

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ А.М. ГОРЬКОГО



ЯЗЫК

КАК МАТЕРИАЛ СЛОВЕСНОСТИ

XXII НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Литературный институт имени А. М. Горького»
Кафедра русского языка и стилистики

ЯЗЫК КАК МАТЕРИАЛ СЛОВЕСНОСТИ

XXII НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

26 октября 2019 г.

Москва

С 2018 ГОДА – МЕЖДУНАРОДНЫЕ НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

Казань
Издательство «Бук»
2019

УДК 811.161.1(063)
ББК 81.2Рус
Я41

Редакционная коллегия:

кандидат филологических наук, доцент Т. Е. Никольская;
кандидат филологических наук, доцент Ю. М. Папян

Я41 **Язык как материал словесности : XXII НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ** (26 октября 2019 г., Москва) / С 2018 г. – международные научные чтения / Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Литературный ин-т им. А. М. Горького», Каф. русского яз. и стилистики; [под общ. ред. Т. Е. Никольской, Ю. М. Папяна]. – Казань : Бук, 2019. – 246 с.

ISBN 978-5-00118-161-3.

В сборник вошли статьи, посвященные теории и практике стилистического анализа текста. Они были подготовлены к XXII ежегодным научным чтениям (с 2018 г. – международные научные чтения), проводимым в Литературном институте имени А. М. Горького. Чтения преследуют цель развития взглядов и идей крупнейшего в Российской Федерации теоретика стилистики текста А. И. Горшкова – зачинателя этих чтений. Представленные в сборнике статьи отражают разносторонний подход к изучению феномена текста и освещают некоторые проблемы преподавания русского языка и стилистики в школе и вузе. Предметом анализа служат стилистические особенности и языковая организация произведений Кирилла Туровского, Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. П. Платонова, А. Н. Толстого, М. А. Булгакова, Ф. А. Вигдоровой, Ю. М. Полякова, Д. И. Рубиной, Т. Н. Толстой, Е. А. Попова, Д. Л. Быкова, Е. Г. Водолазкина, Г. Д. Ахметовой, М. Е. Вишнякова, А. Г. Волоса. Авторы сборника – профессора, доценты, аспиранты и студенты российских и зарубежных вузов. Сборник адресован студентам и аспирантам-филологам, переводчикам, преподавателям русского языка и литературы – всем, кому дорог русский язык, кто интересуется его прошлым и современным состоянием и вопросами его преподавания.

УДК 811.161.1(063)
ББК 81.2Рус

ISBN 978-5-00118-161-3

© Литературный ин-т им. А. М. Горького, 2019

© Оформление. ООО «Бук», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ СТИЛИСТИКИ ТЕКСТА..... 5

А. И. Горшков

Проблема языкового употребления..... 5

Ю. М. Папян

Писатель как персонаж романа..... 31

ПРАКТИКА СТИЛИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ СЛОВЕСНОСТИ 50

Марта Валери

Между реальностью и литературным приёмом:
аббревиатуры в творчестве Булгакова 50

Марта Валери

Нить повествования: сходства и различия в образе мещанина
в юмористической литературе Италии и России
20-х – 30-х годов XX века..... 61

Н. М. Годенко

Из истории советской филологической науки. Пометки А. С. Бушмина
на преподнесённой ему книге В. В. Виноградова с дарственной надписью
от автора 72

А. В. Иванова

«Уход в метафору» в текстах современной региональной прозы..... 79

К. А. Калинин

Грамматический параллелизм как единица текста
древнерусской ораторской прозы 94

Н. В. Калинина

Лексические анахронизмы в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр»..... 103

Т. М. Ляшенко

Мотив женской инициации
в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы» 110

