещала Священная Лиственница, застонала: «Ой, больно, больно!»* [Каинчин 2002, с. 194].

События в финале происходят с молниеносной быстротой. Таркраш в последний момент из последних сил *«рванулся, чтобы встать»*, *«пересилил, перешагнул»*, *«взлетел в кабину»*, *«приподнял рычаг, чтобы выключить двигатель»*.

Не случайно на перевале ему снилось поваленное дерево. По приметам алтайцев, оно означает смерть человека. Развязка рассказа наступает внезапно: Таркраша будит сын и сообщает ему о том, что умирает бабушка, его мать. Сон Таркраша оказался вещим.

В кульминационной сцене во сне Таркраша в гибели Священной Лиственницы участвуют две силы – разрушительная и созидательная.

В рассказе присутствуют мифологические мотивы: народное предание о гибели Комолой Лиственницы предшествует гибели Священной Лиственницы в ирреальном мире. Сююминутное, злободневное сопрягаются через миф с вечным.

Во сне героя губителем святыни народа – Священной Лиственницы – является не только трактор. Таркраш совершил «попытку убийства» в мыслях. Он смог бы погубить Священную Лиственницу ради денег. Случайно мелькнувшая в голове мысль послужила отправной точкой для действий Трактора. Таркраш – соучастник. Но, в отличие от Шурыгина, героя рассказа В.М. Шукшина «Крепкий мужик», Таркраш *«пересилил, перешагнул порог от черного к светлому»*, но было поздно: *«Стало ясно, что Таркраш бессилен! Не он хозяин!»*

Рассказ заканчивается внезапно, оставляя в ирреальном мире героя наедине с его совестью: *«Это Таркраш свалил Священную Лиственницу!» – скажут люди. Проклят род, который его породил, проклят навеки его детей! Проходу не дадут! Жизни не дадут! Как тогда жить? Лучше не жить!»* [Каинчин 2002, с. 194].

«Убийство» в рассказе сочетается с неизбежностью одиночества, отпадения человека от семьи, рода, мира. Священная Лиственница выдерживала все – и войны, и революции; не выдержала лишь человеческой неблагодарности и бездуховности.

Актуальность мифологических образов-символов, народных преданий, к которым обращается писатель, вытекает из заложенного в них морально-нравственного потенциала, интерес к которому в наши дни очевиден. Д. Каинчин ставит сложные философские вопросы, смотрит на мир с огромной ответственностью и испытывает боль от потери нравственных ориентиров. С помощью этих образов прослеживается эволюция фольклорного, религиозного и философского мышления писателя.

Дибаш Каинчин проводит параллель между символическим образом Священного Дерева и Алтаем. Судьба человека и всего народа отождествлена с Древом жизни. Оно тоже подвержено изменениям. Главный герой Таркраш выглядит ничтожным по сравнению с могу-

чей мудрой лиственницей. «Человек должен расплатиться когда-нибудь за свои грехи на этой земле – вот основная идея произведения» [Киндикова 2001, с. 177].

Мир человеческой жизни соотносится с миром природы, так как природа – первоисточник, из которого вышел человек, в котором он черпает свои силы. Уничтожая природу, человек уничтожает себя. Автор заставляет задуматься об отношении человека к природе, к обычаям и традициям своего народа, к себе.

Идею рассказа «На перевале» можно выразить как утверждение возможности преображения и прозрения человека вследствие духовных испытаний. Символичной оказалась и дорога Таркраша домой – *«едешь больше задним ходом», «и все у тебя повернуто назад: и мысли, и поступки, весь мир на все 180 градусов»*. Сон Таркраша заставил его оглянуться назад, на свою жизнь, с высоты *«жизненного перевала»* и сделать для себя определенные выводы.

Своеобразное мышление автора, реализованное в образах-символах Священной Лиственницы и перевала ясно служит художественному замыслу. Образ-символ Священной Лиственницы является стержневым средством выражения национальной сущности произведения. Возобновление в настоящее время обрядов поклонения родовым духам гор означает осознание новым поколением необходимости духовного возрождения.

## Литература

- Казагачева З.В. Опыт прочтения прозы Д. Каинчина в ракурсе эпических произведений // Художник слова. – Горно-Алтайск, 2002.
- Каинчин Д.Б. На перевале // Алтай телекей – Мир Алтая. – Горно-Алтайск, 2002.
- Киндикова Н.М. В поисках хозяина земли // Республика Алтай. Алтай – Золотые горы (Модели и механизмы устойчивого развития). – Горно-Алтайск, 2001.
- Киндикова Н.М. Творчество Дибаша Каинчина: итоги последнего десятилетия // Алтайская литература в контексте тюркоязычных литератур Сибири. – Горно-Алтайск, 2001.
- Палкина Р.А. Проза Дибаша Каинчина // Художник слова. – Горно-Алтайск, 2002.
- Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира. – М., 1980. – Т. I.
- Топоров В.Н. Растения // Мифы народов мира. – М., 1982. – Т. II.
- Шастина Т.П. Поэтика авторского перевода рассказа Дибаш Каинчина «Изгородь» // Перевод тюркских литератур Сибири. – Горно-Алтайск, 2005.
- Шмаков В. Предисловие // Полная энциклопедия символов. – М. ; СПб., 2003.

## СТРУКТУРА СЮЖЕТА ЗАРУБЕЖНОГО ЛЮБОВНОГО РОМАНА

*Е.В. Полосина*

**Ключевые слова:** любовный роман, массовая литература, формульное произведение, архетип, функция действующих лиц.

**Keywords:** Romance, mass literature, formula text, archetype, function of characters.

В центре нашего исследования находится «любовный» («розовый», «дамский», «сентиментальный», «женский») роман. Такое обилие терминов говорит о разнообразных эмоционально-оценочных подходах к жанру. Мы будем пользоваться термином «любовный роман», основываясь на том, что сущность подобных текстов во всех их сюжетных модификациях сводится к любовной истории со счастливым концом, и рассмотрим структурно-семантические схемы нескольких популярных и типичных любовных романов английских и американских писательниц.

Для того чтобы охарактеризовать любовный роман как вид массовой литературы с точки зрения формы и структуры, необходимо выяснить, какие тексты можно считать массовой литературой. Вся многовековая история развития зарубежной и отечественной литературы свидетельствует о том, что критерии, в соответствии с которыми «высокую» литературу отличают от «массовой», непостоянны. Нередко они меняются со сменой историко-культурных эпох, в каждой из которых господствует особый тип художественного сознания, своя система ценностей. Это привело к тому, что значительная часть литературных произведений прошлого в настоящее время получила ярлык «тривиальной» литературы. Эту мысль подтверждают слова М.М. Бахтина: «Каждая эпоха по-своему переакцентирует произведения ближайшего прошлого. Историческая жизнь классических произведений есть, в сущности, непрерывный процесс их социально-идеологической переакцентуации» [Бахтин 1975, с. 231–232].

Итальянский литературовед, семиотик У. Эко рассматривает произведения массовой и высокой литературы в оппозиции *закрытое / открытое* произведение. «Закрытое» произведение, то есть текст массовой литературы, подразумевает «открытую» модель читателя [Эко 2005, с. 21]. В этом плане «закрывающая» поэтика повествований полностью отвечает каноническим требованиям завязки, кульмина-

ции и развязки, а нередко и традиционным для классицизма критериям единства времени и места действия.

«Открытое» произведение принадлежит высокой литературе и подразумевает «закрытую» модель читателя, который является составной частью структурной стратегии самого произведения.

Данное разграничение У. Эко указывает не только на поэтическую структуру текста массовой литературы, в отличие от высокой, но и на разный характер функционирования этих текстов в культуре.

Со второй четверти XIX века в разных странах Европы под определение массовой литературы подпадают мелодрама, авантюрно-исторический роман, научная и ненаучная фантастика, вестерн и любовный роман.

Американский культуролог Дж. Кавелти указывает, что любое произведение массовой литературы можно рассматривать как архетипическую модель, воплощенную в образах, символах и мифах, характерных для той или иной культуры. Ученый дает свое определение формулы как способа, с помощью которого конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в более универсальных повествовательных архетипах [Кавелти 1996, с. 35]. Литературные произведения, созданные с учетом архетипических моделей, автоматически притягивают внимание читателя, так как затрагивают глубинные пласты подсознания [Щиrowsкая 2006, с. 37]. В своем наиболее естественном виде архетипы реализуются в популярных текстах, которые построены по примеру народных сказок, то есть имеют четко выраженную структурную схему.

В XX веке массовая культура заменила фольклор, который в синтаксическом плане построен чрезвычайно жестко. Наиболее ясно это показал в 1920-х годах В.Я. Пропп в работе «Морфология волшебной сказки», проанализировав волшебную сказку с помощью открытого им структурно-типологического метода.

Изучая сюжеты волшебных сказок, В.Я. Пропп смог вывести их единую структурную схему, состоящую из последовательностей элементов метаязыка, названных им «функциями действующих лиц» – «какой-либо поступок персонажа в его значимости для дальнейшего развития событий в произведении» [Пропп 2005, с. 21].

Любовный роман на сегодняшний день является самым популярным жанром массовой литературы (в Книге рекордов Гиннесса зафиксирован коммерческий рекорд Барбары Картланд по количеству проданных экземпляров). В нем реализуется один из самых главных признаков массовой литературы — формульность. Формула любовно-

го романа во многом схожа со структурой волшебной сказки В.Я. Проппа, которая состоит из определенной последовательности «функций». Исходя из «функций», предложенных Проппом, В. Руднев в статье «Сюжет» выделяет следующие *сюжетобразующие модальности*, то есть высказывания с точки зрения их отношения к реальности [Руднев 1997, с. 297]:

1. Алетические модальности (необходимо – возможно – невозможно). Сюжет возникает тогда, когда один из членов модального трехчлена меняется на противоположный или соседний, например, невозможное становится возможным. Так, в романе Джоанны Линдсей «Похищенная Невеста» Кристина Уэйкфилд, обескураженная наглостью Филиппа Кэкстона, клянется, что никогда не станет его женой. Своим отказом главная героиня больно ранит Филиппа, и он решает завладеть девушкой, чего бы это ему ни стоило. В конце концов он добивается невозможного – любви героини.

2. Деонтические модальности (должное – разрешенное – запрещенное). Сюжет возникает тогда, когда, например, запрет нарушается. Героиня романа Виктории Холт «Поцелуй Иуды» Филиппа и ее сестра Фрэнсин нарушают указания деда, сэра Мэтью, выходить за пределы сада во время прогулки и отправляются в таинственное поместье. С того момента, как героиня попадает в этот заброшенный дом, начинается движение сюжета.

3. Аксиологические модальности (ценное – безразличное – неценное). Сюжет возникает тогда, когда безразличное становится ценным. Героя романа К. Коултер «Мечь и Любовь» Джейсона Кэвендера, маркиза де Оберлона, преследует странный юноша – лорд Гарри. Маркиз игнорирует назойливого лорда. Однако интрига начинается только тогда, когда Джейсон Кэвендер узнает, что под именем лорда Гарри скрывается очаровательная Генриетта Роланд, в которую тот влюбляется.

4. Эпистемические модальности (знание – полагание – неведение). Это сюжеты тайны или загадки, когда неизвестное становится известным. В любовном романе очень популярным является сюжет тайны рождения. Данная сюжетная линия, в которой присутствует внезапное и эффективное превращение, построена в соответствии с хорошо известным архетипом: героиня, рожденная для некоего более высокого призвания, проводит детство и юность в крайней нужде, и только по прошествии многих лет выясняется, что она принадлежит к благородному роду и является богатой наследницей поместья

(М. Паргетер «Рабыня Любви», К. Кейтс «Предрассветный Триумф», Б. Картланд «В Объятиях Любви» и др.).

5. Пространственные модальности (здесь – там – нигде). Сюжет возникает тогда, когда герой, например, уезжает путешествовать, изменяя модальность «здесь» на модальность «там». Так, в романе Дж. Линдсей «Похищенная Невеста» сюжет возникает тогда, когда героиня с братом уезжают из Англии в Египет.

6. Временные модальности (прошлое – настоящее – будущее). Сюжет времени возникает и становится популярным в литературе XX века, когда под влиянием теории относительности создается и разрабатывается сюжет путешествия во времени. Для любовного романа данный сюжет в целом не характерен.

Согласно приведенным примерам, сюжетообразующие модальности (функции по Проппу), характерные для сказок, являются типичными и для «формульного» любовного романа. Необходимо отметить, что в любовном романе одновременно реализуется не одна, а несколько модальностей, но среди них можно выделить доминантные.

Опираясь на типологию мотивов, выделенных Т.Н. Щировской для популярных текстов, мы выделяем следующие *основные мотивы любовного романа*: 1) встреча героини с героем; 2) притязания соперницы на героя; 3) героиня обманута вредителем; 4) у героини появляются помощники; 5) борьба с антагонистом (соперницей); 6) героиня получает тайные сведения о чем-либо ее интересующем; 7) разрыв с героем; 8) поиск героем героини; 9) вступление в брак.

Рассмотрим, как «работают» основные мотивы, отмеченные выше, в любовном романе. Движение сюжета, как правило, начинается в момент встречи героини с героем. В экспозиции любовного романа (начальной ситуации по Проппу) часто описывается атмосфера благополучия в семье, среда, в которой воспитывается героиня. Так, в романе В. Холт «Прыжок Тигра» главная героиня Сара Сиддонс благополучно и счастливо живет с матерью Ирэн Раштон в особняке Дентон Сквер: «*So the days in Denton Square passed pleasantly. It was a cozy world made comfortable by the companionship of Toby Mander and Meg Marlow, the efficiency of Janet and illuminated by the glittering presence of my mother*» (выделено мной. – Е.П.) [Holt 1980, p. 14]. Атмосфера уюта и комфорта усилена в примере эпитетами с положительной коннотацией и далее в романе лексико-тематической группой слов со значением «мир», «счастье»: safe, peacefully, happy times, enjoyed life, amused by, delightful, everything was fun.

Это благополучие, по Проппу, служит контрастным фоном для последующей беды. Призрак этой беды порой проскальзывает в начальных строках некоторых текстов. Роман В. Холт «Трудное счастье» начинается с рассуждений героини Фейвел Фарингтон об изменчивости и непредсказуемости жизни. *«I often marveled after I went to Pendorrac that one's existence could change so swiftly, so devastatingly. I had heard life compared with a kaleidoscope and this is how it appeared to me, for there was the pleasant scene full of peace and contentment when the pattern began to change, first here, then there, until the picture which confronted me was no longer calm and peaceful but filled with menace»* [Holt 1980, p. 5].

В данном примере перфектная форма глагола выполняет ретроспективную функцию (flashback) и предопределяет последующие трагические события. Атмосфера настороженности, напряженного ожидания усилена в примере антитезой, создающей контраст между спокойной и беззаботной жизнью и драматическими изменениями. Контраст, усиленный метафорой, способствует реализации категории проспекции, заинтересовывая читателя и заостряя его внимание на причине и ходе разворачивающихся событий, которые привели к определенному исходу.

Далее следует несколько вариантов развития сюжета:

1. Героиня вынуждена покинуть родной дом (функция отлучки) вследствие 1) смерти одного из родственников / обоих родителей (В. Холт «Хозяйка Замка Меллин», «Поцелуй Иуды», К. Ренни «Загадочная Гувернантка»); 2) либо ее выгоняет из дому кто-либо из членов семьи – архетипический мотив «Морозко» (К. Коултер «Непристойное Предложение»).

2. Герой, увидев героиню лишь раз, понимает, что она необыкновенно прекрасна, и страстно влюбляется в нее. Далее он либо 1) увозит ее в свое поместье по ее собственной воле (В. Холт «Трудное Счастье», Д. Дю Морье «Ребекка»), либо 2) похищает героиню и держит ее в неволе (мотив добывания невесты) (Дж. Линдсей «Похищенная Невеста»).

3. Герою, обычно богатому и титулованному, необходим наследник для продления рода и укрепления власти (мотив недостачи). Он вынужден жениться и отправляется на поиск невесты – этим дается начало ходу действия. Так, в романе Барбары Картланд «Влюбленный Король» сюжетобразующую роль, помимо мотива недостачи, играет мотив неравной любви. Героиня романа Зита нарушает запрет родителей не показываться королю Максимилиану (нарушение), так как ее

старшая сестра София должна стать его женой, и переодевается в крестьянку. Однако король влюбляется в простую крестьянку и готов на ней жениться, не зная о том, что она – красавица дочь герцога.

Мотив неравного брака тесно связан с архетипическим мотивом «Золушки», широко распространенном в любовном романе. Подтверждают эту мысль слова исследователя О. Вайнштейн о том, что архетипической для розового романа в большинстве вариантов является сказка о Золушке со всеми ее перипетиями [Вайнштейн 1996, с. 311]. Главная героиня аккумулирует в себе сказочный потенциал. В описании ее внешности присутствует указание на необыкновенную, неземную красоту. В романах она сравнивается с эльфом (*she looked like a water sprite* «Влюбленный Король»), сильфом (*as light as a sylph* «Похищенная Невеста»), мистической девушкой (*a mystical girl* «Загадочная Гувернантка»).

Взяв за основу структурно-типологический метод В.Я. Проппа и концепцию литературных формул Дж. Кавелти, а также «мотивы» Т.Н. Щиrowsкой, мы пришли к следующим выводам. Формула любовного романа как жанрово-тематической разновидности массовой литературы во многом соответствует структурам волшебной сказки, описанным В.Я. Проппом. Сходство проявляется по целому ряду параметров: 1) определенный набор мотивов, которые взаимодействуют внутри фундаментальной схемы; 2) герои, типичные для сказок, – положительные персонажи и отрицательные, коварные, демонические злодеи; 3) чудесный хеппи-энд; 4) готовые эмоции, настроения, психологические стереотипы; 5) занимательность.

Результаты нашего исследования подтверждают следующую мысль В.Я. Проппа: «Отметая все мотивы, вторичные образования, оставив только основные формы, мы получим ту сказку, по отношению к которой все волшебные сказки являются вариантами» [Пропп 2005, с. 76]. Нельзя не согласиться в связи с этим с мнением А.Н. Веселовского о том, что новых форм не существует, а своеобразие – это лишь сочетание новых содержаний с видоизмененными традиционными формами.

## Литература

- Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.  
Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22.  
Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22.

- Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. – М., 2005.
- Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М., 1997.
- Щириковская Т.Н. Типология сюжетов в произведениях отечественной массовой литературы 1990–2000-х годов : дис. ... канд. филол. наук. – Армавир, 2006.
- Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. – СПб., 2005.
- Cartland B. A King in Love. Book Essentials South. – N.Y., 1999.
- Cartland B. In the Arms of Love. Jove Books. – Vermont, U.S.A., 1981.
- Cates K. Morning Glory. Pocket Books. – N.Y., 2004.
- Coulter C. An Honorable Offer. New American Library. – N.Y., 1981.
- Coulter C. Lord Harry. A Topaz Book. – N.Y., 2003.
- Du Maurier D. Rebecca. A Virago Book. – London, 2005.
- Holt V. Mistress of Mellyn. Fawcett Crest. N.Y., – 1966.
- Holt V. The Spring of the Tiger. Fawcett Crest. – N.Y., 1980.
- Holt V. The Judas Kiss. Fawcett Crest. – N.Y., 1981.
- Holt V. Bride of Pendorrac. Fawcett Crest. – N.Y., 1982.
- Lindsey J. Captive Bride. Avon Books. – N.Y., 2007.
- Pargeter M. The Loving Slave. Mills and Boon Ltd. – London, 1981.
- Ranney K. An Unlikely Governess. Avon Books. – N.Y., 2006.

**ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ  
В СИТУАЦИИ ПРЕОДОЛЕНИЯ КОНФЛИКТА  
(на материале русских и американских киносценариев)**

*Д.В. Иванова*

**Ключевые слова:** речевое поведение, преодоление конфликта, национальные особенности.

**Keywords:** speech behaviour, conflict prevention, national peculiarities.

В процессе межкультурного общения представители разных народов, наряду с общими чертами в общении демонстрируют и отличные, причем последние касаются как общей манеры, стиля общения, присущих разным народам, так и различий поведения в одних и тех же коммуникативных ситуациях. Чтобы быть вежливым в межкультурном общении, необходимо не только иметь языковые знания (владеть этикетными формулами, существующими в данном языке), но и уметь правильно их употреблять, то есть знать, в каком коммуникативном контексте они могут быть использованы. Знание правил речевого этикета, принятых языковых норм, культурных особенностей обеспечивает эффективное коммуникативное поведение. Не-

соблюдение правил и норм может привести к недоразумению и даже конфликтной ситуации.

Изучив национальные особенности поведения представителей разных народов, лингвисты [Ларина 2005; Прохоров 1997; Сергеева 2004; Стернин 2001 и др.] пришли к выводу, что для каждого народа характерно определенное поведение, у каждого народа существуют свои, особенные национальные стереотипы, национальный характер, а также нормы речевого поведения и этикета. Поведение, определяемое национальным характером, вовсе не обязательно одинаково для всех представителей данной нации. Наряду с национальными чертами поведение коммуникантов отражает и их индивидуальные особенности.

Общение в любой конкретной ситуации обусловлено многими факторами: ситуацией, временем и местом общения, отношениями между собеседниками, степенью официальности общения и др. Однако можно выделить так называемые «доминантные особенности коммуникативного поведения народа». Под доминантными чертами вербального коммуникативного поведения той или иной лингвокультурной общности Т.В. Ларина понимает «речевые особенности, характерные для ее представителей, которые проявляются в разных, но однотипных коммуникативных ситуациях» [Ларина 2007, с. 71]. Поскольку материалом исследования являются тексты русских и американских киносценариев, следует кратко охарактеризовать коммуникативное поведение представителей данных наций.

К доминирующим чертам американского коммуникативного поведения относятся: общительность, прямота в общении, эмоциональность, выраженная доброжелательность, стремление к достижению компромисса, толерантность, бесконфликтное общение, в связи с чем табуируются темы, которые теоретически могут нарушить бесконфликтное течение коммуникации и др. [Стернин 2001]. Для русских характерны такие коммуникативные черты, как эмоциональность, искренность, пессимизм [Леонтович 2002; Стернин, 2001]. К основным чертам русского коммуникативного поведения И.А. Стернин относит также низкую вежливость по отношению к незнакомым, низкое стремление к достижению компромисса, допустимость публичного выражения несогласия, перебивания собеседника [Стернин 2001]. Как отмечает О.А. Леонтович, «ценность бесконфликтного общения русских не столь высока, как в США или западных странах» [Леонтович 2002, с. 195].

Представляется интересным проследить, проявляются ли доминантные особенности коммуникативного поведения в ситуации преодоления конфликта. В данной статье мы рассмотрим различия в речевых средствах преодоления конфликтов в русском и английском языках. Материалом исследования послужили киносценарии на русском и английском языках, написанные в 1980–2000 годах. Русскоязычный материал составил 25 сценариев, 100 конфликтных ситуаций, англоязычный – 26 сценариев, 102 конфликтные ситуации. Этот материал дает возможность проследить развитие конфликта: его причины, протекание, а также последствия, результат. Основным методом исследования является описательный, с использованием элементов сопоставления, связанных с изучением разных национальных культур и языков, а также методики количественного анализа.

Вслед за В.С. Третьяковой [Третьякова] под конфликтом мы понимаем ситуацию, в которой происходит столкновение двух сторон (участников конфликта) по поводу разногласия интересов, целей, взглядов, в результате которого одна из сторон сознательно и активно действует в ущерб другой (физически или вербально), а вторая сторона, осознавая, что указанные действия направлены против ее интересов, предпринимает ответные действия против первого участника. Как правило, в конфликтных ситуациях задействованы два участника, один из которых ведет себя более агрессивно, нападает, а второй пытается сгладить ситуацию, погасить агрессию собеседника, выйти из ссоры. При анализе речевых средств преодоления конфликтных ситуаций в русском и английском языках можно найти схожие приемы преодоления конфликтных ситуаций: объяснение коммуниканту своей позиции, извинение, молчание, ответное нападение и т.д. Наряду со сходными чертами можно заметить и различия, которые проявляются как в коммуникативном поведении представителей разных народов, так и в разном языковом выражении схожих тактик.

Анализ материала показал, что для предотвращения конфликта необходимо прежде всего соблюдение правил речевого этикета. Соблюдение правил речевого этикета, принципа вежливости является неотъемлемой частью успешного коммуникативного процесса, однако важно иметь в виду, что нормы речевого этикета различны в разных странах. Соблюдение этикета позволит выйти из конфликта или не даст ему разгореться еще больше, и, наоборот, нарушение правил этикета довольно часто вызывает резкий протест со стороны собеседника.

В начале конфликта, когда ссора еще не произошла, один из коммуникантов, как правило, пытается избежать открытого столкновения. Нежелание конфликтовать, ссориться, может выражаться самыми разными способами. Например, предвидя возможную реакцию собеседника, коммуникант заранее пытается этой реакции избежать, высказывая, что, по его мнению, будет дальше делать или говорить собеседник, то есть прогнозирует дальнейшую деятельность собеседника, тем самым, пытаясь ее предотвратить: *Look, I don't want a big scene about that, Page, but... (Heartbreakers)*. В русском языке в ситуации предупреждения конфликта коммуниканты нередко вербализуют свое нежелание конфликтовать: *Я хочу Вам дать дельный совет. Не надо с нами конфликтовать. Вы – одна, мы – система. Подумайте над этим (Любовь и страхи Марии)*. Нежелание ссориться, попытка предотвратить конфликт выражается разными языковыми средствами в русском и английском языках. В русском языке нежелание ссориться выражается более прямым способом, чем в английском.

Одна из особенностей английского языка при использовании приема предупреждения конфликта заключается в употреблении сложных предложений. Судя по сценариям, в английском языке, в отличие от русского, в конфликтных ситуациях важен принцип толерантности, который проявляется в употреблении сложных синтаксических конструкций, в которых первая часть выражает согласие с собеседником, а вторая намечает существующие противоречия или возражения. Сначала коммуникант показывает, что готов пойти на уступки, выражает понимание точки зрения собеседника или даже частично соглашается с ним, а потом все-таки приводит свои аргументы: *Of course you're right, but that's not my fault (Best friends)*. В соответствии с принципами этикета и риторики несогласие с точкой зрения собеседника не может быть выражено категорично, всегда должна допускаться возможность, что собеседник тоже может быть прав. Английские сценарии такое развитие коммуникации подтверждают, а в русских сценариях этого не встретилось.

В русских сценариях, не желая ссориться, коммуникант может сообщить собеседнику об окончании разговора: *Хорошо, иди, Маш, я не хочу сейчас с тобой разговаривать (Женская интуиция)*. В английском языке подобные реплики звучали бы грубо и являлись бы явным нарушением этикета, в русском же языке они воспринимаются как вполне допустимые и не влекут за собой негативной реакции второго коммуниканта. Русскоязычные коммуниканты чаще, чем англоязычные, берут на себя ведущую роль в коммуникации, занимают более

активную позицию, и, хотя и вежливо, но останавливают процесс коммуникации. В русском языке для предотвращения конфликта используются также глаголы в повелительном наклонении с частицей «не», которые выражают просьбу не проявлять негативные эмоции, перестать сердиться, не начинать ссору, например: *Не заводись, пожалуйста, я тебя умоляю! Ты же знаешь, как я люблю свою работу. Но тебя я больше люблю (Варенька)*. Констатируя эмоциональное состояние собеседника, коммуниканты стремятся «погасить» негативные эмоции. В процессе ссоры коммуниканты часто не осознают, что сердятся, пока партнер по коммуникации не укажет им на это.

Один из наиболее удачных приемов преодоления ссоры – объяснение своей позиции собеседнику. Объяснение может включать подробное описание ситуации с точки зрения говорящего, сообщение каких-либо фактов, неизвестных второму коммуниканту, но являющихся важными для первого, отрицание своей вины, но не эксплицитно, а через выражение своей точки зрения. Материал английского языка показывает, что во многих случаях коммуниканты, до того как начать объяснение, обращаются к собеседнику с просьбой дать им время, например: *Wait a minute (Eyes Wide Shut)*. В русском материале данное явление встречается намного реже: *Ну, послушайте, ну дайте же мне сказать (Мне не больно)*. В английском языке коммуниканты просят дать им время, подождать, в русском же языке коммуниканты делают акцент именно на том, чтобы их выслушали. В большинстве случаев русские коммуниканты начинают объяснять свою позицию сразу же, не делая никаких предварительных замечаний.

Признание своей вины, выражение сожаления по поводу происходящего также является эффективным средством преодоления конфликта. Рассмотрим языковые средства, которые используются в английском и в русском языках при признании своей вины, извинении. Традиционно считается, что в русском языке извинение не выражается эксплицитно [Ратмайр 2003], однако наш материал показывает, что в ситуации преодоления конфликта извинения широко распространены как в английских, так и в русских сценариях. Извинение может быть передано одним словом – *прости(те)* или *извини(те)*, например: *Ну да. Это конечно. Извини (Мусорщик). – Простите. – Что за детский сад? – Это тоже случайно (Четвертая группа)*. В английском языке подобной функцией обладает выражение «*I am sorry*». Так же, как и русские выражения «*прости(те)*» «*извини(те)*», оно практически универсально, поскольку является этикетной формой выражения извинения: *I'm sorry (Wild things); You told me things would be fine.*

*They're not. I trusted you. – I am sorry about that. I am (Erin Brockovich).* В русском языке вместо извинения иногда используется объяснение, то есть говорящий пытается объяснить ситуацию, оправдать себя, снять с себя вину за происходящую ссору, без употребления формулы извинения: *Ну я же предложила только кофе выпить... (Блюз опадающих листьев).* В таких случаях реплики начинаются со слов «Ну я же ...», то есть коммуникант не признает своей вины эксплицитно и пытается оправдаться в глазах собеседника. В русском языке для усиления воздействия на собеседника при извинении нередко встречается слово «*пожалуйста*»: *Даша, прости меня, пожалуйста (Женская интуиция).* В английском языке слово «*please*», которое считается примерным аналогом русского «*пожалуйста*», не может употребляться после извинения «*I am sorry*».

