

ЯЗЫК КАК МАТЕРИАЛ СЛОВЕСНОСТИ

СБОРНИК СТАТЕЙ
ПО МАТЕРИАЛАМ НАУЧНЫХ ЧТЕНИЙ,
ПРОВОДИМЫХ В ЛИТЕРАТУРНОМ ИНСТИТУТЕ
ИМЕНИ А.М. ГОРЬКОГО



МОСКВА

Литературный институт им. А. М. Горького

2016

Редколлегия:

Т. Е. Никольская, Ю. М. Папян

Язык как материал словесности. Сборник статей.—М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2016.—102с.

В сборник вошли доклады и сообщения, сделанные в разные годы на чтениях «Язык как материал словесности», проводимых в Литературном институте имени А. М. Горького. В них нашли отражение научные проблемы, связанные с употреблением русского языка в классической и современной литературе. Сборник начинается с интервью А. И. Горшкова, который заложил традицию проведения этих научных чтений.

Содержание

I. “Я прежде всего преподаватель. Я всегда любил своих учеников” Интервью с А.И. Горшковым. <i>Е. Оаро (Юркевич)</i>	4
II. Статьи:	
<i>Альбрехт О.В.</i> Анализ композиции как аргумент к интерпретации художественного текста (на примере анализа новеллы Ги Де Мопассана «La Parole»)	12
<i>Дроздова М.А.</i> Образ «злой жены» и его антиподы в «Повести о Савве Грудцыне».....	22
<i>Евграфова С.М.</i> Коммуникация «Автор – Редактор» и психолингвистические аспекты редактирования.....	28
<i>Ерохина А.М.</i> Риторико-поэтические формы как критерий разграничения массовых и художественных текстов	39
<i>Никольская Т.Е.</i> Роман Н. А. Островского «Как закалялась сталь» – прецедентный текст	45
<i>Папаян Ю.М.</i> Семиотика в стилистике романа	56
<i>Сиромеха В.Г.</i> Карамзинист П.И. Макаров	68
<i>Смирнова В.Г.</i> Метафора А. Платонова в свете учения В.В. Виноградова о типах лексических значений слова.....	78
<i>Толкачёв С.П.</i> Парадигма гибридности в кросскультурной литературе постсоветского пространства.....	86
<i>Шевченко М.В.</i> Герой, рассказчик и повествователь в романе Гайто Газданова «Ночные дороги»	95
III. Сведения об авторах	101

“Я ПРЕЖДЕ ВСЕГО ПРЕПОДАВАТЕЛЬ. Я ВСЕГДА ЛЮБИЛ СВОИХ УЧЕНИКОВ”

Интервью с Александром Ивановичем Горшковым

Мы попросили Александра Ивановича ответить на самые разные вопросы студентов и преподавателей Литинститута: о работе и личной жизни, о взглядах и самоощущении. Читайте в интервью о том, кого из русских классиков не любит профессор, как он понимает счастье, о его хобби, о том, пробовал ли он курить и какой должна быть настоящая книга.

— Александр Иванович, можно ли описать, как приходят к вам идеи?

— Идеи—это слишком значительно. Лучше скажу о мыслях, соображениях. Они обычно приходят при чтении литературы по вопросам, о которых предстоит говорить в лекциях или писать. Отгалкиваешься от того, что уже высказано, идешь дальше. Работы Л. В. Щербы, В. В. Виноградова, Г. О. Винокура дают богатейшую пищу для размышлений о языке в его употреблении, то есть о предметах филологических дисциплин, в области которых я работаю со студенческих лет—истории русского литературного языка и стилистики. Я бы не сказал, что придумал много нового. Но я продолжаю мысли тех учёных, которые исходят из того, что язык не продукт деятельности, а деятельность, как чётко определил сущность языка Вильгельм фон Гумбольдт.

— Александр Иванович, вы преподавали нам стилистику текста, изложив стройную систему, в которую, нам казалось, и добавить нечего. Расскажите, а что ещё не разработано в ней? Какие направления вам кажутся продуктивными, заслуживающими внимания молодых ученых?

— Наименее разработаны проблемы композиции текста как системы динамического развертывания словесных рядов в сложном единстве целого. Так сформулировал эту проблему Виноградов. Да и все другие проблемы стилистики текста можно и нужно разрабатывать и разрабатывать. Главное—понимание текста не как единицы языкового строя, а как явления языкового употребления.

— Работаете ли вы над чем-то сейчас? Что это?

— Из частных теоретических проблем больше всего меня сейчас занимает проблема взаимодействия предметного и словесного рядов, а из научно-методических работ—мы втроем: М. М. Шитькова, Ю. М. Папаян

и я—заканчиваем подготовку сборника упражнений по стилистике. Сейчас в нем 119 заданий. К каждому заданию—несколько текстов. Рассчитываем закончить его до конца года. Это будет первый сборник по курсу стилистики, читаемому в Литинституте. Есть, конечно, сборники упражнений по традиционной стилистике, но это другое. Наш сборник создаётся прежде всего именно для Литинститута с его особенностями, в соответствии с моим учебником. Но, думаю, сборник и за пределами нашего института будет небесполезен.

— *Сколько раз и как вы читаете текст, который собираетесь анализировать?*

— Много. До умопомрачения (смеётся). Надеюсь, читатели не поймут «умопомрачение» буквально. Когда читаю в первый раз, обычно ещё не ясно, что именно тут анализировать, с какой стороны взяться. Видишь, что все на своем месте, кажется, что иначе и сказать нельзя. С какого-то прочтения начинаешь представлять, какие есть стилистические особенности в этом произведении, на что обратить внимание, о чем стоит рассуждать. Потом я ещё и ещё перечитываю текст для работы над каждой частью анализа. Это очень важно. Нужно иметь терпение, чтобы многократно прочесть текст—тогда он раскроется. Гоголь считал, что своё произведение надо переписывать восемь раз. Не скажу точно, сколько раз надо перечитывать произведение при стилистическом анализе, но понятно, что до тех пор, пока в меру своего разумения не уяснишь все стилистические особенности текста и не определишь главную из них, определяющую.

Немало произведений я помню наизусть—и стихов, и прозы. Но читать и слушать готов всё. Пушкина и Лермонтова могу перечитывать до бесконечности. Это касается, пожалуй, всех классиков. Наверное, нет произведения которое мне не хотелось бы читать: хороший текст—это всегда удовольствие. Стихи я вспоминаю часто и медленно, с выражением, читаю про себя.

Сейчас по радио “Звезда” читают “Войну и мир”. И хотя читают ночью, я часто слушаю и готов слушать до бесконечности этот гениальный роман.

Проза наших классиков просто завораживает. Мне жаль тех людей, которые читают и не понимают красоты этой прозы, великолепия её языка.

— *Чему – самому главному – научил вас Виноградов?*

— Это вопрос сложный (Александр Иванович задумался). Ну что же... Наверное, он научил работать. Он не был каким-то догматиком, который своих учеников поучал, что нужно трудиться, читать, конспектировать и тому подобное, но он, беседуя с нами, просто не представлял, что ты чего-то можешь не сделать, не понять. Он всегда требовал полной отдачи.

И внимательно, с уважением относился к тому, что уже сделано в науке. Всегда требовал изучения того, что принято называть историей вопроса.

— *Вопрос от преподавателей: что вдохновляет вас так много писать? Говорят, есть люди, пишущие, чтобы поддерживать авторитет своей ученой степени, пишущие по необходимости... А почему пишете вы?*

— Разве я пишу много? По-моему, я написал очень мало. А пишу, во-первых, о том, что мне интересно. Это статьи, монографии. Во-вторых, я прежде всего преподаватель, работаю в аудитории, и накапливается материал и опыт его подачи. Создаётся возможность написать учебник по предмету, который преподаешь. Так были написаны вузовские учебники по старославянскому языку, теории и истории русского литературного языка, стилистике.

А вот учебник, сборник упражнений, методические рекомендации и программу по русской словесности я написал, можно сказать, по заказу. Мне предложил разработать этот комплект опытейший редактор издательства «Просвещение» Глеб Васильевич Карпюк. Я взялся, и эта работа меня увлекла. Я писал с энтузиазмом. Считаю, что «Русская словесность» — это лучший мой учебник. За весь комплект «Русская словесность» мне дали премию Правительства РФ в области образования. Но предмет такой — словесность — в школах в качестве обязательного так и не ввели.

Я, прежде чем писать, очень долго обдумываю предполагаемую статью или книгу, всё никак не соберусь начать. Но когда уже, наконец, сажусь писать, то пишу быстро.

— *Неужели ваш интерес к русскому языку и его истории никогда не ослабевал?*

— Наверное, надо начать с того, когда и как он возник. В средней школе учителя видели наибольшие мои способности в математике, и мне она давалась легко, я быстро решал сложные задачи. На выпускном экзамене я решил за двадцать минут задачу, на которую отводилось три часа. Я решил её не тем способом, который имели в виду составители. Поступать я собирался в авиационный институт.

Но перед выпуском меня стала привлекать литература. Учителя были удивлены, когда я поступил на факультет русского языка и литературы. Поступил я туда из-за литературы, но когда услышал лекции по языкознанию, стал сравнивать, и мне показалось, что языкознание — это наука точная, а литературоведение — расплывчатая. Преподаватели — Михаил Николаевич Петерсон, Евгения Алексеевна Василевская — обратили на меня внимание. Моя курсовая работа за третий курс

«Лексика и фразеология “Науки побеждать” Суворова» стала моей первой публикацией. Так начал складываться мой главный интерес к истории русского литературного языка. В аспирантуре мне выпала великая удача работать под руководством Виктора Владимировича Виноградова.

Интерес мой к наметившейся лингвистической проблематике не ослабевал, так как чем больше узнаешь, тем больше понимаешь, что многого не знаешь, а узнать-то это надо. Но иногда я уставал и начинал вспоминать, что маме моей очень хотелось, чтобы я стал врачом. И я думал, а почему, собственно, я пренебрёг желанием мамы?

Но это временами. А так, если вести отсчёт со времён студенчества, то вот уже более 70 лет я работаю в области языкознания и—шире—филологии.

Но я не сидел всю жизнь только с книгами. У меня было, по крайней мере, два хобби: фотография и рыбная ловля. Ещё я неплохо писал акварелью в детстве и молодости, но с годами все больше пришлось довольствоваться работой. Сейчас я пытаюсь восстановить свои занятия фотографией, но уже цифровой. Это новый для меня формат.

— *Какой должна быть настоящая книга?*

— Во-первых, не очень длинной.

— *А “Божественная комедия”?*

— И “Война и мир” тоже длиннющее произведение, и оно мне нравится. Но эталон—небольшая по объёму книга. Вот, скажем, “Герой нашего времени” или романы Тургенева. У пространных книг есть свои преимущества: читать неделю или две из вечера в вечер—это интересно. Но субъективно всё же предпочитаю небольшие по объёму книги. Ну, и второе: книга, конечно, должна быть безупречной по языку. Должна увлекать не только своим содержанием (это можно поставить на первое место), но и словесным выражением. Язык должен доставлять эстетическое удовольствие при чтении книги, представляться как нечто прекрасное.

— *Пробовали ли вы писать стихи?*

— Стихи я писал, как все, ещё в школе. Это никуда не годные были стихи. В институте и потом в аспирантуре много писал юмористических, шуточных стихов знакомым девочкам. Годам к 25 начало что-то получаться. Но родилась дочь, пришло время заканчивать и защищать диссертацию, стало не до стихов.

В Литинституте я писал стихи, чтобы поставить себя на место студентов, понять и представить их состояние.

— *А прозу?*

— Когда я был студентом, мы решили издавать рукописный журнал, и я написал туда один очень плохой, беспомощный рассказ. А серьезно я никогда не пробовал писать художественную прозу: это намного труднее, чем стихи. Стихи все сочиняют!

— *То есть вы не считаете, что поэзия выше прозы?*

— Я думаю совершенно наоборот: проза неизмеримо выше как вид искусства, чем стихотворство. Поэзия есть и в прозе. Прозу писать гораздо труднее. Я имею в виду настоящее творчество. Это более высокий вид словесного искусства. В стихах многое прощается, а в прозе нет.

— *Кто ваши любимые авторы?*

— Безусловно, Пушкин: и проза, и стихи. Я больше люблю прозу и заслугу Пушкина вижу прежде всего в создании прозы. И Лермонтов, конечно. В прозе—Тургенев, Чехов. Одно время мне очень нравился Бунин, но, вчитавшись в него, я разочаровался.

— *Почему?*

— Он не добрый писатель, злой, своих героев не любит.

Из более близких к нам по времени и современных авторов мне нравятся прозаики Булгаков, Паустовский, Распутин и Белов, поэты Маяковский и Твардовский. Твардовского считаю просто потрясающим поэтом. Великим поэтом.

— *А из зарубежных?*

— С детства—Диккенс, он мне нравился и нравится. Ещё в школьные годы: Сетон-Томпсон, Джек Лондон. Любил и люблю читать Дюма, он был большой мастер в своем жанре. С увлечением читал Оскара Уайльда. Позже—Ремарка, Хемингуэя.

— *А как же Бейкер стрит? Ведь это было первое место, куда Вы отправились в Лондоне?*

— С удовольствием читаю Конан Дойла. Это из того же ряда, что и Дюма.

— *Что делает вас счастливым? Чувствуете ли вы себя таковым?*

— Сомневаюсь, что чувствую себя таковым. Не знаю, что такое счастье, потому и сомневаюсь. Я уже говорил, что писал шуточные стихи в молодости. Их можно объединить общим названием “Любовь и футбол”, поскольку помимо всего прочего я ещё увлекался футболом, за ЦДКА болел с детских лет (и до сих пор болею, теперь это ЦСКА). Вот одно

из тех стихотворений конца сороковых годов прошлого века, пожалуй, и может быть ответом на ваш вопрос.

О счастье

В себя заглянув лишь отчасти,
Полжизни прожив в поездах,
Я как-то не думал о счастье
И прочих прекрасных вещах.
Но, будучи женщиной спрошен,
Сумел я о счастье решить:
Оно не считается в прошлом,
А в будущем может не быть.
Оно пребывает манящим
Для женщин, детей и мужчин,
А сущность его в настоящем
Зависит от многих причин.
Вот северный ветер сегодня
Ненастье и стужу принес,
И осень взглянула, как сводня,
В прекрасные лица берез,
И листья лежат на асфальте,
И дождь на “Динамо” идет,
А счастье подобно пенальти,
Пробитому мимо ворот.

...Когда Лена, наша дочь, была совсем маленькая, нам было очень трудно. В одной комнате жили я, Соня (моя жена), её брат, её мать, наша дочь. Я тогда ещё не защитился, а Соня не закончила институт. Я ходил за детским питанием и гулял с дочерью на руках в нашем дворе и по Русаковской улице. Вот как сказать... счастье, не счастье... любви у меня много было в сердце.

Соседи говорили Соне: «Ваш муж на дочку посмотрит, поцелует, с руки на руку перекладывает, заботится...»

Защиты обеих диссертаций — тоже такие моменты.

Но я как-то не знаю... Мне кажется, что эти разговоры о счастье... что о нем говорить? Его человек переживает, а словами это всё трудно описывается. У меня чаще было чувство неудовлетворенности, что я чего-то не доделал, не переделал. Я не расплывался от довольства. Да и не должно так быть. Человек должен быть все время в поиске.

— *Пробовали ли вы курить?*

— Пробовал в 4 или 5 классе, но мне не понравилось. Горько, задыхаешься, и я не стал курить и никогда не курил.

— *Любите ли вы украинский борщ?*

— Люблю, если по-настоящему приготовлен. Вообще все хорошо приготовленные борщи, щи, супы люблю, кроме рыбных. Не люблю окрошку.

— *Чем вы больше всего гордитесь?*

— А чем мне гордиться? Я ничем особо не горжусь. Разве что, пожалуй, двумя вещами. Во-первых, тем, что, в общем, ко мне хорошо относились студенты в большинстве случаев. Это взаимное чувство. Я всегда любил своих студентов, какими бы там они ни были. Не помню случая, чтобы у меня были нелады со студентами. И я никогда студентов не боялся.

А во-вторых, из того, что я написал, больше всего «Словесностью» горжусь. Этот комплект— мое детище. Жаль, что словесность не ввели в школе. А все было сделано и готово, чтобы этот предмет вводить.

— *Кто из деятелей мирового художественного искусства вас вдохновляет?*

— Прежде всего, это в словесности, мы уже говорили. А из других искусств— пейзажная живопись: Саврасов и Левитан. Импрессионисты. Где не только пейзаж... Кустодиев, и конкретно «Масленица», где розовое небо и расписные сани с парой вороных на первом плане.

— *Как вы думаете, куда катится Россия и есть ли, на ваш взгляд, надежда на её процветание?*

— Не хотелось бы мне определять, «куда катится Россия». Я не политолог, не социолог. Думаю, мы переживаем очень трудный период, по-моему, какой-то переходный. Этот неподготовленный скачок от плановой экономики к рыночной... И назад двигаться неразумно, надо всегда двигаться вперед.

А в процветание России я верю, иначе жить нельзя. Всё образуется. Все наши классики, как бы критично ни были настроены, в будущее всегда верили.

— *Есть ли кто-то, кому бы вы хотели дать в морду?*

— Нет, нету. Может быть, в молодости и были такие настроения, но с годами начинаешь понимать, что мордобой не способ выяснения отношений. Но ещё лет тридцать-сорок назад у меня иногда возникали очень агрессивные эмоции по отношению к некоторым оппонентам в науке, если они в мой адрес допускали грубость (мне, правда, хотелось

написать что-то резкое, убийственное против них, а не дать по морде), а сейчас не испытываю я таких чувств.

— *Чего, на ваш взгляд, не хватает современным студентам, а чего — системе образования?*

— В системе образования не хватает именно образования. Вспомним корень — образ. В Библии говорится, что Господь создал человека по образу Своему и подобию. А не просто по образу и не просто по подобию. Значит, это не одно и то же. Мне кажется, подобие — это внешняя сторона, а образ — духовная сущность. Образование — это не сумма знаний, а и духовность. Образования как раз и не хватает. Школа гонится якобы за современностью: пытаются развивать навыки бизнеса, торговли, руководства... Общеобразовательная школа — это обще и образовательная, это значит — гуманитарная. Нельзя воспитать гражданина, обучив его в школе маркетингу и не дав фундаментальных знаний по словесности и истории.

Так вот, абитуриенты из школы приходят и малообразованными, и малознающими. И нелюбопытными, что хуже всего. Раньше установить обратную связь со студенческой аудиторией было легче легкого, сразу раздавались голоса, даже останавливать приходилось. Сейчас часто тишина, невозможно аудиторию раскачать. Я привык с аудиторией на лекциях общаться, но сейчас часто студенты пассивны, сидят, а я один говорю. Не знаю, это от безразличия, незнания, боязни глупость сказать?

— *Как молодому ученому научиться дисциплине и сделать свой труд плодотворным?*

— Зависит от характера, у всех по-разному. Я уже говорил, что долго-долго собираюсь писать, обдумываю, а потом могу писать с утра до вечера, запоем, пока не закончу. А есть люди, которые работают, скажем, с 3-х до 7-ми, у них весь день расписан. Главное — сознавать, что всё требует труда. Не верю, что можно вот так вдруг чего-то написать, сочинить, создать. К каждой лекции надо готовиться. Трудиться надо. Помню, однажды в нашем институте дал задание сравнить черновик и окончательный вариант Пушкина. Один студент говорит: «Как? Какие черновики у Пушкина? Он же как Моцарт — раз — и написал!» С такими представлениями о творчестве, тем более о науке далеко не уйдёшь. У Пушкина в некоторых черновиках можно насчитать до десятка вариантов одной фразы. Не случайно у него труд — одно из любимых слов. В общем, без труда не вынешь и рыбку из пруда. Залог успеха — в трудолюбии.

О. В. Альбрехт

Москва

АНАЛИЗ КОМПОЗИЦИИ КАК АРГУМЕНТ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА НОВЕЛЛЫ ГИ ДЕ МОПАССАНА «LA PARURE», 1884)

В статье поднимается проблема интерпретации художественного текста и способов её научного обоснования. Рассматривается специфика интерпретации художественного текста в сравнении с нехудожественным, проблема понимания текста в конкретных культурных условиях. Анализ художественного строя (композиции) произведения рассматривается как отправная точка в его интерпретации. В качестве примера анализа композиционных приемов как ключа к пониманию текста даётся анализ некоторых композиционных особенностей новеллы Ги де Мопассана «Ожерелье» (1884).

Ключевые слова: интерпретация, понимание, композиция, новелла, художественный текст.

O. V. Albrekht

Moscow

STRUCTURAL ANALYSIS OF FICTION AS ITS INTER- PRETATION (ILLUSTRATED BY THE ANALYSIS OF GUY DE MAUPASSANT'S *LA PARURE*, 1884)

The article deals with the problem of interpretation of text of fiction. The author proves the validity of scientific approach towards different ways of interpretation of fiction. The article shows how interpretation of fiction is different from interpretation of non-fiction. Analysis of the structure is considered to be a starting point in the interpretation of fiction and the key to understanding it. This approach is illustrated by the analysis of structural techniques in the short story *La Parure* (1884) by Guy de Maupassant.

Key words: interpretation, understanding, structure, a short story, fiction.

В данной статье поднимается проблема интерпретации художественного текста и способов её научного обоснования. Тем фактом, что каждый

читающий при вступлении в свои читательские права относительно любого (и художественного в том числе) текста становится интерпретатором, проблема границ и природы интерпретации не снимается. «Как отыскать органон для экзегезы, для понимания текста?» «Как уладить спор между соперничающими друг с другом интерпретациями?» — вопросы, которые ставил П. Рикер в своей книге «Конфликт интерпретаций» в 1969 г., остаются актуальными [Рикер, 1995; 14]. Очевидно, что интерпретация — это естественный процесс, сопровождающий всякое чтение, означающий не просто понимание текста, а наложение информации, заключённой в тексте, на собственный опыт (в том числе и языковой), некая «смыслосчитывающая операция». Ситуация сильно осложняется, когда мы говорим об интерпретации текста художественного: информация, содержащаяся в нем, по определению неоднозначна, не сводима к сообщению фабулы или любому сообщению на естественном языке — это информация эстетического порядка, она как бы «зашифрована» в художественном строе произведения, но не равна ему. Это дало основание Ю. М. Лотману говорить о литературном произведении как о дважды закодированном: если первый уровень (естественного языка) дешифруется носителем языка автоматически, то дешифровка второго уровня предполагает «целую систему дополнительных кодов» [Лотман, 1992; 7]. Таким образом, если при интерпретации первого уровня главный вопрос — ЧТО сообщается, то при интерпретации художественного произведения — КАК сообщается то, ЧТО сообщается. «Сам факт введения текста в сферу искусства означает перекодировку его на язык художественного восприятия, то есть решительное переосмысление» [Лотман, 1992; 9]. Следовательно, если мы (в некоей абсурдной смоделированной ситуации) выдадим текст железнодорожного расписания за художественное произведение или в силу принятой в данном социуме системы считывания знаков примем его за таковое, то этот текст в нашем понимании немедленно перекодируется таким образом, что начнет обозначать что-то помимо графика прибытия поездов, который в этом расписании непосредственно содержится. Мы откроем в расписании поездов некую дополнительную структурированность, не приписывая к самому тексту ни буквы, а значит, наше интерпретирующее сознание припишет этому тексту и способность генерировать дополнительные смыслы. Художественная литература иногда эксплуатирует эту возможность как прием, часто добиваясь и комического эффекта, и пародийного, и эффекта «остранения». Например, в романе Е. Замятина «Мы» герой из будущего записывает в свой дневник следующую фразу: «Все мы... читали этот величайший из дошедших до нас памятников древней литературы — «Расписание железных дорог»...

У кого не захватывает духа, когда вы с грохотом мчитесь по страницам «Расписания»...» [Замятин, 1989; 314]. У героя и читателя текста Замятина разные представления о том, что считать художественной литературой — где искать ту перенасыщенность информацией, те эстетические параметры, которые и позволяют неким образом составленные друг с другом слова считать художественным произведением. Эксперимент писателя-модерниста оборачивается для исследователя литературы раздумьями о том, что и в самом деле возможная «правильная» интерпретация не заложена в тексте как таковом — она придаётся ему культурой, системой считывания знаков и информации, принятой в ней, аксиологическими стандартами (кому не доводилось слышать читателя-пуриста: «бульварное чтиво — это НЕ ЛИТЕРАТУРА»), наконец, индивидуальным читательским опытом того или иного человека. Подвижности границ понятия «художественная литература» посвящена классическая статья Ю. М. Лотмана «О содержании и структуре понятия «художественная литература». Нам же важен тот тезис, что интерпретация не рождается с текстом как таковым и не эквивалентна авторскому художественному намерению (как бы его ни понимать) — она рождается сознанием читателя в приемлемых интерпретативных границах («горизонт интерпретации» по Гадамеру). Эти границы заданы не столько мыслью, выраженной в тексте (его идеологией), сколько непрагматичностью и искусственностью самого художественного текста, которую чувствует даже в посредственном произведении наивный читатель. Если сознание читателя-обывателя приписывает тексту «искусственность» и «ненужность», то оно готово квалифицировать текст как художественный. Нехудожественное высказывание имеет поставленную коммуникативную задачу. Понять её — во многом то же самое, что понять нехудожественное высказывание. Художественное высказывание построено таким образом (или читатель приписывает ему такое построение), что сама коммуникативная задача и «message», как бы они ни были близки и понятны читателю, — ускользают от окончательного, стопроцентного понимания. Кажется, что текст специально построен так, чтобы скрыть то главное, что он призван сказать. И только на основании задаваемых текстом эстетических параметров — композиции мотивов, лейтмотивов, повторов, смены повествовательных планов, чередования дескрипции и наррации и т. п. — исследователь стремится постичь то, что в принципе нельзя постичь без разрушения гармоничного целого: ради чего предпринималось данное высказывание. И такое постижение — научная интерпретация — часто чревато редукцией художественного смысла. Не может ли быть прав наивный читатель, когда одёргивает литературоведа, вошедшего в исследовательский азарт:

да неужели писатель, когда пишет, озабочен структурой собственных метафор, применением всех этих художественных элементов, которые литературовед может отыскивать и демонстрировать с профессиональной гордостью?

Тот факт, что даже линейно и примитивно построенное повествование, если оно имеет статус художественного, содержит черты искусственности, смоделированности, игры,—не подлежит сомнению. Мы начинаем «подозревать на содержательность» (по Лотману) любые элементы такого текста, поскольку нас как читателей интересует не автор и даже не некогда приданный автором тексту смысл; не то, достиг или не достиг автор той эстетической задачи, которую он некогда ставил перед собой (это интересует филолога, комментатора, и это особая форма анализа). Читателя же интересует только текст и то, что с ним произойдет, когда он попадет в сферу его интерпретирующего сознания. Допускаем, что ни одна интерпретация, на которую имеют право и читатель, и исследователь, не может претендовать на тождественность смыслу произведения; что неизбежное «втягивание» читателя в текст, по терминологии В. Изера, обусловлено как раз искусственной недоговоренностью и неполнотой, присущей каждому художественному тексту, и эта самая неполнота позволяет читателю проникнуться интересом к собственной реконструкции смысла текста, а самому тексту — избежать однозначной интерпретации.