Прием извинения не ограничивается только выражением сожаления, извинением. Встречается и объяснение ситуации, более подробные извинения, которые могут включать объяснение, почему коммуникант поступил именно так. Материал исследования показывает, что при более пространным объяснении в английском языке чаще, чем в русском, встречается местоимение «я». Возможно, это объясняется грамматической особенностью языка, (невозможность односоставных предложений), но, видимо, не только этим. Наши примеры показывают, что существует разница в употреблении такого приема в русском и английском языке – в английском языке коммуникант полностью берет всю вину на себя, поэтому местоимение 1 лица «*I*» употребляется чаще, чем в русском языке: *I just came to apologize to your family. When I'm wrong, I'm wrong. I pushed a story. I made a mistake (Runaway bride).* В русском же языке, наряду с полным признанием своей вины, встречаются случаи, когда, объясняя ситуацию, коммуникант не берет всю вину на себя, а как бы оправдывает себя, объясняя все внешними обстоятельствами, например: *Извини, я автоматически запер. – Не делай так больше никогда! Я терпеть не могу. – Извини! (Затворник).* Коммуникант признает свою вину и объясняет свой поступок, то есть как бы оправдывает себя. Подобных примеров в английском языке в нашем материале не было. Употребляя прием извинения, англоязычные коммуниканты действительно признают свою вину, русскоязычные коммуниканты находят себе оправдание, объясняют ситуацию не зависящими от них обстоятельствами.

В конфликтной ситуации каждый из коммуникантов старается оказать максимально возможное воздействие на партнера по комму-

никации. Более агрессивный коммуникант использует для этой цели такие тактики, как оскорбление, угроза, обвинение и т.д. Коммуникант, который стремится к выходу из конфликтной ситуации, пользуется другим набором тактик воздействия. Когда ссора достигает своего накала, коммуникант, который придерживается стратегии преодоления конфликта, нередко пытается снизить агрессию собеседника и обращается к нему с просьбой успокоиться. В английских сценариях этот прием представлен лишь одним выражением – фразовым глаголом *calm down*. Это выражение употребляется как в более вежливых выражениях, так и при близких отношениях коммуникантов, например: *Would you please calm down. Tell me what happened (Pretty woman)*. В русском языке обращение к собеседнику с просьбой успокоиться представлено более разнообразными языковыми средствами. Наиболее часто употребляется безличное выражение: *Спокойно, Ирина, спокойно! (Четвертая группа)*. Просьба успокоиться, обращенная к собеседнику, более приближена к английскому варианту *calm down*: *Как это не пойду? Миш, Миш, успокойся, пожалуйста, ты же знаешь, как для меня это важно (Варенька)*.

Конфликт может завершаться по-разному: либо коммуниканты приходят к общему мнению и конфликт разрешается (что происходит довольно редко), либо один из коммуникантов прерывает общение и уходит, либо оба коммуниканта решают отложить решение вопроса на более поздний срок. В русских сценариях часто встречается ситуация, когда один из собеседников берет на себя активную роль и, подводя итог, обрывает ссору, останавливает конфликтную ситуацию, не желая ее дальнейшего развития: *Все, пьем чай! (Четвертая группа); Да понял, понял. Проехали (Важнее, чем любовь)*. В английском языке в нашем материале данный прием не представлен. Русские коммуниканты более привычны к такому категоричному общению и к подобным репликам относятся спокойно, в английском языке подобное речевое поведение воспринималась бы как грубое.

Таким образом, исследованный материал показывает, что и в русских, и в английских сценариях представлено умение предупредить и гасить конфликтные ситуации, но при этом используются разные способы (тактики) и средства. Представители английской культуры в ситуации преодоления конфликта используют принцип толерантности, стремятся достичь компромисса. Русские же коммуниканты проявляют такие черты, как прямота и категоричность, ведут себя более эмоционально.

Изучение коммуникативного поведения любого народа возможно на основе его сопоставления с коммуникативным поведением других народов. В процессе межкультурного общения представители разных народов демонстрируют как сходство в поведении, так и отличия. Для успешного общения важно знать нормы и традиции коммуникативного поведения представителей другой языковой культуры. Знание правил речевого этикета, принятых языковых норм, культурных особенностей обеспечивает эффективное коммуникативное поведение.

### Литература

- Ларина Т.В. Доминантные черты английского вербального коммуникативного поведения // Филологические науки. – 2007. – № 2.
- Ларина Т.В. Категория вежливости как система коммуникативных стратегий // Русистика и современность. – СПб., 2005. – Т.1.
- Леонтович О.А. Русские и американцы: парадоксы межкультурного общения. – Волгоград, 2002.
- Прохоров Ю.Е. Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев. – М., 1997.
- Рагмайр Р. Прагматика извинения. – М., 2003.
- Сергеева А.В. Русские: Стереотипы поведения, традиции, ментальность. – М., 2004.
- Стернин И.А. Введение в речевое воздействие. – Воронеж, 2001.
- Третьякова В.С. Конфликт глазами лингвиста. [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Заглавие с экрана. – Режим доступа: [http://proceedings.usu.ru/proceedings/N27\\_03/win/16.html](http://proceedings.usu.ru/proceedings/N27_03/win/16.html)

## УРОВЕНЬ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ И ОСОБЕННОСТИ МЕНТАЛЬНОГО ЛЕКСИКОНА ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ (на материале речи юристов и военных)

*Н.С. Кущенко*

**Ключевые слова:** коммуникативная компетенция, ментальный лексикон, языковая личность, профессиональная группа.

**Keywords:** communicative competence, mental lexicon, language individual, professional group.

Современная психолингвистика имеет давние традиции и нацелена на изучение особенностей языковой личности, то есть единичного и общего, типического и уникального, индивидуального и коллективного в объекте исследования. В настоящее время наблюдается переход от изучения коммуникации, сознания, речевого поведения в целом к попыткам определения своеобразия коммуникативных проявлений, свойственных социальной группе или отдельно взятому индивиду. Таким образом, современную лингвистику интересует, чем люди в общении отличаются друг от друга, поэтому вполне обоснован интерес исследователей к проблемам коммуникации людей, принадлежащих к разным социальным, в том числе и профессиональным группам.

Все чаще предпринимаются попытки описать особенности языковой личности различных типологических групп, включая профессионально-коммуникативную: описание языковой личности учителя, телеведущего, комментатора, переводчика. В последние годы внимание лингвистов привлекает вопрос о влиянии профессии на письменную и устную речь человека. Профессиональная речь исследуется в работах Т.Р. Коноваловой, Т.С. Куликовой, Н.Ю. Одиноквой, О.Н. Паршиной, О.Б. Сиротининой и других. Многими исследователями отмечается общность сознания людей, принадлежащих определенной профессиональной сфере, доказано, что профессиональная деятельность накладывает отпечаток на мировоззрение человека, а следовательно, и на его речь. Однако до сих пор неисследованной оставалась зависимость между уровнем развития коммуникативной компетенции личности и особенностью ее ментального лексикона. Именно этот актуальный вопрос мы поставили перед собой в нашей работе. В настоящей статье мы рассмотрим результаты исследования на примере двух профессиональных групп – юристов и военных.

Наше исследование состоит из двух частей: определение уровня коммуникативной компетенции при помощи анкетирования и выявление особенностей ментального лексикона при помощи свободного ассоциативного эксперимента.

Прежде всего необходимо оговориться, что мы, вслед за К.Ф. Седовым, под коммуникативной компетенцией понимаем «умение строить эффективную речевую деятельность и эффективное речевое поведение, которые соответствуют нормам социального взаимодействия, присущим конкретному этносу» [Седов 2004, с. 23]. Для выявления уровня коммуникативной компетенции мы разработали анкету, представляющую собой задания по орфоэпии, грамматике,

фразеологии и стилистике русского языка. Интерпретируя результаты, полученные после заполнения испытуемыми анкет, мы ориентировались на классификацию, разработанную О.Б. Сиротининой и В.Е. Гольдиным, которые выделяют следующие типы речевых культур: 1) элитарная речевая культура; 2) среднелитературная; 3) литературно-разговорная; 4) фамильярно-разговорная; 5) просторечная; 6) народно-речевая; 7) профессионально-ограниченная [Гольдин, Сиротинина 1993, с. 15]. Однако проведенный эксперимент не дает нам возможности разделять испытуемых на данные группы. Поэтому, ориентируясь на классификацию О.Б. Сиротининой и В.Е. Гольдина, мы выбираем свой, упрощенный вид классификации, разделяя всех испытуемых на имеющих высокий, средний и низкий уровень коммуникативной компетенции. Испытуемые с высоким уровнем коммуникативной компетенции тяготеют к элитарному типу речевой культуры, хотя мы не можем сказать, что они в полной мере соответствуют ему. Средний уровень коммуникативной компетенции можно сравнить со среднелитературным типом речевой культуры, а в низком, хотя он и характеризуется некоторым владением литературным языком, существуют признаки просторечия, диалектной речи, жаргонизмов и т.д. Однако мы не конкретизируем это, заявляя лишь, что у этих испытуемых слабо развиты коммуникативные способности.

Как уже упоминалось, для выявления особенностей ментально-го лексикона личности мы использовали свободный ассоциативный эксперимент, когда испытуемому предлагают как можно быстрее ответить на предъявленное слово-стимул первым пришедшим в голову словом. Этот вид эксперимента признается наиболее эффективным, его результаты позволяют судить о внутренних качествах испытуемого, а также о его социально-биографических данных (возрасте, поле, профессии, социальном происхождении и т.д.) Однако необходимо принимать во внимание, что на ассоциации, полученные в ходе свободного ассоциативного эксперимента, влияют многие факторы, в частности лингвистический (определенные характеристики самого слова-стимула), прагматический (влияние личности испытуемого), а также условия проведения эксперимента.

Все слова-стимулы нашего словника можно разделить на пять групп:

1) слова профессиональной направленности, то есть слова со специальным значением, которое в словарных статьях значится как периферийное (*магазин, форма, звезда, часть* (слова, имеющие спе-

циальное значение в профессиональной группе военных); *материал, мотив, лицо, состав* (слова, имеющие специальное значение в профессиональной группе юристов); *клетка, маска, покой, сестра* (слова, имеющие специальное значение в профессиональной группе медиков));

2) слова, выражающие абстрактные понятия (*судьба, воля, любовь, счастье*);

3) агнонимы, то есть слова, звучание которых знакомо испытуемому, но толкование затруднено (*инсайт, геноцид, инцест, паритет*);

4) слова, связанные с искусством, культурой (*Сотбес, Венера, балет, Мендельсон*);

5) слова с нейтральным значением (*стол, нога, стена, рука*).

Данные группы стимулов выделены не случайно, с их помощью мы выявляли, какие профессиональные реакции продуцируются испытуемыми в ответ на слова-стимулы профессиональной направленности, и будут ли даны профессиональные реакции в ответ на слова-стимулы остальных четырех типов. Реакции испытуемых, предоставленные в ответ на слова-стимулы третьего и четвертого типов (слова агнонимы и слова, связанные с искусством и культурой), также служат показателем уровня коммуникативной компетенции испытуемых. В качестве испытуемых мы привлекли представителей трех профессий – юристов, медиков и военных. При выборе исследуемых специальностей мы ориентировались на специфику профессиональной терминосистемы. Терминосистемы всех выбранных нами профессий являются достаточно закрытыми. Однако в данной статье мы остановимся на результатах экспериментов, проведенных среди юристов и военных. Гипотеза, положенная в основу нашего исследования, состоит в следующем: чем выше у языковой личности уровень коммуникативной компетенции, тем меньшее влияние профессии на ее ментальный лексикон.

Таким образом, при проведении экспериментов мы ставили перед собой следующие задачи:

1) определить уровень коммуникативной компетенции представителей разных профессий (юристов, военных) при помощи специально разработанной нами анкеты;

2) выявить особенности ментального лексикона представителей разных профессиональных групп. Для решения этой задачи был проведен свободный ассоциативный эксперимент.

3) найти взаимосвязь между уровнем коммуникативной компетенции и особенностями ментального лексикона представителей различных профессий.

Количество испытуемых юристов составило 65 человек. По результатам анкетирования мы условно разделили всех испытуемых на имеющих высокий (18 анкет), средний (35 анкет) и низкий (12 анкет) уровни коммуникативной компетенции. Испытуемые юристы с высоким уровнем коммуникативной компетенции стабильно реагировали на предложенные стимулы, испытуемые со средним уровнем коммуникативной компетенции испытывали некоторые затруднения при реагировании на предложенные стимулы из ряда агнонимов, однако число отказов (нулевых реакций) в этой группе было небольшим. В основном в числе реакций на данную группу стимулов были дейксисы (*КАНЦЕРОГЕН – везде, МИЗАНТРОП – он, ИНФАНТА – она*). Под дейксисом в лингвистике традиционно понимается функция, соотносящая высказывание с пространственно-временными координатами акта высказывания [Виноградов 1990, с. 128]. Значительную часть составили фонетические реакции (*ИНСАЙТ – сайт; ПИАР – дар*), а также слова, указывающие на неточное понимание смысла агнонима (*ИНФАНТА – имя, начальник, интеллигентка; ИНЦЕСТ – геология; ОФЕРТА – ерунда*). Работы группы испытуемых с низким уровнем коммуникативной компетенции характеризовались большим количеством профессионально-ориентированных и нулевых реакций в ответ на стимулы агнонимы и стимулы, принадлежащие сфере искусства и культуры. Интересно, что в ряде случаев отказы были получены в ответ на стимулы с нейтральным значением (такие, как *КНИГА, НОГА*), а также стимулы, выражающие абстрактные понятия (такие, как *СУДЬБА, ПОБЕДА*). Реакциями на стимулы агнонимы и стимулы, принадлежащие сфере искусства и культуры, нередко становились фонетические реакции (*ФИЛИНИ – Шмилини; СОТБЕС – Тритбес, Мотбес; БАСНЯ – песня; ПИАР – Диор; ЛИЗИНГ – лизать, лезет*), а также повторы (*МАНЕ – Мане; СОТБЕС – Сотбес; ГЕНОЦИД – геноцид*). Фонетические реакции встречались в качестве реакций на слова, выражающие абстрактные понятия (*ВОЛЯ – неволя, ЛЮБОВЬ – нелюбовь, морковь; ДРУЖБА – служба*). В ответ на слова-стимулы, принадлежащие сфере искусства и культуры, а также стимулы с нейтральным значением и стимулы, выражающие абстрактные понятия, испытуемые с низким уровнем коммуникативной компетенции давали также большое число реакций профессиональной направленности (*ОПЕРА – опер'а; ВЛАСТЬ – кор-*

*рупция, мафия, в СИЗО; ДРУЖБА – напарник, прапор, с ментами; ЛЮБОВЬ – за решеткой, сутер, на срок тянет; ЖИЗНЬ – за решеткой, на зоне, после планерки; ЗЕРКАЛО – около вертушки; КНИГА – Кодекс, законы; ДЕРЕВО – около РОВД; ДИВАН – в красном уголке, в отделении; РУКА – наручник, пристегнуть, валяется около пикета, Калаи).*

В целом в анкетах испытуемых прослеживается обратная зависимость между уровнем коммуникативной компетенции и количеством профессионально ориентированных реакций.

Количество испытуемых военных, принявших участие в нашем эксперименте, также составило 65 человек. По результатам анкетирования мы условно разделили всех информантов на три группы в соответствии с уровнем коммуникативной компетенции. В группы с высоким и низким уровнями коммуникативной компетенции вошло равное количество информантов (по 20 анкет), а к группе со средним уровнем коммуникативной компетенции мы отнесли анкеты 25 информантов.

Особенностью реакций испытуемых военных стало их однообразие, которое выражалось не только в том, что разные информанты продуцировали одинаковые реакции в ответ на один и тот же стимул, но и в том, что отдельные информанты продуцировали одну и ту же реакцию в ответ на разные стимулы. Нам представляется возможным объяснить данную ситуацию спецификой языкового сознания военных, которое является строго регламентированным. В ходе учебной и воспитательной работы формируется личность военного, действующего строго в соответствии с приказом и надлежащими инструкциями, отступления от правил не приветствуются. Так как эксперимент проводился на рабочем месте, в присутствии командира, он воспринимался как одно из служебных заданий, следовательно, реакции, продуцируемые испытуемыми, были четкие, точные, односложные и достаточно однообразные.

В целом в ответах испытуемых военных сохраняется тенденция, прослеживаемая в работах юристов. Испытуемые с высоким уровнем коммуникативной компетенции стабильно реагировали на предложенные стимулы, в работах испытуемых со средним и низким уровнями коммуникативной компетенции мы встречаем достаточно большое количество отказов (нулевых реакций). Профессионально ориентированные реакции встречались в анкетах представителей всех трех групп в большом количестве, что также же можно объяснить спецификой языкового сознания военных. Испытуемые воен-

ные с высоким уровнем коммуникативной компетенции стабильно реагировали на предложенные слова-стимулы и, как мы уже отмечали, в их ответах было довольно много профессионально ориентированных реакций (21%) по сравнению с испытуемыми юристами, имеющими тот же уровень коммуникативной компетенции (5% и 8% соответственно). Профессионально ориентированные реакции были зафиксированы в основном в ответ на стимулы профессиональной направленности (например, *НАРЯД – вне очереди, заступить; КОМАНДА – вольно, выполнять, приказ*), а также стимулы, выражающие абстрактные понятия (*ДРУЖБА – с прапором, чепок; ЖИЗНЬ – военная, служба*). В работах испытуемых со средним уровнем коммуникативной компетенции зафиксировано гораздо больше профессионально ориентированных реакций в ответ на стимулы, принадлежащие практически всем группам. Так, в ответ на стимулы, выражающие абстрактные понятия, были получены следующие реакции: *ЧЕСТЬ – армия, мундир, отдать, офицер, полк; ВОЛЯ – дембель, самоход; ЛЮБОВЬ – к Родине; ДРУЖБА – бойцы, комбат, фронтовая*. В ответ на стимулы-агнотимы и стимулы, связанные с искусством и культурой, наряду с нулевыми реакциями были получены профессионально ориентированные реакции: *ЛИЗИНГ – кирзачей, у старшины; ОФШОР – погранзащита; СУИЦИД – 2-я рота*. Реагируя на стимулы с нейтральным значением, испытуемые со средним уровнем коммуникативной компетенции продуцировали следующие реакции: *СТОЛ – в чепке, дежурный по кухне, казарма, нет в казарме, обеденный; ОКНО – автопарк, в казарме, казарма, плац*. Рассмотрим подробнее профессионально ориентированные реакции в ответ на стимулы профессиональной направленности у испытуемых со средним уровнем коммуникативной компетенции: *МАГАЗИН – барабан, дисковый, патрон, чепок; ЗВЕЗДА – армия, военный, за особые заслуги, на погоне, погон, получить, служба, старлей, уже майор*. Работы испытуемых военных с низким уровнем коммуникативной компетенции характеризуются большим количеством отказов, наличием повторов (*АНАЛИЗ – анализ; БАЛЕТ – балет, ОПЕРА – опера, РУКА – рука, НОГА – нога, ноги*) и фонетических реакций (*МАСКА – замазка; ГЕНОЦИД – гены, Гена; КОПИЯ – армия, КНИГА – фига*), а также особенным однообразием реакций по сравнению с представителями других уровней коммуникативной компетенции той же профессиональной группы. Количество профессионально ориентированных реакций в работах этой группы испытуемых составило 67%. Эти реакции были получены в основном в ответ на стиму-

лы профессиональной направленности и на стимулы с нейтральным значением, а также на некоторые стимулы с абстрактным значением. Что касается стимулов-агномимов и стимулов, связанных с искусством и культурой, то ответом на них чаще всего становились нулевые и фонетические реакции наряду с реакциями-повторами. Приведем пример профессионально ориентированных реакций испытуемых военных с низким уровнем коммуникативной компетенции. Так, в ответ на группу стимулов с абстрактным значением были получены следующие реакции: *ЧЕСТЬ – армия, отдавать; ПОБЕДА – армия, война; СУДЬБА – армия, служба, служить; ЖИЗНЬ – военная, по контракту, служба*. Примерами профессионально ориентированных реакций на стимулы с нейтральным значением могут служить: *СТОЛ – в каютерке, чепок; СТЕНА – дежурный, в казарме, казарма; КНИГА – устав*. Основная масса профессионально ориентированных реакций этой группы испытуемых была получена в ответ на стимулы профессиональной направленности, однако они также носили весьма однообразный характер: *ДУХ – скоро слон, солдат, срочник, срочники; ГУБА – армия, гауптвахта, солдат; ЗВЕЗДА – военный, погоны; НАРЯД – вне очереди, солдату*.

Таким образом, проанализировав полученные реакции, можно сказать, что в целом наша гипотеза подтверждается. Действительно, существует зависимость между уровнем коммуникативной компетенции и влиянием профессии на языковую личность: чем выше уровень коммуникативной компетенции, тем меньшее влияние профессиональная деятельность оказывает на языковое сознание личности. В ходе обработки материала, полученного в эксперименте с юристами, было выявлено, что в группу с высоким уровнем коммуникативной компетенции вошли практикующие юристы, а в группу с низким уровнем коммуникативной компетенции вошли сотрудники правоохранительных органов, имеющие высшее образование. Однако в группе испытуемых военных связи между занимаемой должностью или званием и уровнем коммуникативной компетенции обнаружено не было. Общей чертой юристов и военных, принявших участие в нашем эксперименте, стало однообразие реакций, причем у военных это проявилось в значительно большей степени. Подобный результат мы связываем с кодифицированностью всех сфер деятельности представителей данных профессий, а особенно военных, что и накладывает отпечаток на их речь.

## Литература

Виноградов В.А. Дейксис // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990.

Гольдин В.Е., Сиротинина О.Б. Внутринациональные речевые культуры и их взаимодействие // Вопросы стилистики: Проблемы культуры речи. – Саратов, 1993. – Вып. 25.

Седов К.Ф. Дискурс и личность. – М, 2004.

## ЗАВИСИМОСТЬ РЕЧИ В ЧАТЕ ОТ ЕГО ТЕМАТИКИ

*Д.А. Сергеева*

**Ключевые слова:** разговорная речь, чат, жаргон, общение.

**Keywords:** oral speech, chat, jargon, communication.

Исследование молодежных чатов в разные дни недели позволило сделать выводы о том, что речь в чате обладает как сходством с разговорной речью, так и отличиями от нее [Сергеева 2005, с. 126; Рычагова 2005, с. 136; Сергеева 2006, с. 161].

Влияние человека на речь проявляется и в новых формах коммуникации, таких как чаты, форумы, дневники, электронные письма, несмотря на то, что данные формы коммуникации технические. Задача данной статьи – сравнить молодежный чат с другими, чтобы проверить предположение о зависимости речи в чате от возраста чаттеров, их социального статуса, профессии, а также от тематики в разновидностях чатов. Представляется необходимым подсчитать количество жаргонной, бранной, обсцентной лексики, смайликов и рожиц в каждой разновидности чатов, так как мы полагаем, что чатовое общение максимально приближено к разговорной речи и употребление подобной лексики является еще одним признаком разговорности чатового общения. Материалом для анализа послужили зафиксированные чаты [www.mail.ru](http://www.mail.ru), [www.fein.ru](http://www.fein.ru), [www.elenoise.ru](http://www.elenoise.ru), [www.beauty-to-ra.ru](http://www.beauty-to-ra.ru).

Из каждого чата была сделана выборка по 1000 словоупотреблений и подсчитано, сколько в этой выборке встречается жаргонной, бранной, обсцентной лексики, смайликов и рожиц. Наибольший интерес для нас представляют молодежные чаты, поскольку, как показал анализ, именно в них разговорная речь на письме представлена наиболее ярко. Первый чат – чат на [www.mail.ru](http://www.mail.ru), второй, профес-

сиональный – [www.fein.ru](http://www.fein.ru), чат, в котором обсуждаются компьютеры, различные программы для компьютеров и сотовых телефонов, третий – чат электронной музыки – [www.elennoise.ru](http://www.elennoise.ru), в котором обсуждаются последние новости в мире музыки и четвертый чат – домохозяйек [www.beauty.tora.ru](http://www.beauty.tora.ru), в котором участники (женщины) обмениваются рецептами и рекомендациями по уходу за внешностью, волосами, ведению домашнего хозяйства и пр. Материал был взят с 16.00 до 18.00 в четверг 26.07.2007 и с 14.00 до 16.00 29.10.2007. Необходимо отметить, что, по интернет-статистике [www.rambler.ru](http://www.rambler.ru), молодежные чаты в основном посещают подростки в возрасте от 14 лет и молодежь до 21 года, профессиональные чаты – люди от 20 до 35 лет, а музыкальные чаты и чаты по интересам посещают разные категории людей от 14 до 45 лет.

В первую очередь исследованные чаты различаются тематически, что отражено в самих названиях чатов. В первом чате в зафиксированный период времени обсуждали, как всегда, погоду, учебу, музыку, выясняли, кто из чаттеров где проживает, чаттеры обменивались электронными адресами и номерами ICQ. В профессиональном «компьютерном» чате обсуждались компьютеры и программное обеспечение, модели сотовых телефонов. В чате электронной музыки обсуждались направления в музыке, музыкальные группы. В чате домохозяйек обсуждались советы, которые накануне давались в одном ток-шоу.

Можно сделать вывод, что соблюдается изначальная тематическая направленность, заложенная в названиях чатов. Хотя иногда в «общих чатах» могут обсуждаться различные темы (программное обеспечение, советы по уходу за внешностью), тогда как в других чатах подобные явления не были зарегистрированы. В «общие чаты» чаттеры приходят познакомиться и пообщаться на отвлеченные темы, а во всех остальных чатах чаттеры либо просят определенной помощи, либо обсуждают конкретные темы. В молодежных чатах больше так называемых «новичков», тогда как в остальные чаты чаттеры приходят за определенной информацией.

Под жаргонной лексикой мы понимаем лексику в речи какой-либо социальной или профессиональной группы, содержащей большое количество свойственных только этой группе слов и выражений, отсутствующих в литературном языке и не используемых в официальной речи, в научных трудах и т.д. Мы не будем различать лексику жаргона и сленга, так как в любом случае эти слова в чатах

являются «экспрессивными компонентами литературного языка, используемыми ради намеренного снижения своей речи» [Сиротинина 2005, с. 130]. Для нашего исследования релевантным представляется разграничить разные типы жаргона – молодежного, компьютерного. Музыкальный жаргон и жаргон домохозяйек нецелесообразно выделять в отдельные группы, так как в них, несмотря на возрастные различия чаттеров, употребляется лексика молодежного жаргона.

На 1000 словоупотреблений в речи молодежного чата жаргонной лексики встретилось 31 словоупотребление, бранных слов – 18, обсценной лексики – 16. В речи профессионального чата компьютерной сленговой лексики – 205 словоупотреблений, бранных слов – 15, обсценной лексики – 10. В музыкальном чате встретилось 24 словоупотребления молодежного жаргона, бранных слов – 17, обсценной лексики – 14. В чате для домохозяйек молодежной жаргонной лексики встретилось 16 словоупотреблений, бранных слов – 17, обсценной лексики не наблюдалось.

Таким образом, для молодежного чата, по сравнению с другими тремя чатами, характерно употребление молодежного жаргона, бранных слов и обсценной лексики, что обусловлено, на наш взгляд, влиянием возраста общающихся. В профессиональном чате наблюдается самое большое количество употреблений компьютерного жаргона и самое малое – обсценной лексики, поскольку в профессиональных чатах общаются не учащиеся школ и не студенты, а скорее взрослые люди, которые привыкли быть более сдержанными и ответственными в общении. В музыкальном чате встретилось почти такое же количество грубой лексики, что и в речи молодежного чата. Интересно, что в чате для домохозяйек не встретилось обсценной лексики. Видимо, это вызвано тем, что в данном чате общаются в основном женщины, которые менее склонны, чем подростки и мужчины, к употреблению подобной лексики. Однако чаттеры в этом чате употребляют молодежный жаргон, видимо, особый жаргон домохозяйек еще не сформировался, а молодежный постепенно становится общим.

Для большей точности мы проверяли жаргонную лексику по [БТСРЯ 2002; СТСРЯ 2004.]. Все жаргонизмы из чатов включены в словарь с пометкой *жарг.* или *проф.* Проверка лексики по словарю дает возможность удостовериться в принадлежности тех или иных слов к компьютерному или молодежному жаргону.

Самыми частотными употреблениями молодежного жаргона в речи молодежного чата и в речи чата для домохозяйек являются следу-

ющие слова (здесь и далее сохраняется орфография, пунктуация, шрифты и особые знаки оригинала):

Молодежный чат: *супер* (5), *кайф* (4), *кайфоломить* (3), *тусовка* (3), *туса* (2), *зависнуть* (2), *денс* (2).

Чат домохозяйек: *супер* (4), *класс* (4), *тусовка* (3), *зависнуть* (2), *кайф* (2).

Для речи музыкального чата характерны: *прикольный мюзон* (12), *фигня* (9), *кайфовать* (7), *махнуться* (6).

Самыми частотными употреблениями компьютерного жаргона в речи профессионального чата являются: *сервак* (11), *комп* (10), *моби-ла* (10), *Клава* (9), *виснуть* (8), *блютус* (8), *ик-порт* (6), *драйвер* (6), *дрова* (5), *прокси* (4).

Человеческие эмоции и чувства представляют собой специфические способы реагирования людей на изменения, происходящие во внутренней или внешней среде [Куницына 2001, с. 214]. Но в речи чата, выраженной через напечатанный текст, невозможно использовать невербальные средства общения, привычные для разговорной устной речи, поэтому используются обычные в чате, но необычные для устной и письменной речи особые знаки, различные шрифты и подчеркивания, а также цвета для выделения своих высказываний или ником в общей массе реплик, что, на наш взгляд, является проявлением стремления к индивидуальности чаттеров. Влияние, которое оказывают смайлики на значение высказывания и его простоту, довольно значительное. Чаттеры склонны употреблять смайлики просто как знаки расположения, и часто без особой на то причины, например:

*Sunshine\_4\_YOUR\_eyess: Илемби: ленка ты супер))))*  
*Илемби: Sunshine\_4\_YOUR\_eyess: ))))))))))))))))))))))))))))*

*Кобра: чайник там вылетела чтоль 🤪) комя я это все рассказываю))))))))))))))))))*

*Кобра: 🤪*

*SIMSON<sup>1</sup>: Даша\_Букина, а что ты хочешь узнать??? 🤪*

*lialia<sup>2</sup>: privetiki sexi 🤪*

*КАСПЕР : Кошка: что скучно))))?)<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> Используется синий цвет.

<sup>2</sup> Используется синий цвет.

Используется розовый цвет.

3

Чёрный дельфинчик: *verry-cherry*, 🍷 а у всё хо-рошо спасибо что спросила))

SHEFF: ^ViP™/-=\$GOLD\$BOY\$=-, 🍷

Хохотушка: [FPT]G.A.D., 🍷🍷🍷я щас уссусь)))а у тя есть фотки с лагеря?))

В речи молодежного чата встретилось самое большое количество смайликов (на 1000 словоупотреблений 257 смайликов), в речи профессионального чата ситуация противоположная (всего 34 смайлика), в речи музыкального чата и в речи чата для домохозяек почти одинаковое количество (в музыкальном чате – 164, а в речи чата для домохозяек 156). Это можно объяснить молодостью чаттеров из молодежного чата по сравнению с чаттерами трех других чатов, а чаттеры из профессионального чата заходят на подобные чаты лишь для получения определенной информации, что не оставляет возможности для проявления эмоций.

Характер речи в чатах зависит от возраста чаттеров, социального статуса, конкретных задач общения в чате, от его тематики, от профессии чаттера и от самой цели вхождения в чат (информативное или фатическое общение). К разговорной речи максимально приближены молодежные чаты: по количеству жаргонной и обсценной лексики и по количеству смайликов и рожиц, как аналога выражения эмоциональности разговорной речи. Общение в молодежном чате эмоциональнее, чем в трех других чатах, что выражается не только количеством смайликов, но и различными шрифтами, подчеркиваниями, цветами реплик. Дальше всего от разговорной речи находится, на наш взгляд, компьютерный чат, это связано с конкретными целями и задачами вхождения в чат и с возрастом чаттеров. Речь музыкального чата по количеству обсценной лексики приближена к речи молодежного чата, но не отличается яркой эмоциональной окрашенностью, а речь чата для домохозяек более выдержанная, как и речь в компьютерном чате.

## Литература

- БСТРЯ – Большой толковый словарь русского языка. – СПб., 2002.  
СТСРЯ – Современный толковый словарь русского языка. – М., 2004.  
Куницына В.Н., Казаринова Н.В., Погольша В.М. Межличностное общение. – СПб., 2001.  
Сергеева Д.А. Новогодние ночи в чатах // Проблемы речевой коммуникации. – Саратов, 2005.

Сергеева Д.А. Русская речь в чатах // Проблемы речевой коммуникации. – Саратов, 2006.

Сиротинина О.Б. Сленг: его место в системе социальных и функциональных компонентов русского языка // Язык и общество в синхронии и диахронии. – Саратов, 2005.

Рычагова Д.А. Чат как современное средство общения молодежи. Разговорное и чатовое общение // Филологические этюды. – Саратов, 2005. – Вып.8. – Ч. III.

## НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ АКТУАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПТА «INSTRUCTION» В ДИСКУРСЕ

*Е.В. Астахова*

**Ключевые слова:** концепт, инструктивный дискурс, прагматическая установка.

**Keywords:** concept, instructive discourse, pragmatic intention.

В настоящее время одной из наиболее актуальных проблем лингвистики является проблема дискурса. Внимание исследователей направлено на определение, классификацию, выявление особенностей, изучение функционирования, когнитивных оснований порождения дискурса. На сегодняшний день созданы различные типологии, в рамках которых выделяют множество видов дискурса. Одним из таких видов является инструктивный дискурс.

К инструктивному дискурсу относят огромное количество разнообразных типов текстов, отличающихся друг от друга по объему (от коротких, однословных объявлений, в том числе указателей, до полноценных текстов инструкций по эксплуатации, насчитывающих сотни страниц); по жанру (это могут быть должностные инструкции, рекламное объявление, предвыборное выступление, кулинарный рецепт, учебное пособие, методические указания и т.д.); по функциональному стилю (научный, бытовой, художественный, официальный, юридический, политический, коммерческий и др.). Графически инструктивные тексты могут быть представлены как вербально, так и вербально-изобразительно, в виде картинок или иконически (иконографическими знаками).

Каждый текст создается для достижения определенных целей: побудить к действию, сообщить о чем-то, научить чему-либо, как и что нужно делать, повлиять на поведение, мнение адресата и т.д. В

нашем случае все разнообразие текстов объединяется общей прагматической установкой – инструктировать. Для актуализации данной цели существует целый арсенал языковых средств выражения. Автору инструктивного текста необходимо выбрать определенный вариант из этого набора в зависимости от условий коммуникативной ситуации. Все эти средства возможно описать в виде некоторой ментальной единицы, концепта, существующего в сознании носителей языка, который, с одной стороны, дает возможность реализовать интенции (целевые установки) адресанта в речевом произведении и, с другой стороны, позволяет адресату идентифицировать, адекватно воспринимать получаемую информацию и соответственно реагировать на нее. Поэтому для исследования инструктивного дискурса необходимо прежде всего выявить и описать содержание концепта, лежащего в его основе.

Концепт находится в центре внимания исследователей, работающих в различных направлениях лингвистики и когнитивной науки. Существует множество определений и подходов к изучению концептов. В данной работе концепт понимается как относительно структурированная ментальная сущность, образованная в сознании в результате когнитивной деятельности. Это единицы знания, которыми оперирует человеческое мышление и в форме которых структурируется и хранится весь ментальный опыт человека. Что касается структурной организации, то в работе принимается подход, основанный на представлении концепта как двусторонней сущности, одной своей стороной он обращен к миру, отражает его и / или конструирует в сознании, другой стороной – к языку и знакам, которые его выражают и называют (репрезентируют и объективируют). «Обращенный к языку концепт предстает как значение, а обращенный к миру – в превращенных формах понятия и представления, где представление – это мысль о единичном, а понятие – мысль об общем (о классе и о признаке)» [Никитин 2003, с. 175]. Благодаря такой своей структуре концепт является «ключом» к исследованию и пониманию процессов мышления посредством языка, так как языковые средства выражения (объективирования) концепта доступны для непосредственного изучения, в отличие от сознания и процессов мышления.

Модель концепта представляют с помощью различных метафорических сравнений: в виде облака (Л.С. Выготский, Г.В. Токарев), снежного кома (Н.Н. Болдырев), в образе плода с косточкой и мякотью (З.Д. Попова, И.А. Стернин). Все эти модели объединяются представлением о наличии в концепте ядра, околоядерной зоны, бли-

жайшей и дальней периферии. Ядро наиболее точно представлено в семантике ключевого слова – репрезентанта. Так как наше исследование ведется на материале английского языка, то ключевым словом, описывающим данный концепт, было выбрано слово «**instruction**». Для выявления содержания концепта использовались различные словари таких издательств, как Cambridge University Press; Longman Group UK Limited; Macmillan Publisher's Limited; Oxford University Press и др. Основные компоненты дефиниции, представленные в словарях следующие:

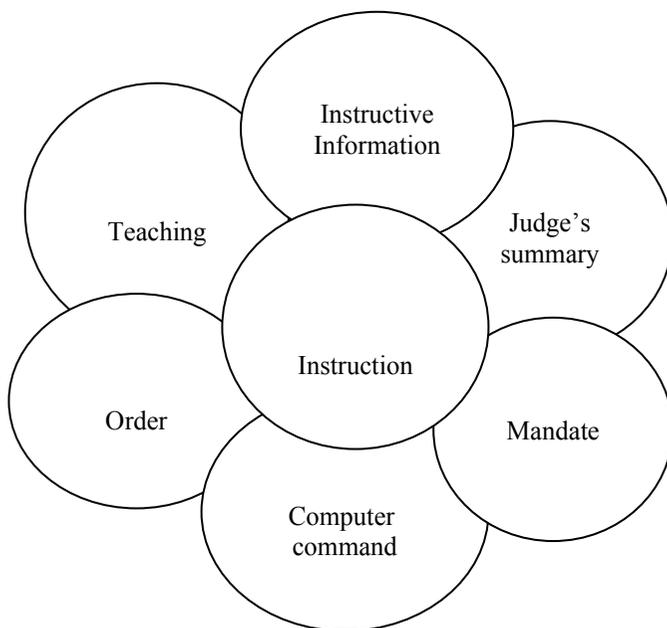
- 1) *the process of teaching; knowledge or teaching given;*
- 2) *an order or direction given to smb;*
- 3) *instructions [pl] statements telling smb. what they should do with something or how something operates.*

Наряду с этими компонентами выделяются и специальные компоненты дефиниции. В юридической области: *to employ a legal representative to handle a case, the information given by a judge to a jury at the end of a case that explains the applicable points of law and summarizes what has to be proved.*

В области компьютерных технологий: *a word or code which, when put into a computer, makes it perform a particular operation.*

А также выделяют значения, встречающиеся в американском варианте английского языка: *the authority bestowed on a government or other organization by an electoral victory, effectively authorizing it to carry out the policies for which it campaigned.*

Каждое из этих значений включается в определенный концепт, который может быть представлен полевой структурой с центром, периферией и зонами пересечения между собой и с другими полями. Общим компонентом для всех значений является сема «предоставление информации (указаний) о том, что и как необходимо делать».



Исследование иллюстративных примеров, приведенных в словарных статьях, различного рода экспликаций, а также всего словообразовательного гнезда, включающего лексемы *instruct*, *instructive*, *instructively*, *instructional*, *instructor*, позволило дополнить представление о концепте следующим образом:

- «instruction» обладает такими характеристиками, как *practical, useful, specific, informative*;
- по уровню сложности подаваемой информации: *basic, advanced, complex, simple, general, beginning, elementary, intermediate, remedial*;
- по области применения содержащейся информации: *technical, flying, safety, operating, cooking, washing, driving, service, moral, religious, stage, medicine*;
- по степени эксплицитности содержания: *full, explicit, detailed, step-by-step, precise, clear, proper, unclear*;
- по требовательности исполнения: *firm, strict*;
- инструктивные тексты могут быть представлены в следующих формах: *written, verbal, printed, visual*;

- несколько последовательных инструкций: *set, series, list, course*;
- по характеру взаимодействия участников: *individual, formal, informal, interlocutory*;
- по способу (каналу) предоставления (передачи) информации: *book, booklet, leaflet, telephone, letter, computer-assisted, videotape, on-screen, manual*.

Все эти особенности и характеристики отражаются в концепте «**instruction**», следовательно, в сознании носителя языка и учитываются при создании инструктивных текстов, влияют на выработку стратегии для достижения целевой установки и выбор средств объективации концепта в зависимости от коммуникативной ситуации.

Более полно содержание концепта выявляется при использовании словарей-тезаурусов, которые являются своего рода концептуальными словарями, по ключевому слову в них можно найти множество лексем, репрезентирующих значение данного слова. Каждое из основных значений **instruction** представлено в свою очередь определенным набором ЛСВ, в структуре которых присутствует сема «предоставление информации (указаний) о том, что и как необходимо делать», эта сема сочетается с другими, образуя новые значения, в структуре которых выделенная нами сема занимает определенное место от центра до периферии. В зависимости от того, какое место занимает сема «предоставление информации (указаний) о том, что и как необходимо делать» в семантический структуре, значения могут быть отнесены к центральной и периферийным зонам. В таблице центр выделен жирным шрифтом, периферия – курсивом, хотя, границы между этими зонами условны и диффузны.

<b>Teaching</b>	teach, educate, train, drill, coach, school , tutor, indoctrinate, prepare, discipline, lecture, give lessons, give knowledge, edify, show / tell how to do, explain, advice, <i>experience, wisdom, ideas, beliefs, philosophy, thinking, principles, acquaintance, erudition, intelligence...</i>
<b>Order</b>	order/give orders, direct/give directions, command, charge, enjoin, bid, require, tell, demand, request, <i>advise, ask, suggest, propose, offer...</i>
<b>(Instructive) Information</b>	inform, tell (officially), direction, show how to do, guide, manual, guidelines, plans, <i>data, facts, leaflet, booklet...</i>
<b>Judge's summary</b>	brief, order, authorize, tell, <i>inform, facts, data...</i>
<b>Computing</b>	command, code, program ...

American English	mandate, edict, decree, dictate, obligation ...
---------------------	---

Итак, основная прагматическая установка, реализуемая в текстах инструктивного характера в обобщенном виде – «предоставление информации (указаний) о том, что и как необходимо делать», причем автор рассчитывает на положительный перлокутивный эффект, – данные инструкции будут выполнены. Это ожидание основано на различных факторах в зависимости от ситуации. Например, в приказе – на приоритете (позиционном превосходстве) источника побуждения по отношению к адресату (начальник, директор, командир), при этом выполнение приказа обязательно, невыполнение наказуемо. Инструкция (например, по эксплуатации прибора) «не является попыткой заставить кого-то сделать что-то, однако выполнение действий, данных в инструкции, облигаторно, что обусловлено осознаваемой адресатом их практической целесообразностью» [Кедрова 1991, с. 55], невыполнение косвенно наказуемо, так как может привести к поломке прибора.

Помимо основного значения в данном виде дискурса реализуются такие значения как *teach, educate, direct/give directions, inform, tell (officially)* и т.д. Но для реализации данных значений в высказывании редко будут использоваться именно эти лексемы. Высказывания типа *I instruct you* или *I teach you* – идеальная форма перформативных предложений. Однако в реальной практике речевого общения такая форма встречается крайне редко. Для актуализации данных прагматических установок применяются особые тактики и стратегии при построении текстов, используются определенные синтаксические конструкции, языковые формулы, термины и т.д. При этом учитывается коммуникативная ситуация и этнокультурная специфика. Так, например, в работах А. Вежбицкой содержится анализ запретов и той особой роли, которую они играют в немецкой культуре (имеется в виду объявления в общественных местах, например, *Zutritt verboten!* – Проход запрещен!). В немецкой картине мира принято жестко регламентировать поведение людей, в отличие от англичан, которые выбирают более мягкое и косвенное воздействие. По сути, немецкие объявления подобного рода представляют собой скорее приказ, чем просьбу. В английском языке выражению *X-verboten* соответствует конструкция *No X-ing* например *No smoking* или *No parking* – конструкция, содержащая скорее правило, а не запрещение «по неписаным английским установкам, “нормальная жизнь” в общественных местах регулируется правилами, а не запретами. Слово “prohibited”

иногда используется в общественных объявлениях, но только применительно к антиобщественному или представляющему опасность поведению, но не к таким “нормальным” действиям, как курение или парковка машин. Таким образом, знак *Smoking prohibited* не исключен в английском языке, но встречается скорее вблизи нефтяных резервуаров или заправочных станций, чем в лекционных залах, предупреждая об опасности» [Вежбицкая 2001, с. 172].

Довольно часто прагматика текста включает не одну, а одновременно несколько целей, «инструктирование» может доминировать, находится на периферии целевых установок данного текста или быть скрытой от непосредственного восприятия адресата. Так в монографии Г.Г. Михеевой исследуется прагматический аспект научных письменных текстов, где основной целью обычно считают «информирование». При информировании с психологической точки зрения вводятся новые значения в поле значений реципиента. Узнав нечто новое о факте, человек меняет к нему свое отношение и соответственно при необходимости он может принять решение, регулирующее его поведение. Поэтому информирование – это тип особого непрямого воздействия или управления в широком смысле слова [Михеева 1984].

При решении прагматических задач, стоящих перед отправителем письменного научного может быть использовано скрытое и непосредственное побуждение. Для актуализации целевой установки отправителя, реализуемой как непосредственное побуждение, важную роль играет побудительный элемент соответствующего наклонения. Не все языковые формы поля побудительности, используются в научном тексте, а лишь те из них, которые связаны с данным функциональным стилем. Для реализации скрытого побуждения обычно в научном тексте используется изъявительное наклонение, индикатив, инклюзивная форма повелительного наклонения, императив, и редко – сослагательное наклонение. Например, «*Приведем несколько отличительных черт*».

Таким образом, концепт «instruction» представлен в языке огромным количеством разноуровневых средств выражения, в том числе лексических, грамматических, фонетических. В зависимости от прагматических установок, коммуникативной ситуации, этнокультурной специфики и других факторов автор инструктивных текстов выбирает определенные средства из этого арсенала. И тогда «инструктирование» может быть прямое, непосредственное или скрытое, косвенное. Побуждение к выполнению инструкций может доминировать

или находиться на периферии целевых установок дискурса, что в свою очередь отражается на выборе языковых средств.

### Литература

Вежибцкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики. – М., 2001.

Кедрова К.С. Коммуникативно-прагматические особенности текста инструкции // Коммуникативный аспект языка: процессы и единицы. – Л., 1991.

Михеева Г.Г. Актуализация прагматического аспекта научного текста. [Электронный ресурс]. – Ростов на Дону: РГУ – 1984. – Заглавие с экрана. – Режим доступа: <http://rspu.edu.ru/projects/deutch/pub.html>

Никитин М.В. Основания когнитивной семантики : учеб. пособие. – СПб., 2003.

## ОГОНЬ В ИЗОБРАЖЕНИИ ЯЗЫКА

*К.С. Верхотурова*

**Ключевые слова:** народная картина мира, лексика, номинации огня.

**Keywords:** national world concept, lexics, fire nomination.

Огонь в народной картине мира – одно из самых таинственных и устрашающих природных явлений, и потому не удивительно, что и в фольклорной традиции, и в языковом коде его образ сопряжен, с одной стороны, с немалым количеством мифологических мотивов, с другой – с очень мощным экспрессивным потенциалом. В языковом портрете огня можно отметить следующие моменты. Во-первых, количество номинаций, апеллирующих непосредственно к огню, невелико относительно лексического пласта, связанного с процессом *горания*. Во-вторых, огонь сам по себе, не как процесс, а как феномен, осмысливается неоднозначно. И в языке, и в фольклоре существует противопоставление огня стихийного, огня небесного и огня хтонического.

Лексика, номинирующая огонь, пламя, достаточно явно делится на две группы: нейтральная лексика – по большей части это дериваты корней с исходным значением ‘гореть’ (\**ogn-*, \**gor-*, \**žeg-* и \**pal-*), а также существительные от глагола *пылать* – и лексика, содержащая в себе результат некоего переосмысления. Поскольку первая группа не нуждается в особом комментировании, так как представляет собой результат закономерной семантической эволюции, а семантическое расстояние между мотивирующим и мотивированным звеном является минимальным, она может быть представлена в виде следующей таблицы:

дериваты корня * <i>pal-</i>	дериваты корня * <i>ogn-</i>
<i>пла́мя, пла́мень</i> ‘огонь, поднимающийся над горящим предметом. Светящийся пар или газ, выделяемый при горении некоторыми веществами’ [МАС <sup>1</sup> , 3, 132]	<i>огонь</i> ‘раскаленные светящиеся газы вокруг горящего предмета, пламя’ [МАС, 2, 587]
<i>по́л</i> ‘пламя’ (Смол.) [СРНГ <sup>2</sup> , 29, 29]	<i>огóшек</i> ‘огонь, огонек’ (Влад., Новг., Волог.) [СРНГ, 22, 350]
<i>по́ломья</i> ‘пламя’ (Нижегор., Вост., Курск.) [СРНГ, 29, 111]	<i>огóшка</i> ‘огонь, огонек’ (Костром., Волог.) [СРНГ, 22, 350]
<i>по́лонья</i> ‘полымя, огонь’ (Дон.) [СРНГ, 29, 113]	<i>огни́ще</i> ‘огонь’ (Арх., Пск., Тул.) [СРНГ, 22, 330]
<i>по́лымь</i> ‘пламя’ (Уфим.) [СРНГ, 29, 176]	<i>огóнушек</i> ‘огонь’ (Орл., Курск.) [СРНГ, 22, 340]
<i>по́лымье</i> ‘пламя’ (Орл.) [СРНГ, 29, 176]	<i>пла́менный оgoнь</i> ‘яркий огонь, пламя’ (Ворон.) [СРНГ, 27, 79]

<sup>1</sup> Здесь и далее: МАС – Словарь русского языка: В 4 т. – М., 1981–1984, где сначала указывается номер тома, а затем номер страницы в этом томе.

<sup>2</sup> Здесь и далее: СРНГ – Словарь русских народных говоров. – М.; Л., 1965–2001. – Вып. 1–34, где сначала указывается номер выпуска, а потом номер страницы в этом выпуске.

<i>пла́ме</i> ‘пламя’ (Вост., Перм., Олон., Мурман., Киров., Свердлов., Сиб., Ярослав.) [СРНГ, 27, 79]		
<i>па́ль</i> ‘пламя’ (Костром., Влад.) [СРНГ, 25, 179]		
<i>па́льмо́</i> ‘пламя’ (Перм.) [СРНГ, 25, 180]		
<i>па́льма́</i> ‘пламя’ (Перм.) [СРНГ, 25, 180]		
<i>по́ломень</i> ‘пламя, огонь’ (Петерб.) [СРНГ, 29, 110]		
<i>по́лыньи</i> ‘языки пламени; огни’ (Сиб.) [СРНГ, 29, 178]		
<i>о́гненное пла́менье</i> ‘пламя’ (Самар.) [СРНГ, 27, 79]		
<b>дериваты глагола</b> <i>пы́лать</i>	<b>дериваты корня</b> <i>*gēr-</i>	<b>дериваты корня</b> <i>*žig-</i>
<i>пы́л</i> ‘сильный жар, пламя’ [МАС, 3, 568]	<i>жа́ркое</i> ‘огонь’ (Дон.) [СРНГ, 9, 81]	<i>жи́га</i> ‘огонь’ (Калуж., Курск.) [СРНГ, 9, 163]
<i>пы́ло</i> ‘пламя, огонь’ (Арх., КАССР., Кемер., Пск.) [СРНГ, 33, 191]	<i>жа́ро́вь</i> ‘пламя, огонь; жар от огня, пламени’ (Сиб.) [СРНГ, 9, 84]	<i>жи́жа</i> ‘в языке детей – огонь (свечи, лампы, лучины, спички и т.п.)’ [СРНГ, 9, 171]
<i>пы́ль</i> ‘пламя, огонь’ (Олон., Арх., Смол., Сев.-Двин., Колым.) [СРНГ, 33, 192]		
<i>пы́л</i> ‘сильный жар, огонь’ [СРНГ, 33, 189]		

Номинации *светло́* ‘пламя, огонь’ Курск., Брян., Дон., Сиб [СРНГ, 36, 264], *тепло́* ‘огонь’ Зап. [Даль, 4, 399]<sup>1</sup>, *тепли́на* ‘огонь в поле, на воле’ (без указ. места) [Даль, 4, 399] соотносятся с симптома-

<sup>1</sup> Здесь и далее: Даль – Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М., 1979, где сначала указывается номер тома, а затем номер страницы в этом томе.

ми огня (светом и теплом соответственно) и, судя по всему, мотивированы использованием огня для освещения и для обогрева.

Лексема *зной* 'пламя' Калуж. [СРНГ, 11, 319] образована от *знеть, знеять* 'тлеть, раскаляться' [Фасмер, 2, 101]<sup>1</sup> и также представляет собой результат закономерного семантического развития.

Существует также ряд лексем с непрозрачной внутренней формой, нередко заимствованных, этимологически связанных с идеей огня, но переосмысленных и подвергшихся аттракции к другим корням, значение которых релевантно для языкового образа огня.

Так, для лексемы *смáга* 'жар, пыл, огонь, полымя' [Даль, 4, 230] Фасмер, восстанавливает и.-е. этимон *\*smeugh-/smeug-* со значением 'жечь, тлеть, дымить' [Фасмер, 3, 683]. Несмотря на то, что слово этимологически связано с идеей горения, неясная внутренняя форма, яркая фоносемантика плюс возможная аттракция к глаголу *смáгать* 'бить, стегать' (южн.) [Фасмер, 3, 683] создают благоприятную почву для развития экспрессивной коннотации.

Лексемы *богáтье* 'огонь' (Дон.) [СРНГ, 3, 46] *багáтье, багáтьтя* 'огонь' (Дон., Ворон., Новоросс.) (более употребительно об огне, еще не вырубленном или тлеющем под пеплом) [СРНГ, 2, 33], этимологические связанные с идеей горения (родственны греч. *φύω* 'жарю, поджариваю', д.-в.-н. *bahhan* 'печь' [Фасмер, 1, 101]), по всей видимости, на русской почве подвергаются аттракции со словом *бог*. Не исключено, что на уровне «тонких корреляций» эта номинация может быть сопоставлена с идеей небесного огня.

В слове *красóта* 'огонь' (Калуж.) [СРНГ, 15, 199], вероятно, реализуется этимологическое значение корня *\*kras-* (цветовое), косвенным подтверждением чему служит продуктивность модели 'огонь' → 'цвета огня', что свидетельствует о значимости цветовой характеристики для номинатора и позволяет говорить о том, что языковой портрет огня содержит цветковые компоненты. Для дериватов корня *огонь* сфера, связанная с цветообозначениями, достаточно малочисленна: *огневóй* и *огненный* 'цвета огня, пламени; огненный' [МАС, 2, 585]; *огóнь*, (что-либо) *красного огня* '(что-либо) красного цвета' (Иркут.) [СРНГ, 22, 340]; *огневóй* и *огневóй* 'красный, алый (о цвете)' (Ворон., Калуж., Арх.) [СРНГ, 22, 325]; *огняный, огнянный и огняно́й* 'ярко-красный, огненно-красный' (Моск., Ряз.) [СРНГ, 22, 332]; *пла́менный* 'цвета огня, пламени' [МАС, 3, 132]; *жа́ркий и жарко́й* 'красно-оран-

<sup>1</sup> Здесь и далее Фасмер: – Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. – СПб., 1996, где сначала указывается номер тома, а затем номер страницы в этом томе.

жевый, огненный; красный' [СРНГ, 9, 79]; *жаркі-цветки* 'купальница азиатская, огоньки; употребляется в качестве краски желтого цвета и как лекарство от грыжи' (Алтай, Том., Енис., Краснояр., Иркут., Сиб., Хакас.) [СРНГ, 9, 79; СРГНО, 148]; *огневка* 'грибы со шляпкой красного цвета, «синявки»' (Перм.) [СРНГ, 22, 325]; *огнянка* 'лиса огненно-рыжей масти' (без указ. места) [СРНГ, 22, 331]; *ога́рь* 'рыжегрудый болотный кулик' (без указ. места) [СРНГ, 22, 312]; *ога́рь* 'птица огнянка, красная утка' (без указ. места) [СРНГ, 22, 312]. Возможно, к этой же группе должна быть отнесена лексема *огневка* 'разновидность змеи – красная змея' (Краснояр., Новосиб., Кемер.) [СРНГ, 22, 324], возникшая в результате комплексной мотивации (к уже указанному мотиву добавляется мотив цвета). Как видно из дефиниций, огонь выбирается эталоном ярко-красного, алого цвета.

Ярким примером образной лексики, номинирующей огонь, служит следующий ряд слов: *зай* (Волог., Яросл.); *за́йка* (Волог, Яросл., Костром., Влад., Твер.); *за́йко* (Волог.); *за́инька* и *за́енька* (Твер.); *за́инько* и *за́енько* (Волог.) с общим значением 'об огне (в языке детей)' [СРНГ, 10, 105–106]. Наиболее прозрачной в плане мотивации является лексема *за́йчик*, имеющая значение 'синий огонек на горячих, не вполне перегоревших угольях' (Курск.) [СРНГ, 10, 110]. Очевидно, в основу номинации положена идея яркого прыгающего пятна (ср. *солнечный зайчик*). Отметим, что образ зайца в связи с огнем актуален и в паремии. Учтитевая, что мотив огня исключительно актуален для представлений о черте [Березович 2007, с. 467–493], а заяц является субститутом черта [Гура 1997, с. 187], вероятно, можно предположить для данных языковых фактов более сложный мотивационный комплекс, в котором огонь, заяц и черт оказываются сопряженными хотя бы на уровне «мотивационного шлейфа» (ср. загадка *Чертогон, чертогон, он и бегат, как огонь. – Заяц.*).

Образ языков пламени в диалектах отражен в лексеме *лизун* 'о снопе огня, пламени' (Смол.) [СРНГ, 17, 44]. С одной стороны, появление такого рода номинаций может быть понято как метафора по форме, с другой стороны, в этом случае мы, вероятно, можем говорить о некоем одушевлении огня (ср. устойчивое сочетание *огонь лизет, облизывает*).

Особняком стоят не имеющие системного характера образные обозначения молнии, бытующие в фольклорных текстах, например, *лыска* – в загадке: *бежит лыска коло лесу близко* (молния) (Смол.) [СРНГ, 17, 62]. Возможно предположить, что образ выкристаллизовался с опорой на такие признаки как цвет и быстрота перемещения.

При этом нельзя не принять во внимание существующую в языке стойкую связь лисы и огня, ср.: *поймать, добыть лису* ‘подпалить, прожечь одежду’ (Иркут.) [СРНГ, 17, 60], *огнянка* ‘лиса огненно-рыжей масти’ (без указ. места) [СРНГ, 22, 331]. Надо полагать, что, по крайней мере, на уровне коннотации *ли́ска* ‘молния’ содержит сему огня.

В языке «обычному», природному огню противопоставлен огонь, добытый трением: *деревянный огонь* – ‘огонь, добытый трением одного куска дерева о другой (обычно с последующим использованием при совершении суеверных обрядов)’ (Камч., Енис., Иркут., Кемер., Том., Тобол., Перм., Олон., Арх.) [СРНГ, 8, 16]; *трудо́вой огонь* – ‘добытый трением’ (Костром.) [СРНГ, 22, 340]; *живо́й огонь* – ‘огонь, добываемый из дерева посредством трения (в суеверных представлениях – помогает от эпидемий); огонь, разводимый во время эпидемий или эпизоотий’ (Астрах., Олон., Костром., Иркут.) [СРНГ, 9, 154]. Это редкий случай лексикализации этимологии огня. Показательно, что именно такой огонь наделяется магическими свойствами, используется в обрядах для защиты от болезней, падежа скота и т.д.