Такое понимание интерпретации литературного произведения ведет, возможно, к отрицанию смысла литературоведческого труда. Какой же путь выбрать, если предположить, что все-таки возможно понять феномен искусства на основании анализа и рациональных методов, не прибегая к тотальной исторической проработке исходных условий создания текста и к тотальному же комментированию — лексики и синтаксиса этого текста? Если текст устроен или оценен нами как художественный, то коммуникативное намерение автора для нас — загадка, и простая историческая и лингвистическая инвентаризация ничего не даст для разгадки «message» текста. Для нас намерение автора тождественно его тексту. Думается, что и сам автор (биографический автор, свидетельство которого о своем труде мы можем принять в расчет) вряд ли отнесся бы к интерпретатору иначе, чем Л. Н. Толстой, который хотел от критиков только одного: чтобы они «показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основаниями этих сцеплений» [Толстой, 1984; 785].

Как же пройти по этому «лабиринту», какие найти возможности для интерпретации художественного текста? Поскольку прочтение текста — процесс, протекающий во времени, постольку наше восприятие и в дальнейшем понимание текста зависит от последовательности текстовых компонентов, повествовательных и дескриптивных, организующих движение, динамику текста для читателя. Такая последовательность — композиция — становится «ключом», которым открывается заветный смысл, стоящий за тем событийно-описательным единством слов, которому наше опознающее и интерпретирующее в рамках культуры сознание приписало эстетическую функцию.

Выделяются следующие присущие повествовательному художественному тексту особенности композиции, направляющие вектор читательского внимания. Во-первых, это регулярная **смена повествовательных и дескриптивных планов**. Каждое повествование имеет свой собственный ритм, который определяется частотой и фактическим объёмом включения в собственно нарратив а) диалогов; б) описаний. Первые скорее выполняют функцию ускорения повествования, а вторые очевидно замедляют его. Диалоги включают читателя в ситуацию персонажей и тем самым позволяют напрямую подключаться к событиям, происходящим с ними. Описания, напротив, как бы «отключают» нарратив и тормозят событийность. В новелле Ги де Мопассана «Ожерелье» регулярно чередуются два значимых художественных плана: повествование, нарочито замедленное описательностью — подробной, каталогизирующей — и диалог (между Матильдой и её мужем, между Матильдой и её подругой, госпожой Форестье), который резко, скачкообразно ускоряет темп повествования. Все кульминационные моменты вплоть до развязки (как и положено в новелле, парадоксальной) принадлежат диалогическим композиционным фрагментам. Это два разговора Матильды с мужем о платье и об украшении для бала (момент выбора судьбы для героев), затем обсуждение ими произошедшей катастрофы (потери ожерелья) после бала, а также финальный диалог Матильды и госпожи Форестье, который и расставляет все события по местам и является собственно развязкой новеллы. В отличие от нарочито избыточных описаний, диалоги в «Ожерелье» кратки, герои изъясняются трюизмами, предельно лаконичны и деловиты. Этим подчеркнута их роль «героев анекдота», которых не жалко, которым не сострадаешь: им не придано внутренней глубины, пафоса, перспективы, а вот повествователь занимает по отношению к ним позицию бесконечного превосходства. Поскольку мы готовы смеяться над тем, что ниже нас и с чем мы себя никогда не отождествим, то и мы скорее будем смеяться над глупой

Матильдой (фамилия которой, как и фамилия её мужа, Loisel, переводится не только как «птичка», но и как «дурочка», «простушка»), чем сострадать ей. Ситуация же повествователя — беспристрастного регистратора событий, готового медлить, перечислять, рассматривать, описывать — вступает в конфликт с драматической и напряженной ситуацией героев — с тем «дефицитом времени», в котором они находятся (поиск похожего ожерелья, поиск денег), с той ситуацией безвозвратно потерянного времени, которое они провели в фактическом долговом рабстве. Таким образом, мы можем интерпретировать ситуацию повествователя как «превосходство, беспристрастное наблюдение», а ситуацию героев как «неосведомленность, глупость». Созданный от столкновения этих планов художественный эффект — это эффект реализма, даже скорее натурализма: история про то, как устроена жизнь, в которой не бывает чудес, но за глупость и мелкое тщеславие приходится платить очень высокую цену; история «маленьких людей», которые в принципе не могут стать героями подлинной драмы.

Второй композиционный принцип, наличие которого в художественном тексте всегда важно для читателя и направляет его интерпретацию — это принцип **контраста**. В новелле Мопассана выстроена система постоянно противопоставляемых друг другу групп мотивов, среди можно выделить несколько пар: обыденное — воображаемое, живое — мертвое, мужское — женское.

Группа противопоставленных мотивов «обыденное — воображаемое» организует в основном описательную часть новеллы. Жизнь героини с ранней юности и до дня бала, который круто изменит её судьбу, показана чередой контрастных по смыслу фрагментов текста. Героиня может пребывать в двух состояниях: она страдала («elle souffrait»), или она мечтала («elle songeait»). Группа «страдания» соответствует мотиву «обыденного» и включает в себя частные мотивы интерьера («бедность жилища» — «la pauvreté de son logement»; «ничтожество стен» — «la misère des murs»; «просиженные стулья» — «l'usure des sièges»; «уродливая обивка» — «la laideur des étoffes» и пр.) и мотивы стола, еды («трехдневной свежести скатерть» — «une nappe de trois jours»; «супница» — «la soupière»; «домашний обед» — «le bon pot-au-feu») в первой композиционной части текста. Контрастные мотивы группы «воображаемого» представлены в тексте также в процессе описания интерьера («немые приемные, затянутые восточными тканями, с высокими бронзовыми светильниками... Она мечтала о больших салонах, затянутых старинным шелком, с изящной мебелью, набитой всякими безделушками, и о маленьких — кокетливых, раздушенных...») — «Elle songeait aux anti-chambres muettes, capitonnées

avec des tentures orientales, éclairées par des hautes torchères de bronze... Elle songeait aux grandes salons vêtus de soie ancienne, aux meubles fins portant des bibelots inestimables, et aux petites salons coquets parfumés...») и стола («изысканные блюда»—«plats exquis»; «роскошная сервировка»—«servis en des vaisselles merveilleuse»; «розовое мясо форели или крыло рябчика»—«la chair rose d'une truite ou des ailes de gélinotte»).

Обращает на себя внимание тот факт, что композиционный принцип контраста часто влечет за собой **принцип симметричной организации композиции**. Действительно, контраст подразумевает некую зеркальность, более или менее скрытое повторение мотивов в оформлении текста в целом. В «Ожерелье» мы видим, что те же частные мотивы (интерьер и еда) появляются и в третьей части новеллы (после бала и катастрофы с потерей ожерелья). Матильда погружается в нищету, но не тяготится ею: её по-прежнему окрыляют воспоминания о бальном триумфе. Третья часть композиционно симметрична по отношению к первой (текст новеллы дает значимый авторский пробел между первой и второй, второй и третьей частями, причём события первой и третьей частей занимают по 10 лет, а события центральной, второй,— 1 день). В третьей композиционной части фигурируют такие образы, как «низменные кухонные нужды» («les odieuses besognes de la cuisine»), «покрытые жиром горшки и днища кастрюль» («les poteries grasses et le fond des casseroles»), отбросы, которые мечтавшая об изящных салонах и тонких ужинах Матильда выносит на улицу вниз по лестнице («elle descendit à la rue, chaque matin, les ordures»), лавочки, с которыми она торгуется, покупая самую дешевую еду («elle alla chez le fruitier, chez l'épicier, chez le boucher, marchandant, injuriée, défendant sou à sou misérable argent»).

По принципу контраста организована и такая группа мотивов, как «живое—мертвое», «мужское—женское» и связанная с ними группа мотивов «подлинное—фальшивое». Муж Матильды, описания которого как персонажа в тексте не дано, представляет, однако, в новелле некий «положительный» моральный полюс, условно говоря. Как мы можем об этом судить? Дело в том, что муж предлагает Матильде спасительный выход—«приколоть вместо украшения живые цветы» («Tu mettras des fleurs naturelles»). Матильда возражает против этого, не мотивируя отказ, но выставляя свой собственный приоритет—«так обидно не иметь ни одного украшения, ни камушка» («Cela m'ennuie de n'avoir pas un bijou, pas une pierre»). Кроме того, давая жене денег на платье, муж с тоской вспоминает, что копил эти деньги чтобы «купить ружье и ездить на охоту с приятелями в долину Нантера». Ожерелье Матильды разбивает все жизненные планы её мужа, а кроме того, и её саму лишает счастья: в финальной сцене

с госпожой Форестье Матильда видит, что её подруга-ровесница идет по улице с ребенком, тогда как сама Матильда посвятила свою жизнь тому, чтобы расплатиться с долгами. Живые цветы, радость общения с друзьями, ребенок — и контрастом к значению живого, актуализированному в этих мотивах, выступает мотив «камня», «украшения», а также любви и влечения к драгоценностям, неживым предметам.

Мотив «каменной» и «неживого» связан с женскими образами в новелле. Само желание Матильды быть на балу красивой вовсе не свидетельствует о том, что она хочет нравиться мужчинам — напротив, главное для нее — вызвать зависть женщин. Именно для них мадам Луазель так стремится выглядеть нарядной и богатой: «Нет ничего более унижительного, чем выглядеть бедной среди богатых женщин» («il n'y a rien de plus humiliant que d'avoir l'air pauvre au milieu de femmes riches»). ещё одна героиня, мадам Форестье — владелица ящичка с поддельными драгоценностями, которым она, в отличие от Матильды, знает цену. Героиня же буквально влюбляется во все драгоценности подруги подряд, а вид ожерелья вызывает у нее эйфорию. В тексте выбор Матильдой украшения к балу описан почти как чувственный акт: сначала сгорающая от страсти к этим предметам героиня просто не в силах вернуть их обратно. Но когда героиня видит ожерелье, которое воплощает всю её мечту о роскоши и смысле жизни, она вовсе теряет разум: «...ее сердце забилося от нескромного желания. её руки дрожали, когда брали ожерелье... она замерла в экстазе перед самой собой» («...son coeur se mit à battre d'un désir immodéré. Ses mains tremblaient en la prenant... elle demeura en extase devant elle-même»). В общем, текст раскрывается перед нами как история любви — любви женщины к украшению. Здесь есть и тема страстного желания, и страдания, и готовности к жертве во имя этой любви. Развитие группы контрастных мотивов «живое — неживое» вплотную подводит нас к лейтмотиву обмана, фальшивки, который звучит в самом финале текста.

К основному компоненту интерпретации новеллы Мопассана нас подводит ещё один аспект анализа композиции — анализ **движения лейтмотива**. Лейтмотив фальшивого, получающий явное, лексическое выражение в финале текста, в признании госпожи Форестье, заставляет читателя переосмыслить весь ход сюжета произведения. Этот мотив фальшивки («fausse»), подмены, обмана, звучащий в финале, возвращает читателя к началу текста и к упоминанию в нем «ошибки судьбы» (порусски был бы уместен перевод «erreur du destin» как «ирония судьбы»; такой вариант дан и в классическом переводе Н. Дарузес). Таким образом, мы можем интерпретировать текст не просто как историю недостойной любви, историю моральной несостоятельности или трагической ошибки

героини. Все эти интерпретации сливаются в той идее, что именно судьба обманула Матильду, и столкновение полуанекдотической ситуации и идеи трагического детерминизма, обреченности героини-«дурочки», слепой к своему жребию, дает повод усмотреть в этом тексте своеобразную трагическую иронию.

Еще одним лейтмотивом в этой новелле является мотив «одежды». Заметим, что название произведения Мопассана — «La Parure» — переводится как «Украшение», «Наряд». Для Матильды внешняя оболочка бесконечно важнее содержания, и мученичество героини (которая не случайно живет на улице Мартир — улице Мучеников) имеет своим истоком это предпочтение. Лейтмотив «одежды» присутствует во всех трех частях новеллы. Он не просто сопутствует Матильде с целью обозначить её психологические и духовные приоритеты. Развертывание этого лейтмотива совпадает с моментами значимого выбора в жизни героини. В первой композиционной части это разговор о покупке нового платья для бала. Именно новое платье побуждает героиню искать украшение, подходящее к нему. Во второй композиционной части новеллы лейтмотив развертывается шире — уходя с бала, Матильда, стесняясь своего будничного пальто, быстро надевает его и убегает. Читатель может предположить, что именно в этот момент и произошла потеря ожерелья. В подаче лейтмотива опять задействована композиционная идея контраста: «скромная повседневная одежда» («modestes vêtements de la vie ordinaire») Матильды — её пальто — соседствует с «богатыми мехами» («riches fourrures») других дам. Наконец, в третьей композиционной части описывается нищенская и неопрятная одежда Матильды: «одетая, как простолюдинка» («vêtue comme une femme du peuple»), «непричесанная, в юбке наизнанку и с красными руками» («mal peignée, avec les jupes de travers et les mains rouges»). История героини — история падения; она читается в истории её гардероба, того, что было для нее самой наиболее важным в жизни: первая часть — вечернее платье, вторая — повседневная одежда, третья — нищенская, неопрятная одежда. Так лейтмотив участвует в организации движения смысла текста и направляет читательское видение.

Литература

1. *Замятин Е.* Избранное. М.: «Правда», 1989
2. *Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Поэтика. Вопросы литературоведения. Хрестоматия. — М.: РОУ, 1992

3. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: «Академия-Центр», 1995

4. Толстой Л. Н. Письмо к Н. Н. Страхову от 26.04. 1876 г. // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22 томах. Т. 17–18.—М.: 1984

Источники

1. *G. de Maupassant, A. Daudet. Nouvelles.*—СПб.: «Каро», 2004

ОБРАЗ «ЗЛОЙ ЖЕНЫ» И ЕГО АНТИПОДЫ В «ПОВЕСТИ О САВВЕ ГРУДЦЫНЕ»

Данная статья посвящена интерпретации образа «злой жены» «Повести о Савве Грудцыне» и его антиподам, положительным женским образам. Тип «злой жены» — один из самых широко распространенных типов древнерусской мирской повести XVII века. Впервые выделяются некоторые типологические черты этого женского образа.

Ключевые слова и фразы: образ «злой жены», отрицательный женский персонаж, мирская повесть XVII века, бытовая повесть, древнерусская словесность переходного периода, тип «злой жены», женский образ.

M. A. Drozdova

Moscow

The article focuses on the image of evil wife in The Tale of Savva Grudtsyn and its antipodes, positive female images. Evil woman is one of the most common types of Old Russian secular story of XVII century. The article is the first systematic treatment of typical characteristics of the evil wife in Russian literary studies.

Key words: evil wife, negative female character, the secular story of XVII century, Old Russian literature of the transitional period, types of evil wife, a female image.

Въ триехъ мужахъ былъ есмь:
въ грамотикыи, въ убожии, у люты жены;
да двою нужю убѣжахъ, а злы жены не могу утечи!
Сборник «Пчела»

Образ злой жены в древнерусской литературе опирается на изложенную в «Книге Екклесиаста» [1], «Книге притчей Соломоновых» [1], «Книге Премудрости Иисуса, сына Сирахова» [2] ветхозаветную линию изображения женской злобы. Данные тексты не только напрямую повлияли на такие древнерусские произведения, как «Моление Даниила Заточника» [12], «Домострой» [7], «Беседа отца с сыном о женской злобе» [8], которые изобилуют рассуждениями на данную тему, но и сформировали тип «злой жены», героини многих древнерусских повестей XVII века. Безусловно, этот тип имеет древнейшие корни во всей мировой литературе. Особенность

древнерусской словесности состоит в том, что она воспринимает его через византийские религиозные тексты, в которых представлен идеал мужской аскезы.

Образ «злой жены» создаётся авторами XVII века по сходной модели: целомудренная древнерусская литература объясняет порочное поведение женщины вмешательством дьявола в её судьбу. [4] Это отличает подход древнерусского книжника от подхода, реализованного в ветхозаветном Писании, в текстах которого женщины злы по призванию, по их природе. Таковы, например, образы Иродиады, Далилы, Иезавели, безымянной жены Потифара, оклеветавшей Иосифа Прекрасного. Отношение автора к отрицательным женским персонажам, таким образом, обыкновенно лишено осуждения.

В «Повести о Савве Грудцыне» читаем: «Ненавиде бо добра супостат диавол, виде мужа добродѣтельное житие, и хотя возмутити дом его, и уязвляет жену его ... к скверному смешению блуда» [8, 1988; 40], «И тако лестию той жены, паче же рещи от зависти дьявольской...паде в сети к блудодеянию» [8, 1988; 40]. Каждое наваждение героини сопровождается пояснением его причины, которая кроется в кознях дьявола: «диаволом подстрекама» [8, 1988; 41], «дьявольским жалом подстрекаема» [8, 1988; 44]. Из этого следует, что до вмешательства лукавого, Бажен жил с добродетельной супругой в любви и согласии. Однако порой на провиденциальное представление о влиянии высших сил на поступки человека накладывается клишированное мнение о женщинах из широко распространенных на Руси «Слов о добрых и злых женах». «И начат уловляти юношу лстивыми словесы к грехопадению, *блудно вѣсть бо женское естество, уловляет умы молодых отроков к блудодѣянию*» [8, 1988; 40].

Итак, типический образ «злой жены» обыкновенно лишен характера, индивидуальных черт. Это нерассуждающее и бесчувственное существо, которое движимо единственной овладевшей им страстью. Ничто не может остановить «злую жену» в намерении добиться желаемой цели. Так, к похоти и блуду она присоединяет лжесвидетельство, наговор, порой даже убийство. В «Повести о Савве Грудцыне» героиня мстит своему любовнику, оговаривая его перед супругом: «Она же начат мужу своему клеветати и нелепо глаголати на него и изгнати его вон хотяше из дому своего» [8, 1988; 42]. В том же контексте раскрывается образ княгини Улиты в «Сказании об убиении Даниила Суздальского и о начале Москвы», где она с помощью своих любовников жестоко убивает мужа, князя Даниила: «...наполни ей дьявол в сердце злыи мысли на мужа своего... аки ярому

змею яда лютаго, а дьявольским и сотониным навождением блудною похотью возлюбив... наложников» [8, 1988; 124].

Типичны метафоры и сравнения, повторяющиеся в разных по жанру произведениях: «злую жену» называют змеей [8, 1988; 41, 42], ехидной [8, 1988; 42], львицей [8, 1988; 42]. Образу сопутствуют эпитеты «лукавая», «проклятая» [8, 1988; 41], «лютая» [8, 1988; 42]. Склоняет к греху блудодеяния она с помощью «женской лести» [8, 1988; 40, 42]. Традиционен мотив использования зелья, чародейства: «...Устроише волшебная зелия на юношу, яко лютая змия хотяше яд свой изbleвати на него» [8, 1988; 41]. «Домострой» не однажды предостерегает добрых жен от подобного злодеяния, что говорит о распространенности обычая обращаться за помощью к «волхвамъ, и кудесникам, и всяким чарованиям» [7, 1988; 164].

Супруга Бажена очень молода: «Муж же Бажен стар бысть, имел у себя жену младу, третьим убо себе браком обрученну, и поят ея сущую девою» [8, 1988; 40]. Брак молодой жены и старого мужа, осложненный конфликтом неверности — типичный мотив для переводной новеллистической литературы XVII века. Во втором рассказе мудреца «Повести о семи мудрецах» жена предала суду и казни своего престарелого супруга за то, что тот её «утешати не можаше — стар бо бѣ» [8, 1988; 203], в третьей — жена по той же причине мужа «возненавидѣ... и приучи к себѣ, грѣховнаго ради падения, нѣкогого юношу лѣпа зѣло» [8, 1988; 208], в четвертой — «жена велми млада и прекрасна лицом» презрела своего мужа, «рыцаря стара», и решила «иного любити, дабы...дал утѣху тѣлу» [8, 1988; 213]. В оригинальной бытовой русской повести XVII века этот мотив также присутствует, хотя он далеко не так распространен. Примером тому может послужить «Повесть о старом муже и молодой девице» и «Повесть о Савве Грудцыне».

Греховное поведение героев «Повести о Савве Грудцыне» автор усугубляет деталью, в которой проявляется целомудрие и религиозная организация жизни самого книжника и человека Древней Руси. Автор пеняет на то, что герои предались греху безраздельно. Они забыли о необходимости воздержания в дни воскресные и праздники Господни! Описывая поведение героев, книжник дважды использует сравнение: «яко свиния в кале валяшесь» [8, 1988; 41,42], отсылающее к «Канону покаянному ко Господу нашему Иисусу Христу». Этим автор скрыто предвещает покаяние Саввы. Символично, что центральный христианский праздник Воскресения Господня становится переломным моментом в отношениях героев. Отказ Саввы от блудодеяния в эту святую ночь, поскольку он «стрелою страха Божьего уязвлен бысть» [8, 1988; 41], —

и ярость героини: «яко лютая змия востонавше» [8, 1988; 41], — разделяет их, давая тем самым герою надежду воскрешения.

Героиня не является самостоятельным характером, она лишь олицетворяет собой грехопадение, соблазн героя. Обращает на себя внимание факт отсутствия у героини «Повести о Савве Грудцыне» имени. Она безымянна. Автор представляет её как супругу Бажена, обращаясь к ней указательными и притяжательными местоимениями: «жену его», «той жены», «женою оною» [8, 1988; 40]. Автор словно оберегает святую, имя которой носит отрицательный персонаж, от поругания. Книжник также не считает необходимым описание последствий измены «злой жены», объяснения с мужем, покаяния или продолжения греховной жизни. Героиня исчезает из поля зрения автора, когда Савва покидает ее. Таким образом, она лишь исполнила свою функцию — внесла соблазн и грех в жизнь героя.

«Повесть о Савве Грудцыне» основана на идее грехопадения и воскресения героя. Сюжет строится по архетипической модели Священного Писания: одна жена, искушенная дьяволом (безымянная героиня — первая Ева), погубила человека, другая (и здесь героини совпадают, это новая Ева — Богородица) — спасла его. Здесь находят реализацию две противоположные модели поведения женщины, поэтому образу героини-соблазнительницы противопоставляются положительные героини-помощницы, бескорыстно сочувствующие злоключениям героя. Их сопровождают эпитет «благоразумная», «благонравная». Это супруга гостинника, которая с мужем «не мало попечение по юноше имѣяху» [8, 1988; 42] и супруга сотника Якова Шилова, которая настояла на причастии героя, что явилось причиной избавления от смерти его души и тела.

Но главный положительный персонаж, хотя и эпизодический, — образ матери, пытающейся спасти сына своей любовью. Неслучайно она посылает сыну символическое количество писем — три письма (как надежда на возрождение, воскресение), в которых молит его одуматься и вернуться домой. Это моление матери было последней возможностью для героя вырваться из пут дьявола. Должно было осуществиться предрекаемое пословицей: «Молитва матери со дна моря достанет». Занимательно, что непосредственно после того, как Савва пренебрегает «матерним молением», присовокупив к этому насмешку («Егда же прииде к нему писание, он же, прочет, посмеяся и ни во что же вменил») (С. 44), бес предлагает Савве знакомство с отцом и приводит его в преисподнюю. Так автор буквально осуществляет проклятие, которое герой заслуживает пренебрежением к матери и ненасытным блудом. Читаем в излюбленном древнерусскими книжниками тексте «Книги Премудрости Иисуса, сына

Сирахова»: «Оставляющий отца—то же, что богохульник, и проклят от Господа раздражающий мать свою» (Сир.3:16). Соломон в Притчах пишет о блуднице: «Дом её — *пути в преисподнюю*, нисходящие во внутренние жилища смерти» (Притч. 7:27).

И заключительным положительным персонажем выступает чудесно явившая себя Богородица. Появление Богоматери знаменуется описанием её образа, воссиявшего после мучительных истязаний героя бесами. Пройдя эту ночь, претерпев до конца от великого множества нечистой силы, «дурной бесконечности», «легиона», герой «видех...жену святолепну, светлостью сияющую» [8, 1988; 53], «в белых ризах одеяну, всякими лепотами сияющую» [8, 1988; 54]. её сопровождают Иоанн Богослов и митрополит Киевский и всея Руси, Петр, то есть благодатное число Троицы, противопоставленное именно тьме бесов, и она «избави его от тмы греховных» в прямом и метафорическом смыслах. Бесы «зубы на него скрежеташе» [8, 1988; 51], Мария же «осклабися» (улыбнулась) [8, 1988; 53].

Улыбкой надежды заканчивается дивная «Повесть о Савве Грудцыне», которая представляет женские образы в таком многообразии.

Литература

1. Библия. Книги священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. М.: Библейская лига, 2010. 1218 с.
2. Библия. Книги священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Сибирская Благовонница, 2015. 1488 с.
3. *Веселовский А. Н.* Из истории романа и повести. Выпуск второй. Славяно-романский отдел.—СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1888. 623 с.
4. *Дроздова М. А.* Образ «злой жены» в произведениях древнерусской словесности XVII века. //Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. Филология.—СПб., 2015. № 4. Т. 1. С. 9–15
5. Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе./ отв. ред. Лурье Я. С.—Л.: Наука 1970. 593 с.
6. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы.—М.: Наука, 1979. 357 с.
7. Памятники литературы Древней Руси, середина XVI века. М.: Художественная литература, 1986. 638 с.
8. Памятники литературы древней Руси, XVII век. Книга первая.—

М.: Художественная литература, 1988. 704 с.

9. Повесть о Савве Грудцыне // Памятники литературы древней Руси, XVII век. Книга первая. — М.: Художественная литература, 1988. С. 39–54

10. *Пыпин А. Н.* Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. — Уч. Зап. 2-го отд. Имп. Ак. Наук, 1858. Ч. IV. 360 с.

11. *Ромодановская Е. К.* Русская литература на пороге Нового времени: пути формирования русской беллетристики переходного периода. — Новосибирск: Наука, 1994. 232 с.

12. Слово Даниила Заточника. Электронные публикации Института Русской литературы (Пушкинского дома) РАН <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=4942>

13. *Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н.* Теория литературы. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика: в 2-х т. — М.: Академия, 2014. Т. 1. 510 с.

14. *Ужанков А. Н.* Историческая поэтика древнерусской словесности. Генезис литературных формаций. — М.: Издательство Литературного института им. А. М. Горького, 2011. 511 с.

КОММУНИКАЦИЯ «АВТОР — РЕДАКТОР» И ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕДАКТИРОВАНИЯ

В статье рассматриваются социально-исторические, коммуникативные и психолингвистические аспекты редактирования. Показано, что многие недостатки редакторской правки есть проявление неконтролируемого речевого поведения, обусловленного психолингвистическими законами понимания чужого текста. Наблюдение за дилетантской правкой позволяет выявить две основные стратегии редактирования: «копирование с домысливанием» и «перевод с чужого языка на свой», вероятно, обусловленные врожденными предпочтениями личности, но поддающиеся оптимизации в процессе обучения и направленной языковой рефлексии.