Сопоставимый образ запечатлен в номинациях *живые огни* ‘болотные блуждающие огни’ (Сарат.) [СРНГ, 9, 154] и *огненные столбы* ‘северное сияние’ (Казан.) [СРНГ, 22, 326]. И в том, и в другом случае речь идет об огне неясной этимологии, об огне холодном. Логика возникновения номинации *огненные столбы* понятна. Сложнее объяснить, почему болотные огни названы *живыми*. Возможно, в данном случае в основу номинации положен тот факт, что болотные огни динамичны, постоянно двигаются, мелькают.

В языковой картине мира существует представление о небесном огне. Как правило, оно эксплицируется через образы небесных светил: *заря погорает* ‘при восходе солнце покроеется облаками или горизонт станет багрово-красным’ (Дон.) [СРНГ, 11, 14]; *подгорать* ‘гореть, краснеть (о небе, облаках)’ [СРГК<sup>1</sup>, 4, 622]; *перегорать* ‘угасать, потухать, догорать (о заре, закате и т. п.)’ (Симб., Брян., Амур.) [СРНГ, 26, 70]; *подгорелый* ‘красноватый, оранжевый (о месяце)’ (Влг.) [КСГРС]. Все лексемы производны от корня \**gor-*, имеющего непереходное значение, то есть заря воспринимается не как субъект воздействия, а как субъект состояния (в отличие от солн-

<sup>1</sup> Здесь и далее: СРГК – Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей: в 6 т. / Гл. ред. А. С. Герд. – СПб., 1994–2002, где сначала указывается номер тома, а потом номер страницы в этом выпуске.

ца). Очевидно, такое различие в семантике объясняется тем, что заря не источает тепла, не греет. Думается, что в языковой картине мира с небом связан некий синкретичный образ горения. Солнце «перетягивает» на себя идею тепла (которая настолько актуальна для языкового образа солнца, что становится абсолютной «номинативной доминантой»), заря – идею света; поэтому все номинации, связанные с зарей, образованы от корня \*gor-, который не предполагает обязательный объект воздействия.

Вероятно, для всей данной группы мотив цвета может быть обозначен как основной, причем для этой сферы можно восстановить те же модели развития семантики, что и для сферы абстрактных цветовых обозначений: «изменять цвет под действием огня» (*подгорелый* (о месяце) и «цвета огня, пламени»). Другими словами, перед нами пример лексикализации денотативной соотношенности абстрактных цветообозначений. Для этих номинаций релевантен также мотив света. Однако, на наш взгляд, такое объяснение не является исчерпывающим. Вероятно, идея того, что небесные светила *горят*, связана в первую очередь с солнцем, поскольку результаты воздействия солнца и огня часто аналогичны. Очевидно, это представление пролонгируется на все остальные небесные светила.

В русских говорах представления о небесном, божественном огне зачастую связаны с молнией, грозой. Среди славян распространено верование, согласно которому гроза, гром связаны с действиями какого-либо христианского или мифологического персонажа. На территории Новгородской области зафиксирован апеллятив *сварог* ‘огонь’ [СРНГ, 36, 214], представляющий собой реликт языческих верований славян (Сварог – верховное божество языческой Руси, соответствующее Гефесту, Гелиосу; Сварожич – сын Сварога, олицетворение огня). Широко известно представление о том, что гроза возникает, когда Илья Пророк едет по небу на колеснице, ср.: Илья великий ‘гром’ (Пенз.) [СРНГ, 12, 187] и др. Молния при этом часто воспринимается как искры из-под колес его колесницы. Вероятно, именно этим может быть объяснена такая номинация как *аскрамётка* ‘искра’ (Пск.) и *аскрамётка* ‘извив, блеск молнии’ (Пск.), ‘зарница’ (Пск.) [СРНГ, 1, 285]. В славянской мифологии, как известно, молния, гроза связываются также с Перуном, что находит свое отражение и в номинативном освоении этого явления: *перун* ‘молния’ (Смол.) [СРНГ, 26, 294]; *перун* ‘сильный гром, громовой раскат’ (Новосиб., Иркут.) [СРНГ, 26, 294], *с перуна удáрить* ‘об ударе молнии’ (Латв. ССР) [СРНГ, 26, 294], *с перуна сгорéть* ‘сгореть от

удара молнии' (Латв. ССР) [СРНГ, 26, 294] и т.д. Интерпретация молнии как божественного огня (ср.: *бóжься вóля* 'молния' (Нижегор., Костром.) [СРНГ, 3, 63]; *бóжься мíлость (мíлость бóжься)* – о молнии (Яросл., Арх., Олон., Онеж., Том.); *бóжье милосéрдие* 'гроза' (Волог.) [СРНГ, 3, 63]; *бóжься благодáть* 'гроза' (Самар., Арх., Сев.-Двин.) [СРНГ, 3, 63]; *небéсный огóнь* 'молния' (без указ. места)' [СРНГ, 22, 340] и др.) соотносится с христианскими легендами о борьбе бога и сатаны, в которой «бог или его помощники (ангелы, архангелы Михаил и Гавриил, св. Илья) поражают дьявола молниями» [СД<sup>1</sup>, 3, 280]. Вероятно, представлениями о том, что в момент удара молнии бог поражает дьявола, и объясняется восприятие грозы как божьей *милости*. Этот мотив, очень распространенный в фольклорных текстах (например: *И как по божьей милости гром гремит и стрела летит да дьяволом, так бы такая же стрела пала на злого человека.* (Волог.) [СРНГ, 25, 121]), – в ряде случаев отражается и в языковом коде. Связь с идеей божественного огня поддерживает и глагол *опекáть безл.* 'сверкать (о молнии)' (Волог.) [СРНГ, 23, 247], этимологически родственный *печь*.

К этому же сюжету восходят номинации, связанные с оружием: *огневáя стрелá* 'молния' (Онеж., КАССР) [СРНГ, 22, 325]; *проскомíца* 'в религиозных представлениях – оружие святого Михаила Архангела' (Смол.) и *проскомíцею забить* 'убить громом' (Смол.) [СРНГ, 32, 232].

Еще одна лексикализовавшаяся мифологема связана с представлениями о том, что «молния – это видимый с земли свет верхнего неба, когда нижнее небо открывается» [СД, 3, 280]. В собственно языковом коде эта идея отражена в таких номинациях как *открывáться* 'осветиться, озариться (о небе при вспышке молнии)' (Арх.) [СРНГ, 24, 212], *открылось нéбо* 'о грозе' (Арх.) [СРНГ, 24, 212], *нéбо открылось* 'о появлении зимой, в ночное время, молнии без грома; по поверью, тот, кто успеет в это мгновение обратиться к богу с просьбой, получит просимое' (Тобол., Том.) [СРНГ, 20, 319].

Номинация *огненное запаление* 'пожар, возникший от молнии' представляет собой единственный случай лексикализации этиологии стихийного пожара и содержит в себе зерно противопоставления небесного огня и земного.

<sup>1</sup> Здесь и далее: СД – Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах. – М., 1995.

К иным номинациям пожара, коррелирующими с христианской традицией, относятся лексемы *грешина* ‘пожар’ и *грешная статья* ‘несчастный случай (пожар и т. п.)’, а также лексема *грешиться* ‘гореть (о пожаре)’ Волог. [СРНГ, 7, 138], вероятно, образованы от *грех* (на это указывает словообразовательная специфика) и представляют собой не первую ступень производности от *гореть*. (Ср. *грех* ‘беда, несчастье’). Если это так, то семантика развивалась по следующей схеме: гореть → ? → грех → беда, несчастье → пожар. Таким образом, лексемы *грешина*, *грешная статья* находятся на четвертой ступени производности. Однако очевидно, что семантическое расстояние между значениями ‘гореть’ и ‘пожар’ несоизмеримо меньше, чем между значением ‘пожар’ и значениями, связанными с *грехом*. Это заставляет думать либо об образовании непосредственно от *гореть* (но словообразовательный аспект является крайне уязвимым), либо о вторичном переосмыслении лексемы *грех*, в результате которого была актуализирована сема ‘горение, жжение’.

В противопоставление огню небесному и огню стихийному в языковом коде маркируется так называемый хтонический огонь. Этот образ эксплицирован номинациями *мышинный огонь* ‘гнилушка (которая светится в темноте)’ (Нижегор.) [СРНГ, 22, 340]; *мышинный огонь* ‘светящаяся гнилушка’. (Ряз.) [СРНГ, 19, 70]; *мышевий огонь* ‘бледный свет в темноте от сгнившего в сыром лесу дерева’ (Пск., Твер.) // ‘гнилое дерево, испускающее в темноте бледный свет’. (Пск., Твер.) [СРНГ, 19, 68]. *Мышинный* в данном случае обозначает, вероятно, ‘не человеческий (и не небесный)’, ‘принадлежащий чужому миру’. Думается, что в данном случае, с одной стороны, важен образ огня холодного, огня, который светит, но не греет, с другой стороны – образ огня неясного происхождения.

Интересно выражение *покойники печку топят* ‘о скоплении светлячков’: *Детишками любили светлячков искать, найдем где-то много, скажем, ну, покойники печку топят*. Свет от светлячков – один из видов земного огня (в противопоставлении огню небесному и огню человеческому). Светлячки излучают свет, но не издают тепла, поэтому скорее всего в приведенном выражении реализуется связь покойников и холода. Кроме того, светлячки, ползая по земле или траве, создают впечатление света, идущего снизу, из-под земли, где якобы обитают покойники.

Если помнить о тесной связи дыма и огня, немаловажен для представлений об огне тот факт, что дым из печи наделяется свойством проникать в другой мир, быть посредником между землей и не-

бом, между теми, кто дома, и теми, кто далеко (ср. «Петруня мой, приди домой!» – слова, которые женщина кричала в печь, чтобы ее муж вернулся домой с лесозаготовок).

Таким образом, огонь оказывается тем объектом, при освоении которого язык обращается в первую очередь к сопряженным с ним мифологическим мотивам. Номинации, опирающиеся на реальные свойства объекта, нечастотны и связаны в большинстве случаев с цветообозначениями. Что касается номинаций, обусловленных мифологическими представлениями об огне, то они демонстрируют очень богатый ассортимент номинативных интенций, апеллируя к целому ряду разнообразных мифологем, генетически связанных с христианской или славянской мифологической традициями.

### Литература

- Березович Е.Л., Родионова И.В. «Текст черта» в русском языке и традиционной культуре // Березович Е.Л. Язык и традиционная культура. – М., 2007.  
Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. – М., 1997.

### Словари

- Даль – Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М., 1979.  
КСГРС – Картотека Словаря говоров Русского Севера (Хранится на кафедре русского языка и общего языкознания Уральского государственного университета).  
МАС – Словарь русского языка: в 4 т. – М., 1981–1984.  
СД – Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5-ти томах. – М., 1995.  
СРГК – Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей: в 6 т. / Гл. ред. А.С. Герд. – СПб., 1994–2002.  
СРГНО – Словарь русских говоров Новосибирской области. – М., 1979.  
СРНГ – Словарь русских народных говоров. – М.; Л., 1965–2001. – Вып. 1–34.  
Фасмер – Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. – СПб., 1996.

## ВЕРБАЛИЗАЦИЯ ЦВЕТА И ФОРМЫ НОСИТЕЛЯМИ РУССКОГО ЯЗЫКА В УСЛОВИЯХ ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ЭКСПЕРИМЕНТА<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ, проект № 06-04-00009а.

*Е.Ю. Филиппова*

**Ключевые слова:** вербализация, эксперимент, звуко-символический портрет.

**Keywords:** verbalization, experiment, sound-instrumenting picture.

Цвет и форма – категории, относящиеся к наиболее существенным проявлениям взаимоотношений человека с внешней средой. Действительно, трудно представить существование людей в «бесцветном» и «бесформенном» мире. Человек в первые годы своей жизни воспринимает цвет и форму окружающих его предметов, причем с какого-то момента начинает делать это, опираясь на уже сформированные ассоциации. Такой вид восприятия в психологии получил название произвольного, предполагающего осознанную цель (получить ту или иную чувственную информацию) и некоторые усилия, направленные на ее достижение. Данный вид восприятия связан с попыткой анализа воспринимаемого объекта и в значительной степени базируется на восприятии первичном: сначала происходит процесс «узнавания» объекта, а уже затем производится его анализ, то есть объект воспринимается сознательно. По словам А.Р. Лурия, вполне очевиден тот факт, что воспринять объект сознательно – значит мысленно назвать его, то есть отнести к определенной группе, классу предметов, обобщить его в слове [Лурия 1975].

Наше исследование посвящено изучению вербализации различных невербальных сигналов. В данном случае под вербализацией понимается процесс окказионального номинирования сигналов любой природы носителями конкретного языка, воссозданный в условиях психолингвистического эксперимента. Осознавая искусственность, создаваемую условиями эксперимента, мы проверяли как саму возможность образования псевдослов, так и основные стратегии вербализации образов цвета и формы, отраженных в псевдословах.

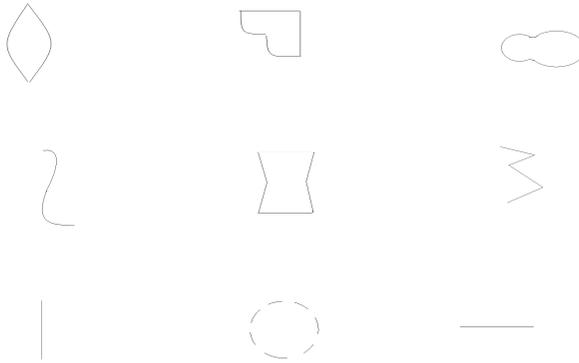
Экспериментальная часть нашей работы проходила в несколько этапов:

1 этап – психолингвистический эксперимент, цель которого состоит в порождении псевдослов как реакции на предъявляемые невербальные стимулы;

2 этап – звуко-символическая обработка полученного материала с использованием программы «ВААЛ-мини» (Проект ВААЛ – автор В.И. Шалак, 2001 год);

3 этап – эксперимент, направленный на восприятие и интерпретацию носителями русского языка полученных псевдослов.

Предварительно нами были проведены пилотажные эксперименты по вербализации образов, возникающих при восприятии стандартных геометрических форм и оттенков цвета, давшие отрицательный результат по причине кодифицированности наименований использованных стимулов (фигуры: квадрат, круг, зигзаг, трапеция, треугольник, овал, прямоугольник, прямая; цвета: красный, зеленый, синий, желтый, фиолетовый, голубой, оранжевый). Статистический анализ звукобуквенного состава полученных в пилотажном эксперименте псевдослов продемонстрировал обращение рецепиентов к своему вербальному опыту, поскольку в реакциях на тот или иной стимул явно присутствовали звукосочетания, имеющие место в существующем наименовании фигуры / цвета. Во избежание данного эффекта, характер предлагаемых для вербализации стимулов был изменен таким образом, чтобы предъявляемые геометрические фигуры и цвета не имели наименования в системе языка. Для эксперимента было отобрано 9 нестандартных форм (нумерация фигур слева направо)



и 6 цветовых обозначений, полученных путем смешения разных оттенков, отличающихся друг от друга интенсивностью тона (светлый / темный). По техническим причинам мы приводим условные наименования предъявляемых цветовых оттенков: 1 – светло-лиловый; 2 – бежевый; 3 – темно-лиловый; 4 – темно-серый; 5 – кирпичный; 6 – темно-фиолетовый.

Информантам предлагалась следующая инструкция; «Придумайте собственное наименование каждой геометрической фигуре / цвету, не используя при этом уже имеющиеся в языке слова». В экспериментах принимали участие по 100 носителей русского языка (студенты Бийского педагогического государственного университета им. В.М. Шукшина в возрасте 18–20 лет). Время выполнения задания не ограничивалось. Эксперимент проводился в учебной аудитории, все стимулы размещались на доске и предъявлялись одновременно. Количественная обработка данных эксперимента позволяет сделать некоторые выводы.

1. Результаты анализа псевдослов, полученных при вербализации геометрических фигур:

1) частотность использованных в псевдословах согласных совпадает с их частотностью в нормативных текстах. Звукобуквы Р, Р', К, Т, Л, Л', М, Н, З, С, Г, В, встречающиеся в большинстве псевдослов, являются в то же время наиболее частотными в речевом использовании, согласно результатам, полученным А.П. Журавлевым [Журавлев 1974];

2) концентрация гласных достаточно высока и превышает норму в среднем в 4 раза (за норму принята частотность звукобукв, представленная А.П. Журавлевым [Журавлев 1991]).

Рассматривая процентное соотношение гласных звукобукв в полученных реакциях, можно отметить некоторые закономерности. Так, встречаемость А в псевдословах, вербализующих все фигуры, примерно одинакова и, как правило, превышает частотность использования других гласных. На этом фоне прослеживается устойчивое преобладание в той или иной геометрической фигуре лабиализованных либо нелабиализованных гласных, что, вероятно, обусловлено самой формой фигуры (округлой либо угловатой). Проиллюстрируем данное утверждение примерами: в псевдословах, полученных при вербализации фигур 1, 2, 3, 4, 8, являющихся более округлыми, процент огубленных гласных О, У значительно выше, чем неогубленных И, Е. В фигуре 7, несмотря на общую округлость, высок процент употребления И, что, по-видимому, связано с ее вытянутой формой. В фигурах 5 и 6, обозначающих угловатые формы, преобладают звукобуквы И, Е. Наконец, в фигурах 7 и 9 преобладают неогубленные И, Е, что, возможно, является попыткой отразить характерную для этих фигур вытянутость. Таким образом, при порождении явно прослеживается влияние звукоизобразительного иконизма, связанного с особенностями артикуляции гласных звуков.

2. Результаты анализа псевдослов, полученных при вербализации оттенков цвета:

1) при вербализации цвета наиболее употребительны следующие согласные звукобуквы: Р, Р, Н, Н', М, М', Л, Л', К, С, С', З, З', Т, Ф. Как мы видим, эти же согласные использовались и при оязычивании нестандартных фигур, что, вероятно, связано с их общей высокой частотностью. Однако, при вербализации формы процент употребления согласных несколько выше, чем при вербализации цвета. Анализируя полученные данные, можно установить некоторые соответствия между характером цвета и использованием тех или иных согласных звукобукв. Так, например, мягкие согласные практически не употребляются при обозначении темных оттенков (З, б) и в достаточной степени присутствуют в псевдословах, вербализующих светлые оттенки (1, 2);

2) концентрация гласных звукобукв так же высока, как и при вербализации формы. Не наблюдается значительных внутрицветовых различий по частотности использования гласных А, О. Гласные И, Е наибольшую частотность имеют в псевдословах, обозначающих самые светлые оттенки (1, 2). Возможно, здесь на процесс вербализации повлияло наличие в соответствующих звуках высоких составляющих. При использовании У в некоторой степени проявились ее звуко-символические свойства: наибольшую частотность данная звукобуква получила в б (самом темном) цвете.

На втором этапе работы с помощью программы «ВААЛ-мини» выявлялись звуко-символические свойства псевдослов, полученных в результате вербализации девяти геометрических форм и шести цветовых обозначений. Данная программа основывается на методе семантического дифференциала, введенного Ч. Осгудом и широко используемого психологами, социологами, психолингвистами в исследованиях, связанных с восприятием человека. В программе объекты оцениваются в процентах по ряду биполярных шкал, полюса которых заданы с помощью вербальных антонимов.

В ходе эксперимента 1500 псевдослов (900 псевдослов, вербализующих форму, и 600 – цвет) оценивались по 24 признаковым шкалам: «большой – маленький», «величественный – мужественный», «округлый – угловатый» и т.д. При дальнейшей обработке было выделено 12 антонимичных признаков, по которым все реакции получали стабильно высокую оценку: «округлый – угловатый», «большой – маленький», «величественный – низменный», «мужественный – жен-

ственный», «могучий – хилый», «радостный – печальный», «яркий – тусклый», «красивый – отталкивающий», «хороший – плохой», «безопасный – страшный», «быстрый – медленный», «гладкий – шероховатый». В последствие мы используем уже эти 12 шкал.

После соответствующей обработки для каждой геометрической формы составлялся звукосимволический портрет. Например, для псевдослов, отражающих фигуру 1, он следующий: «округлый, мужественный, могучий, радостный, яркий, красивый, хороший, безопасный, большой, величественный».

Псевдослова обладают звукосимволическими свойствами, но, поскольку мы имеем дело с геометрической формой, то наиболее значимой для данного вида стимулов, по нашему мнению, является характеристика по признакам «округлый – угловатый», «большой – маленький». По шкале «округлый – угловатый» во всех фигурах, за исключением фигур 3, 4, 8, наблюдается соответствие формы фигуры и ее компьютерной характеристики. Что касается классификации форм по фактору «размер», то более округлые фигуры определяются как «большие», а фигуры, имеющие вытянутую форму (узкие), как «маленькие». В результате можно констатировать, что при вербализации носители выделяют прежде всего звукоизобразительные свойства, приписываемые объекту.

Общеизвестен тот факт, что цвета обладают значительной эмоционально-психологической насыщенностью, что нашло отражение в результатах эксперимента с использованием программы «ВААЛ». При анализе звукосимволических портретов цветовых стимулов, можно отметить следующее: 1) по шкале «светлый – темный» во всех цветах, за исключением № 4, наблюдается полное совпадение стимула и оценки, данной программой; 2) псевдослова, обозначающие цвета № 1, 3, 6 оценены как «тусклые» и «печальные», в то время как № 2, 4, 5 получили характеристику «яркий», «радостный»; 3) псевдослова, представляющие цвета № 1, 2, 4, 5, характеризовались как «красивые», а более темные № 3, 6 – как «отталкивающие».

Третий этап представлял собой обратный эксперимент с носителями языка, где в качестве стимулов использовались псевдослова, полученные в результате вербализации геометрических фигур и оттенков цветов.

*Анализ восприятия псевдослов, обозначающих геометрическую форму, носителями языка.*

Респондентам предлагалось оценить 150 псевдослов по 12 признаковым шкалам. Стимулами послужили слова, полученные в ре-

зультате вербализации трех фигур – 1, 3, 8. Выбор фигур 3 и 8 был обусловлен отсутствием соотносительности между формой фигуры и той оценкой, которая была получена в результате использования программы. Фигуру 1 мы включили в эксперимент по причине того, что реакции на нее как носителей языка (при порождении), так и программы находятся в полном соответствии. В данном случае важно было установить, подтвердится ли данная «гармония» на уровне восприятия.

Звукосимволический портрет геометрической формы 1, составленный по результатам опроса информантов, практически полностью соответствует ее компьютерной характеристике. В обобщенном виде он представляет собой следующий набор признаков: «мужественный», «могучий», «округлый», «быстрый», «хороший», «величественный», «безопасный».

По фигуре 3 оценка, полученная в результате анкетирования носителей языка, в большей степени соответствует характеру геометрической формы, нежели набор признаков, выданный программой (для респондентов данная фигура «округлая», «медленная», а, согласно компьютерной программе, она «угловатая», «быстрая»). Вероятно, это объясняется тем, что носители языка ориентированы преимущественно на артикуляцию и на графический облик псевдослов ( *поп-ок, ромбома, буабоа, оконана, баама, буту* и т. п.), в то время как машина просчитывает звукосимволические свойства совокупности звукобукв. Дополнительно была произведена оценка звукосимволических свойств отдельных звукобукв, являющихся в псевдословах наиболее частотными. Полученные результаты подтвердили правильность нашего предположения.

Наконец эксперимент с геометрической формой 8 продемонстрировал практически полное совпадение звукосимволических портретов по основным параметрам: «угловатый», «большой», «мужественный», «быстрый», «шероховатый». Характеризуя псевдослова по тем или иным признакам, носители языка, очевидно, ориентировались на их звукоизобразительные свойства.

*Анализ восприятия псевдослов, обозначающих оттенки цвета, носителями языка.*

Анализу подверглись реакции, полученные в результате вербализации наиболее контрастных стимулов (2, 6). Респондентам предлагалось оценить 100 псевдослов по признаку «светлый – нейтральный – темный». В целом реакции носителей языка совпали с характером предъявленных стимулов: светлый оттенок № 2 большинством был

оценен как светлый, а темный № 6 как темный. Однако при оценке темного цвета нейтральные реакции практически отсутствовали, тогда как на светлый оттенок мы наблюдали значительное количество нейтральных реакций. По-видимому, темный цвет является более маркированным для процесса вербализации по сравнению со светлым.

Дополнительно в целях повышения валидности предыдущих результатов был проведен эксперимент с носителями языка, которым предлагалось оценить по ряду признаков шкал непосредственно сами стимулы – цветовые оттенки и геометрические фигуры. Респонденты (50 человек) производили оценку по четырем шкалам: 1) «хороший – плохой», «светлый – темный», «яркий – тусклый», «радостный – печальный» для цветов; 2) «хороший – плохой», «округлый – угловатый», «большой – маленький», «красивый – отталкивающий» для фигур. Данный выбор параметров обусловлен значимостью отобранных признаков для каждой группы стимулов. Сопоставив полученные результаты с данными экспериментов второго этапа, можно сделать вывод о практически полном их совпадении, что подтверждает достоверность выводов к предыдущим этапам эксперимента.

Эксперименты позволили установить следующие общие моменты в вербализации псевдослов и их восприятии «Программой» и носителями языка:

- 1) употребление наиболее частотных звукобукв при вербализации формы и цвета;
- 2) повышенную концентрацию гласных звукобукв по сравнению с нормой (частотность А.П. Журавлева);
- 3) проявление иконизма в отношении «объект – обозначение объекта»;
- 4) большее разнообразие согласных, использованных при описании геометрических фигур;
- 5) наличие звукосимволических свойств как у реакций (псевдослова), так и у стимулов.

Основным требованием к качеству стимула при такого рода исследованиях должна быть его нестандартность, незафиксированность в формах языка.

## Литература

- Журавлев А.П. Фонетическое значение. – Л., 1974.  
Журавлев А.П. Звук и смысл. – М., 1991.

Лурия А.Р. Основные проблемы нейролингвистики. – М., 1975.

## МОДУСЫ ПЕРЦЕПЦИИ В СФЕРЕ ВОСПРИЯТИЯ ГЛАВНОГО ПЕРСОНАЖА КАК СПОСОБ РАСКРЫТИЯ СМЫСЛОВОЙ ДОМИНАНТЫ ТЕКСТА

*И.Г. Оконешникова*

**Ключевые слова:** восприятие, модальность, образ мира, авторское сознание, репрезентативная система автора, сфера восприятия героя.

**Keywords:** perception, modality, world concept, author's perception, representative author's system, the sphere of character's perception.

За последние полвека в языкознании возрос интерес к рассмотрению текста с учетом «человеческого фактора», сформировался подход к речи как к результату речемыслительной деятельности человека, что позволяет рассматривать текст как способ отражения действительности в языковом сознании автора с помощью элементов системы языка.

Данное положение вещей позволяет нам предположить, что каждый естественный язык отражает определенный способ восприятия и организации мира, характерный не только для отдельного индивида, но и для социума, представителем которого он является, и что находит свое отражение в тексте как продукте речевой деятельности.

Текст, являясь средством передачи сведений о реальной действительности, отражает эту действительность непрямо, косвенно. Е.С. Кубрякова [Кубрякова 2001] полагает, что текст всегда должен рассматриваться как итог речемыслительной деятельности его создателя, воплощающий особый замысел в его направленности на определенного читателя. Л.Г. Бабенко [Бабенко 2003, с. 31] также утверждает, что любой текст представляет собой, с одной стороны, самодостаточный объект материальной культуры, а, с другой стороны, связан нерасторжимыми узами с личностью его создателя, со временем и местом написания, с конкретной ситуацией.

В центре нашего исследования находятся модусы перцепции, вербализованные в художественном тексте и присутствующие на

разных текстовых уровнях. Модусы перцепции участвуют в архитектонике художественного прозаического текста и, по нашему мнению, являются одним из способов отражения языковой модели образа мира автора и персонажей, намеренно созданной им в процессе порождения художественного текста.

Текст воплощает творческий замысел, вынося представления о реальной действительности за пределы *авторского сознания*. При этом важнейшими составляющими структур речевой деятельности являются сам автор (адресант текста), читатель (адресат), отображаемая действительность и языковая система, из которой автор выбирает языковые средства, позволяющие ему адекватно воплотить свой творческий замысел. Таким образом, любое литературное произведение имеет лицо создателя (образ автора) и образ объективной действительности (образ мира).

Текст для исследователя и искушенного читателя – это словесное художественное произведение, представляющее реализацию концепции автора, созданную его творческим воображением, индивидуальную картину мира, воплощенную в ткани художественного текста при помощи целенаправленно отобранных в соответствии с замыслом языковых средств, и адресованное читателю, который интерпретирует его в соответствии с собственной социально-культурной компетенцией [Бабенко 2003, с. 85].

Принимая во внимание специфику авторского мышления и его системы восприятия, в тексте каждого автора можно выделить ведущую репрезентативную систему создания характерных художественных образов, что позволяет автору манипулировать вниманием и восприятием читателя с целью передачи подлинности и экспрессивности событий и персонажей.

Современный английский писатель Росс Кинг (на сегодняшний день автор шести романов) в своих книгах «Домино» и «Микеланджело и свод Папы» создает образы персонажей художников разных эпох: живописца Котли (XVIII век) и скульптора Микеланджело (XVI век). В первом романе образ рассказчика, художника Джорджа Котли, является структурообразующим для всего повествования: рассказчик является и главным действующим лицом, и наблюдателем, и слушателем истории о событиях второй сюжетной линии (текст с «вложенным» текстом). Очевидно, что сфера восприятия рассказчика, его профессиональная сфера (тема искусства – живописи), а также актуализируемые в них модусы перцепции персонажа способствуют раскрытию эмоционально-смысловой доминанты, то есть направлены на со-

здание образа мира светского общества через модель образа мира его отдельного индивида.