Ключевые слова: обучение родному языку, понимание текста, психолингвистика, редактирование, речевая деятельность, речевое поведение, саморедактирование.

S. M. Evgrafova

Moscow

AUTHOR—EDITOR COMMUNICATION and PSYCHO- LINGUISTIC VIEW on TEXT CORRECTION

The paper describes socio-historical, communicative and psycholinguistic aspects of editing and text correction. Typical editor shortcomings are manifestations of unconscious speech behavior defined by the rules of comprehension of another's text. Observation of layman's manner of editing texts reveals two types of correction strategies — “copy-and-invent” and “translate from strange to your own”, probably caused by congenital preferences of an individual which can be improved using special training and language reflection.

Key words: editing, first language teaching, psycholinguistics, speech activity, speech behavior, text comprehension, proof-reading.

Редактирование касается главным образом проблем стилистики — *употребления языка* [Горшков, 2008; 21]. Однако не следует забывать, что это к тому же *особый вид речевой деятельности*, целью которого является оптимизация плана выражения текста по отношению к плану содержания и отображаемой действительности. В рамках этой деятельности осуществляется *особый вид коммуникации* — коммуникация «Автор — Редактор», известная высокой конфликтогенностью. Коммуникативный и психолингвистический анализ редактирования позволяет увидеть его глубинные закономерности, которые нужно учитывать при обучении будущего редактора. В частности, существенно, что действия редактирующего не всегда подчиняются его сознательным установкам и содержат элементы неосознаваемого речевого поведения, во многом обусловленного законами понимания текста.

Редактирование как социальный институт. Редактирование как особый вид речевой деятельности есть результат развития технологий тиражирования текстов. Эти технологии привели к появлению посредников¹ между Автором и его Читателями. Заметим, что до возникновения Интернета² Автор не мог тиражировать свой текст, не обращаясь к издательству и тем самым минуя Редактора.

Если Текст не является сакральным, то наличие посредников лишает рукопись *статуса завершенности* и ответственность за сказанное частично переносится с Автора на посредника, который получает моральное право корректировать Текст; так появляется фигура Редактора.

Предпосылкой для того, чтобы Текст перестал быть неотчуждаемой принадлежностью Автора, стало возникновение письменности. Долговечность письменной формы речи ещё больше повысила ответственность пишущего за свои слова³, а невозможность исправлять Текст заставила Автора стремиться к точности и полноте выражения мысли; эта тенденция привела к формированию литературного языка.

1 Переписчиков, наборщиков, позже – издателей, принимающих рукопись и организующих дальнейшую работу над ней, от подготовки к набору до художественного оформления текста.

2 В задачи настоящей статьи не входит ни обсуждение самиздата, ни исследование особенностей интернет-публикаций. Однако заметим: самостоятельная публикация обеспечивает известность лишь в узкой аудитории, потому что массовый читатель страдает от все возрастающего потока новой информации, и только мощная издательская индустрия может сформировать общественный интерес к книге.

3 Сейчас автор отвечает лишь за специальным образом оформленный и засвидетельствованный текст (официальный документ). Публикации в Интернете являются публичными, но уровень ответственности за них очень низок; устоявшейся формы наказания за безответственные высказывания в них не существует. К тому же высказывания в сети часто анонимны, публикуются под псевдонимами или принадлежат третьим лицам (перепост).

Разделение ответственности за слово не свойственно естественной коммуникации, где Говорящий всегда сам отвечает за сказанное; особенно высока ответственность за публичные высказывания. Тиражирование усиливает воздействие Текста на общество, и оно в конце концов создает особого посредника — Цензора¹.

Профессионалы о редактировании. Бережное отношение к каждому слову автора в России освящено и поддержано авторитетом А. С. Пушкина², однако вне художественной литературы вмешательство Редактора иногда просто необходимо.

Отношение к редактированию в профессиональном сообществе противоречиво; но и отвергающие, и поддерживающие этот институт отмечают, что правка часто вызывает конфликт между Автором и Редактором. Большинство оценивает этот конфликт в этической (взаимоотношения коммуникантов) или эстетической (качество редактируемого текста до и после редактуры) плоскости. Концептуально иной подход предлагает А. К. Жолковский. Он считает, что «при всех цивилизующих поправках суть дела не меняется — речь идет о власти» [Жолковский, 2000; 204].

Концепция А. К. Жолковского изящна, но явно противоречит целям обоих основных участников коммуникации — Автора и Редактора (разумнее бесконфликтно издать хороший текст, чем конфликтовать, не получая никакой выгоды и при этом рискуя испортить личные отношения). Кроме того, немотивированная правка («вкусовщина») наблюдается даже у самых невластолюбивых и почтительных редакторов.

Сами редакторы склонны обсуждать не конфликт, а проблемы оптимизации текста. Предполагается, что, зная «правила» выбора и расстановки слов, Редактор должен исправить ошибки и улучшить Текст. Исправление грамматико-стилистических ошибок в процессе обучения редактированию часто превращают в самоцель, но само по себе оно не помогает исправлять несоответствие сказанного реальности и часто мешает видеть в тексте «вторичные коды»³.

Л. К. Чуковская говорит о пользе осмысленного, содержательного обсуждения текста Редактором и Автором и отвергает бессмысленную правку, видя в ней некомпетентность: «Можно принять *энергичный* вместо

1 Мы не будем рассматривать проблему цензуры и самоцензуры (см., например, высказывания С. И. Гусева [О редактировании и редакторах, 2011; 13] и В. А. Каверина [Там же; 556]). Идеи радикального исправления содержания текста, популярные в послереволюционные годы, не прижились; их вытеснила концепция «заказных» текстов, которая распространена во всем мире и давно стала средством формирования общественного мнения.

2 «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным» — см. http://www.rvb.ru/pushkin/01text/10letters/1815_30/01text/1825/1292_109.htm

3 Термин Ю. М. Лотмана; идея многоуровневого кодирования представлена в работе [Лотман 1992].

энергичский, и *припомнилось* вместо *представилось*, и *сложилась* вместо *создались* — текст ничего не потеряет, но писатель зря потеряет время. За подобными замечаниями не стоит ровно никакой мысли, они плод обыкновенного редакторского или рецензентского зуда. Редактору и рецензенту положено¹ что-то делать с рукописью, а что именно — им не всегда ясно» [Там же; 31]. Обсуждение бессмысленных и даже вредных редакторских исправлений в профессиональной среде нередко сводится к утверждениям, что *хороший* редактор обладает «чутьём к языку», без которого он «заблудится при первых же своих шагах» [Там же; 38].

Коммуникативный подход. При коммуникативном анализе² редактирования мы должны описать коммуникантов (это Автор, массовый Читатель, Издатель и Редактор), их цели, социально-психологические аспекты их взаимоотношений и значимые условия коммуникации.

Автор создает Текст (его цели, которых мы здесь не обсуждаем, влияют на его отношение к правке) и приносит его Издателю, которому выгодно издать *хороший* Текст. Издатель предписывает Редактору прочесть и оценить Текст, чтобы устранить его несовершенства; правка нацелена на оптимизацию Текста и обязательно обсуждается с Автором (Редактор получает за это зарплату, а выгоды Автора не обязательно материальны).

Оптимизация Текста может состоять в его сокращении или исправлении грамматико-стилистических и иных ошибок, но главное заключается в том, чтобы Читатель сумел адекватно понять все вложенные Автором в Текст смыслы.

Коммуникация «Автор — Редактор» является *отчасти вынужденной: вынужденной* — потому что её цель (оптимизация текста) навязывается и Автору, и Редактору, *отчасти*³ — потому что она, во-первых, осуществляется по договору и нередко вознаграждается, а во-вторых, отвечает интересам обоих (повышает их профессиональную репутацию и потенциальный доход). Вынужденная коммуникация потенциально

1 Очень точное слово: см. ниже о вынужденном характере коммуникации между Автором и Редактором.

2 См. [Буторина, Евграфова, 2015; 21].

3 При вынужденной коммуникации коммуниканты вступают в контакт не по обоюдному желанию, а потому, что они не могут в нее не вступить (социальные требования сильнее, чем психологическая неготовность к контакту). Коммуниканты испытывают при этом стресс, что порождает конфликты. Вынужденная коммуникация чаще возникает при социальном неравенстве (начальник – подчиненный, учитель – ученик), но Автор и Редактор равноправны, что заставляет их избегать безапелляционных оценок компетенции собеседника (от этого эмоциональная напряженность лишь возрастает). О парадоксах вынужденной коммуникации и протестном поведении в обучении см. [Евграфова 2010].

конфликтна, что объясняет легкость, с которой вспыхивает пресловутый конфликт между Автором и Редактором.

Данный тип коммуникации является также *рефлексивным*: при оптимизации Текста и Редактор, и Автор должны активно заниматься языковой рефлексией, направленной на установление адекватности плана выражения Текста его плану содержания и описываемому фрагменту действительности. Такая рефлексия затрагивает глубинные процессы понимания и порождения текста, изучаемые психолингвистикой и психологией речи.

Психолингвистические аспекты редактирования. Рассмотрим более подробно действия Редактора в процессе редактирования. Редактирование, как и любая речевая деятельность, является целенаправленной и осознанной; но в речи всегда присутствуют элементы речевого поведения — так можно назвать неосознанные вербальные и паралингвистические «внешние проявления психической активности человека» [Румянцева, 2004; 28].

В воспоминаниях В.Я. Лакшина о правке А.Т. Твардовского [О редактировании и редакторах, 2011; 557], в частности, есть такой эпизод: «Как-то он совестил при мне литератора, допустившего оплошность в описании конской упряжи. И когда тот заупрявился — в наших краях-де так было, Твардовский предложил ему: перескажите по порядку, как коня запрягают. И поглядывал на него с укоризной, когда тот путался: седелка, хомут, уздечка...». В.Я. Лакшин отмечает, что Твардовский был особенно придиричив к тому, что «сам знал до точки». Такой тип редактирования — очевидное проявление осознанной и целенаправленной речевой деятельности, которая заключается в стремлении правдиво и точно описывать действительность, борьба с фактическими ошибками, которые затрагивают не имена, цитаты, места и даты событий, а художественные детали, заметные не всякому читателю (из личного опыта: группа студентов не сразу поняла, почему нуждается в правке фрагмент *У входа разрослась старая берёза, которая поднималась почти до второго этажа*).

Иначе следует расценивать примеры Л.К. Чуковской, которые она квалифицирует как проявления некомпетентности, и историю борьбы за слово *педалировать* в [Жолковский, 2000; 210–211], иллюстрирующую идею демонстрации редакторской власти над текстом. Можно высказать предположение, что в них мы наблюдаем не осознаваемые самим Редактором проявления *речевого поведения*, которые мы наблюдаем даже во время целенаправленной и продуманной *речевой деятельности*.

Чтобы проверить эту гипотезу, устраним из процесса редактирования

профессиональную составляющую и посмотрим, какого рода исправления вносит в текст человек, не обученный базовым принципам обращения с чужим текстом.

Группа студентов-первокурсников, будущих специалистов по связям с общественностью, после обсуждения речевых огрехов текста А. Иличевского (размещен на его страничке в сети Facebook) получила задание бережно отредактировать этот текст (исправить ошибки, сохранив авторский стиль). Вот первый фрагмент текста (грамматико-стилистические шероховатости подчеркнуты):

Мое детство и юность в своей демисезонной и зимней ипостаси прошли в подмосковном городке на 101 километре. Я играл упоенно в хоккее и наслаждался тем, что в городе обитало множество красивых и очень красивых женщин: в школе моей не было ни одной дурнушки.

Примечательно, что студенты не исправили ни одного авторского грамматико-стилистического огреха: вероятно, они не мешали пониманию текста. Присмотримся к самым ярким примерам студенческих исправлений (правленные места подчеркнуты, орфография и пунктуация сохранены).

Весенняя и осенняя сущности моего детства были сокрыты серостью подмосковного городка на 101-м километре. Тем не менее, я упоенно играл в хоккей и наслаждался тем, что в городе было множество красивых и очень красивых женщин: так, например, в школе моей не было ни одной дурнушки.

Мы наблюдаем замены: *ипостась* → *сущность*, *демисезонная* → *весенняя и осенняя*, *обитало* → *было*, *я играл упоенно в хоккее* → *я упоенно играл в хоккей*; все редко встречающееся, архаичное, необычное (включая порядок слов) заменяется на более привычное, стандартное и заведомо понятное. Кроме того, студент-редактор вставил логические коннекторы *тем не менее* и *так, например*, а также добавил собственную оценку упоминаемого объекта: нейтральное *прошли* было заменено на эмоционально окрашенное *были сокрыты серостью*. С помощью оценки и противительно-уступительного *тем не менее* студент выявляет контраст между убожеством 101-го километра и наслаждением от игры в хоккей и женской красоты.

Правка другого студента принципиально иная: авторский текст сохранен, но появилась не вытекающая из Текста, хотя и не противоречащая ему вставка:

Мое детство и юность в своей демисезонной и зимней ипостаси прошли в подмосковном городке на 101 километре, лето же я проводил на юге у бабушки. Зимой я <случайный пропуск. — С.Е.> упоенно в хоккее и наслаждался тем, что в городе обитало множество красивых и очень

красивых женщин: в школе моей не было ни одной дурнушки.

Судя по характеру правки в различных студенческих работах, восприятие и последующее редактирование чужого текста весьма индивидуально. Первый студент предпочитает лексико-синтаксические замены, переводит с чужого языка на свой (показывает, что и как он *понял*); вставки обусловлены семантикой исходного текста. Второй студент сохраняет исходный текст без замен, но вводит отсутствующую в тексте и явно ненужную Автору информацию (*лето же я проводил на юге у бабушки*). Заметим: упоминание о лете есть след размышлений о значении все той же необычной, затрудняющей понимание авторской формулы в *демисезонной и зимней ипостаси*, только первый студент оперирует словами, а второй домысливает ситуацию.

М. Л. Гаспаров с восхищением писал о том, как его отец, блестящий редактор, правил рукописи матери: «Это была ювелирная работа: почти ничего не вписывалось и не зачеркивалось, и *только заменялось и перестраивалось*, и *тяжёлая связь мыслей* вдруг становилась лёгкой и ясной»¹ (курсив мой. — С.Е.). Отметим: М. Л. Гаспаров восхищается редактированием, нацеленным на облегчение понимания («тяжёлая связь мыслей... становилась лёгкой и ясной»), и считает ввод дополнительной информации и устранение элементов текста более опасными, чем изменение лексики и синтаксиса.

Две описанные выше диаметрально противоположные стратегии речевого поведения можно условно назвать «перевод с чужого языка на свой» и «копирование с домысливанием». Представляется уместным сопоставить их с широко обсуждаемыми в онтолингвистике двумя типами речевого поведения детей — так называемыми референциальными и экспрессивными детьми²; при порождении текста первые предпочитают стратегию конструирования, вторые — стратегию имитирования [Бровко, 2013; 8].

Рассмотрим ещё один фрагмент того же текста А. Иличевского (шероховатости подчеркнуты).

Супруги Баскаковы жили у нас за стенкой, за той самой, за которой спал я и слушал их битвы и нечленораздельные вопли. Вот отчего у меня мрачная аллергия на сильно пьяных, прямо-таки звериная.

Его стал править только студент, предпочитающий стратегию «перевода с чужого языка на свой» (если текст понятен, «копирование с домысливанием», очевидно, превращается просто в копирование).

¹ Цитируется по [О редактировании и редакторах, 2011; 564].

² Этот термин активно используется в литературе по детской речи – см., например, [Доброва, 2005], [Бровко, 2013] (термин восходит к работе [Nelson, 1973]).

Студент видит основные странности авторского текста; замены подчеркнуты:

Супруги Баскаковы жили у нас за стенкой, настолько тонкой, что мне были отчетливо слышны их битвы и нечленораздельные вопли. Вот отчего я стерженею в присутствии сильно пьяных, прямо-таки зверею.

Редактирующий попытался устранить недочеты: вместо синтаксического повтора появляются конструкция со значением степени качества и слово *тонкий*, логично объясняющее причину хорошей слышимости; герой перестает *слушать битвы*¹. Избавляясь от странной сочетаемости (*мрачная аллергия, звериная аллергия*), студент сохранил ассоциацию со *зверем* (*звериная* → *зверею*) и идею лексико-синтаксического усиления эмоциональной оценки, но последнюю передал неточно: авторское *у меня аллергия на* = «я не выношу» / «терпеть не могу» не имеет компонента активной агрессии, которая есть в глаголах *стерженею, зверею*.

Итак, неумелый редактор-«переводчик» переводит с писательского языка на свой; задание бережно относиться к стилю он выполняет, сохраняя общий ритм текста, основные синтаксические конструкции, яркие образные ассоциации и оценки, но игнорирует семантические тонкости. Редактор-«копировальщик» вообще избегает редактировать текст, а не вполне понятные и/или нестандартные тексты он склонен трактовать как версии хорошо знакомых ему ситуаций (предположительно, при этом текст будет либо достраиваться, либо сокращаться за счет непонятного).

Не исключено, что первая стратегия отражает когнитивно ориентированный тип поведения, а вторая — коммуникативно ориентированный; и они вполне могут быть обусловлены врожденными особенностями индивида. Однако в процессе обучения в школе, когда ребенок осваивает новые речевые жанры и способы обращения с ними, при правильном подходе его можно научить применять различные стратегии, ориентируясь на речевую ситуацию.

В профессиональной редакторской деятельности, конечно, нужно уметь совмещать обе стратегии, и этому нужно учить, развивая профессиональную рефлексивность. «Копировальщик» бережнее относится к авторскому тексту, но часто пропускает ошибки и предлагает ненужные вставки или сокращения. «Конструкторы» лучше анализируют текст, но им приходится сознательно преодолевать склонность к перекраиванию чужого текста.

¹ Правка делает текст стандартным, но семантически менее интересным. Авторская версия подчеркивает незримое участие лирического героя в жизни соседей (слушать можно только намеренно, близость кровати к стенке только облегчает эту задачу), а правка делает его пассивным свидетелем соседских драк (все дело в тонких стенках). Активное сопереживание и невозможность что-либо изменить лучше объясняет пришедшую из детства нелюбовь лирического героя к пьяным

Вопрос индивидуальных предпочтений личности при редактировании нуждается в серьезном изучении и в накоплении статистических данных. Возможно, на характер восприятия и правки влияет сходство / несходство чувственного восприятия мира у Автора и Редактора или свойственные им способы реагирования на различные ситуации.

О редактировании и саморедактировании. Оптимизацией текста занимается и сам Автор; такой вид речевой деятельности называется саморедактированием. Автор, в отличие от Редактора, имеет право менять не только форму, но и содержание собственного текста. Автору заведомо известен смысл каждого высказывания; он перечитывает Текст ради того, чтобы убедиться, что некоторая идея, актуализованная в его сознании, там отражена¹.

Автор иначе, чем Редактор, воспринимает форму Текста: рефлексируя, Автор не столько вновь взвешивает точность выбора каждого слова, сколько выверяет семиотику «вторичных кодов» (важные для него самого сходства и противопоставления²). Редактор, наоборот, вдумывается в слова и анализирует конструкции (базовые семиотические отношения), чтобы точно понять написанное, обращая внимание на неоднозначность высказывания и разного рода ошибки.

В процессе саморедактирования Автор может обращать внимание на ритмику, звучание текста, на воплощение индивидуальных ассоциаций и иные детали, а лексику и грамматику правит интуитивно, только когда чувствует диссонанс. Редактор, вчитываясь в Текст, лексику и грамматику обрабатывает осознанно; звучание, ритмику, поток ассоциаций он принимает как данность, а оценивает, скорее, подсознательно и эмоционально, причём его эмоции могут не совпадать с авторскими. Вот почему очень важно, чтобы при правке Редактор не перепутал элементы словесных рядов, отражающих семиотически существенные «вторичные коды» Автора (см. подробнее в [Евграфова 2012]), и умению находить «вторичные коды» обязательно нужно обучать будущих редакторов.

Внимательный Редактор может увидеть, что Автор не сумел полностью отрефлектировать собственный текст, что не все заметные семиотические отношения обозначены в нем последовательно. В этом случае Редактор может обсудить с Автором, правильно ли была понята система «вторичных

¹ Здесь уместна аналогия с самоисправлениями в спонтанной устной речи: «ошибки — это не нарушение нормы, ошибка — это то, что говорящий сам признает ошибочным, то есть не соответствующим своему речевому намерению. Очень часто бывает так, что говорящий вовсе не исправляет то, что нам кажется совершенно нарушающим нормы и неподходящим по смыслу. А иногда исправляется, но, на взгляд стороннего наблюдателя, новый вариант может оказаться не лучше первоначального, а то и хуже него» [Подлеская 2014а]. Подробнее об исправлениях в спонтанной речи см. [Подлеская 2014б].

² О проблеме авторской рефлексии см. также в [Евграфова 2012].

кодов», и предложить некоторые шаги по уточнению словесных рядов. По наблюдениям автора настоящей статьи, конфликты между Автором и Редактором возникают не из-за уточнения системы «вторичных кодов», а из-за того, что Редактор вообще не видит их (подробный разбор примера такого конфликта можно найти в [Жолковский, 2000; 206–208]).

Выводы. Научное изучение процесса редактирования и разработка когнитивно обоснованных учебных курсов русского языка, включающих обучение редактированию и саморедактированию, имеет большое общественное значение, поскольку будет способствовать не только развитию личности, но и повышению эффективности всех социальных коммуникаций. Особое значение имеет психолингвистическое изучение процесса редактирования, потому что преподаватели русского языка не осведомлены о роли языковой рефлексии в развитии речевых способностей и не умеют её направлять и формировать. В настоящее время в школе преобладают имитационные техники и обучение письму по шаблону (см. об этом [Евграфова, 2014]), а это приводит к тому, что рядовой носитель языка перестает развивать свои речевые способности, как только достигает необходимого минимума, достаточного для бытовой коммуникации.

Литература

Бровка Е. Л. Ваня и Лиза: два пути в синтаксис // В сб.: Санкт-Петербургская школа онтолингвистики. К юбилею доктора филологических наук профессора С. Н. Цейтлин. СПб., 2013.

Буторина Е. П., Евграфова С. М. Русский язык и культура речи. Изд. 2-е, исправ. и доп. М., 2015.

Горшков А. И. Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. М., 2008.

Доброва Г. Р. Онтогенез персонального дейксиса (личные местоимения и термины родства). АДД на соискание ученой степени доктора филол. наук. — СПб., 2005.

Евграфова С. М. Кризис литературного языка, развитие речи подростка и современная цивилизация // Материалы X Международного конгресса Международного общества по прикладной психолингвистике. 26–29 июня 2013. — М., 2013(a). — С. 75–76.

Евграфова С. М. Размышления о смысловых ошибках, или Последствия вынужденной коммуникации на уроках русского языка // Русский язык, № 15–16 / 2010.

Евграфова С. М. Спонтанная письменная речь как объект стилистического исследования // В сб.: Язык как материал словесности. Сборник научных статей к 90-летию А. И. Горшкова. — М., 2013 (б). — Сс.

53–61.

Евграфова С. М. Способы анализа текста и критерии формальной и содержательной оценки эссе // В сб.: Языковое и литературное образование в современном обществе—2013.—СПб., 2014.—Сс. 242–249.

Евграфова С. М. Стилевая дифференциация текста и языковая рефлексия пишущего // В сб.: Международная конференция «Маргиналии-2012: границы культуры и текста» (электронная публикация, открытый сайт) <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/conf/marginalii-2012/thesis.htm>

Жолковский А. К. О редакторах // Жолковский А. К. Мемуарные вignetки и другие non-fictions.—СПб., 2000.

Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1.—Таллинн, 1992.—С. 203–216.

О редактировании и редакторах. Антологический сборник-хрестоматия // Сост. А. Э. Мильчин.—М., 2011.

Подлеская В. И. Самоисправления говорящего в спонтанной речи. Шесть фактов о типах речевых ошибок, допускаемых в устной речи.—Постнаука.—18.06.2014. <http://postnauka.ru/faq/26531>

Подлеская В. И. «То есть, не убили, а зарезали саблей»: самоисправления говорящего в устных рассказах // В сб.: Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: По материалам ежегодной Международной конференции «Диалог». Вып. 13 (20).—М., 2014.—С. 547–561.

Румянцева И. М. Психология речи и лингвопедагогическая психология.—М., 2004.

Nelson K. Structure and Strategy in Learning to Talk // Monographs of the Society for Research in Child Development. Vol. 38. № 1/2.—1973.

РИТОРИКО-ПОЭТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ КАК КРИТЕРИЙ РАЗГРАНИЧЕНИЯ МАССОВЫХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

Статья посвящена выявлению риторико-поэтических форм в художественных текстах и анализу различий количества и качества риторико-поэтических единиц в массовых и классических текстах.

Ключевые слова: риторическая поэтика, символическая форма, подтекст, лексия, бартовский код.

A. M. Erokhina

Moscow

Rhetorical Poetic Forms as Criterion of Distinction between Popular Texts and Fiction

The article addresses rhetorical poetic forms in fiction and analyzes distinctions in the quantity and quality of rhetorical poetic units in popular and classic texts.

Key words: rhetorical poetics, symbolic form, implied sense, lexie, Bart's code.

Риторическая поэтика как область языкознания появилась в конце двадцатого века в концепции отечественной школы неориторики, в частности, в работах Анны Константиновны Михальской [Михальская, 2013].

В общем виде риторическая поэтика может быть охарактеризована как поэтика воздействующего образа, то есть это особая область риторики, которая изучает систему текстовых и текстообразующих средств воздействия на читательское восприятие.

Риторическая поэтика—это система символических форм, то есть языковых единиц, обладающих выхолощенной семантикой первоначального смысла. Другими словами, означаемое в этой системе обладает признаками даже не вторичного означивания, как например, в случае с символом, а третичного означивания, когда у означаемого остается лишь два коннотативных значения—положительной и отрицательной оценки.

Система символических форм имеет свою особую парадигму, которая выстроена в порядке усложнения структуры. Все уровни символических форм подробно представлены в вышеназванной работе А. К. Михальской [Михальская, 2013].

Мы ограничимся лишь их перечислением.

На первом уровне располагаются «символические слова». Это слова обладающие целенаправленными элементами воздействия — так называемыми фасцинативными значениями, то есть значениями, представляющими особую ценность для адресата. Таковы значения концептов Жизнь, Любовь, Семья, Молодость, Красота, и так далее. В свою очередь фасцинаторы подразделяются на бинарные оппозиции аттрактантов (положительных смыслов) и реппелентов (отрицательных оценочных коннотаций): значению Жизнь противопоставляется значение Смерть, значению Любовь противопоставляется значение Ненависть, значению Молодость — значение Старость и т. п.

Рекламные тексты дают множество примеров аттрактантов. Например, в каталоге компании «Эйвон» читаем: **«брюки «изящный силуэт»** — до 52 размера включительно» (№ 13, 2015 г., с. 132). Сложно назвать фигуру 52 размера изящной. Можно назвать её гармоничной или пропорциональной, но «изящный» в общеупотребительном контексте это «тонкий, утонченный, стройный».

Второй уровень символических форм — это образ (метафора).

Соединение нескольких образов приводит к образованию следующей по уровню сложности символической формы — имиджа.

В свою очередь несколько имиджей образуют понятие «бренд».

В своей основе понятие «бренд» соответствует понятию — миф (это некая форма передачи не столько сущностного, сколько оценочного значения). А. К. Михальская рассматривает миф как нарративную повествовательную структуру.

Все эти формы риторической поэтики ярко выражены в публичных текстах, то есть в тех типах дискурса, которые обладают наибольшей риторичностью — направленностью на убеждение адресата и сам автор которых в достаточной степени осознает свои намерения.

Художественный текст в этом отношении обладает более скрытой риторической составляющей, хотя риторика, безусловно, присутствует и в художественном тексте как определенное стремление автора передать читателю свою ценностную позицию и мировоззрение.

С другой стороны, главное в художественном тексте — это «художественный образ». В отличие от других текстов (например, научных или текстов делового стиля), которые апеллируют, прежде всего,

к мышлению логико-понятийному, художественный текст воссоздает в сознании адресата визуализированный «образ». Повторимся, что риторическая поэтика есть поэтика воздействующего образа.

И в данном случае становится совершенно актуальным применение понятия «лексия», введенного Роланом Бартом в его исследовании «S\Z» [Барт, 2001].

На основе определения, данного в работе Р. Барта, мы можем определить лексию как «единицу подтекста, произвольного размера (как правило, больше, чем одно слово, но меньше, чем весь текст)» [Ерохина, 2015; 286]. Лексия представляет собой определенную зону смысла. Смысл образован путем множественной внутренней перекодировки значения. Лексия является одним из основных способов моделирования действительности в художественном тексте, которое осуществляется с помощью языка как вторичной моделирующей системы. Лексия изображает предмет или явление, не называя его, тем самым моделирует в восприятии адресата лакуны определений, одновременно совмещая их с наглядным изображением «как в жизни».

Кроме того, лексия всецело отвечает за риторическую составляющую художественного текста, поскольку авторский выбор и прагматическая направленность подтекста полностью связаны с риторическим заданием художественного текста: в художественных текстах создание «художественного образа» происходит и с помощью лексий как текстовых единиц риторической поэтики.

Барт выделяет лексию для определения скрытого значения системы кодов, которая в свою очередь является способом передачи внетекстовой действительности в художественном тексте.

Категоризация по кодам происходит в соответствии с принятой в нашем типе культуры классификацией явлений по сущностно-временному признаку. Всего Барт называет пять кодов: *герменевтический* — код загадки, *семный* — код значения (этот код воспринимается нами как наиболее явный подтекст), *акциональный* — код действия внутри сюжета, *референциальный* код и символический код.

Так, герменевтический код связан с постановкой вопроса или вопросов, на которые и должен давать ответ весь последующий текст художественного произведения.

Первым элементом текста является название. Поскольку название нередко предполагает наличие скрытого вопроса, на который читателю необходимо получить ответ, то название содержит элемент герменевтического кода — тематизацию загадки.

Любое название возникает если не массу, то хотя бы несколько вопросов.

Например, название романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» вызывает вопросы: «Какое преступление?» и «Какое наказание?», а ответ мы можем получить, только прочитав весь текст.

Название романа «Идиот» провоцирует вопросы: «Кто он?», «Почему он идиот?», «Братья Карамазовы» — «Кто такие?», «Что же с ними произойдет?»

Название романа Бориса Акунина «ФМ» даёт читателю широкие возможности для интерпретации. Что такое «ФМ»? Технический термин длины радиоволн, название радиостанции, Фата Моргана или инициалы великого Достоевского?

Объем данной статьи не позволяет подробно описать все коды, остановимся лишь на двух, на наш взгляд, наиболее значимых: герменевтическом и семном.

Герменевтический код — это энергетический двигатель всего текста. Его структурные элементы: тематизация — формулирование загадки — средства ретардации (отсрочки ответа) — и формулирование ответа — распределены по всему тексту и представляют собой своеобразный каркас внутри которого происходит встраивание и распределение всех других кодовых единиц.

В книге С. Н. Есина «Власть слова» этот феномен описан очень образно: *«Сюжет — это последовательное распределение читательского внимания. Что-то вроде устройства, которое без промедления, один за другим включает магниты на рельсе. ... По монорельсу мчится лоточек, тележка с книгами, а разгоняют его, подтягивая к себе, передавая один другому, специальные магниты. ... Как только читательское внимание ослабло, снова включается напряжение, и тележка побежала, набирая победительный ход»* [Есин, 2004; 42].

Вот этими «магнитами» и являются элементы герменевтического кода. Когда получен ответ на последний вопрос — произведение исчерпывает себя и приходит к своему логическому завершению (наступает его «конец»).

Следующий код — семный. Это код номинации некоего предмета или явления. Само явление остается в тексте не названным, но образ, возникающий в сознании читателя, дает возможность определить его и дать ему другое, более точное логико-понятийное определение, то есть выявить подтекст.

Например, в начале романа Достоевского читаем *«один молодой человек»*, и в подсознании появляется вопрос: «Кто такой?», следовательно, это лексия герменевтического кода. Далее: *«вышел из своей каморки,*

которую нанимал от жильцов в С-ком переулке, на улице»—здесь наблюдается подтекст семантического значения: «каморка», которую «нанимают», является свидетельством того, что её постоялец—человек небогатый, даже бедный,—это значение дополнительного смысла «бедность», следовательно, здесь представлена лексия семного кода; здесь же присутствует и значение акционального кода (начало движения героя к некоторому событию)¹. Кроме того, возникает продолжение вопроса, сформулированного заглавием «Что за преступление?»: «Что случится с этим молодым человеком?», вернее, «Что случится с этим небогатым молодым человеком?». Это элемент герменевтического кода—тематизация загадки. Таким образом, в данной лексии мы наблюдаем сочетание трех кодов—акционального, семного и герменевтического.

Проведенный сравнительный анализ двух текстов—«Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского и фрагмента текста романа Б. Акунина «ФМ», где он предлагает читателю имитацию неизвестной публике первоначальной редакции «Преступления и наказания», позволил выявить ряд закономерностей. Для сравнения мы взяли примерно по 40000 знаков из каждого текста, останавливая анализ в границах лексий: Достоевский 40108, Акунин 40134.

Так, общее количество подтекстовых единиц—лексий—у Достоевского—757, у Акунина—360.

В том числе обнаружено 54 герменевтических лексии у Достоевского и 59—у Акунина. На первый взгляд количество герменевтических лексий примерно одинаковое, но по отношению к общему количеству подтекста, у Достоевского это число составляет 1/14, а у Акунина 1/6 от общего количества лексий.

Аналогичные результаты были получены при рассмотрении акционального кода: Достоевский—164 лексии, Акунин—135 лексий. Но в общем отношении это, соответственно, 1/5 и 1/3 часть от общего количества лексий.

Семный код у Акунина—68 лексий, что составляет 1/6 часть, у Достоевского—248, что составляет 1/3 часть от общего числа лексий. Приведённые подсчёты показывают, что в абсолютном выражении общее количество лексий семного кода у Достоевского в четыре раза больше, чем у Акунина.

Следовательно, можно предположить, что и количество, и качество подтекста в произведениях массовой и классической литературы

¹ Акциональный код – код сообщающий нам о течении романного времени, код происходящих действий, код происходящих акций, это как монтаж в кино: нам не показывают всю нудную жизнь, нам показывают лишь отдельные значимые для риторической задачи события.

сильно разнятся. Малое количество подтекста в массовой литературе соответствует определению массовой литературы как литературы, существующей для передачи в массовое сознание упрощённых вариантов высокохудожественных литературных произведений.

Таким образом, мы приходим к выводу, что бартовские коды в контексте риторической поэтики являются особой системой средств воздействия, то есть риторико-поэтическими средствами.

Кроме того, они могут быть действенной системой анализа для разграничения высокохудожественной (классической, элитарной) и массовой литературы.

Литература

Барт Ролан. S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. — М.: Эдиториал УРСС, 2001.

Ерохина А. М. «Лексия—текстовая единица риторической поэтики» // Историч. и социально-образовательная мысль.— Краснодар. Т. 7 № 6, часть 1.— С. 281–287.

Есин С. Н. Власть слова.— М.: Издательский дом «Литературная газета», 2004.— 367с.

Михальская А. К. Сравнительно-историческая риторика: учебное пособие // А. К. Михальская.— М. ФОРУМ; ИНФРА-М, 2013.— 320 с.

Источники

Каталог «Эйвон» № 13, 2015 г.

Достоевский Ф. М. Преступление и наказание.

РОМАН Н.А. ОСТРОВСКОГО «КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ» — ПРЕЦЕДЕНТНЫЙ ТЕКСТ

Роман «Как закалялась сталь» рассматривается в русле теории прецедентности, что позволяет автору сделать ряд оригинальных наблюдений над функционированием текста советской эпохи в постперестроечном дискурсе.

Ключевые слова: прецедентный текст, прецедентный феномен, трансформация прецедентного высказывания.

T. E. Nikolskaya

Moscow

Nikolay Ostrovsky's *How the Steel Was Tempered* As Precedent Text

The author applies theory of precedent phenomena to the analysis of the novel, making a number of original observations of how its language connects the discourse of Soviet and post-Perestroika periods.

Key words: precedent text, precedent phenomenon, transformation of a precedent phrase.

Современный русскоязычный дискурс характеризуется активным обращением к прецедентным феноменам, которые существуют в разных формах, в том числе в вербальной (имя и высказывание) и в вербализуемой (ситуация и текст). Для того чтобы получить статус прецедентного, феномен должен отвечать ряду характеристик, а именно: быть когнитивно и эмоционально значимым; быть известным широкому кругу носителей языка; быть возобновляемым при коммуникации. Все разновидности прецедентных феноменов имеют названные признаки и, кроме того, обладают особенностями, связанными с их функционированием в качестве элементов ментально-речевого пространства. В частности, видовыми признаками прецедентного текста являются: (1) законченность; (2) самодостаточность; (3) (поли)предикативность; (4) невыводимость значения целого из значения отдельных составляющих; (5) реализация в речи через прецедентные имена и высказывания [Красных, 1998; 50–52].

В качестве прецедентных выступают тексты песен, анекдотов, рекламных роликов, а также произведений художественной литературы, особенно изучаемых в средней школе.

Роман Н. А. Островского «Как закалялась сталь» в течение более чем шестидесяти лет входил в список литературы, обязательной для чтения в школе, по нему было снято три художественных фильма, два из которых — с Василием Лановым (1956 г.) и Владимиром Конкиным (1973 г.) в главной роли — были особенно любимы зрителями не в последнюю очередь благодаря игре ярких, талантливых актеров, что, безусловно, послужило росту популярности книги, явившейся основой киносценария. Павка Коргчагин был одним из самых известных героев советской литературы, на него хотели походить, в его честь называли детей, а быть его однофамильцем считалось ответственным и почетным. Фрагменты романа заучивались наизусть. В результате и цитаты из романа, и его главный герой, и наиболее яркие ситуации и образы заняли свое место в сознании носителей русского языка, а текст, следовательно, стал прецедентным, так как выполнял «специализированную прагматическую функцию, регулирующую отношения данного письменного текста к отсутствующему тексту, культурную память о котором хранит прецедент, попавший в новую текстовую среду» [Евтюгина, 2000; 7].

За последние десятилетия кардинально изменилась оценка всего хода исторических и политических событий в нашей стране, вместе с тем общество стало по-новому смотреть и на литературу, в которой получили отражение события советского прошлого. Многие произведения, некогда бывшие популярными, оказались не просто забытыми, но порицаемыми. В группу таких книг-изгоев нового времени попал и роман «Как закалялась сталь». Его вычеркнули из обязательного списка школьной литературы, телевидение не демонстрировало фильмы, снятые по этому произведению, а главный герой теперь представлялся в лучшем случае странным чудачком, мотивы поступков которого были совершенно непонятны и подражать которому было бы по меньшей мере нелепо.

На этом фоне можно ли говорить о том, что роман Н. Островского сохраняет статус прецедентного текста в наши дни? Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо выяснить, во-первых, насколько широко это произведение известно сегодня, и, во-вторых, часто ли происходит обращение к лингвистическим и композиционным единицам романа в устной и письменной речи. В 2004 году нами было проведено анкетирование 100 респондентов, которых можно разделить на две группы: изучавшие и не изучавшие роман в школе. Все, кто читал роман как программное произведение (40 человек в возрасте от 28 до 80 лет,

все с высшим образованием), не затруднились ответить ни на один из поставленных вопросов, а именно: «Каково происхождение выражения “Жизнь даётся человеку один раз”?», «Кто такой Павел Корчагин?», «Кто автор романа “Как закалялась сталь”?». Особую группу составили студенты, учившиеся тогда на пятом курсе Литературного института имени А. М. Горького (17 человек). Они читали роман как программное произведение, но не в школе, а в ВУЗе и поэтому могли дать правильные ответы на два последних вопроса, но никто, кроме одного человека, не смог назвать произведение, из которого была взята фраза «Жизнь даётся человеку один раз...». Три из двадцати трех студентов-второкурсников Литературного института, читавших роман по собственной инициативе, знали имя автора и главного героя произведения. Иная картина вырисовалась при проведении анкетирования среди студентов I курса факультета социальных и гуманитарных наук РУДН (специальности «Философия» и «Международные отношения», средний возраст — 18 лет). Никто из опрошенных не читал роман «Как закалялась сталь», и никто не ответил правильно на вопросы, кто такой Корчагин (варианты ответов: «пионер-герой», «партизан») и каков источник фразы «Жизнь даётся человеку один раз...» (варианты ответов: «Кто-то из философов», «Из Достоевского», «Мастер и Маргарита»). Из тех, кто слышал о существовании романа, больше половины не высказали никакого предположения о том, кто написал роман, остальные же единодушно отдали право авторства Михаилу Шолохову. Думается, что результаты, полученные в ходе анкетирования последней группы респондентов, и являлись наиболее типичными для юношей и девушек, кому в 2004 году было 23–25 лет.

Аналогичное исследование, однако на этот раз только на базе Литературного института имени А. М. Горького, было проведено нами спустя 11 лет, в 2015 г. В исследовании участвовали студенты института в количестве 69 человек в возрасте от 18 до 62 лет. Респондентам были заданы вопросы: (1) «Можете ли вы продолжить крылатую фразу “Жизнь даётся человеку один раз, и прожить её надо...”?»; (2) «Кто такой Павел Корчагин?» (3) «Читали ли вы роман Н. Островского “Как закалялась сталь”?».

В результате опроса выяснилось, что 46 респондентов не читали роман, что составляет 66% от всех принявших участие в анкетировании. При этом 5 человек указали, что хотя роман они и не читали, но смотрели фильм. 50 человек (72.5%) не смогли воспроизвести цитату из романа, ставшую крылатым высказыванием. В частности, были получены такие ответы, как: «Жизнь даётся человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы святой Пётр, встретив у ворот рая, сказал: “Повтори!”»; «Жизнь

даётся человеку один раз, и прожить ее надо с пользой для себя, для своих близких», «Жизнь даётся человеку один раз, и прожить ее надо с огоньком»; «Жизнь даётся человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы было что вспомнить» и т.п. 38 человек (55%) не знали, что Павел Корчагин — это герой романа Островского «Как закалялась сталь» (некоторые варианты ответов: «исследователь языка», «герой Гражданской войны», «рабочий или шахтёр»). Примерно половина из тех, кто читал роман Островского, смогла идентифицировать Павла Корчагина как главного героя этого произведения (двенадцать человек из двадцати трёх, что составляет примерно 52%) и около трети людей, знакомых с текстом, смогли продолжить цитату, начинающуюся словами «Жизнь даётся человеку...» (восемь человек из двадцати трёх, или 34,8%). Среди респондентов, учившихся в средней школе и окончивших её в советское время (1953–1976 г. рождения), читали роман пять человек из восьми, один респондент 1975 г. рождения признался, что «читал половину», что позволяет включить и его в число тех, кто знаком с текстом произведения. Среди респондентов 1982–1986 г. рождения, то есть среди тех, кто начал получать образование ещё в советской школе, читали роман два человека из шести. Все прочие участники опроса — 55 человек — получали школьное образование в постсоветское время, когда роман Н. Островского уже был исключен из школьной программы, но, учитывая тот факт, что наши респонденты — студенты Литературного института, можно предположить, что они имели возможность ознакомиться с текстом произведения. Таких оказалось 15 человек. Таким образом, очевидно, что чем моложе респонденты, тем меньше в их возрастной группе процент читавших роман Островского «Как закалялась сталь»: в группе 1953–1976 г. рождения их количество составляет 75% (что примерно совпадает с результатами, полученными в той же возрастной группе в 2004 г.), в группе 1982–1986 г. рождения — 33%, а в группе 1989–1997 г. рождения — 27%. Следовательно, для достаточно большой группы носителей русского языка текст романа не служит элементом когнитивной базы. Однако если принять точку зрения Г.Г. Слышкина [Слышкин, 1999; 28], который полагает, что существуют тексты, прецедентные для малых социальных групп (для семьи, студенческой группы и т.д.), а также тексты, прецедентность которых ограничена во времени и которые выходят из употребления раньше, чем сменится поколение носителей языка, то есть основания считать, что, несмотря на относительную ограниченность круга людей, читавших роман «Как закалялась сталь», его текст и сегодня остается прецедентным.

В качестве прецедентного высказывания чаще всего выступает знаменитое рассуждение «Жизнь даётся человеку один раз, и прожить

её надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы». В новом тексте (в тексте-реципиенте) оно может занимать сильную позицию — стоять в заголовке — и тем самым выполнять ориентирующую функцию. Например, в газете «Минский курьер» (*№ 246, 22 января 2004 г.*) была опубликована статья о враче, который с молодых лет шёл к своей цели, заботился о пациентах и коллегах, безукоризненно выполнял профессиональные обязанности. Этот материал назывался: «...И прожить ее надо так...». Усечение цитаты приводит к изменению функции слова «так»: перестав быть соотнесенным с придаточным предложением, оно прямо указывает на содержание публикации, в тексте которой и раскрывается, как же именно надо прожить жизнь (так, как рассказано в статье). При этом усеченная цитата все же сохраняет свою связь с «материнским» текстом, что находит выражение в заключительном абзаце статьи, где говорится о том, что Николаю Островскому «... принадлежит крылатое выражение о жизни, которая даётся человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы. Если бы все следовали этому принципу, жизнь на Земле была бы гораздо ярче, интересней и богаче нынешней» [там же]. Точное прямое цитирование актуализирует ещё одну функцию заголовка, которая, как правило, не характерна для газетных текстов, — ретроспективную.

Изменение формы прецедентного высказывания с неизбежностью влечет за собой и изменение его первоначального значения. Так, парцелляция и замена нескольких слов приводит к появлению нового смысла в следующем случае: «Жизнь даётся человеку один раз. И прожить ее надо. Даже если это мучительно больно» [*«Камчатские новости», 25 августа 2004*]. Это заголовок статьи о мужественном человеке, враче и спортсмене, прикованном к инвалидному креслу. При этом стоит заметить, что сила и ёмкость прецедентных высказываний-заголовков заключается в том, что даже в измененном виде они сохраняют связь с текстом-прародителем и имплицитно выражают тот смысл, что несла неизменная цитата.

Эти два примера показывают, что текст романа «Как закалялась сталь» служит не только донором прецедентных высказываний, но и сам по себе является прецедентным текстом, так как в обоих случаях авторы хотели показать, что их герои имеют нечто общее с Павлом Корчагиным (в первом случае — жизнь-служение, во втором — борьба с болезнью, нежелание смириться с ней).

Прецедентное высказывание «Жизнь даётся человеку один раз, и прожить ее надо так...» нередко включается в текст как равноправный структурный элемент, но при этом, в результате полного отсечения второй части предложения, оно утрачивает свою философско-нравственную

значимость и используется лишь как риторический прием. Вот, например, какими словами открывается статья о введении в школьную программу предмета «Основы безопасности жизнедеятельности» (*Томский региональный центр Интернет-образования, tomsk.fio.ru*): «"Жизнь даётся человеку один раз, и прожить ее надо так..."» Дальше вы, конечно, помните. Но чтобы прожить жизнь так или иначе, сначала надо ее сохранить. Поэтому в школах введен новый предмет: ОБЖ [электронный ресурс: <http://tomsk.fio.ru>].

Чаще придаточное предложение не отсекается, а заменяется на другое, например: «Жизнь даётся человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы человек никогда не усомнился в принятых решениях» [Деловая Россия № 12, 2013]. При этом, если в оригинальном высказывании первая часть, помимо прямого номинативного значения, имеет такие смысловые обертоны: «жизнь даётся человеку один раз, а это значит, что ничего нельзя исправить, это не черновик, набело не перепишешь», то в трансформированных она часто выражает гедонистическую идею («живем один раз, поэтому бери от жизни все, что можешь»): «Жизнь даётся человеку один раз, и прожить ее надо в Крыму» или «Жизнь даётся человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно, а было мучительно приятно».

Высказывание «Жизнь даётся человеку один раз...» нередко служит своего рода стартовой площадкой для языковой игры, строящейся, во-первых, на эффекте обманутого ожидания («Жизнь даётся человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы больше не хотелось»; «Жизнь даётся человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы не ошибиться в рецептах» [Ерофеев, «Москва—Петушки»] и, во-вторых, на приёме «карнавализации», когда «высокая» форма, заполняется «низким» содержанием: «Алкоголизм и деградация—вот мой выбор! Жизнь даётся человеку один раз и прожить ее надо так, чтобы всем остальным было мучительно больно»; «Жизнь даётся человеку один раз, но таким интересным способом» [электронный ресурс: <http://cska.hockey.ru/forum/viewtopic.php?f=3&t=1191&start=150>].

Таким образом, можно говорить о двух способах существования прецедентного высказывания «Жизнь даётся человеку один раз...» в новом тексте: один отсылает читателя к тексту-источнику, сохраняя смысловые и эмоциональные обертоны, свойственные исходному (первоначальному) употреблению, а другой—представляет собой деформированное цитирование, являющееся результатом того, что не все носители русского языка достаточно точно и адекватно представляют себе место и роль цитируемого фрагмента в тексте-источнике. Но тот факт, что даже эти

люди используют в своей речи данное выражение, говорит о том, что оно входит в «культурный тезаурус» языковой личности.

Поэт Дмитрий Пригов даже вступает в дискуссию с Островским, отправным моментом этого заочного спора служит все та же фраза: Жил на свете изувер, / Вешал, жег он и пытал. / А как только старым стал, / Жжет его теперь позор. / А чего позор-то жжет? /—Ведь прожил он не бесцельно, / Цель-то ясная видна. / Значит, тут нужна поправка: / Жизнь даётся человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы не жег позор за годы, прожитые с позорной целью. (Банальное рассуждение на тему: жизнь даётся человеку один раз, и надо прожить ее так, чтобы не жёг позор за бесцельно прожитые годы) [Пригов, 1997; 131].

Роман «Как закалялась сталь» явился генератором ещё минимум двух прецедентных феноменов. Во-первых, это само название романа, которое, будучи использованным в новом речевом произведении, может отсылать адресата непосредственно к содержанию текста-прародителя, а может выступать лишь как клише, готовая форма, лексические единицы которой ассоциативно связаны с ключевыми словами текста. Во-вторых, это имя главного героя — Павлик Корчагин.

Наиболее часто логэпистема «Как закалялась сталь» используется в качестве заголовка нового текста. Если это заголовок-эпиграф, то, как правило, в текстах, называющихся «Как закалялась сталь», идет речь о формировании сильного характера человека. Например, именно так называлась передача на «Радио Свобода» (18 марта 2000 г.) [электронный ресурс: <http://www.svoboda.org>], в которой рассказывалось о детстве и юности Владимира Путина.

Николай Островский настолько ярко изобразил в своем романе людей, пытавшихся претворить в жизнь коммунистические идеи, что само название произведения стало своего рода символом советской эпохи. Это служит основанием для его использования в качестве знака произведений, посвященных советской истории. Причём, одно лишь использование заголовка «Как закалялась сталь» ещё не означает, что в данном произведении будет дана сочувственная оценка всему происходившему в нашей стране в советские годы. Примером тому служит композиция группы «Гражданская оборона», которая носит название «Так закалялась сталь» (альбом «Все идет по плану»). В этой песне советская история предстаёт как череда беззаконий, творившихся под руководством жестоких правителей с попустительством безответных граждан: «Предательского дядю повели на расстрел. / Слепые очевидцы говорили: «Судьба». / Уверенные папы продолжали поход, / Калеными клинками оставляя наказ:/ Так закалялась сталь».

Заголовок поддерживается, а возможно, и определяется конечной строкой, звучащей четырехкратным рефреном в конце каждого куплета.

Название романа прочно закрепилось в языковом сознании русскоговорящих, а слово «сталь» часто вызывает реакцию синтагматического характера—«как закалялась». В связи с этим в газетных или журнальных публикациях, рассказывающих что-либо о металле вообще или непосредственно о стали, нередко заголовки, полностью повторяющие название романа или являющиеся результатом частичной трансформации этого названия: «Как закалялась сталь»— о холодном оружии ручной работы [*Автопилот*, январь, 1998]; о введении США запретительных пошлин на сталь [*Русская служба ВВС*, 6 марта 2002 г.]. «Где закалялась сталь»— о рынке кузовных элементов в Санкт-Петербурге [*78 RUS*, № 5, 2002].

Трансформация высказывания «Как закалялась сталь» происходит несколькими путями. Во-первых, в исходное выражение могут включаться отдельные языковые единицы, например: «Как не закалялась сталь»— название статьи о наборах инструментов невысокого качества [*Бесэдер*, 10 июля 2003 г.]. Во-вторых, это может быть изменение цели высказывания и, следовательно, интонационной оформленности предложения: «Как закалялась сталь?»— публикация, посвященная изготовлению холодного оружия (*рекламный текст Торгового дома «Дендра», 5 ноября 2002 г.* [электронный ресурс: http://dendra.ru/articles/?PAGEN_1=7]). В-третьих, возможна замена компонента прецедентного высказывания: «Здесь закаляется сталь», «Так закаляется сталь» (*заголовки статей на сайте военно-патриотического кадетского клуба «Чекан» в г. Елабуге* [электронный ресурс: <http://www.gipanis.ru/?level=788&type=page>]).

Совмещением двух возможных способов использования интересующей нас логозпистемы характеризуется заголовок «КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ» [*Московские новости*, № 36, 2003]. На первый взгляд, форма заголовка предстает как неизменное название известного романа, но по прочтении статьи, рассказывающей о книге мемуаров Жермены де Сталь «Десять лет в изгнании», становится ясно, что конечное слово включено в языковую игру каламбурного характера, строящуюся на омонимии имени нарицательного и собственного, что становится возможным благодаря тому, что заголовок набран прописными буквами.