В романе о старом мастере Микеланджело основная смысловая доминанта заключается в построении образа художника-скульптора и доказательстве его гениальности посредством демонстрации созданных им шедевров. Ведущей репрезентативной системой обеих персонажей является зрительная модальность, что объясняет высокий процент содержания в текстах прилагательных цвета, метафор и образных сравнений, лексики зрительной перцепции. В книгах приводится множество портретных зарисовок и фрагментов описания природного ландшафта, интерьера, костюмов героев в виде отдельно запечатленных фотографических картин, передающих восприятие окружающего мира глазами автора через его персонажей.

На наш взгляд, автор намеренно использует сочетание разных модусов для передачи образа живописца, предлагая читателям богатую палитру цветовых окказионализмов (*the colour of gooseberry wine; custard-skin; boiled beetroot complexion*), глаголов изображения (*paint, capture the face, display, portray, show, present*), зрительного восприятия (*glimpse, gaze, catch the eye, see, spot, glance*), сопровождаемых ощущениями запаха (*sweaty chairman, pungent spices of perfume*), слуховыми (*rustle of his gown, clatter, clucking of her tongue, languid voice*) и тактильными ощущениями (*rough skin, wrinkled, texture of the shrivelled skin*). При создании образа скульптора автор использует цветовую характеристику для описания мрамора и палитры мастера (*Carrere marble, snow-white*). В предикативной лексике доминируют глаголы зрительного и тактильного восприятия (*envision, clutter, touch, stab, construct, sculpt, illustrate*), единицы передачи массивности сооружений (*tremendous, enormous, impulsive, ambitious, freestanding*) и их фактуры (*smooth surface, thickness of roughly three-quarters*), характеризующие профессионального скульптора. Более того, преследуя цель передачи особенностей «скульптурной» живописи, автор приводит небольшое количество названий пигментов (*morellone, bianco sangiovanni, lime-green, azurite*), используемых для написания картин. Небогатая палитра мастера компенсируется внушительным количеством эпитетов и профессиональных терминов (*muscular nudes in frantic but graceful gyrations, athletic posturing, anatomically exact knots of muscle, the brute visual force of Michelangelo's naked titans*), а также глаголов созидания (*to foreshorten, to jackknife the pose, to strike a pose, to establish the body*), которые более характерны для скульптуры, чем для живописи. Все вышперечисленные лексико-семантические

единицы передают особую экспрессивность в сценах, где описываются массивные «изваяния» человеческих тел.

Подвергнув анализу четыре из шести романов, написанных данным автором, мы приходим к следующему заключению: модусы восприятия, представленные в авторской репрезентативной системе, определяют подбор лексико-семантических единиц, а зачастую, и синтаксических конструкций, овнешняющих авторское сознание в речевом произведении, а также являются способом выражения авторских интенций, способом воздействия на читателя.

На грамматико-синтаксическом уровне идея отражения в тексте профессиональной сферы главных героев передается за счет витиеватых многослойных конструкций, осложненных номинативными перечислениями, параллельными и парцеллированными структурами, частичной инверсией и лексико-семантическим повтором.

В романе «Домино» характерные структуры витиеватого синтаксиса постепенно навязывают читателю (прием «раскручивающейся спирали») образы, которые были восприняты художником и героями его рассказа. Многоярусные грамматико-синтаксические конструкции, переполненные богатым лексико-семантическим содержанием, погружают читателя в «пучину» карнавального празднования и творческих будней художника:

*a) A promiscuous congregation of millers, haymakers, milk-maids, country swains and other rustics swarmed with chimney- sweeps, pirates, witches, ward beadles, watchmen, pilgrims, ghosts, Falstaffs, comical;- looking Devils, ruffled Pierrots, colourful Harlequins, black-hatted Quakers, Tahitians with grass skirts, Mohawks in bearskins, Turks with feathered turbans and studded brilliants, furred and frogged hussars, and a hundred other fanciful habits, including the silk hoods, lace capes and huge pleated cloaks of Venetian dominoes of every size and colour. Above these costumes, lining the wall in similar profusion, were row upon row of velvet and satin masks, their empty eyes our sightless audience (p.33);*

*b) I prised the limestone blocks, freeing them like new-born babes, from their yawning, trenches, from their darkish bed of marble. When first exposed to their air these were tender children: moist soft and tractable beneath the fingers when chiseled free, loaded on to the carts, hewn into cubes by the masons. Yet once in a place against a core of rubble and further exposed to the sun and rain – to all rough adversities of climate – they became hard and immovable like granite (p.415).*

В книге «Микеланджело и свод Папы» образы творца и его творений являются смысловыми доминантами текста. Отражение образа

художника и скульптора происходит через призму его всемирно известных шедевров, судьбоносность которых выражается в демонстрации творений мастера, которые после его смерти, став самостоятельными образами, увековечат имя создателя:

*a) Like these two other works, Michelangelo's Flood is crowned with human bodies. It portrays a bleak, windswept water scrape in which dozens of nudes – men, women, and children – beat a retreat from the deluge. ... The arc itself is in the background, a rectangular wooden vessel with a pitched roof and a window from out of which leans the bearded, the red-robed Noah, seemingly oblivious to the calamity that surrounds him (p. 87);*

*b) Several of the twisted bodies are masterfully foreshortened, while the overall composition is unified by both the undulating bodies that Michelangelo neatly fitted between the sharp angles of the pendentive and the brilliant oranges and greens that give the scene such a striking visual presence on the vault (p. 295).*

В результате нашего исследования было выявлено следующее: для романов данного автора характерна полифункциональность модусов перцепции. Акцентуация различных модусов перцепции средствами текста в художественной прозе Росса Кинга организует направление хронотопа событий, передает структуру образа мира героев, характеризует сферу их профессиональной деятельности и взаимодействие этой деятельности с ее результатом как самостоятельно развивающихся систем, связывающих реальные и ирреальные композиционные части текста.

### Литература

Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. – М., 2003.

Кубрякова Е.С. О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика. – М., 2001. – Т.1.

## **ПОЛЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ГЛАГОЛЬНЫХ ПРЕДИКАТОВ, ОТРАЖАЮЩИХ ВОСПРИЯТИЕ СВОЙСТВ ФИЗИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА (на материале художественных текстов типа «описание»)**

*Ю.Н. Варфоломеева*

**Ключевые слова:** описание, поле локативности, лексическая глагольная локативность.

**Keywords:** description, locative field, lexical verb locative.

Для современной лингвистики характерно обращение к принципу антропоцентризма, согласно которому фигура воспринимающего определяется в качестве исходной категории для объяснения целого ряда языковых явлений. В науке сформировано понятие «языковой картины мира», отражающее восприятие и вербализацию культурных концептов и человеческих представлений. В рамках языковой картины мира изучается как категория пространства в целом, так и отдельные ее фрагменты.

Пространственные отношения в тексте могут быть вербализованы посредством целого ряда языковых средств. К лексическим средствам выражения локативности относятся пространственные прилагательные, наречия места, существительные, глагольные слова, предлоги, за которым признается наличие собственной семантики. Основываясь на теоретическом обосновании связи восприятия действительности, замысла и порождения речи, разработанном психолингвистами, возможно рассмотреть восприятие как онтологическую основу создания текстовых единиц. Представление человека о мире вербализуется, в частности, в тексте типа «описание», онтологическую основу которого составляет предметный ряд, существующий в пространственно-временном континууме [Хамаганова 2002, с. 8].

Рассматривая описание как функционально-смысловой тип мнгологической речи [Нечаева 1974], следует квалифицировать данный тип текста как структурно-смысловую модель, предполагающую перечисление фиксированных признаков статичного объекта, существующих в определенном временном срезе. Основу структурно-семантической модели данного типа текста составляет актантное ядро как средство реализации трехмерности и вешности пространства, состоящее из актантов структуры пространства и предметных актантов пространства (например, *в доме, у стены, комод, софа и др.*) [Хамаганова 2002, с. 10].

Текст типа «описание» может быть рассмотрен как модель, в которой разнообразные лексические средства выражения локативности образуют поле. Представляется возможным рассмотрение в описательном тексте поля локативности как объединения нескольких ми-

кропелей: именной, наречной и глагольной локативности. Придерживаясь традиционной точки зрения на предикативный элемент как имеющий доминирующую роль, мы сосредоточиваем внимание на лексической глагольной локативности.

Применение семиотического принципа к составляющим текста типа «описание» определяет структурно-семантическую модель текста этого типа [Хамаганова 2002], а также позволяет выявить «постоянную» и «переменную» величины в семантике предикатов данного типа текста. «Постоянной» величиной является значение бытия, которое может разнообразно расширяться значениями, выражающими способ существования и являющимися «переменной» величиной.

В данной работе разрабатывается классификация глагольных лексем по их семантическим признакам, учитывающая в первую очередь универсальную дифференциацию глагольных предикатов на акциональные и неакциональные. Наблюдения показывают, что в контексте визуального описания пространственное значение может разнообразно выражаться глагольными предикатами с неакциональной и акциональной семантикой, выражающими статический или динамический характер отношений объекта и некоторого пространственного ориентира.

При статическом характере отношений объекта и ориентира пространственное расположение объекта по отношению к ориентиру не изменяется в пределах описательной микротемы [Всеволодова, Владимирский 1982, с. 9] (ср.: *Дорога идет (имеет направление) по-лем – Человек идет (движется) по-лем*). Данный тип отношений вербализуется при помощи неакциональных глагольных предикатов.

Проанализированный материал показал, что частные лексические значения неакциональных глагольных предикатов, выражающих пространственные параметры, составляют 11 основных групп (причастия рассматриваются традиционно как глагольные формы).

1. Глагольные предикаты со значением размещения в пространстве: *книги помещаются, располагаются на полке; город лежит в долине; усадьба стоит на горе; звезды низко висят; на туловище без признака шеи сидит голова* (Тургенев) и др.
2. Предикаты локализирующего значения, обозначающие вертикальное положение в пространстве: *стол стоит в комнате; картины висят на стене; сосульки свисают с крыши и гори-*

зонтальное положение в пространстве: *ковер лежит на полу, бумаги валяются* и др.

3. Глагольные предикаты с семантическим компонентом формы: *ствол березы круглится* (Гоголь); *леса сушуются* (Шолохов), *топорщатся* (И. Калашников), *лохматятся* (И. Калашников), *горбатятся* (Шолохов); *дорога петляет, вьется; дома кривятся; свет струится; брюки пузыряются на коленях; брови переломлены; степь всклочена* (И. Калашников); *отмель изъедена, источена прибоем* (И. Калашников) и др.
4. Глагольная лексика, очерчивающая границы пространства: *леса ограничивают, разделяют, окружают, отделяют, оцепляют, опоясывают, огораживают, окаймляют, обрамляют деревню*. Чаще в тексте типа «описание» используются страдательные причастия, имеющие значение привнесенного извне признака: *дома обнесены забором; дом разделен, разгорожен на комнаты* и др.
5. Предикаты с семантикой охвата предмета (в широком смысле) с разных сторон, погружения одного в другое: *стебли охватывают, окутывают, одевают* (Гоголь), *облегают ствол; брюки обтягивают икры; стебли унижены, облеплены цветами; стол затянут в дерматин; вершины тонут, купаются в свете* и др.
6. Предикаты, указывающие на пространственные соотношения предметов, ориентацию одного предмета относительно другого: *постройки жмутся, толпятся* (Шолохов); *дома присоединяются, прислоняются, подходят, приткнулись к селу; гнездятся у села; вклиниваются, уткнулись в село; сходятся, сливаются с селом; замыкают село, отстоят от села* и др.
7. Предикаты со значением заполнения пространства: *комната занята, наполнена, забита, уставлена, обвешана, загромождена предметами* и др.
8. Предикаты, характеризующие плоскую поверхность объекта: *стены обиты тканью, обклеены обоями, испещрены надписями, обросли плесенью, залиты краской; картины залепляют стены; пол закапан, заслякощен* (Салтыков-Щедрин), *усеян осколками; дорога исслежена, источена дождем* и др.

Как видно из примеров, в описательных текстах продуктивны предикаты, выраженные краткими страдательными причастиями.

9. Глагольная лексика, указывающая на направление. В данной группе можно выделить

- горизонтальную ориентацию: *дорога лежит на север*;
- вертикальную ориентацию: *дорога спускается, сползает* (Набоков), *нисходит, поднимается к реке; воды стекают вниз*;
- предикаты, в которых сема горизонтального или вертикального расположения уточняется в контексте: *дорога идет, ползет, поворачивает, ведет, отклоняется вверх в горы / по равнине; окно выходит в сад / слуховое окно выходит на чердак; овраг прорезает падь / трещина прорезает скалу сверху вниз* и др.

10. Предикаты положения в пространстве

- в горизонтальном измерении: *леса простираются, раскидываются, расползаются, разбегаются, расстилаются, ширятся, стелются, разлеглись* (Набоков), *раскорячились* (Шолохов), *разбросаны; равнина уходит далеко; поля широко расходятся*;
- по вертикали: *стебли высятся, встают, возвышаются, возносятся, вздымаются, торчат; поля опускаются*;
- горизонтальное или вертикальное расположение предмета уточняется контекстом: *столы тянутся, вытягиваются на версту / цветы тянутся вверх; скалы выпирают, выдаются, выступают вверх / вбок; мебель смещена, сдвинута в угол / настенные часы чуть смещены, сдвинуты вверх* и др.

Среди рассмотренных глагольных предикатов можно выделить нейтральные (*книги размещаются на полке, тетради лежат на столе*), экспрессивные (*дорога ползет к реке, леса разбегаются вширь*) и стилистически маркированные (*вещи валяются, леса топорщатся*). Таким образом, предикаты групп 3–10 могут не только передавать пространственные отношения, но и выражать дополнительную авторскую оценку, данные глагольные средства «выразительно представляют» пространственное положение предмета в какой-либо среде.

11. Предикатная лексика со значением выделенности в пространстве на основе световых /цветовых характеристик: *дома виднеются, выглядывают, выказываются; снег блестит, лучится, отсвечивает, светится; строения белеют, серебрятся на солнце; свет обрисовывает сосны, высветляет травинки; цветы пламенеют, желтеют; щеки румянятся; лицо осмувлено зноем* (И. Калашников); *дорога отглянцована полозьями* (И. Калашников) и др.

Среди предикатов данной группы можно выделить группу лексем, связанных идеей не полной доступности чего-либо для зрительного восприятия: *ветки вырисовываются, маячат вдали; кора проглядывает; тропинка теряется, пропадает, исчезает в лощине* и др., а также группу предикатов со значением «открывать пространство для наблюдателя»: *открываться, развертываться* и др.

Ядерное значение существования, типичное для предикатов в тексте типа «описание», может быть представлено 11 различными способами существования объекта в пространстве.

Акциональные глагольные предикаты, используемые при построении текстовых структур визуального описания, функционируют со значением действий конкретно-визуальных, ограниченных временем: *вязать, шить, ходить* и др. Они, также как и неакциональные предикаты, выражают значение бытия: локализуемый объект, наполняющий собой описываемое пространство, существует в нем в виде некоторой точки.

Предикаты, выражающие конкретные физические действия (*читать книгу, рубить дрова*), как и неакциональные глаголы, реализуют статические отношения объекта и некоторого ориентира: положение объекта относительно какого-либо ориентира в рамках описательной микротемы не изменяется, данный объект воспринимается как некая точка в описываемом пространстве. Этот объект важен для структурно-семантической модели описательного текста тем, что наполняет описываемое пространство, а способ существования (*вяжет, ходит*) не актуален.

В визуальном описании используются также акциональные предикаты, выражающие речевые (*говорить, рассказывать*), интересубъектные (*бороться*) действия, которые могут быть выражены внешне, восприниматься наблюдателем и описывать лишь способ существования объекта в пространстве: *Войдя в залу, я спрятался в толпе мужчин и начал делать свои наблюдения. Грушицкий стоял возле княж-*

ны и что-то *говорил* с большим жаром; она рассеянно *слушала*, *смотрела* по сторонам, приложив веер к губкам (Лермонтов).

В тексте визуального описания глаголы *говорить*, *смотреть*, *слушать* выражают действия конкретные, наблюдаемые в определенный момент. Предполагается, что, *говоря с жаром*, герой как-то проявляет это состояние: жестикулирует, размахивает руками. Княжна же, напротив, *слушает рассеянно*, то есть невнимательно, *смотрит по сторонам*, то есть поворачивается, оглядывается и т.п.

Глаголы движения передают динамические отношения, однако в контексте описания на значение действия накладывается значение состояния: движущийся объект предстает как некая движущаяся точка, характеризующая вещьность описываемого пространства, движение как бы замыкается в описываемом пространстве и воспринимается как состояние, потому что продвижение объекта, стремление его к конечному пункту не актуально для описательного текста.

Исследователями отмечено, что, если субъект совершает движение, не выходя за пределы определенного пространства, он занимает в отношении локализации одно и то же место, и данный процесс следует рассматривать как местонахождение: *Человек гуляет по саду* [Теория функциональной грамматики 1996, с. 8]. Подобные пределы наблюдаемого пространства вербализуются в описательном тексте, поэтому глаголы движения используются с характеризующей описательной функцией.

Описательный текст может быть рассмотрен как тип текста, в котором средства глагольной локативности выражают вместе с актантами его структурно-семантическую модель. Глагольные единицы, выражающие пространственные отношения в тексте типа «описание», образуют семантическое поле.

Полевый принцип предполагает выделение ядра и периферии исследуемого множества языковых средств. Известно, что для ядра характерна максимальная концентрация полеобразующих признаков [Бондарко 1972, с. 23], для периферии – неполный набор этих признаков при возможном ослаблении их интенсивности. Ядро консолидируется вокруг компонента-доминанты, который выражает смысл, общий для всех входящих в поле средств, являясь более простым и нейтральным в стилистическом отношении и наименее эмоционально окрашенным. Для исследуемого нами поля глагольных предикатов доминантой можно считать значение существования в пространстве, которое может разнообразно расширяться значениями неакциональных глагольных предикатов одиннадцати групп, вербализующих

способ существования. По данным нашего исследования, подавляющее большинство глагольных предикатов описательных текстов составляют неакциональные глагольные предикаты локативной семантики, специализированные для вербализации пространства в тексте типа «описание». Предикаты выделенных групп способны выражать линейные (вертикальные или горизонтальные) отношения (одномерность) (*прилежаться, висеться*), двухмерность (*простирается, стелиться*) и трехмерность вербализуемого пространства, его вещность (*занята, набита, круглиться*).

Переход от ядра к периферии осуществляется постепенно, вычленяется ряд периферийных зон, в разной степени удаленности от ядра. Зону ближайшей периферии образуют стилистически ограниченные (*вещи валяются*), экспрессивные (*дорога ползет к реке*), окказиональные (*дорога отглянцована полозьями*) неакциональные единицы, выразительно представляющие пространственные отношения. Недопустимые в описательных текстах научного стиля, данные средства продуктивны в публицистике и художественной речи.

Отдаленную периферию образуют акциональные глагольные предикаты. Акциональные глаголы в контексте описания также приобретают функцию бытия, служат для обозначения точечного объекта в пространстве, однако они не продуктивны для построения текстовых структур описания. Кроме того, вне описательного контекста акциональные предикаты выражают иные, непространственные отношения, вследствие чего они составляют периферию поля глагольной локативности текста визуального описания.

Факт пересечения поля локативности с полем бытийности отмечен в работах исследователей [Теоря функциональной грамматики 1996, с. 56]: локатив содержательно облигатoren в ситуации бытийности (если что-либо есть, то где-то). Для микрополя глагольной локативности это также справедливо. В силу того, что «постоянной» величиной в семантике предикатов данного типа текста является значение существования, поле глагольной локативности описания пересекается с полем бытийности. Кроме того, периферия поля глагольной локативности описания пересекается с акциональным полем, так как образующие периферию поля локативности акциональные глагольные предикаты, приобретающие в описании пространственную семантику, в первичной своей функции выражают иные, непространственные отношения.

Таким образом, глагольные предикаты разных семантических групп в тексте визуального описания образуют единое семантическое

поле бытийности, служащее выражению пространственных отношений.

### Литература

Бондарко А.В. К теории поля в грамматике – залог и залоговость (на материале русского языка) // Вопросы языкознания. – 1972. – №3.

Всеволодова М.В., Владимирский Е.Ю. Способы выражения пространственных отношений в современном русском языке. – М., 1982.

Нечаева О.А. Функционально-смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение). – Улан-Удэ, 1974.

Теория функциональной грамматики. Локативность. Бытийность. Поссесивность. Обусловленность. – СПб., 1996.

Хамаганова В.М. Структурно-семантическая и лексическая модель текста типа «описание» (проблемы семантики и онтологии) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2002.

### ЭВИДЕНЦИАЛЬНЫЙ РЕСУРС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (на примере рассказа В. Астафьева «Жизнь прожить»)

*И.Ю. Шестухина*

**Ключевые слова:** эвиденциальность, текст, ресурс, блок, частицы.

**Keywords:** evidentiality, text, resource, block, particles.

Целью данной статьи является выявление эвиденциального ресурса художественного текста и определение его значимости в рамках семантики и прагматики текста. Мы полагаем, что художественный текст может обладать ресурсом, позволяющим определить особенности коммуникативно-прагматического воздействия автора на читателя.

**Категория эвиденциальности** (медиатив, засвидетельствованность) как эпистемическая грамматическая категория рассматривается на материале различных языков и представляет собой «указание на источник информации, на которой основывается утверждение говорящего» [Майсак, Татовосов 2000, с. 70].

В русском языке категория эвиденциальности реализуется через лексико-синтаксические средства: с помощью вводных конструкций,

указывающих на источник определенного мнения или сведений, на источник воспроизводимых говорящим цитат, косвенно воспроизводящих неполную уверенность говорящего в содержании высказывания. Частицы *мол, де, дескать*, маркированные как разговорные (*мол, дескать*) и просторечные (*де*) [Словарь структурных слов русского языка 1997, с. 99, 104, 194], употребляются для обозначения того, что приводимые слова являются пересказом чужой речи или чужих мыслей; сказаны самим говорящим, но в другое время; объясняют значение указанного жеста или поведения говорящего.

Н.А. Козинцева в статье, посвященной исследованию категории эвиденциальности, отмечает способы получения информации в рамках эвиденциального высказывания: чувственное восприятие; логическое умозаключение, сообщение [Козинцева 1994, с. 93]. Мы рассматриваем категорию эвиденциальности как семантико-синтаксическую категорию модусного типа с выраженной коммуникативно-прагматической направленностью. Н.А. Козинцева также останавливает свое внимание на том, что в высказывании с эвиденциальным значением необходимо обязательное наличие двух субъектных линий – говорящего и субъекта модуса эвиденциальности – «хозяина» информации. [Козинцева 1994, с. 93]. Мы полагаем, что совершенно необходимым является третий субъект – тот, кому данное высказывание адресовано – слушающий, адресат (в рамках художественного текста – читатель). Это позволяет нам говорить о коммуникативно-прагматическом аспекте настоящего исследования.

Понятие ресурса тесно связано с понятием коммуникативной стратегии. В.И. Тюпа рассматривает эвиденциальный ресурс как один из четырех ресурсов базовых стратегий общения: транзитивности, эвиденциальности, имажинативности и интеллигибельности: «Эмблематическая дискурсивность текста, активирующая эвиденциальный ресурс слова, релевантна регулятивной компетентности воспринимающего сознания. Виртуальным адресатом убеждающего или разубеждающего дискурса <...> выступает реципиент, способный усваивать уроки коммуникативных событий <...>» [Тюпа 2004, с. 77]. Коммуникативная стратегия в условиях эвиденциального ресурса определяется автором как стратегия авторитарного монологического единогласия. Таким образом, эвиденциальный ресурс художественного текста участвует в формировании суггестивного фактора текста, проявляемого через регулятивное воздействие на читателя.

Основываясь на данных положениях, мы предлагаем механизм выявления эвиденциального ресурса художественного текста, заклю-

чающийся в обнаружении структурных компонентов текста, формирующих эвиденциальный смысл. Данные положения обеспечиваются современными подходами к тексту, восходящими к рассмотрению Ю.М. Лотманом художественного текста как текста с повышенными признаками упорядоченности, где именно повтор является основной ее реализацией [Лотман 1972, с. 39]. В.И. Тюпа развивает эту мысль в рамках восприятия текста, где упорядоченные конфигурации знаков распознаются понимающим сознанием, формируя смысл [Тюпа 2008, с. 24]. Применительно к нашему предмету исследования, лексический повтор частиц эвиденциально-предположительной группы является одним из элементов формирования смысла текста, способом воздействия на читателя.

Учитывая системно-структурные особенности эвиденциального смыслообразования, мы определили единицу анализа – эвиденциальный ситуативно-речевой блок. Применительно к художественному тексту такая единица, как блок, рассматривается регулярно и продуктивно (эвокационный блок, бытийный блок и т.д.), поэтому считаем возможным использовать структуру ситуативно-речевого блока в качестве основы для выявления эвиденциального смысла. Г.В. Колшанский, рассматривая блок как единицу текста, отмечает, что последний «включает в себя некоторую весьма ограниченную группу высказываний и частично грамматически оформленную вроде абзаца или периода» [Колшанский 2007, с. 106].

Художественный текст функционирует в системе автор-читатель. Выявление авторского и персонажного слоя в тексте предопределяет поиски в нем эвиденциального смысла, который реализуется в перволичном повествовании, поскольку именно «повествование от 1-го лица способствует убедительности рассказа и, соответственно, повышает доверие читателя к словам повествователя, как ко всякому свидетельству очевидца» [Михайлов 2006, с. 152].

Мы предлагаем схему анализа эвиденциального ресурса текста рассказа В. Астафьева «Жизнь прожить». Выбор текста основан на высокой степени насыщенности эвиденциальным смыслом и формальными средствами его выражения, а также их разнообразием. Анализ эвиденциального ресурса художественного текста предполагает последовательное осуществление следующих действий.

1. Выделение синтаксических конструкций с чужой речью, маркированных частицами *мол*, *де*, *дескать*. Оформление границ эвиденциальных ситуативно-речевых блоков.

2. Определение особенностей эвиденциальных ситуативно-речевых блоков: ситуативный и речевой компоненты, эмоциональный, оценочный уровни, стилистический и экстралингвистический факторы.
3. Характеристика субъектной организации текста. Автор-повествователь – персонаж-повествователь – читатель.
4. Выявление роли эвиденциальных ситуативно-речевых блоков в постижении художественного смысла текста.

Рассказ Астафьева «Жизнь прожить» представляет собой повествование от первого лица. Автор-повествователь предстает перед читателем в образе конкретного лица: *«Мы с Иваном Тихоновичем одногодки, оба фронтовики, и рассказ его не зря был доверен мне. Я чего не понял, то почувствовал, проникшись его благодарной печалью, от чувств, нас обоих пронзивших, да, наверное, сроднивших, прочел ему любимые стихи <...>»*. Текст рассказа содержит две линии повествования: повествование автора и повествование главного персонажа – Ивана Тихоновича Заплатина. Композиционно повествование героя размещено внутри повествования автора.

В тексте рассматриваемого нами рассказа выявляется девять эвиденциальных ситуативно-речевых блоков. Семантический способ выражения эвиденциальности представлен в одном блоке (повествование персонажа), лексико-синтаксическим способом организованы восемь блоков: два из них принадлежат речевой партии автора-повествователя, шесть – речевой партии персонажа (Ивана Тихоновича Заплатина).

Для описания эвиденциального ресурса текста необходимо рассмотреть семантический способ выражения эвиденциальности в тексте, охарактеризовать лексико-синтаксический способ по предложенной выше схеме, представить основные группы эвиденциальных значений, присутствующих в данном тексте.

Эвиденциальность как «снятие с себя эпистемического ручательства» проявляется в способе изложения событий жизни главного персонажа. Автор снимает с себя ответственность за содержание текста, но, будучи «живым носителем единства завершения» [Бахтин 2000, с. 41], не может окончательно самоустраниться. В рассказе «Жизнь прожить» автор отстраняется от повествования, передоверяя свой рассказ своему герою – становится слушателем, а герой – говорящим: *«Однажды под настроение Иван Тихонович рассказал мне самое сокровенное: как женился на своей незабвенной Татьяне Финогеновне. И я поначалу хотел назвать рассказанную им нехитрую ис-*

торию – “Как Ванька на Таньке женился”. Да “заступил” Иван Тихонович за “тему”, порушил мой план и бодрый, почти веселый заголовок. Рассказчик Иван Тихонович, как и многие мои земляки, путевый, и не буду я улучшать его повествование своим вмешательством».

Эвиденциальный смысл текста рассказа представлен на уровне развернутого высказывания (повествования персонажа) без специальных лексических маркеров. Эвиденциальность проявляется на концептуальном уровне, и ее маркером здесь является семантико-синтаксическая конструкция – *не буду я улучшать его повествование своим вмешательством*. Дальнейшее изложение текста рассказа приводится от лица главного персонажа и занимает значительную, если не основную часть текста. Повествование автора в большей степени обрамляет повествование персонажа.

Лексико-синтаксический способ выражения эвиденциальности реализуется в данном тексте с помощью специальных маркеров – частиц *мол* и *дескать*, которые, наряду с частицей *де*, являются формальными показателями эвиденциальности. Данные частицы образовались путем укорочения звукового состава соответствующих вводных конструкций – *молвит* и *де скажет* – и, соответственно, имеют одинаковую функцию – указывать на принадлежность речи другому лицу: собирательному лицу, самому говорящему в ином пространственно-временном плане, гипотетическому лицу. (О диахроническом аспекте десемантизации частиц писал А.А. Шахматов в «Синтаксисе русского языка» [Шахматов 2001, с. 267–268]).

Эвиденциальный ситуативно-речевой блок представляет собой группу высказываний, объединенных ситуативным и речевым компонентом. Формальным показателем блока выступают маркеры эвиденциальности – частицы *мол*, *де*, *дескать*. Механизм определения границ блока включает:

- 1) нахождение формальных средств выражения эвиденциальности;
- 2) определение границ эвиденциального блока, включающего ситуацию и речевое произведение.