Выражение «Как закалялась сталь» выступает не только как заголовок, но и как элемент, включенный в основной текст. В этих случаях связь с текстом-прародителем более ощутима, так как часто сохраняются эмоциональные и смысловые обертоны этого словосочетания и угадывается отсылка к оригинальному тексту: «Как «закалить сталь» или

хотя бы просто обеспечить явку молодежи на избирательные участки» [Сообщение, № 6–7, 2000]; «...после событий на Кавказе Росинформцентр не прекращает твердить о «единой позиции народа». Именно здесь закаляется сталь вождельной национальной идеи» [InoPressa, Die Zeit, 2 декабря 1999 г.]. В обоих контекстах реализуется значение логоэпистемы, концептуально соотносимое с содержанием романа: непростой путь становления характера или идеи.

Очевидно, что прецедентный феномен «Как закалялась сталь» служит активным текстообразующим элементом—заголовком или внутритекстовым номинативным знаком. При этом в ряде случаев генетическая связь с текстом-донором не нарушается и высказывание содержит в себе отсылку к произведению Н. Островского. В других случаях фраза «Как закалялась сталь» является лишь формой, механически используемой для выражения того или иного содержания, и вызывает ее к жизни лексическая единица либо повторяющая одно из слов высказывания, либо тематически ему близкая. При этом все слова выступают в прямом номинативном значении, а глубокий образный потенциал данной логоэпистемы не реализуется.

Образ главного героя романа был написан столь выпукло и рельефно, что его послетекстовая жизнь оказалась не менее богатой, чем та, что была определена Н. Островским. Причём, по нашим наблюдениям, семантическое наполнение сочетания имени и фамилии Павка Корчагин в различных современных контекстах часто строится на основе не литературного, но кинематографического образа, а нередко Корчагин отождествляется с автором романа. Например, в газетной публикации, посвященной Анатолию Жадану, сыгравшему роль Корчагина на сцене Костромского драматического театра, проводится параллель между актером и героем романа, но при этом подчеркивается, что у Жадана, в отличие от Павки, не было «провальных глаз фанатика» [Северная правда, 12 марта 2003 г.]. То, что Корчагин был фанатиком революционной борьбы и социалистического строительства, вытекает из содержания книги. Однако такая внешняя характеристика, как «провальные» (ввалившиеся? — *Т. Н.*) глаза, явно базируется не на словесном портрете Корчагина, а на известной фотографии Николая Островского.

Пожалуй, одна из немногих черт, действительно присущих литературному герою, закрепившаяся за прецедентным именем Павка Корчагин,— это его революционная убежденность: «Это был настоящий ленинец, большевик, по революционной непримиримости не уступавший Павке Корчагину» — о швейцарце, верящем в дело Ленина [Еженедельный журнал, № 109, 6.03.2004]. Действительно, святая вера в революционную

идею влечет за собой бескорыстное служение ей, что является ещё одной составляющей семантики имени Павел Корчагин: «За идею пусть работает Павка Корчагин» (*из форума в Интернете*). Иногда в новых текстах на первый план выходит компонент «жизнь -бескорыстное служение», причём это служение совсем не обязательно имеет идеологическую подоплеку, а может проявляться в преданности человека своему делу, людям: «...Володя Яковлев, Владимир Михайлович, более всего походит на легендарного Павку Корчагина. Таким, наверное, и был бы в наши дни Павка, согреваемый идеей служения людям, преодолевающий искушения и искусы, которые непременно возникают на пути каждого, приходящего во власть» [Учительская газета, 12 августа 2003 г.].

Еще одной чертой, прочно связанной в сознании людей с именем Павла Корчагина, является способность преодолевать неизлечимую болезнь и продолжать жить и работать: «Павка Корчагин 21-го века живет в Н-ске» — письмо для участия в акции «Народный герой», объявленной в 2003 г. Народной партией России. В этом письме идет речь о жителе Академгородка Сергее Ларченко, вот уже 10 лет прикованном к постели, но, несмотря ни на что, продолжающем заниматься научно-философскими исследованиями. Показательно, что в данном тексте нет никаких реляций с революционно-коммунистическими взглядами литературного героя, носившего имя Павел Корчагин, а важна сама идея преодоления.

Таким образом, Павка Корчагин — это прецедентное имя, за которым закреплен целый ряд характеристик, часть которых отражает восприятие читателями литературного образа, другая же является следствием более позднего переосмысления характеристик героя. Порой в своем посттекстовом существовании образ Павки Корчагина получает развитие, герою приписываются поступки, мысли, даже предпочтения в искусстве, чего, разумеется, не было в книге. Так, Валерия Новодворская выстраивала параллель между собой и Корчагиным, основываясь на посылке, не имеющей места в тексте романа, но, с её точки зрения, логически вытекающей из особенностей характера литературного героя: «Только сейчас, десятилетия спустя, я поняла, что я из одного теста с Павкой Корчагиным, как я от него ни отрекайся... Я была законченной большевичкой, а так называемая застойная действительность — сытая, вялая, более частная, чем общественная, тяготела к Западу гораздо больше, чем я. <...> Я бы обрела судьбу из моей любимой (до сих пор!) песни: «Ты только прикажи, и я не струшу, товарищ Время, товарищ Время!». Уже одна только любимая песня выдает меня с головой. Павке Корчагину она бы пришлась по вкусу... И вкусы-то у нас одинаковые! [Новодворская, 1993;12.].

Активность функционирования и разнообразные способы включения в речь прецедентных феноменов, связанных с романом Н. Островского «Как закалялась сталь», свидетельствует о том, что текст уже стал элементом когнитивной базы носителей русского языка, причём независимо от того, читали они книгу или нет, и, следовательно, его и сейчас можно считать прецедентным.

Литература

Евтюгина А. А. Функционирование прецедентных феноменов в политическом дискурсе российских СМИ // Политический дискурс в России — 4, М., 2000.

Красных В. В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? (Человек. Сознание. Коммуникация). — М, Диалог-МГУ, 1998.

Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. — Волгоград, 1999.

Источники

78 RUS. 2002. № 5.

Ъ-Автопилот — Коммерсант. 1998. № 1.

Деловая Россия. 2013. № 12.

Еженедельный журнал. 2004. № 109. 6 марта.

Ерофеев Венедикт. Москва — Петушки. — М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. 192 с.

Камчатские новости. 2004. 25 августа.

...И прожить ее надо так... // Минский курьер. 2004. № 246. 22 января.

КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ // Московские новости. 2003. № 36.

Новодворская В. И. По ту стороны отчаяния. — М.: «Новости», 1993. 272 с.

Островский Н. А. Как закалялась сталь. — Государственное издательство Карельской АССР, 1960. 560 с.

Пригов Д. А. Советские тексты. — СПб., Издание Ивана Лимбаха, 1997. 272 с.

Северная правда. 2003. 12 марта.

Со-общение. 2000. № 6–7.

Учительская газета. 2003. 12 августа.

InoPressa, Die Zeit. 1999. 2 декабря.

Электронный ресурс: <http://tomsk.fio.ru>.

Электронный ресурс: <http://www.gipanis.ru/?level=788&type=page>.

Электронный ресурс: <http://cska-hockey.ru/forum/>.

Электронный ресурс: <http://www.svoboda.org>.

Электронный ресурс: <http://dendra.ru/articles/>.

Электронный ресурс: <http://www.bbc.com/russian>.

Электронный ресурс: <http://beseder.ru/author-search?author=83>.

Ю. М. Папян

Москва

СЕМИОТИКА В СТИЛИСТИКЕ РОМАНА

В статье рассматриваются объекты «общей семиотики», отражённые в романной прозе, и их перевод в слово в виде стилистических деталей, подчинённых языковой композиции текста.

Ключевые слова: семиотика, стилистика романа, текст, языковая композиция, словесные ряды, детали.

Yuriy M. Papayan

Moscow

Semiotics in the Stylistics of a Novel

The article deals with the semiotic objects reflected in novelistic prose and their interpretation into words in the form of stylistic details that are dependants of the language composition of a text.

Key words: semiotics, stylistics of a novel, text, language composition, lexical rows, stylistic details.

Культура как явление коллективное, социальное неразрывно связана с необходимостью понимать и передавать сообщения. Они осуществляются в разнообразных формах, зависимых от условий общения и природы используемых средств выражения; нередки и случаи сочетания различных знаковых систем. В отношении к реальной действительности можно говорить о передаче и получении сообщений, выраженных не только письменно или устно (то есть с помощью языковых средств), а также и невербально, то есть в любой знаковой структуре независимо от её носителя или ограниченности формой: целостных предметах, изображениях, всевозможных церемониях, играх, спортивных состязаниях, театрализованных представлениях, системах жестов, звуков, музыки и пр., относящихся, по мнению Ф. де Соссюра, наряду с естественным языком к объектам общей семиотики (семиологии) как науки, изучающей все способы передачи информации.

Но сообщения, выраженные с помощью несловесных знаковых структур, без перевода на естественный язык познанию не поддаются: своим средствами эти структуры не в состоянии ни описать, ни дать

объяснение посланному сообщению¹. Требование назвать окружающий мир и события в нём вынуждают обратиться к слову, то есть естественный язык становится средством выявления, изучения и понимания информации, выраженной с помощью неязыковых средств. Необходимость назвать то или иное явление выводит язык «как живую систему знаков, выражающих наши мысли и чувства» [Щерба, 1974; 100], из сосюрковского ряда структур, изучаемых семиотикой, и ставит над всеми остальными формами и типами сообщений. В связи со сказанным можно вспомнить и заявление Р. Барта о возможности «перевернуть формулу Соссюра: лингвистика не является частью пусть даже привилегированной общей науки о знаках; напротив, сама семиология является лишь одной из частей лингвистики, а именно той её частью, которая должна заняться изучением больших значащих единиц языка; в результате обнаружится единство поисков, ведущихся в настоящее время в области антропологии, социологии, психоанализа и стилистики вокруг понятия значения» [Барт, 2008; 277]. В отношении к дисциплинам, ведущим поиски «вокруг понятия значения» — познающим форму и содержание сообщений, процитированные слова нуждаются в некоторых уточнениях. Дело в том, что в результате естественного развития филологии как содружества «гуманитарных дисциплин, изучающих историю и выясняющих сущность духовной культуры человечества через языковый и стилистический анализ письменных текстов» [Аверинцев, 1972; 973], литературоведение и языкознание (лингвистика) разошлись, и причина этого скрыта в сложности и многогранности объекта филологических дисциплин — в тексте. Разветвление филологии привело к тому, что языкознание почти утратило свой филологический характер [Щерба, 1974; 100], а литературоведение и сейчас «весьма редко состоит в непосредственном анализе текста как известного литературного факта» [Щерба, 1957; 26], то есть выраженного именно словесно. Из сказанного следует, что *службой понимания* [Аверинцев, 2000; 545], «связующей дисциплиной между языкознанием и литературоведением» [Томашевский, 1983; 5] является стилистика, поскольку предмет её — «соединение отдельных членов языковой структуры в одно и качественное новое целое» [Винокур, 1959; 224]. Поэтому с полным основанием сказано: «в филологии не две главных дисциплины — лингвистика и литературоведение, а три: стилистика, лингвистика и литературоведение» [Горшков, 2007; 211].

Кроме того, своеобразным изучением различных значений и смыслов (в том числе и «больших значащих единиц», о которых писал Барт), всегда порождаемых определёнными средствами и способами выражения,

¹ См. пример из ссылки 22-ой.

чрезвычайно давно занимается художественная литература. Не случайно ею осуществляется, можно сказать, регулярный перевод явлений действительности, выраженных с помощью несловесных знаковых систем, в систему словесную. Делается это, конечно, для нужд самого искусства слова, но эстетическая (поэтическая) функция языка, доминирующая в художественной литературе, обладает свойством усиливать осязаемость средств выражения [Якобсон, 1975; 202–203]. Акцентируя внимание на тех средствах, которые определяют эстетическую функцию языка (пониманию которой способствует и этимология греческого слова *aisthētikos* — связанный с чувственным восприятием), художественная литература вызывает у читателя сопереживание узанному. Причём, подчеркну, эстетическая функция не только не отменяет остальных функций языка, но и, можно сказать, вырастая на них, делает их видимыми.

Можно предположить, что романименно благодаря эстетической функции наиболее полно проявляет разнообразие употребления языка [ср. Бахтин, 1975; 91], если сравнивать роман с другими жанрами художественной и нехудожественной литературы. Очевидно, что в романе, для достижения эстетического воздействия на читателя, автор обрабатывает различный языковой материал, можно сказать, занимается познанием языка (конечно, употребляемого в определённых формах, разновидностях, сферах и средах), стремясь к такому выбору и организации средств выражения, который позволит добиться «сгущения мысли» [Потебня, 2003; 24] — одного из наиболее характерных свойств художественной литературы. Разумеется, филолог может и должен воспользоваться созданными в художественном произведении образами употребления языка. Такой подход позволит, вероятно, по-новому взглянуть и на стилистику текста, и на стилистику разновидностей употребления языка. Образ всегда есть ступень к познанию, поэтому изучением языка сквозь призму словесного искусства занимались многие известные филологи¹.

«Что может твоя наука?» — вопрос, заданный в «Ложится мгла на старые ступени» А. П. Чудакова, актуален не только для исторической науки, о которой ведёт речь герой романа, но и для стилистики, изучающей употребление языка; особенно — подсказкой, к которой привёл заданный вопрос: «Разговоры с дедом почему-то чаще всего наталкивали на тему,

1 Например: А. А. Потебня, считавший, что связь поэзии «со словом должна указывать на общие стороны языка и искусства», и делавший вывод, что весь язык принадлежит словесному творчеству [Потебня, 2003; 24]; М. М. Бахтин, писавший, что «литература не просто использование языка, а его художественное познание» [Бахтин, 1997; 287.]; Р. О. Якобсон, утверждавший, что «сосредоточение внимания на сообщении ради него самого — это и есть поэтическая функция языка», проявляющая образы использованного материала [Якобсон, 1987; 275 и 1975; 202–203]; Ю. М. Лотман, отметивший, что «язык искусства неизбежно гетерогенен и, <...> обязательно включает элементы рефлексии над собой, т.е. метаязыковые структуры» [Лотман, 1999; 19].

которую Антон озаглавливал «О тщете исторической науки». Что может твоя наука, историк Стремоухов? Пугачёвский бунт мы представляем по «Капитанской дочке». Ты занимался Пугачёвым как историк. Много изменили в твоём ощущении эпохи её документы? Будь откровенен. <...> Почему? Историческое бытие человека — жизнь во всём её охвате; историческая же наука давно разбилась на истории царствований, формаций, революций, философских учений, историю материальной культуры. Ни в одном научном сочинении человек не дан в скрещении всего этого — а ведь именно в таком перекрестье он пребывает в каждый момент своего существования. И сквозь этот прицел его видит только писатель» [Чудаков, 2001; 54].

Если говорить о конкретике текста, дело, действительно, в образах создаваемых «скрещением», «перекрестьем» множества разнообразно направленных маркированных средств выражения, а значит, в выборе и организации тех означающих, за которыми обнаруживаются детализированные сообщения (подробности).

Остановимся на тех сообщениях, которые, на первый взгляд, изучаются только семиологией. Благодаря своим свойствам художественная литература достигает в области их освоения определённых результатов. Прежде всего, своеобразное познание, осуществляемое художественной литературой, становится возможным благодаря тому, что в ней всё, как и в литературе, обслуживающей «будничные потребности» [Фет, 1939; 450] человека, оформляется словесно, то есть осуществляется в единых условиях — называется, означается¹, подчиняясь нормам, понимаемым не как абстракция, а как «силы языковой жизни, преодолевающие разноречие языка, <...> создающие внутри разноречивого национального языка твёрдое и устойчивое языковое ядро официально признанного литературного языка» [Бахтин, 1975; 84]. Говоря проще, в ней невербальное сообщение вербализуется, сходно, однопланово проявляясь в связи с употреблением языка и подчинением его общелитературной норме. По Г. Г. Шпету, «слово, со стороны своих формальных качеств, есть такой член в общем культурном сознании, с которым другие его члены — г о м о л о г и ч н ы». И, благодаря тому, что слово «есть единственный совершенно всеобщий знак, которым может быть заменен всякий другой знак, сколько мы вообще всякую социальную вещь рассматриваем, как знак» [Шпет, 2006; 140], художественная литература, а вслед за ней и стилистика (поскольку дело стилистики через анализ текстов идти к их пониманию) получают

¹ Кроме того, «все неязыковые факторы играют вспомогательную роль в общении, язык же — главную, причём для него всегда открыта возможность использовать для сообщения только собственные средства» [Колшанский, 2005; 6].

возможность изучать, осваивать, понимать любые знаковые структуры, не говоря уже об употреблении самого (написанного или произнесённого) языка.

С другой стороны, мир многообразен, и это многообразие находит отражение в стилистическом многообразии, отчётливо отражаемом при употреблении языка в романе. То есть, с одной стороны, употребление языка в литературе даёт единообразие всему, что именуется, выражает, с другой — сохраняет многообразие в своих единицах.

Стилистическое многообразие средств выражения, конечно, вырастает из многообразия, известного (к сожалению, вовсе не достаточно изученного) из употребления языка вне художественной литературы¹, но оно не то стилистическое многообразие, что зафиксировано в словарях. Многообразие, о котором идёт речь, вообще нельзя зафиксировать, или однозначно стилистически маркировать, так, как это и делается в учебных пособиях и толковых словарях. Оно не может быть понято в отрыве от связи с целым — текстом, или вне «живой направленности на предмет» [Бахтин, 1975; 105]. Стилистическое многообразие, учитывающее смысловую направленность слова, можно обнаружить, разумеется, только в языковой композиции текста как системе «динамического развертывания словесных рядов в сложном единстве целого» [Виноградов, 1971; 49]. Отсюда следует, что «в композиции художественного произведения динамически развертывающееся изображение мира раскрывается в смене и чередовании разных форм и типов речи, разных стилей, синтезируемых в «образе автора» и его создающих» [Виноградов, 1971; 181]. (Приведённые слова М. М. Бахтина и В. В. Виноградова говорят о том, что в некоторых случаях филологические концепции учёных можно рассматривать как взаимодополняющие.)

Приведу несколько примеров, отражающих случаи изучения, или отображения, художественной литературой объектов, обычно относимых к семиологии. Но прежде подчеркну, что любое сообщение, независимо от своего носителя (субстанции), будучи переведено в словесное сообщение, стремится к некому смысловому и стилистическому целому, и средства выражения, использованные в нём, получают соответствующую целому окраску. Например, следующий отрывок говорит об определённой направленности мысли и действия персонажа, связанных с его видением окружающего мира, то есть сообщает и о самом действующем лице:

«Каким-то неуловимым, но непротиворечивым образом эти мысли перетекли в решение взять ещё одну. Некоторое время Сердюк размышлял,

¹ Поэтому закономерно: «<...> не зная, что значило слово — «раньше», чем стать фактом поэтического языка, — действительно, нельзя понять, что оно значит как поэтическое слово» [Винокур, 2006; 29].

что купить. Портвейна больше не хотелось. После игривого левобережного адажио уместным казалось долгое спокойное анданте — хотелось чего-то простого и безбрежного, как океан из «Клуба путешествий» или пшеничное поле с акции, на которую Сердюк обменял свой ваучер. Несколько минут подумав, он решил взять голландского спирта и только по дороге к ларьку понял, что остановил на нем свой выбор из-за вспомнившегося фильма». [Пелевин, 2003; 117]

Эту цитату можно рассматривать как иллюстрацию к одной из черновых записей, сделанных М. М. Бахтиным: «Человечность художественного образа. За каждым словом, за каждым стилем <...> — живая личность говорящего человека (типического и индивидуального)» [Бахтин, 1997; 287]. Действительно, использование таких слов и выражений, которые вызывают представление о несловесных источниках полученных сообщений (типа *игривое левобережное адажио, анданте, пшеничное поле с акции, ваучер, океан из «Клуба путешествий»*), имеют свою стилистическую окраску (для характеристики которой нелегко найти однозначные слова), вместе с тем они характеризуют и персонажа. Так, термины музыки *адажио* и *анданте*, имеющие соответствующую ей функционально-стилистическую окраску, говорят об ощущении выпитого и предощущении того, что ещё можно выпить, а выражение *игривое левобережное* относит читателя к тому, что Сердюк видел на бутылке: этикетку вина [вероятно, речь о «Портвейне, красном крымском», на которой, действительно, изображён «левый берег» (Крыма)¹]. Важно, что в своём сочетании эти выражения несут уже другую окраску — эмоционально-экспрессивную.

Исследующий пример содержит обращение к «семиотической структуре», разумеется, выраженной словесно и позволяющей рассказчику (то есть субъективированно) с помощью образа, увиденного на живописном полотне, описать женщину.

«Ей уже было хорошо, я же все ещё тревожно рассматривал чистый очерк её головы, почти тождественной головке одной из Дейнекиной бегуний с картины «Раздолье» (на первом плане, в белой майке и белых же трусах — только золотые волосы у Тильды были длиннее, а сзади их схватывала перламутровая французская заколка)». [Новиков, 2007; 7]

Следующий отрывок тоже может служить подобным примером

¹ Не случайно, для информирования покупателя и воздействия на него, производитель вина, учитывая смысловую недостаточность изобразительных средств, использует и слова. Так, на этикетке, на которой, с точки зрения смотрящего на неё, изображён левый берег, производитель «Крымсовхозвинпром» написал, что марочное вино «Портвейн» урожая 1991 года «выдержано по классической технологии в подвалах совхоза-завода «Коктебель» [Завод марочных вин и коньяков «Коктебель», 1991].

перевода в слово «семиотических структур», что подчиняет их законам употребления языка — композиции, выполняющей задачу организации текста, или создания соотносительных связей между средствами выражения. В отрывке рельефно использован стилистически разнородный материал, организация которого позволяет обнаружить установку (соответствующую точке видения создателя произведения — образа автора), направленность средств выражения, отражающих точку видения мира двумя персонажами.

«Мама Германа работала на обувной фабрике «Парижская коммуна», скромно значилась «загибальщицей краёв деталей» и без устали загибала края женских сапог, ласково прозванных в народе «Прощай, молодость». Она очень гордилась, что именно на их фабрике сшили дорогому товарищу Хрущёву тот самый башмак, которым он стучал по трибуне ООН, грозя империалистам.

Отец нашего героя слесарничал в одном из столичных таксопарков и всегда при случае втолковывал коллегам, что его колхозный трактор, в отличие от их «волжанок», — ма-ши-на и для пущей убедительности широко раскрывал налитые портвейном глаза и медленно водил скрюченным указательным пальцем у лица собутыльника, словно проверяя, способен ли тот ещё сфокусироваться на его наставлениях. Они были простодушные и работающие выходцы из соседних тверских деревень, москвичи первого разлива, призванные в столицу по трудовому лимиту». [Шевякова, 2003; 112]

Соотносительность способов языкового выражения как исходная категория стилистики лежит в основе языковой композиции текста, компонентами которой являются словесные ряды [Горшков, 2008; 152], они и помогают выявлению направленности средств выражения на создание определённой точки видения изображаемого. Чтобы увидеть эту направленность полезно опереться на мысль В. В. Виноградова о внешнем и внутреннем путях изучения текста.

Если идти путём внешнего анализа, помогающим в раскрытии «системы речевых средств, избранных и отобранных писателем из общенародной речевой сокровищницы», и рассмотреть их «на основе соотношения и сопоставления состава литературно-художественного произведения с формами и элементами общенационального языка и его стилей, а также с внелитературными средствами речевого общения» [Виноградов, 1959; 226], то можно обнаружить связи со многими разновидностями употребления языка. Например, с административно-канцелярской разновидностью официально-делового стиля связаны слова и выражения *обувная фабрика «Парижская коммуна», значит «загибальщицей краёв деталей»,*

по трудовому лимиту, с народной (ласково прозванных в народе), бытовой и жаргонной разновидностями эмоционально-экспрессивного разговорного языка связаны — «Прощай молодость», слесарничать, толковывать, собутыльник, «волжанка», москвичи первого разлива, сполитико-идеологической разновидностью публицистического стиля, — товарищ Хрущёв, трибуна ООН, грозить империалистам, призвать в столицу по трудовому лимиту. Это далеко не все языковые единицы отрывка, стилистическую окраску которых можно выявить с опорой на словари и специальные пособия. Для нас же достаточно, что, сохраняя внешние связи с литературными и разговорными разновидностями русского языка, они в совокупности отражают стилистический диапазон включённых в отрывок выразительных средств и в отдельности говорят о зависимости средств выражения от разновидностей, форм, сферы и среды употребления языка. Эти средства выражения сообщают о том, что язык в художественном произведении сохраняет родство с употреблением языка вне её — в сфере нехудожественной, где слово ориентируется на своё реальное и прямое значение. С другой стороны, они, хотя и сохранили стилистическую окраску, в данных выписках выхвачены из употребления и не отражают точки видения определённой ситуации, с которой всегда связан индивидуализированный и типизированный образ, выражающий с помощью этих средств своё отношение к предмету речи. Другими словами говоря, выписанные из отрывка средства выражения не раскрывают причины их употребления; а образ автора, его установку обнаруживает только единая мысль, которой наполняется каждое слово в романе и жанрах, близких к нему, — мотивация употребления разнородных единиц, проступающая при внутреннем анализе текста [Виноградов, 1959; 227]: причины их включения в текст могут быть поняты только при изучении отрывка как целостного словесного единства. В этом единстве «все элементы или члены литературного произведения рассматриваются и осмысляются в их соотношениях в контексте целого» [Виноградов, 1959; 228]. Так, отрывок из романа «Дуэт» обладает относительным единством, потому что обладает организацией выбранных средств выражения, позволившей сжато, сгущением мысли, передать многоплановую и разнообразную информацию о героях повествования. О продуманной организации говорят соотносительные связи, проступающие между использованными средствами выражения. Эти связи в контексте целого создают дополнительные значения, рождённые взаимодействующими компонентами текста, и тем самым устраняют внешнее противоречие, которое есть в выборе языкового материала.

Единство говорит о себе множеством соотносительных связей, проявляющихся как сосуществование, строгое следование друг за другом, смежность, сопоставление и противопоставление. Сосуществование средств выражения отчётливо видно в грамматике текста и также отчётливо проявилось внешним анализом. А в данном случае рассмотрим лишь некоторые сочетания слов (в том числе и предикативные), позволяющие обнаружить в отрывке своеобразно проявляющуюся соотносительность — в виде сопоставления и противопоставления языковых единиц. Так, здесь уже в некоторых способах номинации обнаруживаются сопоставленные и противопоставленные связи. Например: *мама Германа и отец нашего героя; работала на обувной фабрике «Парижская коммуна» и слесарничал в одном из столичных таксопарков; очень гордилась, что именно на их фабрике сшили дорогому товарищу Хрущёву тот самый башмак и всегда при случае втолковывал; именно на их фабрике сшили <...> тот самый башмак и его колхозный трактор <...> — ма-ши-на.*

Не всегда очевидны значения, скрывающиеся в использованных языковых конструкциях, поэтому уточним, какие смыслы их сближают (сопоставляют) и противопоставляют.