Приведем пример анализа одного эвиденциального ситуативно-речевого блока: «Я как сейчас помню: [небо пояснело, на минуты прояснело, клочк появился, солнце как очумелое откуль-то в дыру вырвалось, или уж опять же всевышний его выслобонил – полюбуйте, дескать, чады мои или исчадья, что творите!/]» (пример 1).

1) формальный показатель эвиденциальности – относительно-указательная частица *дескать*;

2) границы эвиденциального блока: группа высказываний, объединенных ситуацией воспоминания событий и речевым произведением, заключена в квадратные скобки.

Ситуация воспоминания о событиях войны выводит на поверхность макроситуацию Войны, мыслимой в тексте вне пространства и времени, на что указывает синтаксическая конструкция «я как сейчас помню». Ситуация воспроизводится говорящим (Иваном Тихоновичем) детально и предельно образно, что, безусловно, свидетельствует о субъективно важном для героя событии. С объективной точки зрения описываемая ситуация не является исключительной, но для Ивана Тихоновича она явилась отправной точкой переосмысления жизни. Ситуация резкого неожиданного изменения в природе во время военных действий для Ивана Тихоновича предстала ситуацией взгляда свыше на деяния человека. Речевой компонент «*полюбуйтесь, дескать, чады мои или исчадья, что творите*» является реакцией на ситуацию и представляет собой вербализацию действий всевышнего. Эмоциональность речевого компонента, выраженная интонационно и закрепленная восклицательным знаком, сочетается здесь с оценочным фактором, который принадлежит уже голосу автора «*полюбуйтесь, что творите*», тогда как «*чады мои или исчадья*» – голосу всевышнего.

Субъектная организация представлена следующими составляющими: говорящий – Иван Тихонович, слушающий – автор-повествователь, автор-каузатор – образ всевышнего.

В тексте представлены элементы речевой структуры, характерные для речевой партии персонажа: просторечные единицы «*очумелое откуль-то*», «*выслобонил*», и лексические единицы церковно-славянского языка: «*чады или исчадья*», которые подтверждают многослойность и многоголосие речевого произведения.

Функция эвиденциального блока проявляется не только как фатическая, но и как суггестивная. Автор воздействует на читателя совершенно определенным образом: обозначает читателю свою позицию, с которой он просто не может не согласиться.

Основные группы эвиденциальных блоков, присутствующие в тексте рассказа, иерархически объединяются по характеру ситуативного компонента в кватативные эвиденциальные блоки, эвиденциальные блоки инсонации, эвиденциальные блоки вербализации жеста.

**Квотативные эвиденциальные блоки** указывают на принадлежность речи (внешней или внутренней) другому лицу:

*Иван Тихонович незаметно уговаривал супругу пойти в избу, прилечь, капель ленуть. Она ему так же незаметно – отпор: [успею, мол, успею. «Ведь там лежать, в земле глубокой, и одиноко, и темно...»]* (пример 2);

*Тут кто-то из генеральского окружения пошутил: [кухня, да санчасть, да военная лавка – оне, мол, от веку наступают сзади, отступают спереду]* (пример 3);

*Сергея, он все ж таки слабый был и ожениться опасался: [не справлюсь, мол, со своими обязанностями и баба загуляет]* (пример 4).

**Эвиденциальные блоки инсонации текста** (мы вводим этот термин для обозначения озвучивания текста; от англ. Insonation – озвучивание) в тексте представлены ситуацией чтения письма:

*А что в деревенском письме? Поклоны от родных да знакомых, в конце: «Живем, не помирам, чего и вам желам!» Ну, еще насчет победы – [ждем, мол, со скорой победой, живым и здоровым]* (пример 5);

*Брат Сергей пишет из инвалидки письма скачуцими, что блохи, буквами, намекает насчет дома: [мол, скоро сапожничать сможет и нахлебником никому не делается]* (пример 6).

**Эвиденциальные блоки вербализации жеста** указывают на вербализацию мимического жеста и представлены в следующих фрагментах текста:

*Петруша еще издали отыскивает глазами мать с отцом на скамейке, ловит их взглядом и начинает им улыбаться приветливо и виновато: [что, мол, сделать, вляпался, терплю, нюхаю, но сам я все тот же ваш Петруша, не испохабился, не предал дом и не очернил кровь вашу...]* (пример 7);

*Че это она? – спрашиваю у Лильки.*

*Та же хитрая, спасу нет, глаза отводит: [сам, мол, думай, решай, не мне, а тебе с человеком жить и судьбу вершить]* (пример 8).

Таким образом, рассмотрение рассказа Виктора Астафьева «Жизнь прожить» в эвиденциальном аспекте позволяет сделать следующие выводы. Эвиденциальный ресурс данного текста реализуется и проявляется в тексте в форме эвиденциальных ситуативно-речевых блоков. Текст рассказа насыщен эвиденциальными смыслами и создает такой канал связи с читателем, с помощью которого автор предлагает свое видение мира. Убеждая читателя своей искренностью, он

хоть и не навязывает своего мнения и оценок, но все же регулирует восприятие читателя. Автор воздействует на реакцию читателя, выбирая «стратегию монологического согласия» в рамках «императивной риторической картины мира» [Тюпа 2008, с. 288]. Эвиденциальность в тексте выполняет регулятивную и суггестивную функцию. Для творчества В. Астафьева, который реагировал на все очень импульсивно и считал, что его «главное оружие – литература», именно риторическая модальность убеждения явилась, как мы видим, главным способом не только эстетического, но и этического воздействия на читателя.

### Литература

- Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. – СПб., 2000.
- Козинцева Н.А. Категория эвиденциальности (проблемы типологического анализа) // Вопросы языкознания. – 1994. – №3.
- Колшанский Г.В. Коммуникативная функция и структура языка. – М., 2007.
- Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л., 1972.
- Майсак Т.А., Татевосов С.Г. Пространство говорящего в категориях грамматики, или Чего нельзя сказать о себе самом // Вопросы языкознания. – 2000. – №5.
- Михайлов Н.Н. Теория художественного текста. – М., 2006.
- Словарь структурных слов русского языка / под ред. В.В. Морковкина. – М., 1997.
- Тюпа В.И. Анализ художественного текста. – М., 2008.
- Тюпа В.И. Основания сравнительной риторики // Критика и семиотика. – 2004. – Вып. 7.
- Шахматов А.А. Синтаксис русского языка. – М., 2001.

## ОПЫТ НОВОГО ПОДХОДА К ИЗУЧЕНИЮ ТОПОНИМИИ РЕСПУБЛИКИ АЛТАЙ

*К.Б. Самтакова*

**Ключевые слова:** концептуальная картина мира, языковая картина мира, топонимическая система, стереотипные комплексы.

**Keywords:** conceptional world picture, the language world picture, toponymic system, stereotyped complexes.

Суть нового подхода в исследовании топонимии состоит в освещении географических названий с точки зрения этнопсихосоциолингвистики. Этот подход предполагает систематизацию и классификацию топонимов по разным синтезирующим универсалиям. Новое, антропоцентрическое, направление задает и новую терминологическую парадигму, включающую такие понятия, как концептуальная картина мира, языковая картина мира, топонимическая картина мира.

Под концептуальной картиной мира понимается глобальный целостный образ мира, который является результатом всей духовной активности человека, возникающий в сознании человека в процессе репрезентации окружающей действительности, выраженный и оформленный посредством языка. Языковая картина мира, понимаемая как подсистема концептуальной картины мира и включающая те компоненты последней, с которыми соотнесены языковые знаки, формируется в процессе освоения субъектом мира, и в ней находят отражение особенности национальной духовной деятельности народа, то есть в языковой форме она содержит специфическое для данного этноса знание и является одной из форм хранения знаний вообще [Дмитриева 2002, с. 20].

Являясь частью языковой картины мира, топонимическая картина мира манифестирует существование на некоторой территории определенной совокупности географических названий, сформировавшихся в региональной языковой среде и, следовательно, отражающей особенности языка; с другой стороны – зафиксировавшей все объективные и субъективные элементы системы, отраженные языковым сознанием (коллективным и индивидуальным). Топонимическая картина мира носит территориальный характер, региональные особенности которого принято рассматривать в качестве регионального менталитета, то есть биологически, исторически и социально обусловленной системы стереотипов, функционирующей в данном регионе.

В данной статье рассматриваются социально обусловленные стереотипные комплексы на примере микротопонимии Республики Алтай. Опираясь на положения, высказанные Л.М. Дмитриевой [Дмитриева 2002, с. 57], мы выделили ряд наиболее продуктивных стереотипных комплексов, организующих топонимическую систему Горного Алтая: 1) антропоцентрический, 2) пространственного соположения, 3) отражения внутренней структуры, 4) временного соположения.

В той или иной мере данные стереотипы, как и само понятие топонимической системы, рассматривались в трудах И.А. Воробьевой

[1980], А.В. Суперанской [1985], В.Н. Топорова [1962]. Однако до сих пор не предложено универсальной классификации стереотипов.

При антропоцентрическом подходе человек (его образ) занимает центральное место, так как он является активным элементом формирования собственного бытия. Каждый из регионов имеет свои особенности социально-исторического развития, поэтому причины проникновения фамилий, имен и прозвищ в топонимическую систему различны.

Для топонимии рассматриваемого нами региона «антропоцентрический стереотип» не является доминантным. В ранних топонимах Горного Алтая он представлен в очень малых пропорциях. Например, из 3000 топонимов в «Топонимическом словаре Горного Алтая» антропонимов насчитывается только 57 единиц, что составляет 0,6% от общего количества [Молчанова 1979]. В более ощутимых пропорциях данный стереотип проявляется в микротопонимии более позднего периода с появлением собственности на землю и другими социально-экономическими факторами. Такое соотношение сложилось, видимо, из-за того, что антропоцентрический стереотип не был присущ древним жителям Алтая. Это не говорит о том, что древний человек не ценил себя, скорее не было необходимости называть горы и реки личными именами, для этого существовали более выразительные языковые средства, а населенные пункты, за редким исключением, получали названия рек и гор, возле которых они располагались.

В микротопонимии территории Республики Алтай можно выделить несколько групп антропонимов. Первая группа – это названия, которые сложились в период научно-исследовательских работ, проводимых в разные годы учеными, путешественниками и картографами. Как правило, такие названия получали ледники, горные вершины, расположенные далеко от населенных пунктов в труднодоступных местах. Например, ледник Геблера (Катунский хребет) назван в честь одного из исследователей Алтая И.В. Геблера; гора Потаповская (бассейн р. Чарыш Усть-Канского района) названа в честь Л.П. Потапова, который тоже известен своими исследовательскими трудами о Горном Алтае; хребет Чихачева (Кош-Агачский район) назван именем путешественника, географа П.А. Чихачева. Оронимы ледник Софийский, ледник Некрасова (Южно-Чуйский хребет) названы исследователем В.В. Сапожниковым; пик Георгия Жукова, пик Чаптынова (Северо-Чуйский хребет) названы, предположительно, картографами. Но иногда трудно установить, в честь кого названа та или иная вершина,

так как в топонимических словарях это не отражено, а других достоверных источников пока не обнаружено. Это, например, Тимофеева вершина (2392 м), гора Филаретова (бассейн реки Большая Теректа в Усть-Коксинском районе) и др.

Вторая группа антропонимов сложилась в период становления советской власти и коллективизации: колхоз им. Ленина – с. Джазатор; колхоз им. Калинина – с. Ак-Тал (после переезда на новое место переименован в Жана-Аул); колхоз им. Чапаева – с. Теленгит Сары-Токой (Теленгит-Сортогой). Следует отметить, что традиция давать ойконимам имена деятелей Коммунистической партии, героев советского государства было характерно для СССР. Существовало огромное количество колхозов и совхозов с одинаковыми названиями по всему бывшему Советскому Союзу. Большинство из этих названий исчезли вместе с колхозами, но некоторые остались, например, в Кош-Агачском районе в обиходе местных жителей из этой серии названий осталось название колхоза им. Чапаева. Часто можно услышать: *Мы жжем в Чапаеве. Они уехали в Чапаев. Я родом из Чапаева.* Это название сохранилось из-за того, что прежнее название деревни длинное и неудобно для быстрого произношения (Теленгит Сары – токой), но оно не исчезло, а существует параллельно.

Третья группа антропонимов – это названия населенных пунктов, зимовок, летовок и стоянок, за которыми традиционно закрепились имена и фамилии первоначально проживавших там людей. Например, с. Хабаровка в Онгудайском районе (от фамилии Хабаров), стоянка Бегалим в Кош-Агачском районе (от имени человека Бегалим), лог Саргадыт в Кош-Агачском районе (в данной местности долгое время был покос человека по имени Саргадыт). Некоторые из этих антропонимов перенесены на гидрообъекты или орообъекты, так появились: *ур. Калим – г. Калим, ур. Козубай – р. Козубай, ур. Садакбай – г. Садакбай* (бассейн реки Джазатор).

Четвертая группа топонимов связана с появлением в последнее время достаточного количества антропонимов в микротопонимии республики, которые обусловлены новыми экономическими отношениями: появлением частной собственности на землю, арендой участков и т.д. В этой связи возникает необходимость или восстановить забытое название, или давать название по имени и фамилии арендатора либо нового владельца. Такие названия появились в названиях покосов, урочищ, лугов и даже озер. Например, *ур. Чарубай* (н.п. Ак-тал), *ур. Крамбай, ур. Оспонбай, ур. Смагул, ур. Нугумар* (н.п. Джазатор), *ур. Алмадак, ур. Тодоштор, Бугреев лог, Дмитриев*

лог (**Шебалинский район**); ур. *Эркемей Сары чет*, ур. *Иванов ключ*, ур. *Унут кобы*, ур. *Тонкур*, лог *Ивлев*, *Кашельков лог*, *Славкин лог* (**Усть-Канский район**) (инф).

Следующий «стереотип пространственного соположения» определяет положение одного географического объекта относительно другого. Жители часто называют близко находящиеся разнотипные объекты одинаковыми именами, чтобы подчеркнуть их близость: р. *Тархата*, г. *Тархата*, оз. *Тархатинское*, н.п. *Мухор-Тархата*. Это связано с тем, что все эти перечисленные объекты находятся в бассейне реки Тархата. О наличии довольно большого количества одинаковых названий на Алтае писали многие исследователи: Э.М. Мурзаев [1996], В.В. Радлов [1893], М.Ф. Розен [1970]. Дискуссии по поводу того, что первично было названо – гора или река велись постоянно. В каждом конкретном случае авторы определяли доминирующий признак, по которому тот или иной объект получал название, которое переносилось на другой разнотипный объект, уже не по наличию данного признака, а по пространственному соположению. Таким образом объясняется одноименность гор, рек и населенных пунктов.

Стереотип пространственного соположения также допускает и разноименность смежных однотипных объектов, например, информант с. Орголык дает названия каждой вершины одной сетки гор в такой последовательности: вершины *Токоты*, *Устуги Ат-жол*, *Луңмалу-кыр*, *Эски- застава*, *Кожоңду -жарык*, *Чар-жадын* и т.д. (инф). На картах названия этих вершин не отражены, а есть общее название *Тархатинский хребет*.

Горы, горные пастбища играли не последнюю роль в жизни кочевых народов, поэтому они давали названия каждой отдельной вершине, ущелью, ложбине, если в этом была необходимость. Люди старшего поколения хорошо помнят и могут перечислить названия отдельных вершин каждого из хребтов по порядку следования дороги или горных тропинок. Общего названия гор раньше не существовало, все названия типа Южно-Чуйский хребет, Курайский хребет, хребет Чихачева были даны учеными исследователями или картографами. Представляется более удобным примеры в научных работах давать по разноименным смежным объектам по бассейнам рек, а не по хребтам, потому что название хребтов охватывает, как правило, огромные территории и называть все отдельные вершины очень трудоемко и будет сложно ориентироваться для тех, кто захочет узнать, где находится та или иная вершина.

Например, в Кош-Агачском районе в бассейне реки *Себистей* по правой стороне вершины: *Кып, Аркалу, Межелик, Арка-бооры, Бүре, Узун-кобы*; по левой стороне: *ур, вершина Ыч-көл* (есть три красивых озера, расположенных в лестничном порядке одно выше другого), *Бельтиреш, Чанкыр, Санду-кайа, Бут, Куш-уйазы, Аман-жол, Межелик*.

Бассейн реки *Кёк-бёк*: на правой стороне – *г. Кёну-ойык, г. Ыстүги ат-жол, г. Ортодо ат-жол, ур. Алтыгы ат-жоя*, на левой стороне – *г. Ыжеме, ур. Мухор ойык суу, г. Күркүре, г. Ала-кайа, г. Кочкор-бажы, ур. Жарык-тыт, г. Ойыш-жар, г. Кара-кашат, ур. Ымчак, ур. Бүре* (инф.).

Еще одно явление, укладываемое в пространственный стереотип, – разноименность одного гидрообъекта. В Улаганском районе река *Шавла* у истоков носит название *Таштуойре*, с места слияния с притоком *Сай Хоныш* она названа *Онгураш*, а с места слияния с притоком *Боошкон* названа *Шавлой*. Таким образом, одна река имеет три названия. Река *Чаган-узун* в Кош-Агачском районе у истоков называется *Талдура*, а название *Чаган узун* получает с места слияния с речкой *Чаганка*, которая, в свою очередь, у истоков имеет название – *Кара оюк*. Только с места слияния с притоком *Ак кол* речка получает гидроним *Чаганка*. Видимо, жители меняли название одной и той же реки с прибавлением нового притока. Фактически получается замена двух названий на одно. Такая замена гидронимов, как правило, наблюдается у истоков рек. Такие примеры наблюдаются в гидронимии в местах, где проживают тюркоязычные народы. Первым, кто отметил эту особенность множественности названий рек и речек в средней Азии, был В.В. Радлов: «Река или ручеек носит у всякого селения название самого селения или селение – название речки, вследствие чего река в разных местах носит различные названия» [Радлов 1880, с. 6].

На данное явление также обратил внимание топонимист Э.М. Мурзаев. Он отметил, что подобное явление характерно для монгольской и тунгусо-манчжурской гидронимии и предложил три способа объяснения этого явления. Первый – слияние двух более или менее равных составляющих потоков, после чего рождается новый, полноводный. Второй – резкое изменение направления течения. Третий – выход реки с гор на окружающие равнины [Мурзаев 1996, с. 47]. Собранные материалы по алтайской микротопонимии подтверждают общие явления в гидронимии. Эти традиции имеют, по-видимому, древние корни и восходят к временам, когда тюркские, мон-

гольские и тунгусо-маньчжурские языки, объединенные в алтайскую семью языков не были еще так разобщены и имели общее языковое и культурное пространство.

Пожалуй, самым многочисленным по степени представленности в топонимии Горного Алтая является «стереотип отражения внутренней формы», когда в основе топонима лежат конкретные физические признаки именуемого объекта, такие как цвет, форма, размер, флора, фауна, характер почвы, температурный фактор, количество влаги и др., которые определяют пригодность объекта к хозяйственному использованию.

О.Т. Молчанова в работе «Структурные типы тюркских топонимов Горного Алтая» выявила лексико-семантические поля (ЛСП) на уровне тополексем, образующих топонимию Горного Алтая, указывая, какие разряды лексики участвовали в образовании географических имен, как они отразили соотношение человека и природы [Молчанова 1982]. Она выделила пять сфер. За исключением I сферы – «сам человек» все остальные можно отнести к стереотипу отражения внутренней формы. II сфера – то, что можно ощутить, воспринять, запомнить, осознать. В ней выделяется 27 ЛСП, с числом элементов всех полей – 427: 1) вес, 2) вкусовые качества, 3) запах, 4) звук, 5) количество, 6) возраст, 7) небосвод, 8) поверхность, наружная сторона, 9) протяженность – длина, ширина, высота, 10) размер и т.д. III сфера – фауна и все, что с ней непосредственно связано. В этой сфере автор выделяет 9 ЛСП, с общим числом элементов – 111. IV сфера – флора и все, что с ней непосредственно связано. В ней выделяется 3 ЛСП, с общим количеством элементов – 95. V сфера – неорганический мир. Эта сфера содержит 6 ЛСП, с общим количеством элементов – 194 [Молчанова 1982, с. 88–89].

Следующий стереотип, реализующийся в микротопонимии шире, чем в топонимах, – стереотип «временного соположения». В основе данного стереотипа лежит отражение какого либо события, с которым связан именуемый объект, например хозяйственная либо какая-нибудь иная деятельность жителей: *ур. Кўп кескен* букв. алт.: ‘распиливание (изготовление) деревянных сосудов’ (с. Джазатор). Место, где изготавливали до войны деревянные сосуды (в виде бочек) для приготовления национального напитка из молока – *айран*; *ур. Тоғус каа* ‘девять гектаров’ (с. Кокоря). Ровно столько гектаров земли распределялось между членами сенокосной бригады для косьбы; *река, ур. Чегенды* ‘с чегенем’ (с. Джазатор). В 40-е годы XX века в этом месте стояла ферма, где доили коров и изготавливали из кислого

молока напиток *чегень*; ур. *Шикты* произошло от русского слова 'шахты' (с. Джазатор). Раньше в этом месте был рудник. Но в вопросе о том, какую руду добывали здесь, жители села затрудняются ответить, но наличие заброшенных штолен говорит в пользу этой трактовки.

К стереотипу «временного соположения» Л.М. Дмитриева относит топонимы, связанные с переселением или миграцией населения [Дмитриева 2002, с. 112]. Появление перенесенных с другой территории ойконимов — логический результат всякого процесса переселения. Основная причина — стремление переселенцев сохранить прежнее название населенного пункта. Перенос названий, связанных с языком и его носителями, является средством языковой, социальной и культурной идентификации определенного человеческого коллектива. Это не случайное, а закономерное проявление преемственности культур [Дмитриева 2002, с. 5].

Такая преемственность культур в истории топонимии Горного Алтая наблюдалась, на что и обратила внимание И.А. Воробьева, выделив несколько пластов в топонимии Алтая, исходя из истории заселения Прителецкого района: 1) палеоазиатский; 2) палеоевропейский (афанасьевский); 3) эпохи бронзы; 4) древнетуркский; 5) самодийский; 6) угорский; 7) скифский; 8) тюркский; 9) монгольский; 10) русский [Воробьева 1980, с. 84–93]. Однако не ко всем топонимам перечисленных пластов применим стереотип временного соположения. Если принять во внимание тот факт, что все эти топонимы отражают разные детали привнесенных культур разных народов, то можно дать положительный ответ. В то же время не во всех районах региона все эти пласты могут быть представлены в полном объеме, следует учитывать и первичность, и вторичность заселения данных территорий. В отличие от северных районов Республики Алтай, в южных районах отсутствуют такие пласты топонимии, как палеоевропейский, древнетуркский, но бесспорно наличествует тюркский, монгольский, алтайский и русский пласты.

Стереотипу «временного соположения» соответствует если не пласт, то хотя бы подпласт топонимики казахского происхождения. В Кош-Агачском районе в связи с вынужденным переселением казахов в XVIII веке с территории Монголии и Восточного Казахстана появились новые топонимы казахского происхождения. Особенно в XX веке с увеличением количества казахского населения в местах их компактного проживания древние алтайские названия заменяются на казахские. В архивных материалах 6-ой землеустроительной партии Алтайского округа 1906–1912 годов количество казахского населения

указывается в пределах 666 человек [Дело–5: № 109], по переписи населения 2002 года только в Кош-Агачском районе количество казахского населения составило 9517 человек, а по Республике эта цифра равняется 12108.

Топонимы казахского происхождения представлены в местах компактного проживания данного народа в этом районе. Это – бассейн реки Джазатор и верховья реки Чуя: оз. *Сасыккуль* (каз. ‘волючее озеро’), ур. *Дженишкетал* (каз. ‘тонкий тальник’), н.п. *Жана Аул* (каз. ‘новая деревня’), ур. *Сарандай* (личное имя, каз.), г. *Курман* (личное имя, каз.), ур. *Аксадий* (личное имя, каз.), ур. *Каре шал* (каз. ‘старый дед’), ур. *Буголек* (каз. ‘с осами’), р. *Бугу мюиз* (каз. ‘оленьи рога’), ур. *Чолак дара* (каз. ‘короткий лог’), ур. *Тауке дарасы* (каз. ‘лог Тауке (личное имя)’), ур. *Дингек юрт* (каз. ‘стоянка с коновязью’). Следует отметить, что казахские названия проявляются в основном в названиях урочищ, которые в некоторых случаях переносятся на гидро- и орообъекты, чаще всего картографами. Таким образом, одним из факторов, повлиявших на формирование топонимической системы Горного Алтая является и миграция населения.

Все отмеченные комплексные стереотипы – антропоцентрический, пространственного соположения, стереотип отражения внутренней формы и временного соположения – призваны, на наш взгляд, связать единицы всех классов имен и уровней языка между собой, а также и со сферой внеязыкового опыта, внутренне организуя элементы топонимической системы. Анализ показал, что доминантным стереотипом для топонимии Горного Алтая является стереотип отражения внутренней формы, так как в основе данного стереотипа лежит самый распространенный принцип выявления физических признаков номинируемых объектов, что определяется всем историческим ходом развития топонимики региона. На периферии этой системы находится немногочисленная группа топонимов, относящихся к стереотипу временного соположения.

## Литература

- Архивные материалы 6-ой землеустроительной партии Алтайского округа. – Дело №5. – Папка № 109.
- Воробьева И.А. Историческая картография и топонимия Алтая. – Томск, 1980.
- Дмитриева Л.М. Онтологическое и ментальное бытие топонимической системы. – Барнаул, 2002.
- Молчанова О.Т. Структурные типы тюркских топонимов Горного Алтая. – Саратов, 1982.

- Мурзаев Э.М. Тюркские географические названия. – М., 1996.  
Радлов В.В. Опыт словаря тюркских наречий. Т. 1–3. – СПб., 1893–1905.  
Радлов В.В. Средняя Зеравшанская долина // Записки РГО по отделению этнографии. – СПб., 1880. – Вып. 6.  
Розен М.Ф. Словарь географических терминов Западной Сибири. – Л., 1970.  
Суперанская А.В. Что такое топонимика? – М., 1985.  
Топоров В.Н. Некоторые соображения в связи с построением теоретической топониматики // Принципы топонимики. – М., 1964.

### Источники

- Атлас Республики Алтай / Отв. ред. И.В. Данилевич. – Новосибирск, 2006.  
Бейсенбинов, Сабитжан Азанбаевич, 1936 г.р., с. Джазатор.  
Звезда Алтая. – 2004–2006.  
Карулов, Бинолдо Уятович, 1938 г.р., с. Ортолык.  
Маусымканов, Ермуқан Нургажинович, 1943 г.р., с. Джазатор.  
Саланханов, Николай Кечилевич, 1951 г.р., с. Кокоря.  
Цыганков, Владимир Георгиевич, 1931 г.р., с. Кош-Агач.

## ТЕРМИНОПОЛЕ ФОНЕТИКИ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ

*О.И. Лукина*

**Ключевые слова:** терминология, терминопole, фонетика, французский язык.

**Keywords:** terminology, terminological field, phonetics, the French language.

В настоящее время важность и необходимость исследования языков специальных отраслей знаний является общепризнанной, поскольку от того, насколько разработанной и стандартизированной является терминологическая база той или иной науки, зависит успех профессионального общения между представителями отдельных областей научных знаний. В литературе отмечается, что наиболее разработанной на данный момент остается научно-техническая терминология. Разностороннее же и углубленное изучение проблем терминологий гуманитарных наук и, в частности языкознания, еще ждет своего разрешения [Сергеева 2000, с. 1]. Это связано с тем, что до сих пор в области терминологического аппарата лингвистики мы встречаемся с разнообразием и непоследовательностью [Перцов 1996, с. 1].

Метаязык лингвистики, как особая система и лингвистическая терминология как ее важнейшая составляющая, достаточно давно привлекают внимание отечественных и зарубежных языковедов. В нашей стране начальный этап изучения метаязыка лингвистики пришелся на 60-е годы прошлого столетия. Основные результаты исследований нашли отражение в трудах О.С. Ахмановой, Т.А. Ганиевой, Н.З. Котеловой, Е.Н. Толикиной, С.Д. Шелова и многих других.

Анализ научной литературы по проблемам лингвистической терминологии свидетельствует о том, что преобладающая часть работ посвящена изучению всей лингвистической терминосистемы в целом. Однако не менее важны исследования терминов и в рамках отдельных подсистем.

Наше исследование посвящено изучению французской фонетической терминологии методом поля. При этом поле рассматривается нами не только как метод изучения терминологической лексики, но и как своеобразная область ее существования, вне которой слово теряет свою характеристику термина, где термин принципиально нейтрален, в отличие от нетерминологического поля, где термин обязательно теряет свою нейтральность [Реформатский 1961, с. 51–52]. В пределах этой области каждый термин занимает строго определенное место и характеризуется своей терминологической значимостью, которая проявляется в устанавливаемых между данным термином и всеми остальными терминами данного поля отношениях.

Терминополье представляет собой системное образование плана содержания, то есть совокупность специальных понятий и связей между ними. В плане выражения им соответствует совокупность лексических единиц – выразителей специального значения, и отношений между ними, то есть терминосистема [Пиотровский 1981, с. 36–37]. Терминополье как разновидность семантического поля делится на области, подобласти, поля, подполя и микрополя и далее вплоть до выделения отдельных точек, соответствующих семантическим признакам.

Исходя из такого понимания терминологического поля, первой и главной задачей при построении поля фонетической терминологии является выявление понятийного поля, то есть совокупности понятий, существенных и характерных для данной предметной области и отражающих в целом научную картину, сложившуюся в ней. Для установления основного понятия предметной области «фонетика» мы исходили из основного объекта этой науки. Мы принимаем следующее определение понятия «фонетика»: *раздел языкознания, изучающий*

*способы образования звуков речи и их акустические свойства, то есть физиологию и акустику звуков речи* [Ахманова 2004, с. 496]. И, хотя достаточно трудно провести границу между звуком как предметом фонетики и другими, тесно связанными с ним явлениями звуковой стороны языка (ударением, интонацией, слогом и др.), все же мы ограничиваем объект именно звуком речи и рассматриваем его как основную слухо-произносительную единицу членораздельной человеческой речи. Таким образом, в центре нашего поля, в его ядерной части находится основное понятие «звук речи» (*son de la parole*). Остальные понятия притягиваются к ядру, находятся по отношению к нему на разной степени удаленности.

Далее необходимо выявить корпус терминологических единиц, покрывающих очерченное терминологическое пространство. Для решения этой задачи был привлечен французский словарь лингвистических терминов, электронный словарь французских фонетических терминов, а также корпус текстов, включающий учебники, учебные пособия, научные статьи по фонетической проблематике на французском языке. Общий объем исследуемого материала составил около 1000 терминологических единиц, представленных как простыми – однословными (около 270 единиц, то есть  $\approx 27\%$ ), так и составными терминами – терминологическими словосочетаниями (ТС) (около 730 единиц, то есть  $\approx 73\%$ ).

Для изучения семантики фонетических терминов использован метод компонентного анализа в его дефиниционном варианте. Выбор данного метода обусловлен тем, что для нашего исследования самым важным моментом является установление связей плана содержания, то есть между понятиями, а дефиниция термина не только раскрывает значения терминов, но и фиксирует логические связи между ними. Последовательное сравнение дефиниций разных терминов позволяет установить семантические поля, а также выявить семантические отношения, которые, с одной стороны, связывают термины внутри семантического поля, а с другой стороны, семантические поля в единое терминологическое поле.

Для изучения содержательной структуры фонетических терминов особую ценность имеют развернутые, аналитические определения. Такие определения позволяют разложить значения одних слов на значения других. Они состоят из двух частей: первая часть – идентификатор, вторая – конкретизатор. Идентификатор указывает на более общие, родовые признаки определяемого понятия, а конкретизаторы

выражают дифференциальные признаки, позволяющие различать видовые понятия.

Например: **consonne** – *un son* (идентификатор) comportant *une obstruction* (конкретизатор), totale ou partielle, en un ou plusieurs points du conduit vocal; **son** – phonétiquement, le son est *l'unité* (идентификатор) auditivo-vocale *segmentale* (конкретизатор) de base des langues; **assimilation** – un type de *modification* (идентификатор) subie par un phonème au *contact d'un phonème voisin* (конкретизатор) et qui consiste pour les deux unités en contact à avoir des *traits articulatoires communs* (конкретизатор).

Как видно из приведенных выше дефиниций, толкуемые термины, имеющие более конкретное значение, объясняются через слово-идентификатор с более общим значением (в наших примерах: согласный – это звук; звук – это единица; ассимиляция – это изменение).

Итак, в центре исследуемого поля оказывается основное понятие фонетики – *son de la parole* (звук речи). Понятийное содержание этого термина раскрывается путем привлечения понятий, образующих крупные семантические области: *aspect physiologique (articulatoire) du son* (физиологический (артикуляторный) аспект звука); *aspect physique (acoustique) du son* (физический (акустический) аспект звука); *aspect perceptive (auditive) du son* (перцептивный (слуховой) аспект звука); *physiologie de l'articulation et de l'audition* (физиология артикуляции и слуха).

Каждая из этих семантических областей включает ряд семантических полей, которые в свою очередь могут подразделяться на подполя, микрополя, вплоть до отдельного термина. Все выявленные понятия и называемые их терминологические единицы стягиваются в единую семантическую сеть и образуют терминологическое поле исследуемой предметной области.

Так, для раскрытия понятийного содержания семантической области *aspect physiologique (articulatoire) du son* (физиологический (артикуляторный) аспект звука) мы привлекаем следующие понятия (образующие, соответственно, поля): *appareil phonatoire* (речевой аппарат); *articulation* (артикуляция); *classement articulatoire des sons* (артикуляторная классификация звуков), которое делится на подполя: а) *classement articulatoire des voyelles* (артикуляторная классификация гласных) и б) *classement articulatoire des consonnes* (артикуляторная классификация согласных); *méthodes de phonétique physiologique* (методы артикуляторной фонетики).

Семантическая область *aspect physique (acoustique) du son* (физический (акустический) аспект звука) представлена такими полями: *caractéristiques physiques (acoustique) du son* (физические (акустические) свойства звука); *appareil phonatoire en tant que système acoustique* (речевой аппарат как акустическая система); *classement acoustique des sons* (акустическая классификация гласных звуков), которое подразделяется на подполя: а) *classement acoustique des voyelles* (акустическая классификация гласных звуков) и б) *classement acoustique des consonnes* (акустическая классификация согласных звуков); *méthodes de phonétique acoustique* (методы акустической фонетики).

Семантическая область *aspect perceptive (auditive) du son* (перцептивный (слуховой) аспект звука) отражает поля: *appareil auditif* (орган слуха), включающее три подполя: а) *oreille externe* (наружное ухо); б) *oreille moyenne* (среднее ухо) и в) *oreille interne* (внутреннее ухо); *méthodes de phonétique auditive* (методы слуховой фонетики).

Семантическая область *physiologie de l'articulation et de l'audition* (физиология артикуляции и слуха) представлена полями: *cerveau* (мозг); *troubles de la parole* (нарушения речи), которое включает подполя: а) *troubles auditifs* (расстройства слуха); б) *aphasie* (афазия); в) *troubles arthritiques* (артритические расстройства) и г) *troubles de prononciation* (дефекты произношения).

Внутри каждого поля, подполя, микрополя фонетические термины связаны между собой сетью семантических отношений, объединяющих их в единую терминосистему. Фонетическая терминология, как реально функционирующая совокупность терминов, характеризуется такими отношениями, как омонимия, синонимия, гиперо-гипонимия, партитивные отношения, антонимия, полисемия, вариантность. Широко представлены и ассоциативные отношения, такие как: «действие-результат действия», «предмет-состояние предмета», «предмет-действие», «действие-орудие действия» и др.

## Литература

- Кодзасов С.В., Кривнова О.Ф. Общая фонетика. – М., 2001.  
 Перцов Н.В. О парадоксах лингвистических понятий и терминологии // Международный семинар «Диалог–21», 1996. [Электронный ресурс]. – Заглавие с экрана. – Режим доступа: <http://www.dialog-21.ru>  
 Пиотровский Р.Г., Рахубо Н.П., Хажинская М.С. Системное исследование лексики научного текста. – Кишинев, 1981.

Реформатский А.А. Что такое термин и терминология // Вопросы терминологии: материалы Всесоюзного терминологического совещания. – М., 1961.

Сергеева Е.П. Терминологическая основа фонетики немецкого языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2000.

### **Источники**

Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М., 2004.

Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов. – М., 1960.

Назарян А.Г. Французско-русский учебный словарь лингвистической терминологии. – М., 1989.

Dubois J., Giacomo M., Guespin L., Marcellesi C., Marcellesi J.-B., Mevel J.-P. Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage. – Paris, 1994.

## КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

---

---

**Габдуллина В.И. «Блудные дети, двести лет не бывшие дома»: Евангельская притча в авторском дискурсе Ф.М. Достоевского : монография. – Барнаул : Концепт, 2008. – 304 с.**

В последнее десятилетие прошлого века и начале нынешнего в литературоведении наметился устойчивый интерес к вопросам духовного содержания произведений русской классической литературы, что, в свою очередь, актуализировало «проблему автора» и форм воплощения авторского сознания в тексте. Как справедливо отмечается в первой главе анализируемой монографии, вопрос о форме присутствия автора в произведениях Ф.М. Достоевского связан «с различными сферами функционирования авторского сознания, изучение которых невозможно без обращения к проблемам психологии и философии, поэтики и нарратологии» (с. 14). Книга В.И. Габдуллиной интересна прежде всего реализованным в ней подходом к биографии и творчеству Ф.М. Достоевского как единому тексту, организованному движущейся и развивающейся авторской точкой зрения на мир. Значимым и продуктивным представляется сделанный в монографии акцент на духовной составляющей позиции Достоевского, проявляющейся в совпадении авторского императива с евангельской истиной.

Вынесенная в заглавие книги В.И. Габдуллиной цитата из «Дневника писателя», содержащая собирательную характеристику русских людей, принадлежащих к типу «русского бездомного скитальца», прекрасно задает тон исследования, магистральную линию которого определяет логика формирования почвеннической концепции Достоевского, в своем метафизическом плане ориентированной на содержание евангельской притчи о блудном сыне.

В первой главе монографии представлена подробная историография вопроса, вводятся и теоретически обосновываются такие понятия, как «авторский дискурс», «притчевая стратегия авторского дискурса», которые

становятся ключевыми в процессе анализа имплицитных форм авторского присутствия и функционирования евангельской притчи в тексте Достоевского. При определении своего подхода к исследованию авторского дискурса Достоевского автору монографии неизбежно приходится вести полемику, представляющуюся убедительной и обоснованной, с целым рядом своих предшественников. Прежде всего это М.М. Бахтин, выдвинувший идею равноправия голосов автора и героя в структуре полифонического романа Достоевского и снявший тем самым вопрос о формах воплощения в нем авторской интенции, а также и современные исследователи, утверждающие, например, что «автор как интендирующее “я”, как господствующая и контрольная инстанция, как свободно распоряжающийся своим текстом хозяин лишен власти» (В. Шмид) и что в романе Достоевского «нет места для высшей точки зрения, независимой от героев» (Г. Померанц). Вопреки подобным высказываниям, верной и глубоко обоснованной всем последующим исследованием и соответствующей духу творчества Достоевского представляется сформулированная в монографии идея: «Достоевский как личность не берет на себя право утверждать, что ему известна “окончательная истина”, но как автор он является носителем положительной идеи, которую он может противопоставить нравственным заблуждениям своих героев» (с. 49). Эта, казалось бы, очевидная мысль действительно нуждается в серьезном обосновании, как это ни парадоксально, – в контексте современного постмодернистски ориентированного литературоведения именно Достоевскому, христианскому мыслителю, отказывающего в праве иметь собственную авторскую концепцию жизни, в праве на проповедь своих идей в художественных текстах. Стремление «лишить власти» автора как творца своих произведений, опирающееся на бахтинский «полифонизм», подвергнуто в книге В.И. Габдуллиной серьезной критике.

В двух следующих главах монографического исследования текст Достоевского (биографический, публицистический и художественный), говоря языком автора, декодируется с помощью биографического и евангельского кодов. В качестве сквозного рассматривается мотив блудного сына, участвующий в организации текста Достоевского в единую художественную систему. Изучение произведений Достоевского подчинено хронологическому принципу, что позволяет проследить динамику формирования и функционирования авторской притчевой стратегии от произведений писателя 40-х годов к его последнему роману «Братья Карамазовы». В этой части монографии много интересных наблюдений над эпистолярными, публицистическими и художественными текстами, предлагаются самобытные и новые интерпретации известных фактов биографии и творчества писателя. Особого внимания заслуживает, на мой взгляд, анализ писем и стихотворных посланий Достоевского из ссылки, позволяющий по-новому взглянуть на «патриотические оды», адресованные царствующим особам, как на факт полной драматизма духовной биографии писателя. Стихотворные послания из ссылки интерпре-

тируются автором монографии как произведения, отразившие один из сложнейших этапов духовных и творческих исканий Достоевского.

Использование евангельского кода в исследовании публицистики Достоевского позволило В.И. Габдуллиной вскрыть евангельский подтекст его почвеннической теории. Убедительным выглядит вывод: «Собственно, почвенничество Достоевского – это публицистический вариант авторского алломотива, где “блудный сын” – русская интеллигенция, покинувшая свой Дом – “почву” и “расточившая имение свое” – духовное наследие нации, хранимое “почвой” – русским народом» (с. 115). Логическим завершением исследования форм взаимодействия авторского сознания и «евангельского текста» стала интерпретация типа «русского бездомного скитальца» как современного «блудного сына», к которому автор Речи о Пушкине обращается с призывом потрудиться «на родной ниве».

Формирование притчевой стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского рассмотрено и на материале его романов. В анализе их художественных концепций позиция доверия к автору как творцу и полновластному «властителю» своего текста, которой придерживается В.И. Габдуллина, в полной мере проявляет свою плодотворность. Так, говоря о романе «Преступление и наказание», в котором, по мнению автора, своеобразно представлены «все фазы архетипического сюжета блудного сына» (с. 182), автор обращается к проблеме соотношения первоначального замысла, изложенного в многократно цитируемом висбаденском письме Достоевского, и окончательного варианта. Мнению о том, что название романа есть «рудимент» начального этапа и «препятствует» адекватному пониманию произведения как романа-трагедии, автор монографии противопоставляет мысль о том, что название, неразрывно связанное с самим ядром замысла 1865 года, выражает важнейшую мысль писателя о *принужденности* героя *Божией правдой и земным законом*, вопреки всей его рассудочной логике, принять *наказание за преступление*. Это очень важно, ведь начиная с Д.С. Мережковского постоянно предпринимаются попытки размыть само понятие «преступления» и опровергнуть возможность финального «воскресения». Автор монографии не следует общей тенденции в отношении к Раскольникову – не превозносит его «гениальность», но, вслед за Достоевским, подчеркивает его «шатость в понятиях» и «недоконченность» идеи. Анализ романа «Преступление и наказание» в связи с его евангельским подтекстом позволяет сделать ряд существенных выводов, например, о том, что в сюжетной ситуации воскресения Лазаря Раскольников соотносен не с Лазарем воскресшим и, конечно, не с Христом, а с «неверующими иудеями».

Особое место занимает в монографии последняя глава – предметом исследования в ней становится понимание Достоевским личности писателя как «учителя общества», как пророка. В этой главе читатель найдет само основание методологии, примененной в исследовании, – в опоре на методологию Достоевского, выступающего в роли критика, выявляющего авторскую позицию в творениях собратьев по перу, безусловно исходящего из того, что ав-

тор в своем произведении выражает «весь свой взгляд» на действительность. Так что против Бахтина и его однолинейных последователей, отрицающих в тексте Достоевского наличие авторской главенствующей позиции, выступает здесь сам Достоевский в своих критических суждениях об идеях писателей-современников (Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, Н.А. Некрасова), а также в своих «автокомментариях». Одно из достоинств монографии в целом заключается в том, что в ней творчество писателя анализируется в соответствии с *законами, им самим для себя созданными*. И единственное пожелание (не претендующее на бесспорность), с которым можно обратиться к автору, – следовать не только духу творчества Достоевского, но и его терминологии, его словесному стилю, живому и человеческому, в отличие от нарочитой искусственности современного научного слога.

Монография В.И. Габдуллиной «“Блудные дети, двести лет не бывшие дома”»: Евангельская притча в авторском дискурсе Ф.М. Достоевского», безусловно, будет интересна как специалистам, так и определенному кругу читателей, интересующихся проблемами истории русской литературы.

*Т.А. Кошемчук*

**Хисамова. Г.Г. Диалог как компонент  
художественного текста (на материале художественной  
прозы В.М. Шукшина) : монография. – М.: МПГУ, 2007.– 352 с.**

В последние годы в лингвистике активно изучаются проблемы текстологии в аспекте современной лингвистической парадигмы. Интегративные подходы к изучению художественного текста как «картины мира» писателя, как системы миропонимания языковой личности, вступающей в диалог с другими людьми, дают возможность показать систему взаимоотношений персонажей, отношения автора к своим персонажам, предопределяющего отношение к ним и читателей.

Неслучайно объектом изучения Г.Г. Хисамовой стали произведения В.М. Шукшина. Он не только колоритная русская языковая личность, но и мастер описания русской действительности, но и мастер диалога. Художественная ткань произведения В.М. Шукшина – это прежде всего звучащая речь, речь персонажей, через которую мы получаем описание жизни русского человека во всех подробностях – от высоких «материй» до смачного русского слова.

Монография Г.Г. Хисамовой состоит из трех глав, в которых последовательно раскрываются специфика диалога как речевой сущности и его изучение в лингвистике; структура и функции диалогов в художественном произведении, их типы; дана глубокая, многоаспектная трактовка социально-психологических типов языковых личностей в произведениях В.М. Шукшина.

Важной, на наш взгляд, является установка автора изучить диалогическую речь в социолингвистическом и культурологическом аспектах, поскольку анализ художественного текста предполагает не только (или не столько) структурно-смысловую оценку речи персонажей, сколько характеристику личности посредством оценки его речевой деятельности.

Так, в первой главе выстраивается логическая цепочка всесторонних характеристик понятия диалога, под которым автор понимает вслед за Л.В. Щербой, Л.П. Якубинским, В.В. Виноградовым, Н.Ю. Шведовой «основную форму разговорной функционально-стилистической разновидности общенародного языка» (с. 11). Диалог изучен Г.Г. Хисамовой в структурно-семантическом, функционально-коммуникативном, стилистическом аспектах, подчеркнута важность исследования диалогической речи как типа коммуникации в двух сферах человеческой деятельности: в межличностном общении и в художественном тексте. Именно художественное произведение и его диалогическая ткань выявляет, по мнению Г.Г. Хисамовой, авторское мировидение как не только общекультурную, но и эстетическую ценность (с. 18).

Теоретический обзор разных аспектов и подходов к изучению диалога как речевой сущности в монографии, который выполнен весьма глубоко и аргументировано, привел автора книги к определению путей изучения языковой личности персонажей в художественном тексте вообще и в произведениях В.М. Шукшина в частности: это антропоцентрический характер художественного мира писателя, изучение языковых личностей – персонажей – в его произведениях по характеру коммуникативного взаимодействия, способы создания речевой характеристики в рамках русской национальной традиции и т.д.

Исследование во второй главе способов вербализации коммуникативной ситуации в художественном тексте, функций диалога, типов диалогов (спор, беседа, ссора) – все это позволяет показать автору монографии развитие сюжета художественного произведения через диалог, раскрытие характера персонажей через их речь. Г.Г. Хисамова разработала методы выявления структуры диалога в художественном тексте. Например, наиболее частотным типом коммуникативной ситуации в рассказах В.М. Шукшина является ситуация конфликтного общения – ссора. Автором монографии характеризуется отбор лексики, ее стилистическая коннотация, способы психологического повествования в рассказах В.М. Шукшина и дается глубокий их текстологический анализ (с. 187–191).

В итоге в монографии представлена целостная картина мира в творчестве В.М. Шукшина, в которой все ценностные ориентиры «озвучены» через речь персонажей. Анализ создания образов «энергичных людей», «чудиков», «демагогов» посредством особенностей их речевой деятельности дает возможность автору сделать вывод о том, что В.М. Шукшин создал «собственную систему воздействия на читателя – собственную эстетику, специфическим содержанием которой стала концепция личности» (с. 315).

Мир рассказов В.М. Шукшина, как отмечает Г.Г. Хисамова, подчеркнута антропоцентричен, «особенность художественного мира писателя составляет его антиномичность» (с. 275), раскрывающаяся в парадоксах, противоречиях и противопоставлениях типов героев от «униженных и оскорбленных» до «энергичных людей».

Монография Г.Г. Хисамовой привлекает глубиной теоретического обзора материала, многоаспектностью изучения диалогической речи, в ней представлена авторская позиция (в этом главная ценность исследования!) – изучение речи персонажей в русле антропоцентрической парадигмы в лингвистике.

Именно такой подход к изучению художественной картины мира писателей дает возможность увидеть с новой стороны русскую художественную литературу и языковую личность русского писателя.

Несмотря на серьезность жанра (научная монография), книга написана легким слогом, что не препятствует ее использованию широким кругом читателей – ученых, учителей, аспирантов и студентов-филологов.

Монография Г.Г. Хисамовой «Диалог как компонент художественного текста» заслуживает высокой оценки и вносит большой вклад в теоретические исследования по лингвистике текста, стилистике, лингвистическому анализу художественного текста и истории русской литературы.

*Р.Х. Хайруллина*

## РЕЗЮМЕ

## SUMMARY

---

---

**П.С. Глушаков. Жанр историко-авантюрного романа: вариант С.Р. Минцлова.** Жанр историко-авантюрного романа характеризуется специфической организацией. В сравнении с собственно историческим романом здесь особое значение имеет пространство. Историко-авантюрный роман строится типологическая модель «познания мира» путем описания сюжетных переплетений, которые не воздействуют напрямую на исторические события. В статье рассматривается роман С.Р. Мерцалова «Приключения студентов».

**P.S. Glushakov. Genre of Historical-Adventure Story.** Historical-adventure story as a genre has a specific formal organization. In contradistinction to a historical novel itself there prevails space. Historical-adventure story is built as a typological model of a «world cognitive» by means of transference of heroes and description of plot clashes not influenced directly on historical regular processes. A novel «Adventures of students» by Russian writer Sergey Mintslov is analyzed in the article.

**Е.В. Борода. От Благодетеля к Прогрессору: модификация образа сверхчеловека в отечественной фантастике XX века.** Образ сверхчеловека – один из значимых и востребованных образов в русской литературе XX века. Особенно интересным представляется осмысливание этого образа в фантастической литературе. Фантастический метод предоставляет большую свободу в выборе поэтических средств и вариантов сюжета. Данная статья посвящена творчеству Е. Замятина и братьев Стругацких.

**E.V. Boroda. Model of Virtue-Follower and Progress-Maker's Character: the Way from one to Another in Russian Fantasies in the 20-th Century.** The idea of a superman is one of the most famous, important and wide-spread in the Russian literature. This theme is found especially remarkable grasping in the Russian fantasies. This is because just such a method gives much more freedom in

choosing different poetical instruments and content variants. This article is devoted to the creative activity of such authors, as Evgeny Zamyatin and the Strugatskies.

**Н.К. Хузиятова. О влиянии абсурдистской прозы Франца Кафки на творчество современной китайской писательницы Цань Сюэ.** В статье рассматривается проза современной китайской писательницы Цань Сюэ (1953), которая ассоциируется с творчеством австрийского писателя Франца Кафки, сюрреализмом и психоанализом. На основании сравнительного анализа произведений Кафки и Цань Сюэ автор приходит к выводу о том, что творчество обоих писателей объединяют такие черты, как алогичность, двойственность, расплывчатость, таинственность, символичность.

**N.K. Khuziyatova. On the Influence of Franz Kafka's Absurdist Prose on the Writings of Contemporary Chinese Woman Writer Can Xue.** The article deals with the prose of contemporary Chinese woman writer Can Xue (born 1953) associated with Austrian Franz Kafka's writings, surrealism, and psychoanalysis. Upon comparative analysis of Kafka and Can Xue's works the author comes to the conclusion that both writers have in common features of illogic, ambivalence, indistinctness, magnificence, and symbolic.

**Н.А. Беседина. Логико-философская концепция языка Р.И. Павилениса и ее значимость для современных когнитивных исследований в лингвистике.** В статье рассматривается логико-философская концепция языка Р.И. Павилениса. Исследуется значимость данного подхода для современных когнитивных исследований в лингвистике.

**N.A. Besedina. Logico-Philosophical Theory of Language by R.I. Pavilyonis and its Significance for Modern Cognitive Linguistic Researches.** The article deals with methodology of logico-philosophical theory of language as it has been presented in works by R. Pavilyonis. The significance of this approach for modern cognitive linguistic researches is investigated.

**В.Д. Максимов. О метафорическом модусе существования звуковых номинаций.** В статье рассматриваются механизмы метафорического использования английских звуковых номинаций. Неодушевленные предметы в определенном контексте наделяются признаками, характерными для одушевленных, психологические явления приобретают характеристики физических. Отмечаются лингвокультурологические различия аспекте русских и английских звуковых номинаций.

**V.D. Maximov. On Metaphorical Employ of English Sound-Names.** About metaphorical employ of English sound-names. The article concerns the mechanism of metaphorical usage of English phonolexics. It is shown how phononyms are often employed to designate entities from various categories of external world. Inanimate objects in certain contexts commit actions inherent to animate objects, and mental entities behave as if they were physical ones. Students of English are to be cautious in juxtaposing Russian and English metaphorical counterparts since their contents may differ dramatically in the linguo-cultural aspect.

**Г.В. Кукуева. Примета очеркового письма в текстах малой прозы В.М. Шукшина.** Статья посвящена анализу примет очеркового письма, проникновение которых в малую прозу В.М. Шукшина связано с важнейшими задачам эстетики писателя. Анализ формально-содержательного и композиционно-речевого уровней рассказов демонстрирует разную степень редуцирования и преобразования признаков очеркового повествования, их гибкое сочетание с признаками рассказа как вторичной сферой бытования.

**G.V. Kukuyeva. Marks of Sketch Writing in V. M. Shukshin's «Small» Prose.** The article is devoted to the analysis of sketch writing marks; their appearance in Shukshin's «small» prose is connected with the most important tasks of esthetics. The analysis of form and content as well as speech compositional level of stories evidently shows different degrees of reduction and transformation of the sketch writing marks in short story as a secondary sphere of being.

**Э.А. Лазарева, М.А. Очеретина. Мотивы мелодрамы в телеочерке.** В статье рассматривается взаимодействие жанра телеочерка и мелодрамы. При анализе телевизионного текста учитывается его комплексный, многомерный характер. В статье исследуется нарративная последовательность мотивов, манифестирующихся в разных повествовательных элементах (в герое, в событии, в хронотопических элементах) и организующихся по принципу максимального нагнетания эмоций зрителя.

**E.A. Lazareva, M.A. Ocheretina. Melodrama Motives in TV-sketch.** The genres of TV-sketch melodrama are researched in the article. Complicated type of TV-text is analysed in the article. Narrative motives (in character, event, chronotope elements) are investigated here.

**Ю.Е. Павельева. Творческие искания М.А. Лохвицкой и «женская поэзия» 1880–1890-х годов.** В статье выдвигается тезис о переходном характере творчества М.А. Лохвицкой, принадлежащим одновременно классической и модернистской эпохам. Поэзия Лохвицкой рассматривается в контексте женской лирики 1880–90-х годов, что позволяет подчеркнуть самобытность творчества поэтессы.

**Y.E. Pavelieva. M.A. Lochvitskaya's Creative Researches and «Female Lyrics» (1880–1890).** The main thesis of the article is that the character of Lochvitskaya's work is transitional as it belongs to two epochs: classical and modernist. Lochvitskaya's poetry is considered in the context of female lyrics (1880 – 1890) which allows to emphasize the originality of her work.

**Г.Л. Девятайкина. Топонимический код в художественном пространстве произведений Д.Н. Мамина-Сибиряка.** В работе рассматривается топонимический код произведения, который является важной частью художественного пространства и помогает осмыслить авторскую картину мира. Также обращается внимание на продолжение Д.Н. Маминым-Сибиряком русской литературной традиции – включение топонимов в текст для расширения его пространства.

**G.L. Devyataykina. The Toponymic Code in D.N. Mamin-Sibiryak's Literary Space.** The toponymic code of the work is distinguished there. It is an important part of the literary space which helps to understand the author's view of the world. Also we pay attention to continuation of the Russian literary heritages by D.N. Mamin-Sibiryak – inclusion of toponyms into the text.

**И.П. Шиновников. Структурообразующая роль менипповой сатиры в повести В.П. Аксенова «Затоваренная бочкотара».** Автор статьи рассматривает влияние менипповой сатиры на художественную структуру повести В.П. Аксенова «Затоваренная бочкотара». Значение этих элементов раскрывается в плане построения сюжета, композиции, системы образов, а также в аспекте идейного содержания. Кроме того, уделяется внимание элементам карнавальной поэтики, вступающим во взаимодействие с элементами менипповой сатиры.

**I.P. Shinovnikov. Structure-Forming Function of Menippean Satire in V.P. Aksyonov's Novel «Zatovarennaya Bochkotara».** The author of this article reveals the meaning of Menippean satire elements in the structure of V.P. Aksyonov's novel «Zatovarennaya Bochkotara». The meaning of these elements exposes in the construction of plot, composition, number of characters and also in the aspect of its ideological content. The article considers the influence of carnivalistic poetic manner in its connection with the elements of Menippean satire.

**Е.Е. Смирнова. Число как элемент порядка в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки».** Статья посвящена анализу категории числа в творчестве Вен. Ерофеева. Способы организации чисел рассматриваются на примере поэмы «Москва-Петушки», самой знаменитой в творчестве писателя.

**E.E. Smirnova. Category of Number in Ven. Erofeev's Poem «Moscow-Petushki».** The article is dedicated to the analysis of category of number in the structure of style of Venedikt Erofeev. The arrangement of numbers in a text is viewed on the example of the poem «Moscow-Petushki», which is the most famous work of the writer.

**М.А. Гурьянова. «Пушкинский дом» А.Г. Битова и «Андеграунд, или Герой нашего времени» В.С. Маканина: к проблеме преемственности в литературе.** В статье анализируются романы двух классиков русской литературы XX века. При помощи жанрового анализа доказывается преемственность романа В.С. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» по отношению к «Пушкинскому дому» А.Г. Битова.

**M.A. Guryanova. «Pushkin's House» by A.G. Bitov and «Underground or the Hero of our Time» by V.S. Makanin: to the Problem of Succession in Literature.** Novels of two twentieth century classics of the Russian literature are being analyzed in the article. It is genre analyses which helps to prove the succession of the novel «Underground or the Hero of our Time» by V.S. Makanin's towards «Pushkin House» by A.G. Bitov.

**У.Н. Текенова. Мифопоэтические образы в рассказе Дибаша Каинчина «На перевале».** В данной статье рассматриваются образы-символы дерева и перевала в контексте алтайских национальных традиций и фольклорно-мифологического наследия этноса в произведении Дибаша Каинчина, анализируется постановка проблемы возрождения духовной культуры и сохранения природы Алтая.

**U.N. Tekenova. Images-Symbols in D. Kainchin's Story.** This article explains images-symbols of tree and pass in context of national traditions and folklore-mythological heritage of ethnos in Dybash Kainchin's work. Problems of soul culture rebirthing and saving the Altai nature are analysed in the article.

**Е.В. Полосина. Структура сюжета зарубежного любовного романа.** Настоящая статья представляет собой попытку выделить структурно-семантические схемы сюжетов в любовном романе. Анализ основан на структурно-типологическом методе, разработанном известным российским филологом В.Я. Проппом в работе «Морфология волшебной сказки». Любовный роман рассматривается как формульное произведение. Формула любовного романа как жанрово-тематической разновидности массовой литературы во многом соответствует структурам волшебной сказки, описанным В.Я. Проппом.