Первая пара совпадает в принципе повествования от третьего лица, вместе с тем в номинации каждое словосочетание привносит свои смыслы. Если в сочетании *мама Германа* обнаруживается «семейное» наименование, то в сочетании *наш герой* проступает образ рассказчика (названный притяжательным местоимением первого лица), которому, таким образом, как рассказчику-автору, дана надтекстовая точка видения и, следовательно, обладание всеведением (в рамках текста, разумеется); выражение вносит в повествование информацию о том, что герой — созданный, литературный. Это — проявление специфического мотива, который превращает текст в «повествование о повествовании» [Лотман, 1992; 97].

Следующие словосочетания *работала на обувной фабрике «Парижская коммуна» — слесарничал в одном из столичных таксопарков* также не только соотнесены близостью конструкций и соответствующих конструкциям значениями (глаголами несовершенного вида и зависимыми от них словами, указывающими на обстоятельство места), но и противопоставлены как единицы, обладающие своей окраской, — официально-деловой и разговорно-сниженной. Противопоставление привносит существенную информацию об отношении героев отрывка к их работе: раскрытие образа матери тяготеет к монологическим разновидностям употребления языка (официально-деловой и публицистической), а отца — к диалогически-бытовой. В этих сочетаниях есть сообщение, которое получает своё

развитие в описаниях действий: *очень гордилась*—*всегда при случае* *втолковывал*. Первое словосочетание, связанное с образом матери, тянется к общественной сфере, второе, соответствующее отцу,— к индивидуальной. Разумеется, эти словосочетания нуждаются в конкретизации смысла (*гордилась чем?*; *втолковывал что?*) и получают эту конкретизацию в деталях (подробностях).

Детали *башмак* и *колхозный трактор* сопровождаются, распространяются следующими сочетаниями слов: *именно на их фабрике* *сшили* <...> *тот самый башмак и его колхозный трактор* <...> — *ма-ши-на*, в которых есть средства, выделяющие, подчёркивающие в контекстах значение деталей. Речь идёт не только о субъективации повествования, смещающей изображение в сферу сознания персонажей с помощью слов *именно, тот самый, ма-ши-на*, но и об указании, с помощью местоимений, на причастность персонажей к предметам (с их точки видения) социально и лично важным: *на их фабрике*—*его колхозный трактор*. Приёмами субъективации повествования, заметными в специальных риторически весомых словах (ср. глаголы со значением многократности действия: *очень гордилась*—*всегда при случае* *втолковывал*), детали выводятся в доминанту высказывания и как бы венчают построение образов героев (благодаря выведению деталей в рему высказывания). В результате этого проступает оценочное отношение к названным деталям, символизирующим вершину жизненных достижений персонажей. Особенно заметно это отношение в словах *гордилась* и *ма-ши-на*; причём первое слово из-за его несколько отвлечённого характера воспринимается как исходящее от образа автора (данное с позиции всеведения), а второе—чисто субъективированное, и не случайно оно связано с жестом: автор графически не только проявляет особенность произношения слова, но и показывает, как отец героя повествования убеждает собеседника «выразительностью жестов, заменяющих слова» (Ю. Левитанский): *для пущей убедительности широко раскрывал налитые портвейном глаза и медленно водил скрюченным указательным пальцем у лица собутельника, словно проверяя, способен ли тот ещё сфокусироваться на его наставлениях*. Таким путём получают стилистическую окраску и те средства выражения, которые обычно относят к нейтральным (общеупотребимым).

Отмеченные детали подчинены образам (персонажам), обладающим и индивидуальностью, и общностью, хотя и созданы эти персонажи из неоднородно окрашенного словесного материала.

Анализ отрывков показывает, что художественная литература, обращая любую информацию в словесную и подчиняя её текстовому единству, выявляет образы неязыковых структур, придавая им облик деталей. Так,

в организации языкового материала последнего отрывка важную роль сыграл глагольный словесный ряд: неоднократное использование форм глаголов несовершенного вида прошедшего времени способствовало включению в текст деталей, характеризующих персонажей, их свойства. В данном случае детали имели описательный характер, и они сообщили о типическом (о предметах и событиях, наполняющих жизнь *москвичей первого разлива*), значит, способствовали пониманию сообщения, которое, очевидно, вырастает из узнавания знакомого. Распознавание деталей связано с употреблением языка — с языковой композицией текста.

Стилистическая динамика, понимаемая как продвижение смысла через выбранные маркированные единицы, — важный композиционный признак единого целого, в котором словесные ряды формируют неповторимость и специфическую выразительность романских образов, проявляемых лишь в стилистическом многообразии средств выражения.

Литература

Аверинцев С. С. Филология // Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. — М.: «Советская энциклопедия», 1972.

Аверинцев С. С. Филология // Языкознание. Большой энциклопедический словарь. — 2-е изд. — М.: Большая Российская энциклопедия, 2000.

Барт Р. Основы семиологии // Барт Р. Нулевая степень письма. — М.: Академический Проект, 2008.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: «Художественная литература», 1975.

Бахтин М. М. Язык в художественной литературе // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5. Работы 1940-х — начала 1960-х годов. — М.: «Русские словари», 1997.

Винокур Г. О. О задачах истории языка // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. — М.: Гос. уч.—пед. изд. Министерства просвещения РСФСР, — 1959.

Винокур Г. О. О языке художественной литературы. Изд. 2-е. — М.: КомКнига, 2006. — С. 29.

Виноградов В. В. О теории художественной речи. — М.: «Высшая школа», 1971.

Виноградов В. В. О языке художественной литературы. — М.: Гос. изд. художественной литературы, 1959.

Горшков А. И. Стилистика — это стилистика // Вестник Литературного института им. А. М. Горького. — М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2007.

Горшков А. И. Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности.—М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2008.

Завод марочных вин и коньяков «Коктебель».—http://portwein777rus.parod.ru/porto_krimskiy_red_1991_koktebel.jpg

Колианский Г. В. Паралингвистика. Изд. 2-е, доп.—М.: КомКнига, 2005.

Лотман Ю. М. Динамическая модель семиотической системы // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трёх томах. Т. 1.—Таллинн, «Александра», 1992.

Лотман Ю. М. Три функции текста // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история.—М.: «Языки русской культуры», 1999.

Потебня А. А. Теоретическая поэтика: Учеб. пособие.— 2-е изд., испр.—Спб.: Фил. фак. СПбГУ; М.: «Академия», 2003.

Томашевский Б. В. Стилистика.—Изд. 2-е. испр. и доп.—Л.: Издательство ленинградского университета, 1983.

Фет А. А. Два письма о значении древних языков // Русские писатели о литературе (VIII—XX вв.). Т. 1.—Л.: «Советский писатель», 1939.

Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольдта.—М.: КомКнига, 2006.

Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений // Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку.—М.: Учпедгиз, 1957.

Щерба Л. В. Предисловие [к сборнику «Русская речь»] // Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность.—Л.: «Наука», 1974.

Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». Сборник статей.—М.: «Прогресс», 1975.

Якобсон Р. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р. Работы по поэтике.—М.: «Прогресс», 1987.

Источники

Новиков В. Роман с языком; Сорок два свидания с русской речью.—М.: Зебра Е—АСТ, 2007.

Пелевин В. Чапаев и Пустота. Омон Ра.—М.: Вагриус, 2004.

Чудаков А. Ложится мгла на старые ступени.—М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001.

Шевякова Л. Дуэт // Москва. Журнал русской культуры.—М.: Издательство журнала «Москва», 2003.

КАРАМЗИНИСТ П. И. МАКАРОВ

Статья посвящена личности П. И. Макарова — одного из активных участников известной дискуссии о старом и новом слоге начала XIX века. П. И. Макаров упоминается на страницах многих учебников по истории русского литературного языка, однако о его жизни, общественно-политических и языковых взглядах известно в настоящее время мало. П. И. Макаров интересен докладчику как выразитель либерального мировоззрения и как превосходный стилист, много сделавший для выработки нового русского литературного языка. В статье содержится полемика с представлением о Макарове как одном из эпигонов Н. М. Карамзина.

Ключевые слова: карамзинизм, либерализм, галломания, патриотизм, Просвещение, консерватизм.

‘Karamzinist’ Makarov

The article focuses on the remarkable personality of P. I. Makarov, one of the active participants of the early 19th century debate on old and new style of Russian language. His name is often mentioned in textbooks on the history of Russian literary language, yet few details are known about his life, social, political and linguistic views. The author is interested in P. I. Makarov as a voice of liberal world view and preeminent stylist who made great contributions to the development of a new Russian literary language. The article disputes the entrenched image of P. I. Makarov as a N. M. Karamzin’s imitator.

Keywords: karamzinism, liberalism, gallomania, patriotism, Enlightenment, conservatism.

П. И. Макаров — один из активных участников известной дискуссии начала XIX в. о старом и новом слоге, и ни один учебник по истории русского литературного языка не обходится без упоминания его имени. Не обошел вниманием Макарова и Виктор Владимирович Виноградов в своих известных «Очерках по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.» [Виноградов, 1938]. Он обращается к сочинениям Макарова 7 раз. Но если для Виноградова Макаров всего лишь «один из последователей Карамзина» [Виноградов, 1938; 157] или на другой странице — «один из сторонников Карамзина» [Виноградов, 1938;

178], то современные исследователи истории русского литературного языка уделяют Макарову больше внимания и более высоко оценивают значимость его фигуры для хода полемики начала XIX в. В учебнике А. М. Камчатнова «История русского литературного языка. XI—первая половина XIX века» Макарову посвящен один из параграфов [Камчатнов, 2005; 470–476]. Правда, А. М. Камчатнов дает ему в целом отрицательную оценку и пишет о Макарове, что тот «был, как говорится, святее папы римского, т. е. бóльшим карамзинистом, чем сам Карамзин» [Камчатнов, 2005; 470].

Немало внимания уделил Макарову и Б. А. Успенский в своем исследовании языковой программы карамзинизма [Успенский, 1985]. Б. А. Успенский отзывается о Макарове «как одном из самых ярких теоретиков карамзинизма» [Успенский, 1985; 18], как человеку, который «в ряде случаев более отчетливо выразил программу карамзинизма, чем сам Карамзин» [Успенский, 1985; 8].

Что известно о Макарове? Макаров родился в Москве около 1765 г. в дворянской семье, однако его детство и юность прошли в Казани, где отец Макарова был губернским предводителем дворянства. Молодой Макаров, судя по его сочинениям, получил хорошее домашнее и школьное образование. Его биографы отмечают присущую Макарову страсть к учению, не покидавшую его до конца жизни. После окончания обучения он был записан в артиллерию и проходил службу дома, что давало ему возможность заниматься своим дальнейшим образованием. Его первый биограф П. Ю. Львов пишет, что Макаров «служил в артиллерии до 1787 г., когда получил отставку в чине майора» [Львов 1805; 134]. По другим сведениям (М. Дмитриев), в чине поручика в 1790-м г. Макаров уехал в Петербург, где оставался до 1795 г. Лишившись при малопонятных обстоятельствах значительной части своего наследства, жил в дальнейшем, постоянно нуждаясь в деньгах. Получив чин майора, Макаров вышел в отставку (военная служба, судя по всему, не интересовала его: он был человеком гуманитарных интересов) и вернулся в Казань. Там он надолго не задержался и в 1795 г. отправился в Лондон «без рекомендательных писем, не зная английского языка (Макаров, как все образованные дворяне этого времени, хорошо знал французский язык.—В. С.) и без денег» [Геннади 1854; 72], «где пребывая не малое время, старался единственно о усугублении своих познаний» [Львов 1805; 134]. О своём пребывании в Англии Макаров написал письма «Россиянин в Англии, или Письма к друзьям моим». «Письма сии, писанныя простым слогом, кажется приняты Публикою нашей с удовольствием»,—отметил его первый биограф [Львов 1805; 134]. После приезда в Москву из Англии,

Макаров полностью посвятил себя тому, что более всего интересовало его,—литературе. Он занимался переводами с французского языка, а в 1803 издавал журнал «Московский Меркурий», в котором регулярно печатались рецензии на выходящие книги. Всего за год было напечатано свыше 50 критических статей и рецензий, среди которых выделяется своей основательностью и глубиной статья с критикой книги Шишкова о старом и новом слоге, обеспечившая Макарову лидерство в кругу карамзинистов в знаменитой дискуссии на эту тему в России начала XIX века (сам Карамзин не принимал участия в этой дискуссии, сосредоточившись на изучении истории России). Скончался Макаров в 1804 г., простудившись во время своей поездки по России. «Светило дней его померкло, не достигнув полудня, но в короткое время литературного своего поприща он успел заслужить внимание публики, как Переводчик, Автор и Критик»,— проникновенно писал о нем М. Дмитриев [Дмитриев 1817; VII].

Говоря о Макарове, следует отметить два важных обстоятельства. Первое—это то, что Макаров, по всеобщему признанию, был человеком умным. Об этом, в частности, пишет такой не менее умный наблюдатель событий начала XIX в., как Ф. Ф. Вигель. В Москве в это время, писал Вигель, «было двое Макаровых: Петр и Михаил, один был чрезвычайно умен, другой... не совсем» [Вигель 2003; т. I, 559]. Этот Петр Иванович Макаров «был отличный критик, ученый, добросовестный, беспристрастный, пристойный» (Там же). Об уме Макарова можно судить хотя бы по такому эпизоду: в течение многих лет в учебниках по истории русского литературного языка сочувственно цитировали смешные примеры словоупотребления приверженцев «нового слога», приведенные А. С. Шишковым в его «Разсуждении», и лишь недавно было установлено, что эти примеры принадлежат перу одного из графоманов того времени— А. В. Обрезкову (в своем учебнике А. М. Камчатнов пишет об этом, признавая, что это «не совсем честный прием» полемики со стороны Шишкова [Камчатнов 2005; 460] и что Шишков «лукавил, выдавая перлы Обрезкова за карамзинский стиль в целом» [Камчатнов 2005; 464]).

Между тем ещё в 1803 году Макаров обратил внимание на это обстоятельство: «Несколько сотен дурных фраз, которые Сочинитель Разсуждения о слоге выбрал из новых книг, и рассмотрел с удивительным терпением, доказывают только, что у нас много дурных писателей, в чем никто ещё не сомневался. Но судить по таким писателям, или по некоторым фразам, о Словесности нынешней вообще, будет так же несправедливо, как судить о Театре народа умнаго по сельским игрищам» [Макаров 1817; т. I, 36–37]. А заканчивая свой отзыв на сочинение Шишкова, Макаров не без гордости отмечает: «Должностию почитаем сказать своим Читателям,

что в Разсуждении о новом и старом слоге Российскаго языка, мы не нашли ни одной фразы из нашего Журнала» [Макаров 1817; т. I, 56].

Уже в силу своего ума Макаров не может считаться эпигоном Карамзина, коих в то время было немало. Он вполне самостоятельный и зрелый критик и переводчик, и только преждевременная смерть (Макаров скончался в 39 лет) не позволила ему занять более заметное место в русской культуре начала XIX в.

Второе обстоятельство, на которое следует обратить внимание, характеризуя деятельность Макарова, это крайне ответственное отношение Макарова к языку своих сочинений, тщательную работу над ним и, соответственно, хорошее качество этого языка. Князь Шаликов, хорошо знавший Макарова, свидетельствовал (уже после смерти Макарова), что после издания выполненного Макаровым перевода романа «Граф де Сен-Меран», о языке которого Шаликов пишет, что он «отличался от всех переводов наших того времени чистотою языка и приятностью слога» [Шаликов 1819; ч. I, 33], «Макаров был так недоволен им (своим переводом французского романа.—В. С.), что выкупил все или почти все экземпляры первой части, напечатанной в Петербурге, сжег их и напечатал в Москве другую (будучи, при этом, человеком небогатым—В. С.). И все ещё был весьма недоволен, хотел опять перепечатать вместе с другими своими переводами, но увы» (Шаликов имеет в виду преждевременную смерть Макарова—В. С.) (Там же). «Никто более его не заботился о чистоте слога, никто не рассматривал своих сочинений столь строго и столь терпеливо»,— писал М. Дмитриев в своей заметке о Макарове и его сочинениях [Дмитриев 1817; XI].

«Его слог был следствием изучения языка, а не подражательности»,— замечает Дмитриев в своих «Воспоминаниях» [Дмитриев 1998; 77]. Рецензии Макарова, кстати, подтверждают это наблюдение Дмитриева: в них явственно заметна хорошая грамматическая подготовка Макарова. Вот несколько примеров из рецензий Макарова: «Вольтер говорил: я был публично поцелован (здесь причастие страдательное не свойственно нашему языку» [ММ 1803; ч. I, 47]; «Местоимения: наша, свое, свою, своего, без всякой надобности повторения в нескольких строчках, весьма неприятны. Или же. На что частица же?» [ММ 1803; ч. II, 63]; «Отважимся оскорбить вкус языком грамматики ... Автор сыплет местоимения без всякой бережливости, полными горстями» [ММ 1803; ч. II, 124]. «Надлежало сказать работы, а не работу: после частицы не винительный падеж принимает всегда окончание родительного» [Макаров 1817; т. II, 53]. «Ныне по крайней мере есть у нас Академии, Университеты,

Школы; ныне по крайней мере мы учимся своему языку», — укоряет своих оппонентов Макаров в плохом знании родного языка [ММ 1803; ч. IV, 124].

М. Дмитриев приводит свидетельство одного из литераторов, хорошо знавшего Макарова, что «он сам видел, как Макаров переправлял несколько раз одну и ту же фразу» [Дмитриев 1817; т. 2, XI]. «Московский Меркурий ... есть образец хорошаго слога во всех отношениях (я говорю о том, что писано издателем сего журнала)», — отметил Шаликов [Шаликов 1819; ч. I, 36].

Все это позволяет видеть в сочинениях Макарова едва ли не образец нового слога в русской литературе начала XIX в. — наряду с произведениями самого Карамзина. Известно, что В. Г. Белинский, говоря о русской критике начала XIX в., рядом с Карамзиным ставил именно Макарова, подчеркивая, что статьи Макарова «отличались таким же языком, как и статьи Карамзина» [Белинский 1955; т. VII, 129].

Кроме того, на наш взгляд, Макаров интересен как один из первых сторонников либерального направления общественной мысли в России начала XIX века. В. В. Виноградов в своих «Очерках по истории русского литературного языка XVII–XIX вв.», упоминая писателей карамзинского направления, называет их «писателями русско-французской школы», «западниками», «писателями-европейцами». Думаю, что их вполне можно определить как «писателей либерального направления». Речь при этом идет не о выработанной системе политического либерального мировоззрения, а о некоторых её проявлениях, вытекающих из ориентации продвинутых представителей российского общества начала XIX века на европейский духовный опыт. «Карамзин, как представитель сентиментального гуманизма, поддерживал как бы кристаллизацию некоторых укоренённых в гуманизме предпосылок либерального мышления», — отмечает в своем исследовании истории либерализма в России В. В. Леонтович [Леонтович 1995; 98]. Эти признаки либеральных взглядов достаточно отчетливо проявляются и у Макарова. Можно считать, что участников дискуссии о старом и новом слоге разделяли не столько языковые и литературные разногласия, сколько идеологические, общественно-политические различия во взглядах. «Неужели сочинитель (Шишков. — В. С.), — спрашивает Макаров, — для удобнейшаго возстановления старинного языка, хочет возвратить нас и к обычаям и понятиям старинным» (Макаров, с. 29). «Мы не смеем остановиться на сей мысли», — осторожно замечает далее Макаров (там же), однако именно в этом опасении — основной нерв дискуссии. «Не хотим возвратиться к обычаям праотческим; ибо находим,

что вопреки напрасным жалобам строгих людей, нравы становятся ежедневно лучше!» [Макаров 1817; т. 2, 44].

Консерватизм, как известно, нередко рядится в патриотические одежды, выставляя себя единственным выразителем патриотического мировоззрения и обвиняя в отсутствии патриотизма своих либеральных оппонентов. Поэтому заметное место в дискуссии Макарова с Шишковым отведено проблеме патриотизма. Макаров категорически отвергает обвинения Шишкова в отсутствии у сторонников «нового слога» патриотизма: «Пропустим даже упреки (весьма удивительные), что мы не любим своего отечества» [Макаров 1817; т. 2, 46]. Он находит неосновательным «подозрение нас в рождающейся ненависти к своему отечеству», высказанное Шишковым [Макаров 1817; т. 2, 55]. Более того, именно сторонников Карамзина он считает истинными патриотами и, отмечая известность Карамзина у «всего ученого Света» и осуществленные переводы его сочинений «на разные языки», адресуясь к сторонникам «старого слога», упрекает их: «Как патриоты, мы должны бы радоваться славе, которую соотечественник наш приобретает у народов чужестранных, а не стараться затмить ее» [Макаров 1817; т. 2, 48]. Давая конечную оценку сочинению Шишкова, Макаров иронически констатирует: «Г. Сочинитель, дав свободу патриотической своей ревности, ... выдал книгу для иных утомительную, для других огорчительную, и не знаем к чему полезную» [Макаров 1817; т. 2, 55].

А. М. Камчатнов в своем учебном пособии пишет, что «в политическом плане Макаров был откровенным бонапартистом» [Камчатнов 2005; 471]. В этой фразе чувствуется интонация осуждения. У Макарова в его сочинениях действительно встречаются позитивные оценки Наполеона: «Никто более нас издателей Меркурия не имеет почтения к великим достоинствам Наполеоновым» [ММ 1803; ч. I, 215]. Но кто из мыслящих людей того времени не был бонапартистом? «Мы все глядим в Наполеоны», — сказано было Пушкиным о людях того времени [Пушкин 1960; т. 4, 42]. Бонапартизм был модным увлечением в начале XIX века, а не политическим убеждением. Следует также учитывать, что в годы жизни Макарова Россия ещё не вошла в конфликт с наполеоновской Францией, и Наполеон не воспринимался как смертельный враг России. Однако неприятие Франции как угрозы самодержавию в связи с происшедшей там Великой французской революцией 1789–1794 гг. в общественном сознании России конца XVIII—начала XIX вв. заметно присутствовало и выражалось во французофобии (и шире — в европофобии), присущей российскому консервативному сознанию, стремящемуся к самоизоляции страны, к автаркии. Между тем писатели либерального направления именно

в ориентации на европейскую культуру видят возможность обогащения русской культуры, выхода её на новые рубежи. Первыми, по мнению Макарова, вступили на этот путь Ломоносов, Сумароков и Тредиаковский. «Сумароков, желая подражать Расину и переводя из него целыми стихами, сочинял Трагедии, а Тредиаковский знакомил нас с Французскими книгами и с историею» [Макаров 1817; т. 2, 23]. В упрек Ломоносову Макаров ставит то, что тот «не мог поровнять нашей Словесности с Французскою, ни даже с Итальянскою, ни даже с Английскою» [Макаров 1817; т. 2, 24]. Но только в царствование Екатерины «Россия вдруг поднялась на ту ступень величия и славы, на которой она стоит ныне», — пишет Макаров (там же). Макаров связывает это с тем, что «мы переняли от чужестранцев Науки, Художества, обычаи, забавы, обхождение; стали думать, как все другие народы (ибо чем народы просвещеннее, тем они сходнее» (Там же, — известное предвосхищение современных идей глобализма. — В. С.). Для Макарова принципиально важным является отстаивание тезиса о единстве современной ему русской и европейской культуры: «Мы ... хотим сочинять фразы и производить слова по своим понятиям, **нынешним** (выделено Макаровым. — В. С.), умствуя как Французы, как Немцы, как все нынешние просвещенные народы» [Макаров 1817; т. 2, 29]. Не является предосудительным для Макарова и признание ученического состояния представителей русской культуры: «На что стыдиться названия учеников?», — полемически вопрошает Макаров. — В неизменном порядке вещей народам определены периоды, подобно как возрасты сякому существу» [Макаров 1817; т. 2, 42]. «Знание чужестранной Словесности всегда будет полезно, по крайней мере не сделает вреда: кто пишет хорошо на одном языке, тот скоро выучится писать на всяком другом [Макаров 1817; т. 2, 45]. И это принципиально иная позиция, чем запугивания — в изложении Макарова — сторонников «старого слога»: «Если не бросим Французских книг, не станем подражать своим Писателям старинным, то наконец погубим Российскую Словесность» [Макаров 1817; т. 2, 16].

Из приведенных замечаний видно, что Макаров отдает французской культуре пальму первенства и именно на неё ориентирует своих читателей как на образец для подражания. Франция, для Макарова, страна победившего вкуса, который «тайной целью соединил литературу, язык, искусства и таланты, с пленительным тоном светским, с щегольской наружностью отборных обществ» [ММ 1803; ч. I, 138]. «Во Франции женщины упражнялись в Литературе, — пишет Макаров, — и все первоклассные Ученые стекались к тем со всех сторон; дома их были лучшими школами вкуса и просвещения; там, в отборных собраниях, судили сочинения и Авторам ... от того разговор их славился тою пленительною

приятностью, которая нравилась всем другим нациям, и которую все другие нации тщетно старались перенять» [Макаров 1817; т. 1, 59–60]. «Вместо жалоб, что мы не любим своих обычаев, лучше бы приложить несколько переводов из тех Французских романов, которые наполнены разговорами людей большего света, или из тех легких сочинений, какими замысловатая Вольтерова Муза пленяла любезных Парижских Граций», — дает иронический совет своим оппонентам Макаров [Макаров 1817; т. 2, 37–38]. Столь же ироничен Макаров и к автору одной из повестей того времени Н. Остолопову: «Автор выводит на сцену девушку большего света (по крайней мере таково было его намерение); заставляет её влюбиться в молодого вертопраха Полиссона, убежать от матери, и через несколько дней идти с сумою просить милостыни! — И вся беда произошла от того, что воспитательница Евгении была Французенка. Автору хочется, чтобы Русских учили Русския» [ММ 1803; ч. II, 29–30]. Самого себя Макаров называет безусловным «защитником французского языка» [Макаров 1817; т. 2, 51]. И в этом отношении он типичный для своего времени галломан.

Нельзя согласиться с конечной оценкой Макарова, которую дает ему А. М. Камчатнов: «В лице Макарова карамзинизм заметно радикализуется: мода как «точка зрения» на мир, т. е. узко понятая и возведенная в культ современность оборачиваются у него нигилистическим неприятием традиции, стабильности литературного языка, что в конечном итоге чревато разрушением национальной культуры» [Камчатнов 2005; 474]. Фраза Макарова, содержащаяся в его редакционном предисловии к первому номеру издаваемого им журнала «Московский Меркурий», что «моды будут нашею точкою зрения, под которую ... станем подводить и прочия свои статьи» [ММ 1803; ч. I, 73], — не более чем коммерческий ход с его стороны. Макаров, как отмечалось, был небогатым человеком и изданием журнала надеялся поправить свои финансовые дела. «Московский Меркурий» был во многом рассчитан на светских дам, и своим разделом свежих парижских мод Макаров надеялся привлечь большое число покупательниц своего журнала (надежды, увы, не оправдавшиеся). «Угождение женщинам Макаров кладет в основу своего журнала», — отмечает А. Г. Максимов [Максимов 1903; 45]. Ориентация на моды не имеет, таким образом, мировоззренческого характера.

С мировоззренческой точки зрения, Макаров был убежденным сторонником Просвещения, пропаганде которого уделял немало своего внимания. «Благодарим Виновников Просвещения нашего: благодарим Великаго Петра, что он принудил нас украшаться знаниями! благодарим Великую Екатерину, что Она принудила Европу иметь почтение к имени Рускому! И желаем только, чтобы Парка долее пряла драгоценную нить

щастливых и мирных дней нашего Покровителя Наук, Александра I.— Пройдет ещё несколько лет, и не позавидуем ни которому народу»,— прочувственно пишет Макаров, связывая распространение Просвещения в России исключительно с деятельностью царственных особ [Макаров 1817; т. 2, 44]. Макаров уподобляет Просвещение утреннему солнцу, которое «играет сперва на вершинах гор», а потом «проникает напоследок в места самая глухая» [Макаров 1817; т. 2, 41]. «Женщины лучшая хранительницы нравов; но чтобы оне могли найти ту щастливую средину, на которой Добродетель и Любезность соединяются и взаимно одна другой сообщают прелести свои, потребно—Просвещение»,— призывает своих читательниц Макаров [Макаров 1817; т. 2, 62]. «Кто не желает женщинам просвещения, тот враг их»,— категоричен в своем суждении Макаров [ММ 1803; ч. I, 11]. Как видно из приведенных цитат, особые надежды на распространение Просвещения в России Макаров связывает именно с женщинами. «Француженки девятого—на десять века посещают Лицеи, смотрят Музеумы, слушают Профессоров, читают, переводят и сами сочиняют. У нас нет ни Лицеев, ни дружеских ученых собраний, но все это было бы, естли бы Женщины захотели» [ММ 1803; ч. I, 8]. Макарову в состоянии эмоционального возбуждения даже кажется, что сам факт Просвещения России усилиями женщин состоялся: «Мы в восторге благодарности скажем: Женщины просветили Россию» [ММ 1803; ч. I, 18]. Особые надежды, связанные с возможностью благотворного влияния российских «Аспазий» на состояние отечественной культуры,— одна из особенностей русского сентиментализма, которой современные исследователи находят свое объяснение, но, несомненно, в сочинениях Макарова эти безуспешные надежды выражены наиболее ярко.

Таким образом, П. И. Макаров, являясь яркой и значительной фигурой русской культуры начала XIX века, принимая активное участие в литературной и языковой полемике того времени, заслуживает самого серьезного изучения со стороны современных исследователей.

Литература

Белинский В. Г. Полное собрание сочинений в 13 т. т. 7.— М., 1955.

Вигель Ф. Ф. Записки: В 2 кн.— М., 2003.

Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.— М., 1938.

Геннади Г. П. И. Макаров и его журнал «Московский Меркурий»— «Современник». т. XLXII (47)— СПб., 1854. С. 65–94.

Дмитриев М. О Макарове и его сочинениях // Сочинения и переводы Петра Макарова. Т. 2.— М., 1817. С. I—XVI.

Дмитриев М. Главы из воспоминаний моей жизни. — М., 1998.

Камчатнов А. М. История русского литературного языка XI—первая половина XIX. — М., 2005.

Леонтович В. В. История либерализма в России 1762–1914. — М., 1995.

Львов П. Ю. Биография. П. И. Макаров // Московский курьер. Ч. 1 — М., 1805. С. 133–137.

Московский Меркурий. Ч. I—IV. — М., 1803. — (ММ)

Сочинения и переводы Петра Макарова: В 2-х т. Изд. 2-е. — М., 1817.

Максимов А. Г. «Московский Меркурий» 1803 года, издаваемый П. И. Макаровым // Сборник статей по истории и статистике периодической печати 1703–1903. Издание Русского Библиологического Общества. Оттиск из журнала «Литературный Вестник». — СПб., 1903. С. 39–56.

Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 т. Т. 4. — М., 1960.

Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII—начала XIX в. — М., 1985.

Шаликов П. И. Сочинения. В 2-х ч. — М., 1819

МЕТАФОРА А. ПЛАТОНОВА В СВЕТЕ УЧЕНИЯ В.В. ВИНОГРАДОВА О ТИПАХ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЗНАЧЕНИЙ СЛОВА

В статье подчеркнута научное значение идей В.В. Виноградова для понимания семантической структуры слова, механизма появления коннотаций и различения типов лексических значений слова. В свете классификации основных типов лексических значений В.В. Виноградова рассмотрена природа метафоры А. Платонова, который, используя слова с фразеологически связанным значением, средствами контекста актуализировал прямые номинативные значения этих слов, в основу которых легли вполне определенные, хорошо знакомые каждому представления и ощущения.

Ключевые слова: коннотация, типы лексических значений слова, метафора, контекст.

V. G. Smirnova

Andrei Platonov's metaphor through the prism of V. V. Vinogradov's teaching on the types of lexical meaning of a word

The article stresses scientific importance of V.V. Vinogradov's ideas for the understanding of semantic structure of a word, emergence of connotations and differentiation of different types of lexical meanings. Guided by V. V. Vinogradov's classification of lexical meanings the article reviews the nature of Platonov's metaphor. Relying on phraseologically loaded words, Platonov used context to actualize their direct nominative meanings, centered on specific feelings and ideas familiar to the reader.

Key words: connotation, types of lexical meaning of a word, metaphor, context.

Основной категорией при изучении языка художественной литературы в том понимании, которое ввел В.В. Виноградов, является индивидуальный стиль писателя [Виноградов 1959; 169]. В.В. Виноградов считал, что задача лингвиста в работе над литературно-художественным памятником заключается в том, чтобы «в подборе слов и их организации

в синтаксические ряды найти связывающую их внутренней, психологической объединённостью систему и сквозь нее прозреть пути эстетического оформления языкового материала» [Виноградов, 1980; 3].

Функционирование слова в художественной литературе в принципе ничем не отличается от обычного употребления, так как тоже опирается не непосредственно на чувственные, наглядные представления, а на уже обобщенное в рамках общественного сознания отражение предметов в форме языковых значений [Колшанский, 1967; 195]. Однако в художественном тексте значительно расширена возможность переосмысления лексических значений в системе эстетического целого. Индивидуальный стиль как проявление особого видения действительности затрагивает прежде всего сферу употребления слова в номинативном аспекте. Интерес представляет то, как в эстетических целях преобразуется языковой материал, как появляются коннотации, вызванные «игрой сем», как происходит их перераспределение. Теоретически и в наше время нельзя признать до конца выясненным вопрос о том, соотносимы ли коннотации с дополнительными признаками денотата или они существуют как эмпирическая данность только в контексте. Многое зависит от наблюдений над материалом в конкретных лингвистических исследованиях.

В работах В.В. Виноградова дано функциональное преломление проблемы возникновения коннотаций. Основной областью проявления коннотаций В.В. Виноградов считал язык художественной литературы, где показателем наличия коннотаций являются «комбинаторные приращения смысла», образующие дополнительный содержательный план как означаемое, означающим которого следует признать трансформацию языковых средств [Виноградов, 1959; 228, 185]. Кроме того, В.В. Виноградов в статье «Основные типы лексических значений» (1953 г.) провел классификацию лексических значений с учетом их номинативной функции и исходя из степени синтагматической обусловленности. Основным выводом при этом было установление иерархических отношений между отдельными значениями многозначного слова. Эти отношения позволили выделить и описать следующие типы значений: 1) прямые номинативные значения, «непосредственно направленные на предметы, явления, действия и качества действительности (включая сюда и внутреннюю жизнь человека) и отражающие их общественное понимание», 2) фразеологически связанные значения и употребления, 3) синтаксически обусловленные и 4) конструктивно обусловленные. В этой классификации для нас принципиальное значение имеет подразделение на значения свободные и фразеологически связанные, основные и производные, прямые и переносные. Прямые номинативные значения

очень устойчивы, это опора всех других значений слова. Эти значения, по мнению В. В. Виноградова, можно назвать свободными, хотя их свобода тоже обусловлена социально-исторически и предметно-логически. Круг употребления номинативного значения слова, круг его связей соответствует связям и отношениям самих предметов, процессов и явлений действительного мира, тогда как фразеологически связанные значения являются отвлеченно-переносными. Эти значения могут проявляться лишь в сочетании со строго определенными словами, т. е. в узко ограниченной сфере семантических отношений. Между этими типами значений существуют определенные коррелятивные связи: основное значение чаще всего прямое, стилистически нейтральное и несвязанное, производное — переносное, стилистически отмеченное, фразеологически связанное.

Точка зрения В. В. Виноградова на семантическую структуру слова принимается не всеми лингвистами, но в лексикографической практике она получила широкое распространение. В нашей работе именно в ней заключается теоретическое обоснование попытки определить, с какими изменениями в значении слова мы сталкиваемся при изучении индивидуального стиля и как этими изменениями обусловлены стилистические приращения, или коннотации. Подход к классификации лексических значений, предложенный В. В. Виноградовым, означает возможность более глубокого изучения механизма появления стилистических приращений с учетом семантико-синтаксической сочетаемости и взаимодействия значений слов. Сочетаемость слова подчас неотделима в нашем сознании от его лексического значения. Ж. Вандриес писал об этом: «Слова всегда имеют значение актуальное, т. е. ограниченное моментом их употребления, и единичное, т. е. определённое этим мгновенным употреблением... говоря, что одно и то же слово имеет несколько значений в одно и то же время, мы, до известной степени, — жертвы иллюзии. Из нескольких значений слова только одно всплывает в нашем сознании, а именно то, которое требует контекст. Все остальные аннулируются, исчезают, не существуют... слово мы помещаем в среду, всякий раз и на данный момент определяющую его значение. Не что иное, как контекст, вопреки разнообразию значений данного слова, придаёт ему его «особое» значение;... создаёт ему его «актуальное» значение..., но и само... слово не изолировано в моём сознании. Оно зарегистрировано в моём сознании со всеми контекстами, в котором я его употреблял, со всеми сочетаниями, ему свойственными...» [Вандриес, 1937; 168–171].

Итак, слово по своей природе не является изолированной единицей. Оно входит в определенную совокупность, внутри которой соотносится с другими значениями. Диапазон сочетательных возможностей слов

различен, как известно, способность слова сочетаться с другими словами и формы проявлений этой способности зависят не только от принадлежности слова к той или иной части речи, но и от лексического значения. Хотя разработанной до конца семантической теории, которая бы располагала набором правил сочетаемости для каждого значения нет, по мнению ряда лингвистов, лексическая сочетаемость реализуется статистическими закономерностями, которые определяют не возможность, а вероятность появления слова в том или ином сочетании. Статистические исследования частотности появления слов в разных уже осуществленных в речи сочетаниях могут служить показателем его потенциальных сочетательных возможностей. Психолингвистические эксперименты убедительно показывают, что человек, произнося одно слово, уже берет на себя определенные «обязательства» по высказыванию других. Другими словами, языковые элементы упреждающе синтезированы уже в момент произнесения предыдущих слов. При этом, согласно классификации В. В. Виноградова, основные номинативные значения предполагают относительную свободу сочетаемости, тогда как фразеологически связанные значения, будучи по своей природе переносными, вообще вычлняются только в силу синтагматической обусловленности, значит, те немногие словосочетания, в которых слово выступает в данном значении, являются необходимым условием реализации этого значения. Это различие необходимо учитывать, когда речь идет о контекстуальном переосмыслении значений, на него можно ориентироваться при анализе контекстуальных условий появления стилистических приращений. Хотя в каждом отдельном случае употребление слово имеет определённое значение, в силу диалектичности мышления «при употреблении слова подвергаются риску изменения значения и на этот раз уже под влиянием контекста» [Виноградов, 1959; 185]. Иначе говоря, обратное воздействие контекста на значение столь же неоспоримый языковой факт. Контекстуальное изменение значения сказывается прежде всего на его сочетаемости — наблюдаются всякого рода нарушения и отклонения, которые осознаются на фоне правильного, стандартного употребления слова как нарушение правил сочетаемости для данного слова. В художественной речи подобные нарушения, как правило, связаны с метафоризацией. Известно, что языковая метафора «создаётся на основе коннотаций, сопровождающих слово в его «обычном» употреблении» [Телия, 1977; 193–194], в гораздо меньшей степени, чем переосмысление прямого номинативного значения (собственно метафорический перенос), описано переосмысление фразеологически связанного значения. А между тем, «преодоление» языковой метафоры представляет собой другой источник образности

художественного текста и, может быть, в большей степени указывает на направленность работы художника слова с языком. Ведь чем определённое стремление художника к необычным, неавтоматизированным формам выражения, тем в большей степени будет затронута именно эта область языковой семантики, так как фразеологические сочетания, реализующие фразеологически связанные значения,—относительно условный и консервативный пласт в системе номинации.

Метафора Андрея Платонова, если сравнивать её с языковой, идет по обратному пути. Используя слова с фразеологически связанными, переносными значениями, на основе которых в языке образуются устойчивые фразеологические сочетания, А. Платонов средствами контекста актуализирует прямые номинативные значения этих слов, обычно конкретно-физического характера. В основу этих значений легли вполне определенные, хорошо знакомые каждому представления и ощущения, поэтому семантически они гораздо объёмнее и богаче остальных. Писателя упрекали в коверкании языка, но зрелый А. Платонов скорее не экспериментатор в языке, а художник-мыслитель, которому доступно воплощение и совмещение в языке реального и данного в ощущениях с отвлеченно-абстрактным. Метафора позднего А. Платонова, «работает» в области недифференцированного значения слова. Основой этого языкового феномена является следующее: реализуя фразеологически связанное значение слова, А. Платонов делает возможным, благодаря предметно-логическим связям контекста, «восстановление» прямого номинативного значения этого слова. Актуализация прямого номинативного значения каждый раз определяется вполне индивидуальными семантико-синтаксическими факторами. Рассмотрим несколько примеров.

Вечные звезды сияли на небе, подобно недостижимому утешению, но если это утешение для нас недоступно, тем более, следовательно, земля под небом должна быть для человека прекрасной и согретой нашим дыханием, потому что люди на ней обречены жить безвыходно («По небу полуночи».

В. В. Виноградов значение прилагательного «безвыходный» (в нашем случае наречия, образованного от прилагательного) трактует как фактически в языке существующее во фразеологически связанном виде. А. Платонов в контексте актуализирует его прямое номинативное значение, лишая привычной синтагматической обусловленности. В словаре Д. Н. Ушакова оно толкуется посредством синонимов: «неотлучный, непрерывный», у С. И. Ожегова: «непрерывный, без отлучек куда-нибудь» (4), в академическом «Словаре современного русского литературного языка»: «безотлучный, постоянный» (5).

Однако то значение, которое, будучи переносным, требует от контекста поддержки для своей реализации,— «такой, из которого нельзя найти выход, исход; безрадостный (безвыходное положение)»— не исчезает. И дело не только в стойкости традиции употребления, но и в том, что речь идет об утешении, всегда связанном в нашем сознании с безрадостной участью, горем, безвыходным положением. Таким образом, наблюдается нечто вроде неустойчивого равновесия: в нашем сознании всплывает то одно, то другое значение, но ни одно из них не зачеркивается контекстом полностью. Сказанное в значительной степени относится и к употреблению таких слов, как «недостижимый» в словосочетании «недостижимое утешение» и «недоступно»— в «*утешение для нас недоступно*». Эта двусмысленность, связанная с нерасчлененностью, синкретизмом значений при восприятии образа, на фоне тяготения к конкретно-физической мотивации передает особое видение мира. Совмещение реального и данного в ощущениях с отвлеченно-абстрактным прослеживается в подчас неуловимых приметах. Так, в предложении «*Вечные звезды сияли на небе, подобно недостижимому утешению*» дано сравнение физического объекта с его психическим восприятием, тогда как в следующем предложении представление о первом и втором остается неразделенным. Следствием недифференцированного представления значений многозначного слова у А. Платонова является семантическая перегруппировка в контексте сочетаемостных свойств каждого из них. Причём чем большей устойчивостью и семантической неразложимостью обладает фразеологическое сочетание, тем больший стилистический эффект имеет перераспределение значений одного из компонентов словосочетания.

Другие примеры.

Всё материальное, серое и обыкновенное он принял столь близко к сердцу, что оно стало для него духовным и питало его страсть к работе. Сейчас он уже не помнил— сознавал ли он в то время, что всё действительно возвышенное рождается лишь из житейской нужды; но он своими руками делал тогда это превращение материального в духовное... («Афродита»).

В контексте деформируется фразеологизм «принять близко к сердцу», что значит: «отнестись к чему-нибудь очень сочувственно, с большой заинтересованностью». Под общим влиянием контекста, а также вследствие структурного «вмешательства»— введения ограничительного наречия степени «столь», близость понимается в прямом, пространственном значении, тогда как в составе фразеологизма семантика наречия «близко» отдельно не вычленяется. При этом обнажаются предметно-логические

связи: от приближения к сердцу-душе всё материальное в прямом смысле становится духовным, так как душа близко.

Её сердце ушло, — понял красноармеец и покрыл утихшее лицо покойной чистой холстинкой, которую он имел при себе как запасную портянку. — Ей и жизнь-то уж нечем было: вишь как тело её голод и горе сглодали — кость сквозь кожу светится наружу» («Взыскание погибших»).

В системе современного русского языка выражение «нечем жить», основой которого является переносное, фразеологически связанное значение глагола «жить» (СУ «жить», 3. перен.), означает потерять смысл жизни; так говорят о человеке, когда его уже ничто не удерживает в жизни, настолько он отчаялся, настолько убит горем. В контексте же фраза «*Ей и жизнь-то уж нечем было*» интерпретируется в буквальном смысле: тела не осталось и «*сердце ушло*» — поэтому и нечем жить, нет жизнеспособной материи. А. Платонов находит ёмкую формулу для объединения обоих этих смыслов: «*тело её горе и голод сглодали*». Глагол «сглодать» вызывает в памяти «глодать», а последний имеет прямое номинативное значение: «грызть, обгрызать что-нибудь твёрдое, скобля зубами» (кору, кость) и переносное: «мучить, причинять долгие внутренние терзания (о тоске, горе, совести, раскаянии)». Контекстом даётся совмещение в сочетаемости прямого и переносного значения глагола, так как «*голод*» и «*горе*» — «*сглодали*», и объединение на этом фоне ассоциативных полей при явной тенденции к конкретно-физическому восприятию.

Приведенные примеры, как нам представляется, достаточно убедительно показывают, что ключ к платоновской метафоре лежит в области семантической структуры многозначного слова. Для большинства многозначных слов совершенно непреложно наличие «главного», или «первичного», значения [Курилович, 1962; 246]. По терминологии В. В. Виноградова, это прямое или основное номинативное значение, в нем наиболее отчетливо, рельефно выступает предметно-логическое ядро, поскольку значения этого типа «непосредственно направлены на предметы, явления, действия и качества действительности (включая сюда и внутреннюю жизнь человека)...» [Виноградов, 1977; 171]. В этом значении возникает прямое отображение объекта в его гносеологическом слепке [Телия, 1977; 144]. Платоновское слово тяготеет к обнажённости глубокого и устойчивого понятийного ядра, поэтому, используя слова с фразеологически связанными, переносными значениями, на основе которых в языке формируются устойчивые фразеологические сочетания, А. Платонов средствами контекста актуализирует в нашем сознании прямые номинативные значения этих слов, обычно конкретно-физического характера. В основу этих значений легли вполне определённые, хорошо

знакомые каждому ощущения, поэтому семантически они гораздо объёмнее и богаче остальных, выделяемых исходя из синтагматической и тематической общности.

Литература

Вандриес Ж. Язык: Лингвистическое введение в историю.—М.: Соцэкгиз, 1937.— 410 с.

Виноградов В. В. О языке художественной литературы.—М.: Гослитиздат, 1959.— 654 с.

Виноградов В. В. О задачах стилистики: Наблюдения над стилем жития протопопа Аввакума // В. В. Виноградов О языке художественной прозы: Избр. тр., Т. 5.—М.: Наука, 1980.—С. 3–42.

Виноградов В. В. Основные понятия русской фразеологии как лингвистической дисциплины // В. В. Виноградов. Лексикология и лексикография: Избр. тр.—М.: Наука, 1977.—С. 118–140.

Виноградов В. В. Основные типы лексического значения слова // В. В. Виноградов. Лексикология и лексикография: Избр. тр.—М.: Наука, 1977.—С. 162–192.

Колшанский Г. В. Семантика слова в логическом аспекте // Язык и мышление.—М.: Наука, 1967.—С. 187–208.

Курилович Е. Заметки о значении слова // Е. Курилович Очерки по лингвистике.—М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1962.—С. 237–251.

Ожегов С. И. Словарь русского языка / Под ред. Н. Ю. Шведовой. 12 Стереотип. изд.—М.: Русский язык, 1978.

Платонов А. П. Избранные произведения в 2-х томах.—М.: Художественная литература, 1978.

Платонов А. П. Собрание сочинений в 8 томах.—М.: Время, 2009–2011.

Словарь современного русского литературного языка. Т. 1–17.—М., Л.: Наука, 1950–1965.

Толковый словарь русского языка. Т. 1–4/ Под ред. Д. Н. Ушакова.—М.: ГИС, 1935–1940.

Телия В. Н. Вторичная номинация и её виды // Языковая номинация. Виды наименований.—М.: Наука, 1977, кн. 2.—С. 129–221.

С. П. Толкачев

Москва

ПАРАДИГМЫ ГИБРИДНОСТИ В КРОССКУЛЬТУРНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПОСТСОВЕТСКОГО ПРОСТРАНСТВА

В статье раскрываются феномены стилистической и образной гибридности как главной особенности прозы русскоязычных писателей, принадлежащих к культуре стран СНГ и многонациональной культуре России.

Ключевые слова: кросскультурная литература, гибридность, креолизация, межпространственность, диаспора, пороговость.

S. P. Tolkachev

Moscow

THE PARADIGMS OF HYBRIDITY IN CROSS-CULTURAL LITERATURE OF THE POSTSOVIET PERIOD

The article reveals the phenomena of stylistic and imagery hybridity as the major feature of the Russian-speaking prose-writers belonging to the culture of the CIS countries as well as to the multinational Russia's culture.

Key word: cross-cultural literature, hybridity, creolization, interspatiality, diaspora, liminality.

Главной особенностью творчества современных писателей, представителей кросскультурной литературы, становится многослойная гибридность их произведений — жанровая, образная, языковая и стилевая. Всякий намеренный стилистический гибрид, по М. М. Бахтину, «в известной мере диалогизирован. Это значит, что скрестившиеся в нем языки относятся друг к другу как реплики диалога; это — спор языков, спор языковых стилей» [Бахтин, 1975; 439].

Кросскультурная литература, к которой многие исследователи и критики [Брейнингер, 2012; Кукулин, 2013; Подлесных, 2007; Риндинсбахер, 2006; Тлостанова, 2004; Шафранская, 2014; Шафранская, Пономарева, 2014] относят и постсоветскую русскоязычную и российскую литературу, создаваемую на пересечении двух и более культур, имеет прямое отношение к вопросам, связанным с гибридной словесностью творчества,

креолизацией, метисацией, межпространственностью¹, диаспорами, пороговостью, пересечением и наложением идей и идентичностей, происходящих в постколониальном пространстве. Но по всем этим вопросам существуют достаточно разные мнения.

Пределы, до которых постколониальный мигрантский текст высвечивает понятие гибридности, исследованы в монографии Э. Бёмер, заметившей, что «мигрантский текст является выражением живой гибридности в естественных красках. Именно гибридность становится фактором, придающим значение огромному кругу культурных переводов, которые делают мигранты» [Voeter, 1995; 234]. В своих работах исследовательница выстраивает следующую связь: от постколониального — через мигрантское — к мультикультурному.

Слово «гибрид» в изначальном смысле, напоминает Р. Янг, — пересечение и частичное слияние двух различных особей, видов, и, следовательно, термин «гибридизация» вызывает в памяти как ботаническое понятие межвидового скрещивания, так и политический «вокабуляр крайне правых викторианской эпохи», которые считали разные расы различными человеческими видами [Young, 1995; 10].

Однако в постколониальной теории и мультикультурной литературе все нюансы гибридности, имеющие чисто политическое содержание, дезавуируются. В политике, социальной и культурной жизни постоянно фиксировались переходные состояния, отчасти по причине того, что не всё, что происходит в «контактной зоне» между этносами и культурами, подвергается мониторингу и контролю, ибо иногда это происходит в результате преднамеренной колониальной политики.

В некоем смысле гибридизация — это черта позднего постмодернизма, и в работах некоторых критиков на Западе появляется термин «нечто иное, нежели постмодернизм» [Palmeri, 2001] («other than postmodernism») для описания новейших явлений в литературе и культуре. В таком явлении явно прослеживается тенденция большего притяжения гибридных форм, которые совмещают человека и машину, антропоморфизм и анималистические черты.

Первые годы постсоветского периода, когда катастрофически разрушались прежние границы империи и возникали новые независимые государства со своими культурами и литературами, привели к метаморфозам не только географического пространства, но и к деформации и переплавке этнокультурного поля бывшего Советского Союза. Множество литераторов, пишущих на русском языке, оказались вдруг в чужой стране,

¹ Иногда для обозначения этого понятия в западной критике используют термин «in-betweenness» (англ.).

но естественным образом сохранили русский в качестве основного языка своего творчества, и при этом их причастность к иному этнокультурному пространству превращала их ментальный мир в кросскультурный, а их творческая идентичность приобретала черты гибридности. Помимо того, многие жители независимых стран, будучи связанными через русский язык с корневой культурой родины, предпочитали писать на русском. Между тем смешение русскоязычного дискурса и парадигмы иной культуры приводило к созданию произведений, представляющих собой гибридный текст.

В творчестве кросскультурных писателей качественно преобразуется пространство топоса родного города, «Эдема детства, юности», который также приобретает гибридный характер, будь то «Басква» Афанасия Мамедова («Хазарский ветер»), «Хуррамабад» из одноименного романа А. Волоса или образ Ташкента в творчестве Д. Рубиной. Иногда и образы знакомых нам городов мира становятся гибридными в рамках жанра антиутопии, рождающейся на волне глобализации и столкновений западной и восточной цивилизаций (роман «Мечеть Парижской богородицы» Е. Чудиновой).

Есть и другие важные наблюдения над сущностью гибридности в рамках постколониальной теории. Так, С. Холл определяет этот процесс как поиск «своего рода коллективного «настоящего я», которое люди с общей историей и предками были способны поддерживать в целостном состоянии», или поиск «некоей прекрасной эры, существование которой реабилитирует нас и в отношении нас самих, и в отношении к другим» [Hall, 1994; 394]. Такой поиск был самым существенным для антиколониальной борьбы и для постколониальных идентичностей.