**E.V. Polosina. The Structural Pattern of Modern British and American Romances.** This article is devoted to the analysis of semantic structural patterns of modern romances written by female authors for the female audience. The analysis is based on the conception worked out by the famous Russian philologist V. Propp which he employed in his work «Morphology of the magic fairy tale». Romances in our publication are treated as formula texts and a type of popular culture. By analogy with V. Propp's scheme of the magic fairy tale plots we present the plot schemes of modern romances, their invariant and variable features.

**Д.В. Иванова. Особенности речевого поведения в ситуации преодоления конфликта (на материале русских и американских киносценариев).** В статье сопоставляются речевые способы преодоления конфликтов на материале русских и американских киносценариев. Анализируются речевые приемы, способствующие предотвращению конфликтной ситуации и погашению ссоры, рассматриваются способы, с помощью которых можно уладить конфликт. В работе также представлены различия в русском и американском речевом поведении в ситуации преодоления конфликта.

**D.V. Ivanova. Peculiarities of Speech Behaviour in Conflict Prevention (based on scripts).** The present research is based on the scripts; the ways which reconcile conflicts are described and the analysis of linguistic means that help to overcome quarrels both in the Russian and in the English language is shown. The research also reflects some differences in the English and Russian ways in prevention of conflict.

**Н.С. Кущенко. Уровень коммуникативной компетенции и особенности ментального лексикона языковой личности (на материале речи юристов и военных).** В статье представлены результаты исследования взаи-

мозависимости уровня коммуникативной компетенции личности и ментального лексикона, а также влияния профессии на языковую перцепцию индивида.

**N.S. Kuschenko. Level of Communicative Competence and Specific Features of Individual Mental Lexicon.** The article «The level of communicative competence and specific features of the individual mental lexicon» reflects the results of the study devoted to finding out the interrelation between the level of communicative competence of the individual and specific features of his / her mental lexicon, in particular the influence of the profession on language perception of the individual.

**Д.А. Сергеева. Зависимость речи в чате от его тематики.** Целью статьи является сравнение молодежного чата с другими, а также выявление зависимости речи в чате от возраста и профессии участников. В ходе исследования было выявлено, что молодежный чат характеризуется признаками разговорной речи и зависит от возраста участников.

**D.A. Sergeeva. Speech Dependence on Theme in Chat.** The aim of this article is to compare the youth chat with others, thus checking the supposition of speech dependence in the chat on the participants' age and profession. It has been revealed in the course of the research that the youth chat mostly correlates with oral speech, and it is characterized by the age of the participants.

**Е.В. Астахова. Некоторые аспекты актуализации концепта «Instruction» в дискурсе.** Мы полагаем, что гетерогенные тексты могут являться инструктивными. Для выявления когнитивных основ инструктивного дискурса мы изучаем концепт «Instruction», его семантическую структуру и анализируем способы его актуализации в дискурсе.

**E.V. Astakhova. Concept «Instruction» and Some Aspects of its Actualization in Discourse.** We presume that heterogeneous texts can be instructive. To reveal the cognitive foundations of Instructive Discourse we study the concept «Instruction», its semantic structure and analyze how it can be actualized in discourse.

**К.С. Верхотурова. Огонь в изображении языка.** Языковой образ огня реконструируется в статье на материале русских диалектов. В первой части статьи исследуется природный огонь, затем анализируется образ небесного божественного огня.

**K.S. Verkhoturova. Language Image of Fire.** In this article the language image of fire is reconstructed on the material of Russian dialects. The first part of the article investigates the natural fire. Then we analyse the image of heavenly, divine fire.

**Е.Ю. Филиппова. Вербализация цвета и формы носителями русского языка в условиях психолингвистического эксперимента.** Статья посвящена процессу вербализации невербальных стимулов (нестандартные геометрических фигур и цветов). Был проведен прямой эксперимент и два не-

прямых эксперимента (программа «ВААЛ») с целью выявить объективное и субъективное восприятие.

**E.U. Filippova. Verbalization of Colour and Form by Russian Native Speakers (phsycolinguistic experiment).** The article is devoted to the process of verbalization of non-verbal stimuli (non-standard geometric figures and colour tints). Besides the direct generation experiments were carried out. Two more reversed experiments focused on objective («VAAL» programme) and subjective (native speakers) perception were taken.

**И.Г. Оконешникова. Модусы перцепции в сфере восприятия главного персонажа как способ раскрытия смысловой доминанты текста.** Данная статья рассматривает роль модусов перцепции, вербализованных автором намеренно и представленных в сфере восприятия главных героев, в раскрытии смысловой доминанты текста. Согласно проведенному исследованию, автор актуализирует разные модальности в восприятии героев для отражения доминирующей идеи текста.

**I.G. Okoneshnikova. Modalities of Perception in the Character's Sphere as a Means of Revealing the Dominating Idea of the Text.** This article highlights the role of the modalities of perception, verbalized by the author intentionally and presented in the sphere of perception of his main heroes, in revealing the dominants of the texts. According to the research, the author refers to the actualization of different modalities in his characters' perception to express the dominating idea of the text.

**Ю.Н. Варфоломеева. Полевая организация глагольных предикатов, отражающих восприятие свойств физического пространства (на материале художественных текстов типа «описание»).** Целью статьи является анализ и классификация глагольных предикатов, отражающих восприятие свойств физического пространства, а также полевая структура в описательных текстах.

**U.N. Varfolomeyeva. Field organization of Verb Predicates Expressing Properties of Physical Space.** The main idea of the paper is to analyze and to classify verb predicates expressing properties of the physical space and forming linguistic field in descriptive texts.

**И.Ю. Шестухина. Эвиденциальный ресурс художественного текста (на примере рассказа В. Астафьева «Жизнь прожить»).** В рамках коммуникативно-прагматического аспекта исследования художественного текста категория эвиденциальности рассматривается в структуре эвиденциального ситуативно-речевого блока, организующим элементом которого является маркер эвиденциальности – частицы *мол, де, дескать*. Художественный текст, обладающий эвиденциальным ресурсом, регулятивно воздействует на читательское восприятие и реализует коммуникативную стратегию монологического согласия.

**I.U. Shestukhina. Evidential Resource of Imaginative Text (based on example of V. Astafiev's story «Get Along a Life»).** The category of evidentiality

within the limits of communicative-pragmatic research aspect of imaginative text is examined in structure of evidential situative-speech block, where the organisation element is evidential marker – the particles *mol, de, deskat*. Imaginative text, which possesses the evidential resource, has the regulational influence on readers perception and actualizes communicative strategy of monologic consent.

**К.Б. Самтакова. Опыт нового подхода к изучению топонимии Республики Алтай.** В статье раскрываются социально обусловленные топонимические стереотипы Горного Алтая, которые сформировались в региональной языковой среде и отражают особенности алтайского языка.

**K.B. Samtakova. Stereotyped Complexes in Toponymic System of the Altai Republic.** This article considers socially caused stereotyped complexes on the example of microtoponyms of the Altai Republic. The geographical names show the peculiarities of the Altai language.

**О.И. Лукина. Терминопле фонетики во французском языке.** Статья посвящена изучению французской терминологии методом семантического поля. Это позволяет выделить базовые концепты фонетики, термины, определяющие их, а также терминологические и семантические характеристики поля.

**O.I. Lukina. French Phonetics Terminology Field.** The article is devoted to the study of the French terminology by means of the methods of semantic fields. It allows to single out basic concepts of the Phonetics, terms denoting them, as well as terminological and semantic relations characteristic of this field.

## СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА ЗА 2008 ГОД

### СТАТЬИ

<b>Абузова Н.Ю.</b> Календарная лирика поэтов «сумароковской школы».....	3
<b>Алимуратов О.А.</b> Кластерная теория референции и семантика имен: краткие заметки на полях.....	1
<b>Бачинин В.А.</b> О социально-творческом контексте художественной теологии Ф.М. Достоевского (Методологические заметки).....	2
<b>Беседина Н.А.</b> Логико-философская концепция языка Р.И. Павилениса и ее значимость для современных когнитивных исследований в лингвистике.....	4
<b>Борода Е.В.</b> От Благодетеля к Прогрессору: модификация образа сверхчеловека в отечественной фантастике XX века.....	4
<b>Будаев Э.В., Чудинов А.П.</b> Становление и эволюция лингвистической советологии.....	1
<b>Бутакова Л.О., Миронова Н.Ю.</b> Автор-текст-реципиент: тексты СМИ в аспекте рецепции авторами. Часть I.....	1
<b>Бутакова Л.О., Миронова Н.Ю.</b> Автор-текст-реципиент: тексты СМИ в аспекте рецепции авторами. Часть II.....	2
<b>Глушаков П.С.</b> Жанр историко-авантюрного романа: вариант С.Р. Минцлова.....	4
<b>Градинарова А.А.</b> Безличные предложения: отражение национального менталитета?.....	1
<b>Данилова Н.К.</b> Жилище в системе традиционного мировосприятия народа Саха.....	3
<b>Десятов В.В.</b> Число (Нимфетки в «Лолите» и автобиографии В. Набокова)....	2
<b>Егодурова В.М.</b> Заимствования из бурятского языка в русских говорах старообрядцев (семейских) Забайкалья как отражение межэтнических взаимоотношений.....	2
<b>Егорова Л.В.</b> На пути к «третьему» Морю. Вступление к «Книге Фортуны»....	2
<b>Качесова И.Ю.</b> Текстовые реализации характеристик поля аргументации.....	2
<b>Киндикова Н.М.</b> Алтайцы в контексте истории (этнокультурологический аспект).....	1
<b>Клещнина Н.И.</b> Стихотворение «Глаголы» как поэтическая программа И. Бродского.....	1
<b>Кошелева И.Н.</b> Взаимодействие гетерономного и автономного текстов в поэзии 60–80-х годов XX века.....	3

<b>Кукуева Г.В.</b> Приметы очеркового письма в текстах малой прозы В.М. Шукшина.....	4
<b>Лазарева Э.А., Очеретина М.А.</b> Мотивы мелодрамы в телеочерке.....	4
<b>Максимов В.Д.</b> О метафорическом модуле существования звуковых номинаций.....	4
<b>Матвеева Е.Н.</b> Эстетическая функция графических средств в поэзии (на материале лирики Игоря Северянина).....	1
<b>Морозова Н.Г.</b> Грани восприятия Германии в контексте русской литературы «путешествий».....	2
<b>Нагорный И.А.</b> Субъективная перспектива односоставных предложений с предположительными частицами.....	3
<b>Панченко Н.В.</b> «Власть референции» в процессе композиционного построения художественного текста (на материале современной художественной прозы).....	1
<b>Плахин В.Т.</b> «Служили два товарища...» (опыт сравнения рекламы и тоталитарного искусства). Часть II.....	1
<b>Родина Г.И.</b> Некоторые особенности поэтики Г. Зудермана в контексте его эпохи.....	2
<b>Трубникова Ю.В.</b> Детерминированность формально-семантических связей текста в коммуникативном аспекте.....	3
<b>Хузиятова Н.К.</b> О влиянии абсурдистской прозы Франца Кафки на творчество современной китайской писательницы Цань Сюэ.....	4
<b>Черепеникова М.С.</b> Гете и Фосколо: традиции итальянского «вертеризма».....	3
<b>Шестакова И.Г.</b> Адресованность как категориальный признак текста научно-технической рекламы (на материале английского и русского языков).....	3
<b>Шимина Е.В.</b> Библейские аллюзии в романе Томаса Харди «Гэсс из рода д' Эрбервиллей».....	2

## НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

<b>Акулова Е.В.</b> Женская и мужская «любовь» в пространстве русского и немецкого объявления о знакомстве.....	3
<b>Астахова Е.В.</b> Некоторые аспекты актуализации концепта «instruction» в дискурсе.....	4
<b>Бердникова Т.В.</b> Стилизация разговорной речи в поэтическом диалоге И.Ф. Анненского.....	2
<b>Варфоломеева Ю.Н.</b> Полевая организация глагольных предикатов, отражающих восприятие свойств физического пространства (на материале художественных текстов типа «описание»).....	4
<b>Верхотурова К.С.</b> Огонь в изображении языка.....	4
<b>Гетта О.Н.</b> Человек в воздействующих приемах газетных текстов (на материале приемов фактуального воздействия в русскоязычной и англоязычной прессе).....	1

<b>Горбань Е.Е.</b> Изотопная реконструкция культуuroобразующего текста (на материале романа У. Фолкнера «Авессалом! Авессалом!»).....	3
<b>Гурьянова М.А.</b> «Пушкинский дом» А.Г. Битова и «Андеграунд, или Герой нашего времени» В.С. Маканина: к проблеме преемственности в литературе.....	4
<b>Девятайкина Г.Л.</b> Топонимический код в художественном пространстве произведений Д.Н. Мамина-Сибиряка.....	4
<b>Дубинина С.М.</b> Имидж и речевая компетенция: взаимообусловленность в процессе имиджмейкинга.....	3
<b>Иванова Д.В.</b> Особенности речевого поведения в ситуации преодоления конфликта (на материале русских и американских киносценариев).....	4
<b>Ипатова Н.Г.</b> К поэтике сюжета испытания: испытание чувств (на материале произведений русских и советских писателей первой половины XX века).....	2
<b>Калинина Е.Л.</b> Проблема концептуального содержания субстратных географических имен.....	3
<b>Канарина В.П.</b> Алтайская литература в «Сибирских огнях»: проблемы критики.....	3
<b>Климов К.В.</b> Сапоги и лохмотья: символика одежды в «Педагогической поэме» А.С. Макаренки.....	1
<b>Коптякова Е.Е.</b> Метафорическое представление внутренней политики Германии в российской прессе.....	2
<b>Кущенко Н.С.</b> Уровень коммуникативной компетенции и особенности ментального лексикона языковой личности (на материале речи юристов и военных).....	4
<b>Лариева Э.А.</b> Святые и грешные: два рассказа Л. Улицкой о семье («Они жили долго...», «... И умерли в один день»).....	3
<b>Лещинская О.Г.</b> Ситуация слухового восприятия и лексика, ее обслуживающая, в языке города.....	3
<b>Лукина О.И.</b> Терминополе фонетики во французском языке.....	4
<b>Малышева Н.В.</b> Специфика перевода трансформированных фразеологических единиц в поэтическом тексте (на материале произведений В. Высоцкого и Л. Филатова и их переводов на английский язык).....	2
<b>Меркина Е.В.</b> Лингвистическое своеобразие оппозиции свой / чужой (на материале лексики эвенкийского языка).....	2
<b>Михайличенко Г.А.</b> Мифопоэтический подтекст романа И.С. Тургенева «Накануне».....	2
<b>Морозов Д.О.</b> Графическая интеграция в текстах А.А. Вознесенского.....	3
<b>Мызников Д.В.</b> Система персонажей как значимый элемент структуры повести К. Паустовского «Кара-Бугаз».....	1
<b>Овчинникова М.В.</b> Из истории терминологии уголовного права XVIII века (на материале памятников деловой письменности Забайкалья).....	3

<b>Оконешникова И.Г.</b> Модусы перцепции в сфере восприятия главного персонажа как способ раскрытия смысловой доминанты текста.....	4
<b>Павельева Ю.Е.</b> Творческие искания М.А. Лохвицкой и «женская поэзия» 1880–1890-х годов.....	4
<b>Пителина Н.А.</b> Образы дома и гостиницы в повести И. Грековой «Хозяйка гостиницы».....	2
<b>Побивайло О.В.</b> Близнечный миф в рассказе Л.Е. Улицкой «Второе лицо»..	2
<b>Позднякова Л.А.</b> Сны и сновидения в художественном мире А. Гайдара	
.....	
1	
<b>Полосина Е.В.</b> Структура сюжета зарубежного любовного романа.....	4
<b>Пьянзина М.А.</b> Природа дискурса в «Освобождении Толстого».....	1
<b>Радионцева Е.С.</b> «Ежедневный “Я”»: конвергенция медиа начинается с «районка».....	2
<b>Рогозина И.В., Карнаухова О.В.</b> Ювенальный медиатекст: психолингвистический аспект.....	1
<b>Рогозина И.В., Пицун М.А.</b> Роль СМИ в формировании гендерных когнитивных эталонов.....	2
<b>Самтакова К.Б.</b> Опыт нового подхода к изучению топонимии Республики Алтай.....	4
<b>Самтакова К.Б.</b> Сравнительный анализ топонимики монгольского и южного Алтая в историко-лингвистическом аспекте.....	1
<b>Сафронова С.Н.</b> Концептуальные основы разновозрастного сотрудничества на урокахрусского языка.....	2
<b>Сергеева Д.А.</b> Зависимость речи в чате от его тематики.....	
4	
<b>Смирнова Е.Е.</b> Число как элемент порядка в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки».....	4
<b>Смоля М.С.</b> Морфологические особенности имени прилагательного островного немецкого говора Алтайского края.....	2
<b>Соколова Е.Д.</b> Эмотивные высказывания в современной газете (на материале российской и британской прессы).....	2
<b>Талалаева Е.М.</b> Роль детских СМИ в развитии медиакомпетентности детей и подростков.....	3
<b>Тарасенко В.В.</b> Фразеологические репрезентации концептов «жизнь» и «смерть» в системе языка и их восприятие русскоязычными носителями.....	115
<b>Текенова У.Н.</b> Мифопоэтические образы в рассказе Дибаша Каинчина «На перевале».....	4
<b>Терскова Я.А.</b> Игровые мотивы в романе В.П. Катаева «Время, вперед!».....	3
<b>Федяева Е.В.</b> Субъективный и этнокультурный компоненты в семантике категории <i>количество</i> .....	3
<b>Филиппова Е.Ю.</b> Вербализация цвета и формы носителями русского языка в условиях психолингвистического эксперимента.....	4
<b>Черниченко Е.А.</b> Культура как миф в поэзии И.А. Бродского	

позднего периода.....	3
<b>Чернова Ю.В.</b> Некоторые особенности картины мира писателя-билингва В.В. Набокова (на материале романов «Lolita» – «Лолита» и «Другие берега» – «Speak, Мемогу»).....	3
<b>Чечелева В.Н.</b> Античность в прозе Томаса Лава Пикока.....	3
<b>Шестухина И.Ю.</b> Эвиденциальный ресурс художественного текста (на примере рассказа в. Астафьева «жизнь прожить»).....	4
<b>Шиновников И.П.</b> Структурообразующая роль менипповой сатиры в повести В.П. Аксенова «Затоваренная бочкотара».....	4
<b>Щербицкая С.В.</b> Концепт <i>жизнь</i> сквозь призму восприятия региональной языковой личности: теоретические и прикладные аспекты исследования.....	2

## ОБЗОРЫ

<b>Ю.Г Бабичева.</b> Роман И.А. Гончарова «Обломов» в современном американском литературоведении (на материале сборника критических статей «Goncharov' s "Oblomov"»: A Critical Companion) (Ed. by G. Diment. E vanston... ).....	2
---	---

## ФИЛОЛОГИЯ: ЛЮДИ, ФАКТЫ, СОБЫТИЯ

<b>Волчкова И.М., Лазарева Э.А.</b> Филологическое знание как организующий центр профессионального творчества.....	3
<b>Закирьнов К.З., Родионова С.Е.</b> К юбилею профессора Р.М. Гайсиной.....	2
<b>Чеснокова В.А., Шелепова Л.И.</b> «Язык, литература и культура в региональном пространстве»: III Международная научно-практическая конференция, посвященная памяти профессора И.А. Воробьевой (Барнаул, 4–5 октября 2007 г.).....	1
<b>Чувакин А.А.</b> Международная конференция Российской риторической ассоциации.....	2

## КРИТИКА БИБЛИОГРАФИЯ

<b>Завгородняя Н.И.</b> Рецензия на книгу: Семькина Р.С-И. О «соприкосновении мирам иным»: Ф.М. Достоевский и Ю.В. Мамлеев. – Барнаул : БГПУ, 2007. – 241 с. ....	3
<b>Кошемчук Т.А. Габдуллина В.И.</b> «Блудные дети, двести лет не бывшие дома»: Евангельская притча в авторском дискурсе Ф.М. Достоевского : монография. – Барнаул : Концепт, 2008. – 304 с. ....	4
<b>Хайрулина Р.Х. Хисамова Г.Г.</b> «Диалог как компонент художественного текста (на материале художественной прозы В.М. Шукшина)» : монография. – М.: МПГУ, 2007.– 352 с. ....	4
<b>Шкуропацкая М.Г. В.А. Каменева.</b> Лингвокогнитивные средства выражения идеологической природы публицистического дискурса (на материале американской прессы) : монография. – Новокузнецк :	

Редакционно-издательский отдел Куз ГПА, 2006. – 236 с. ....1

**ФИЛОЛОГИЯ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ: ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ  
АНКЕТЫ**.....1, 2,3

## НАШИ АВТОРЫ

---

- АСТАХОВА,  
Елена Викторовна** – аспирант Барнаульского государственного педагогического университета.  
E-mail: lena\_a06@mail.ru
- БЕСЕДИНА,  
Наталья Анатольевна** – доктор филологических наук, профессор Белгородского государственного университета. E-mail: NBesedina@bsu.edu.ru
- БОРОДА,  
Елена Викторовна** – кандидат филологических наук, докторант Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина.  
E-mail: lenavladim@rambler.ru
- ВАФОЛОМЕЕВА,  
Юлия Николаевна** – аспирант Бурятского государственного университета (Улан-Удэ).  
E-mail: yulvar@mail.ru
- ВЕРХОТУРОВА,  
Ксения Сергеевна** – аспирант Уральского государственного университета им. А.М. Горького (Екатеринбург).  
E-mail: fasmer@yandex.ru
- ГЛУШАКОВ,  
Павел Сергеевич** – доктор филологических наук, доктор Латвийского университета (Рига, Латвия).  
E-mail: glushakovp@mail.ru
- ГУРЬЯНОВА,  
Марина Алексеевна** – ассистент кафедры русского языка и культуры речи Российского государственного профессионально-педагогического университета. (Екатеринбург).

E-mail: guryanovam@yandex.ru

**ДЕВЯТАЙКИНА,**  
**Галина Леонидовна**

– аспирант Уральского государственного университета им. А.М. Горького (Екатеринбург).  
E-mail: deytaykina65@mail.ru

**ИВАНОВА,**  
**Дарья Валерьевна**

– преподаватель кафедры английского языка и межкультурной коммуникации Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского.  
E-mail: 043@mail.ru

**КОШЕМЧУК,**  
**Татьяна Александровна**

– доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: koshemchukt@mail.ru

**КУКУЕВА,**  
**Галина Васильевна**

– кандидат филологических наук, докторант Алтайского государственного университета (Барнаул). E-mail: [kupala@inbox.ru](mailto:kupala@inbox.ru)

**КУЩЕНКО,**  
**Наталья Сергеевна**

– аспирант Саратовского государственного социально-экономического университета.  
E-mail: kushchenko@yandex.ru

**ЛАЗАРЕВА,**  
**Элла Александровна**

– доктор филологических наук, профессор Уральской государственной архитектурно-художественной академии (Екатеринбург).  
E-mail: elazareva66@r66.ru

**ЛУКИНА,**  
**Ольга Ивановна**

– старший преподаватель уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).  
E-mail: dimol2002@mail.ru

**МАКСИМОВ,**  
**Виктор Дмитриевич**

– кандидат филологических наук, доцент Алтайского государственного университета (г. Барнаул).  
E-mail: [maximov@journal.asu.ru](mailto:maximov@journal.asu.ru)

**ОКОНЕШНИКОВА,**  
**Ирина Геннадьевна**

– аспирант Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского.  
E-mail: irene1978@mail.ru

- ОЧЕРЕТИНА,**  
**Мария Александровна** – ассистент кафедры языков массовой коммуникации Уральского государственного университета им. А.М. Горького (Екатеринбург). E-mail: elazareva66@r66.ru
- ПАВЕЛЬЕВА,**  
**Юлия Евгеньевна** – аспирант Московского педагогического государственного университета.  
E-mail: ula65@yandex.ru
- САМТАКОВА,**  
**Кларисса Бинолдановна** – аспирант Горно-Алтайского государственного университета. E-mail: [ff@gasu.ru](mailto:ff@gasu.ru)
- СЕРГЕЕВА,**  
**Дарья Алексеевна** – аспирант Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского  
E-mail: sergeyevada@yandex.ru
- ТЕКЕНОВА,**  
**Ульяна Николаевна** – аспирант Горно-Алтайского государственного университета. E-mail: surdash@hotmail.com
- ФИЛИПШОВА,**  
**Екатерина Юрьевна** – аспирант Бийского педагогического государственного университета им. В.М. Шукшина. E-mail: [kang@bigpi.biysk.ru](mailto:kang@bigpi.biysk.ru)
- ХАЙРУЛЛИНА,**  
**Раиса Ханифовна** – доктор филологических наук, профессор Башкирского государственного педагогического университета (Уфа).  
E-mail: sovet01@filo.asu.ru
- ХУЗИЯТОВА,**  
**Надежда Константиновна** – кандидат филологических наук, доцент Восточного института Дальневосточного государственного университета (Владивосток).  
E-mail: nadya1219@mail.ru
- ШЕСТУХИНА,**  
**Ирина Юрьевна** – аспирант Барнаульского государственного педагогического университета.  
E-mail: skvo@mail.ru
- ШИНОВНИКОВ,**  
**Иван Павлович** – аспирант Бийского педагогического государственного университета имени В.М. Шукшина.  
E-mail: [shinownikow@mail.ru](mailto:shinownikow@mail.ru)



Журнал распространяется по подписке.  
Подписной индекс 36795  
в каталоге «Газеты. Журналы» Агентства «Роспечать»

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство ПИ № ФС77-30179 от 02.11.2007 г.

Журнал включен в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук (редакция апрель 2008)». Согласно решению Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России от 10 октября 2008 года № 38/54 с 10 октября 2008 года к изданиям, рекомендованным для публикации основных научных результатов докторских и кандидатских диссертаций, относятся все издания, включенные в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, выпускаемых в Российской Федерации, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Сдано в набор 23.10.2008. Подписано в печать 30.10.2008. Формат 60×84/16. Гарнитура Times New Roman. Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 12. Тираж 500 экз. Заказ № .

Отпечатано в типографии «Графикс»:  
г. Барнаул, ул. Крупской, 108

© Издательство Алтайского университета.  
656049, г. Барнаул, ул. Димитрова, 66.

### Требования к оформлению присылаемых в редакцию материалов

1. Редакция журнала принимает статьи объемом до 0,75 авторского листа (30 тыс. знаков с пробелами), научные сообщения – до 0,4 авторского листа (16 тыс. знаков с пробелами), другие материалы – до 0,15 авторского листа (6 тыс. знаков с пробелами).
2. Электронные материалы должны быть представлены в формате Word for Windows. Интервал точно 12 пт (полуторный); шрифт – Times New Roman, кегль 12. Для знаков, отсутствующих в шрифте Times New Roman (для транскрипции, иноязычных примеров и т.д.), используются стандартные распространенные шрифты (Symbol, Lucida Sans Unicode, SILDoulosIPA, SILDoulos IPA93). При использовании оригинальных шрифтов их файлы (формат \*.tff – True Type Font) необходимо выслать вместе со статьей приложением к электронному письму. Для создания схем, графиков, иллюстраций используются программы стандартного пакета Microsoft Office; графика должна быть внутри файла.
3. Примеры в тексте статьи оформляются курсивом.
4. Примечания к тексту оформляются в виде постраничных сносок и имеют постраничную нумерацию.
5. Библиографическое описание изданий оформляется в соответствии с действующим ГОСТом Р 7.0.5-2008 и приводится в конце работы по алфавиту. Источники на иностранных языках располагаются после источников на русском языке.
6. Ссылки на литературу в тексте даются в квадратных скобках, где указывается фамилия автора год издания цитируемые страницы. Например, [Виноградов 1963, с. 46]. Если в библиографии упоминается несколько работ одного и того же автора и года, то используется уточнение: [Горелов 1987*a*]. В списке литературы делается такая же пометка.
7. Неосновной текст, предвещающий статью (научное сообщение), состоит из следующих компонентов: код по УДК и код по ББК; название (на русском и английском языках), и.о.фамилия автора (на русском и английском языках), аннотации на русском и английском языках (не более 250 слов каждая), ключевые слова на русском и английском языках (не более 6-ти на каждом языке).
8. Статьи следует направлять по адресу: 656049 г. Барнаул, ул. Димитрова, 66, Алтайский государственный университет, филологический факультет, ауд. 411-а, отв. секретарю журнала Панченко Наталье Владимировне. Почтовые отправления в обязательном порядке дублируются по электронной почте. Электронная версия отправляется вложенным файлом по адресу: [soveto1@filo.asu.ru](mailto:soveto1@filo.asu.ru) (В разделе «Тема» просим указать:  
«В редакцию журнала».) К статье прилагается справка об авторе или авторах: фамилия, имя, отчество, место работы (полное название организации с указанием адреса и почтового индекса), должность, ученая степень, ученое звание, служебный и домашний адрес, номера телефонов/факса, электронная почта. **(Наличие адреса электронной почты обязательно!)**
9. Статьи, оформленные в нарушение приведенных правил или плохо отредактированные, редакцией не рассматриваются.

**Примечания:** 1. Научные тексты, присылаемые аспирантами и соискателями ученой степени кандидата наук, должны отражать основные результаты исследования, соответствовать жанру научного сообщения и сопровождаться рекомендацией кафедры, при которой выполняется диссертационная работа (оформляется в виде выписки из протокола заседания кафедры), и отзывом научного руководителя (с оценкой актуальности темы исследования, новизны полученных результатов, их теоретической и практической значимости) и рекомендацией к печати в журнале «Филология и человек». Сопроводительные документы (скрепленные печатью организации) сканируются и высылаются в редакцию по электронной почте или передаются по тел./факсу (3852)366384. 2. **Обращаем внимание, что указанный в п. 1 объем научного текста**

**учитывает все его компоненты (от названия до примечаний и источников материала включительно). 3. Плата с аспирантов за публикацию рукописей не взимается.**