Другой вариант интерпретации проблемы гибридной идентичности заключается в том, что её можно рассматривать одновременно и как процесс «становления», и как факт «существования». Так, колонизированные народы не могут просто обратиться к прошлому, к идее коллективной доколониальной культуры, которая якобы «ждёт своего часа, чтобы её обнаружили, и которая, будучи вновь обретенной, обеспечивает безопасность нашему самоощущению в рамках вечности» [Тлостанова, 2004; 281]. Гибридность может интерпретироваться как процесс и одновременно как момент гомогенизации, когда чуждые, непохожие друг на друга сущности соединяются и начинают существовать в дополнении друг к другу. В рамках проводимых на Западе исследований гибридность подразумевает следующие элементы: 1) слияние или 2) смесь несочетаемого круга национальностей, религий, этносов, гендеров, классов. Гибридности при этом свойственен синкретический характер,

и при этом понятие устойчивости и смысла идентичности постоянно подвергается проверке. Понятие гибридности противостоит «чистому», «аутентичному», «обязательному». Вместо этого подчеркиваются черты «гетерогенности», различия, неизбежность существования «сборной солянки» (смешанности).

В список постсоветских писателей с кросскультурным гибридным сознанием можно отнести и А. Мелихова («Исповедь еврея»), А. Хаирова («Казань — Курочки», «Одна улица на двоих»), «Ташкентский роман» Евгения Абдуллаева (псевдоним — Сухбат Афлатуни) — о городах реальных или воображаемых, и при этом освоение топоса инокультурного пространства с помощью художественных образов на русском языке приводит к появлению текста-палимпсеста, насыщенного множеством гибридных языковых и этнокультурных образов в художественной ткани произведений.

Без сомнения в творчестве каждого кросскультурного писателя картина мира воспринимается прежде всего через призму хронотопов малой родины и более широкого пространства родного языка, культуры, даже если писатель принадлежит не к корневой нации, а проживает в рассеянных по всему миру диаспорах соотечественников, в том числе и русской. В произведениях кросскультурных писателей постсоветского периода появляются новые, гибридные образы героев либо принадлежащие одновременно двум и более культурам, либо вообще превратившиеся в фигуру бездомного, в метафору «перекати-поле» — человека без корней, космополита, гражданина мира, часть нового порядка — социального, культурного и образовательного. В связи с этим герои таких произведений переживают свою идентичность как разъятую, не в силах ни идентифицировать себя с новой этнокультурной реальностью, ни восстановить старые связи с метрополией, то есть с историческим ядром России. Таким образом, метафора «бездомности», «вненаходимости» становится для подобных персонажей зерном, вокруг которого кристаллизуется новая гибридная идентичность. При этом кросскультурные авторы «проговариваются» о том, что выходом из тупиковой ситуации для них становится изменение и превращение национального в мультикультурное.

Так, известный исследователь М. Тлостанова совершенно справедливо считает, что «в «нигдежности» транскультурных писателей слилось сразу несколько важных элементов — диаспора и изгнание, иммиграция и исход, внедомность и порой парадоксальные попытки ретерриторизации. Ведь место — это не просто пространство, топографическое местонахождение, но и образ жизни в его материальных и духовных проявлениях» [Тлостанова, 2004; 243]. Такие писателя, по существу, обречены на внутреннее

изгнание, бездомность, и такое состояние заставляет их быть в постоянно движении и поиске, и существование внутреннего мира писателя и его художественного мира отмечены метафорой постоянного поиска своего родного уголка, который, конечно, располагается не в конкретных географических координатах, а в некоем экзистенциальном пространстве души. Именно поэтому, отмечает М. Тлостанова, «бесчисленные варианты метафорики изгнания и безместности особенно интересны в тех случаях, когда авторы заостряют внимание на онтологическом и экзистенциальном аспектах этой проблемы, когда происходит не только географический сдвиг, но и часто не добровольное движение от одной системы ценностей и дискурсов к другой в форме внутренней миграции или насильственно навязанного иммигрантского статуса» [Тлостанова, 2004; 243]. Этот важный фактор отличает многих героев постсоветских кросскультурных произведений.

Гибридность художественного пространства на рубеже XX–XXI веков — особенность литературы европейских стран, обладавших колониями, США, Канады, Австралии и, конечно, современной России и постсоветского пространства.

Так, в романе А. Волоса «Хуррабабад» [Волос, 2000] признаком такой гибридности становится топос города, прообразом которого, конечно же, является Душанбе. Но этот город и узнаваем, благодаря знакомым нам по истории 1990-х годов страшным годам гражданской войны, и достаточно экзотичен в силу ориентализированного взгляда повествователя, сознание которого пропускает этот образ сквозь фильтры восточного фольклора и сказок «Тысячи и одной ночи». Ориенталистский дискурс проявляется в произведении А. Волоса через гибридный язык: в тексте присутствует большое количество таджикских слов и реалий, транслитерируемых кириллицей. Кроме того, в конце романа присутствует глоссарий незнакомых русскому читателю таджикских лексем, разъясняющих суть инокультурных реалий, но присутствие такого глоссария придает ещё большую экзотичность произведению российского писателя.

Хронотоп Хуррабабада предстает перед нами в своем гибридном обличье через столкновение пространства сознания и языка русских жителей Таджикистана с культурой, обычаями коренных таджиков, для которых русские во время войны становятся недругами. «Город счастья» и интернациональной дружбы превращается в место насилия и мародёрства. Особое значение в произведении А. Волоса приобретает экзистенциальный образ дома и малой родины, которая для русских, проживавших там десятилетиями и считавших этот уголок земли родным, оборачивается неким подобием ада на земле. Так или иначе, эта тема

обыгрывается в различных сюжетах романа, состоящего из серии рассказов, объединенных общим образом Хуррабада. В рассказе «Чужой» герой, русский по происхождению, собирается уехать из ставшего ему родным Таджикистана, причём Россия рисуется им в сознании как холодное и чужое пространство.

Герой рассказа «Дом у реки», напротив, не может расстаться со своим домом, построенным в Таджикистане, несмотря на всю опасность проживания в этой стране в условиях гражданской войны: столько сердца и материальных средств он вложил в свое жилище.

В новелле «Свой» перед нами герой, также по происхождению русский, явно испытавший влияние на свой русский язык таджикского, в силу чего его идентичность становится гибридной. Герой, специально приехавший из России, чтобы выучить таджикский язык и сделать эту страну своей второй родиной, действительно ассимилируется и превращается в «русского таджика» (или в «таджикского русского?»), и когда его хватают бандиты и заставляют прочитать детское стихотворение, чтобы проверить его происхождение, то в нем признают не таджика, а врага — кулябца, но не русского. Герой умирает со счастливой мыслью о том, что его приняли за «своего».

В романе писательницы Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы» (Рубина, 2011) перед читателем возникает хронотоп Ташкента. Гибридный дискурс здесь показан через призму восприятия рассказчика, который «слушает» город, и в его сознании отпечатывается многоголосый язык мультикультурного Ташкента. Как подмечает исследователь Шафранская, «“русское ухо” ташкентца четко улавливает узбекскую речь, отличает от нее казахскую, киргизскую, татарскую — родственные тюркские языки (причём человек может не владеть ни одним из этих языков, кроме русского, — таков феномен), в отличие, например, от русского человека Москвы или средней полосы России, для которого “чёрный” и инакоговорящий — “лицо кавказской национальности”» [Шафранская, Пономарева, 2014]. В статье «Ориенталистские и постколониальные мотивы в современной литературе: «На солнечной стороне улицы» Дины Рубиной и «Нас там нет» Ларисы Бау» приводятся многочисленные примеры языковой интерференции, при которой русский и узбекский языки накладываются друг на друга и получается своего рода некая макароническая речь, служащая своего рода усреднённым культурным кодом для общения между узбеками и ташкентскими русскими: «Вот таким ломаным русским говорят персонажи-узбеки: «Э-э-э! — морщился Адыл Нигматович, — глуп-сти! Тот дженчина просто бандитка некультурный, больше ничего. Какой воспитаний у него, а? Вишел голий на балкон, дочка

на перил садил...»; «Кизимкя, бир пиалушка катык кушай, — озабоченно приговаривала она, натряхивая в пиалу белую комковатую жижу» (девочка, одну чашку кислого молока скушай); «...Приезжал старый узбек на тележке, запряженной осликом: — “Джя-аренный кок-руз!”...» (жареная кукуруза)».

Интересно, что подобные процессы гибридизации происходят не только в странах СНГ — бывших республиках Советского Союза, но и в самой многонациональной России, в контактных зонах разных культур, то есть в местах совместного проживания носителей разных языков и представителей разных этнокультурных типов, например, в Татарстане вообще и в Казани в частности — в месте традиционного проживания русского и татарского народов, связанных совместной историей дружбы и многолетней выработкой общего культурного кода, а также взаимного опыления и взаимообогащения культур. Особенно наглядно подобные процессы иллюстрируются в прозе современного казанского писателя Аделя Хаирова [Хаиров, 2009], в частности в его романе, который он назвал по аналогии с известной поэмой В. Ерофеева, «Казань — Курочки». По замечанию того же исследователя Э. Ф. Шафранской, «повествование перемежается татарскими глоссами и лексическими интерференциями: вывеска «Кыстыбай» — «...(так называется сложенная вдвое нехитрая лепешка кочевников, внутри которой размазано картофельное пюре). Кстати, татарское слово “кыстым” можно перевести как “стошнило”»; «Нет, а все-таки забавно звучит слово “жизнь” по-татарски: тырмыш! Ничего не напоминает? Вся жизнь, ну-у так уж вышло, у нас кверху тормашками! Не у них, сволочей, а у нас — добрых и хороших людей!»; «Когда дело доходило до драки, татарские писатели забывали свой литературный татарский, и тогда в особняке звучал чистейший русский мат. Бились писатели, как депутаты, недолго и небожно, и все тыкали друг друга вопросом: “А ты **что** написал?”» [Шафранская, 2014; 97].

Воссоздавая татарский колорит Казани, как пишет исследовательница, Хаиров пользуется «традиционными приёмами ориентализма, расцвечивая повествование экзотическими артефактами, национальной кухней, словесными кульбитами: татарская лапша, перемячи (пирожки), кумыс, шурум-бурум (татарский буран), шайтан, бабай и др.» [Шафранская, 2014; 98].

Подобные примеры гибридности и кросскультурной эстетики можно наблюдать в произведениях других российских писателей и литераторов постсоветского пространства: таджика Тимура Зульфикарова, осетинца Олана Черчесова, бухарца Тимура Пулатова, чеченца Германа Садулаева, азербайджанца Самиды Агаева, россиянки Алисы Ганиевой, родины

которой является Дагестан, и многих других.

Таким образом, современная российская и русскоязычная литература представляет собой крайне интересное и сложное мультикультурное пространство, в котором пересекаются этносы, культуры, языки, и литература такого порядка начинает представлять собой своеобразный палимпсест, который становится не только экспериментальным полигоном для обогащения русского языка заимствованиями и языковыми интерференциями, гибридными лингвистическими образованиями, но и способствует культурному диалогу между славянскими, азиатскими и западными цивилизациями, столь необходимому в нашу беспокойную в политическом отношении эпоху.

Литература

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература 1975. — 504 с.

Брейнингер О. Безмолвный протест // Октябрь. 2012, № 10 [<http://magazines.russ.ru/october/2012/10/b7.html>].

Кукулин И. В. «Внутренняя постколониализация»: формирование постколониального сознания в русской литературе 1970–2000 годов // Политическая концептология. 2013. № 2. [<http://gefter.ru/archive/11708>].

Подлесных А. С. Постколониальные тенденции в уральском историческом романе. (А. Иванов «Чердынь — княгиня гор», Г. Юшков «Бива») / А. С. Подлесных // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. — 2007. — N53, вып. 14. — С. 231–235.

Риндинсбахер Х. Воображаемые и реальные путешествия Владимира Каминера // НЛЮ. 2006, № 82 [<http://magazines.russ.ru/authors/r/rindinsbaher>].

Глостанова М. В. Жить никогда, писать неоткуда. Постсоветская литература и эстетика транскulturации. М.; УРСС, 2004. — 416 с.

Шафранская Э. Ф. Мифология Казани в прозе Аделя Хаирова // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. № 1, 2014. С. 95–103.

Шафранская Э. Ф. Мифопоэтика иноэтнoкультурного текста в русской прозе XX—XXI вв.: диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Шафранская Элеонора Федоровна; — Волгоград, 2008. — 482 с.

Шафранская Э. Ф., Пономарева Т. М. Ориенталистские остколониальные мотивы в современной литературе: «На солнечной стороне улицы» Дины Рубиной и «Нас там нет» Ларисы Бау // «Русская словесность». — 2014. — № 1. — С. 35.

Boehmer E. Colonial and Postcolonial Theory. Oxford, 1995. P. 234.

Hall S. Cultural Identity and Diaspora // P. Williams and L. Chrisman (eds.). Colonial Discourse and Postcolonial Theory. New York, 1994. P. 394.

Palmeri F. Other than Postmodern?—Foucault, Pynchon, Hybridity, Ethics. Miami, 2001.

Young R. Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race. L., 1995. P. 10.

Источники

Волос А. Хуррамабад. М.: «Независимая газета», 2000.

Рубина Д. И. На солнечной стороне улицы. М.: Эксмо, 2011.

Хаиров А. Казань—Курочки: Поэма // Октябрь. 2009. № 11. С. 65–93.

ГЕРОЙ, РАССКАЗЧИК И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ В РОМАНЕ ГАЙТО ГАЗДАНОВА «НОЧНЫЕ ДОРОГИ»

В статье анализируется взаимосвязь образов героя и рассказчика, определяется их роль и значение в организации текста.

Ключевые слова: рассказчик, герой, повествование, организация, текст.

M. Shevchenko

Moscow

Protagonist, Storyteller and Narrator in Gaito Gazdanov's Novel "Night of the Road"

The article analyzes relationship between protagonist and narrator, establishes their role and significance in the organization of the text.

Key words: narrator, protagonist, narrative, organization, text.

Роман Гайто Газданова «Ночные дороги» был написан на французском языке и издан в 1941 году. Позднее писатель сам перевёл его на русский.

Газданов пишет произведение от первого лица, включая в текст много лирических отступлений и размышлений, что неминуемо приводит в замешательство читателя-исследователя, желающего обозначить для себя пространство между героем и рассказчиком. Они же, благодаря подобному построению текста, похожи на единое живое существо, словно сиамские близнецы с двумя головами, в каждой из которых звучат свои собственные мысли на своем собственном языке.

Сочетая разнообразные словесные ряды [Горшков, 2008; 152], автор переходит от повествования к рассуждению. Способствуют этому переходу слова и выражения, обозначающие отвлечённые понятия.

Но сожаление, которое я испытывал от сознания этой невозможности, проходит через всю мою жизнь. Позже, когда я думал об этом, мне начинало казаться, что это любопытство было, в сущности, непонятным влечением, потому что оно упиралось в почти непреодолимые препятствия, происходившие в одинаковой степени от материальных условий и от природных недостатков моего ума и ещё оттого, что всякому сколько-нибудь отвлечённому постижению мне мешало чувственное и бурное ощущение собственного существования.

Подобные рассуждения крайне многословны. Язык повествователя осложнён. Мысленный поток не подвергается корректировке или адаптации для легкости восприятия. Рассуждая о своей жизни вне сюжетного повествования, рассказчик меняет интонацию и темп, и таким образом меняется и направление движения мысли читателя: в этих отступлениях он (читатель) выходит за рамки истории героя и начинает диалог с самим рассказчиком.

Архитектоника «Ночных дорог» связана с определённым темпом повествования, управляющим читательским восприятием рассказываемой истории. Роман не поделен на главы. Единственное, что создает паузы в произведении,—множество абзацев, каждый из которых обладает значительным объёмом. Благодаря монолитности текста создаётся ощущение, что жизнь, описанная в книге, не множество событий, а всего лишь одно, огромное и всеохватывающее, и свершается оно за ничтожное мгновение, которое рассмотрено в романе очень детально.

В «Ночных дорогах» слышатся три голоса: голос героя, участвующего в событиях романа, голос рассказчика, повествующего об этих событиях и ещё один, отличный от первых, звучащий как бы «сверху» [Горшков, 2008; 184], из уст того, кто находится *над* событиями и персонажами, и он всеведущ и беспристрастен [Бахтин 1975; 70, 112]. Этот голос мог бы принадлежать самому автору, однако я думаю, что в данном случае произошло раздвоение, а именно, рассказчиков двое: рассказчик-персонаж и рассказчик-повествователь. В приведённом ниже отрывке я постараюсь обозначить разницу между голосами всех трех «говорящих».

Моей постоянной соседкой по стойке была Сюзанна, маленькая и густо раскрашенная белокурая женщина, очень склонная к особенно роскошным платьям, браслетам и кольцам; один передний зуб в верхней челюсти она сделала себе золотым, и это так нравилось ей, что она поминутно смотрелась в свое маленькое зеркальце, по-собачьи поднимая верхнюю губу. (Повествование от лица рассказчика-персонажа.)

— *Красиво все-таки,* — сказала она однажды, обратившись ко мне, — *не правда ли?*

— *Я нахожу, что глупее не бывает,* — сказал я. (Реплика героя.)

С тех пор она стала относиться ко мне с некоторой враждебностью и изредка задевала меня. Особенное её презрение выказывало то, что я пил всегда молоко. (Рассказчик-персонаж.)

— *Ты все молоко пьешь,* — сказала она мне дня через три, — *не хочешь ли моего?*

Она очень любила перемены, иногда пропадала на несколько ночей — это значило, что она работала в другом районе, потом, однажды, исчезла на

целый месяц, (и когда я спросил гарсона, не знает ли он, что с ней стало, он ответил, что она устроилась на постоянное место). Он сказал иначе, именно, что у нее теперь постоянное положение,—и оказалось, что она поступила в самый большой публичный дом Монпарнаса. (Вставка со словами рассказчика-персонажа, в целом абзац — речь рассказчика-повествователя).

Первый абзац я отношу к повествованию от лица рассказчика-персонажа, и позволяют это сделать описательные подробности. Не случайно словесный ряд здесь насыщен прилагательными и наречиями, которые не нейтральны, а эмоционально окрашены, в конкретном случае — имеют ироничный пренебрежительный оттенок: «густо раскрашенная», «особенно роскошные», «по-собачьи поднимая губу». Кроме того, они детализируют [Горшков 2008; 161] черты женщины, подавая их крупным планом. Рассказчик-персонаж видит её перед собой; её внешний вид и поведение вызывают в нём эмоциональную реакцию, которая отражается в своеобразной направленности средств выражения. Он может оценить её только сейчас, в данное мгновение, или спустя неделю, когда она вновь явится в бар, но он не сможет сказать о ней чего-то большего. Роль рассказчика-персонажа в организации текста и сюжета не позволяет ему заглянуть в её прошлое, чтобы понять, что привело героиню к такой жизни, или в будущее, чтобы увидеть, что с ней станет спустя годы.

В третьем же абзаце, наоборот, мы чувствуем всеведение повествователя, словно от лица Создателя, который рассказывает нам об этой женщине не в контексте данного времени, а как о мгновении в вечности. Героиня родилась в его истории, он её придумал, наделил определенными чертами и мыслями и потому может показать нам её иначе. Диалогическая вставка с вопросом к гарсону от лица рассказчика, как мне кажется, помогает ещё более явственно расслышать разницу в голосах рассказчика-персонажа и повествователя. Это вкрапление меняет наш фокус зрения, а именно: автор использует приём монтажа, меняя планы созерцания и поднимая нас сначала над ситуацией, после погружая на секунду обратно в диалог и резко уводя опять ввысь.

В «Ночных дорогах» рассказчик-персонаж представляет нам события своей парижской жизни в прежние годы, т. е. героем его историй является, предположим, он сам же, только в чуть более раннем возрасте. Если же мы ещё дальше отойдем от картины, чтобы разглядеть её полностью, то увидим, что одну большую историю о персонаже Гайто создает нам рассказчик-повествователь. Он дал рассказчику-персонажу и главному герою своё имя, но данное обстоятельство является единственным

проявлением тождества трёх образов (повествователя, рассказчика-персонажа и героя).

Как и в прежние периоды моей жизни, в Париже мне удавалось лишь изредка и на короткое время увидеть то, в чем я был вынужден жить, со стороны, так, как если бы я сам не участвовал в этих событиях. Это было, как воспоминания о некоторых пейзажах, результатом какого-то зрительного постижения, которое потом уже навсегда оставалось в моей памяти. Оно возникало обычно, не выходя из длинного ряда предыдущих видений, только прибавляясь к нему, и отсюда появлялась возможность сравнения различных и последовательных жизней, которые мне пришлось вести и которые казались мне далекими и печальными, независимо от того, происходило ли это теперь или много лет тому назад. И тогда трагическая нелепость моего существования представляла передо мной с такой очевидностью, что только в эти минуты я отчетливо понимал вещи, о которых человек не должен никогда думать, потому что за ними идет отчаяние, сумасшедший дом или смерть.

Повествование отстранено от внутренней повседневности произведения. Как только роман начинает звучать голосом повествователя, читатель погружается в размышления над теми вопросами, которые не беспокоят (пока) ни одного из героев, но только лишь самого рассказчика. Здесь бушует поток отвлечённых понятий, сложных объёмных предложений, тяжёлых конструкций, и вместе с тем авторский монолог звучит как исповедь: тон его очень глубокий, эмоционально-болезненный. Нам, как читателям, необходимы эти отступления для связи частей истории между собой и для диалога с повествователем.

Голос рассказчика-персонажа легко распознать, определяя его по времени и месту расположения, которое использовано в повествовании. Практически всегда рассказчик-персонаж говорит о конкретном моменте, который происходил прежде или происходит сейчас, в данную минуту, пусть даже это всё — его воспоминания, но они живы именно здесь, в его мыслях, и передаются настоящим временем.

Мы сидели с Алисой и слушали её наставления; она держала какую-то книгу на коленях, на носу её были очки, и она была похожа на старую, добрую учительницу из маленького провинциального города: три тысячи населения, церковь, лес в двух километрах, приземистые дубы, под которыми осенью грибы и дожди, в центре города витрина фотографа, где выставлены деревянные новобрачные в непривычно парадных костюмах. “Никогда не раздевайся сама”. Потом следовали настолько бесстыдные объяснения, что мне становилось неловко; но Алиса слушала

Ральди, прямо глядя на неё своими спокойными, прекрасными глазами, сквозь полупрозрачную пленку на зрачках.

В «Ночных дорогах» речь рассказчика-персонажа в сравнении с речью повествователя куда более экспрессивна и подробна. Под подробностью я подразумеваю обилие описательных рядов, перечислений, визуальных образов. Именно со слов рассказчика мы узнаем, как выглядят герои, какие предметы окружают их во время бесед за стаканом молока, во что одета Алиса и как пахнет Ральди. Безусловно, все эти наблюдения имеют под собой глубокий анализ атмосферы того или иного заведения или характера и привычек описываемого героя, т.е. смысловая нагрузка в этих деталях не меньше, чем во внутренних монологах повествователя. Однако главная функция этих описательных рядов, воспроизводимых рассказчиком, — погрузить читателя в нужную атмосферу, создать пространство, в котором происходит действие, и героя, с которым рассказчик вступает во взаимосвязь.

Если попробовать обрисовать три основных образа произведения: героя — рассказчика — повествователя, то мы получим единый портрет. Гайто-герою около тридцати лет. Он скуп на эмоции, его речь суха и резка. Он не сближается с людьми, но очень интересуется их жизнями. Функцией его «голоса» становится взаимосвязь с другими героями романа, он должен стать посредником в диалоге читателя с героями романа. Эта функция не требует от главного героя откровенных разговоров и красноречия. Здесь важна именно сама коммуникация.

Гайто-рассказчик (как персонаж) лет на пять старше своего героя. Он повествует нам о своей «вчерашней» жизни в Париже, т.е. он пребывает там, в этих ситуациях, но он их уже пережил и теперь подробно, сдержанно и насыщено передает все события для нас. Рассказчик становится для читателя своего рода глазами. Он изображает нам происходящее, монтирует отрезки текстов, сосредоточивается на важных деталях, описывает нам людей, с которыми он сталкивается в пространстве текста, прорисовывает нам город, кафе, комнату, в которой лежит и смотрит в потолок его герой.

Гайто-повествователю около сорока лет. Он далек от подробностей жизни десятилетней давности, но в нём сохранились воспоминания, оттенки чувств и эмоций, побуждающих его на глубокие размышления о том времени и времени теперешнем. Его повествование базируется на рефлексии, грусти и отстранённости. Его речь тяжела, порой монотонна, но очень проникновенна и глубока. Он занимается, прежде всего, изучением самого себя и собственного восприятия прежней жизни, а также рассуждением о том, что оставили в нём прошедшие события и что они у него отняли.

В этом случае мы вполне можем воспринимать роман как живое существо, где, условно говоря, главный герой выступает в качестве голоса, рассказчик — зрения, повествователь является разумом, а читатель даёт жизнь, пробуждающую текст к действию.

Литература

Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: «Художественная литература», 1975.

Горшков А. И. Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. — М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2008.

Источник

Газданов Г. И. Ночные дороги, — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2014.

Сведения об авторах

Альбрехт Ольга Викторовна—старший преподаватель кафедры истории и теории литературы Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.

Горшков Александр Иванович—доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и стилистики Литературного института им. А. М. Горького.

Дроздова Марина Андреевна—аспирантка Литературного института имени А. М. Горького; научный руководитель — профессор А. Н. Ужанков.

Евграфова Светлана Маратовна—кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Института лингвистики Российского государственного гуманитарного университета.

Ерохина Анна Михайловна—соискатель учёной степени кандидата филологических наук при кафедре русского языка и стилистики Литературного института им. А. М. Горького; научный руководитель — профессор Е. Л. Лилеева.

Никольская Татьяна Евгеньевна—кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института им. А. М. Горького.

Оаро (Юркевич) Екатерина Владимировна—соискатель учёной степени кандидата филологических наук при кафедре русского языка и стилистики Литературного института им. А. М. Горького; научный руководитель — профессор А. И. Горшков.

Папян Юрий Михайлович—кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института им. А. М. Горького.

Сиромаха Виталий Григорьевич—кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института им. А. М. Горького.

Смирнова Валентина Григорьевна—кандидат филологических наук, профессор кафедры иностранных и русского языков Московской государственной академии ветеринарной медицины и биотехнологии—МВА имени К. И. Скрябина.

Толкачёв Сергей Петрович—доктор филологических наук, профессор Литературного института им. А. М. Горького.

Шевченко Мария Валерьевна—студентка Литературного института им. А. М. Горького; научный руководитель — доцент Ю. М. Папян.

ЯЗЫК КАК МАТЕРИАЛ СЛОВЕСНОСТИ
Сборник статей

Компьютерная вёрстка Л. Папяна

на обложке: “Этюд Руки с Библией”, Альбрехт Дюрер 1506 г.