П. А. Рейтер

Структура образа рассказчика в романе А. Г. Волоса «Аниматор» 124

А. И. Силуянова

Диалог и монолог в языковой композиции
повести Ф. А. Вигдоровой «Мой класс» 134

<i>Т. А. Сироткина</i> Образ региона в текстах воспоминаний (некоторые составляющие региональной концептосферы).....	144
<i>В. Г. Смирнова</i> Изображение работы сознания в литературной практике Андрея Платонова	154
<i>Е. И. Соколова</i> Субъективация повествования в рассказе Т. Толстой «Соня»	160
<i>Д. Ф. Тестов</i> Стилистический аспект в работе А. Н. Толстого над народными сказками	168
<i>О. Ю. Ткаченко</i> Особенности образа рассказчика в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»	177
ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ	188
<i>Ф. Б. Альбрехт</i> Язык как объект метаязыковой рефлексии (заметки на полях олимпиадных заданий).....	188.
<i>Е. Н. Басовская, А. В. Зайцева</i> Подводные камни современной русской стилистики (по материалам обучения и тестирования студентов)	201
<i>Т. Е. Никольская, Г. Е. Тачков</i> Антропонимическая рефлексия писателя (по материалам интервью со студентами и выпускниками Литературного института)	220.
<i>Ю. В. Яковлева</i> «Читають чрезвычайно мало, или всякій вздоръ...» (Литературно-эстетическое образование в России конца XIX в. в освещении журнала «Вестник воспитания»)	236

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ СТИЛИСТИКИ ТЕКСТА

А. И. Горшков¹

ПРОБЛЕМА ЯЗЫКОВОГО УПОТРЕБЛЕНИЯ²

В работе рассматривается история изучения языкового употребления, начатого великими русскими писателями и филологами XVIII в., но фактически прерванного в середине XIX в.; обосновывается высокая роль произведений словесности в *употреблении языка* и даётся строгое и ясное определение этому центральному понятию стилистики. Употребление языка зависит от направленности языковых средств на выражение содержания, а понимание этого требует анализа единства формы и содержания текста. Развивая идеи авторитетных деятелей русской словесной культуры, автор разработал стройную и убедительную систему изучения произведений словесности, следование которой способствует преодолению разрыва между языкознанием и литературоведением, разрыв же этот отрицательно сказывается на преподавании филологических дисциплин и в школах, и вузах. Литературоведение и языкознание – отрасли науки (и учебные дисциплины), которые по самой своей природе должны быть тесно связаны, поскольку бытие языка и состоит в его употреблении. В словарях и грамматиках представлены «концепты», строй языка, а не его употребление. Язык же как деятельность, «как материал словесности» представлен нам только во всей совокупности доступных нашему восприятию текстов.

Ключевые слова: употребление языка, композиция, стилистика, образ автора, словесный ряд

A.I. Gorshkov

PROBLEM OF THE LANGUAGE USAGE

The article looks at the history of research into the language usage that was initiated by distinguished Russian authors and philologists in the XVIII century and de facto interrupted in the mid-XIX century; establishes the important role of works of literature in the usage of language and gives a clear and precise definition of this central concept of stylistics. The usage of language depends on language means being directed at the expression of content – understanding this demands to analyze unity of the text's form and content. Taking further the

¹ Александр Иванович Горшков – доктор филологических наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, Лауреат премии Правительства РФ в области образования, член Союза писателей России, действительный член Академии российской словесности. E-mail: profmax2008@yandex.ru

Alexander I. Gorshkov – Ph.D., Full Professor, Honored Figure of Higher Education, Russian Government Award winner in the field of education, allied member of Russia Writers Guild, Fellow of Academy of Russian Language Arts. E-mail: profmax2008@yandex.ru

² Глава из книги «Русский язык в русской словесности». – М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2015. – 248 с. Перепечатано с согласия автора.

ideas of prominent figures of Russian language culture, the author develops a comprehensive and persuasive system of study of works of literature that bridges the gap between linguistic and literature studies. This gap negatively affects teaching of philological disciplines in schools and universities. Literature studies and linguistics by their very nature should be closely connected, both as scholastic domains and subjects of teaching, since the life of a language is equal to its usage. Dictionaries and grammars contain concepts, structure of a language, not its usage. Language as creative process, as material for literature is given to us only as entirety of all texts available to our comprehension.

Key words: language usage, composition, stylistic, author's image, verbal sequence

Русский язык в произведениях русской словесности – это язык в одной из областей его *употребления*. Проблема языкового употребления (употребления языка) – одна из двух главных проблем языкознания, о которых Г. О. Винокур в статье «О задачах истории языка» писал: «Дело в том, что звуки речи, формы и знаки не исчерпывают еще собой всего того, что существует в реально действующем и обслуживающем практически общественные нужды языке. <...>, языковой механизм приводится в движение не сам собой, а тем обществом, которому данный язык принадлежит. И вот для фактической жизни языка оказывается чрезвычайно существенным, как пользуется общество своим языком. Наряду с проблемой языкового строя существует еще проблема языкового употребления, а так как язык вообще есть только тогда, когда он употребляется, то в реальной действительности строй языка обнаруживается только в тех или иных формах его употребления» [6, 221].

Понятие употребления языка и языковых единиц (языковых величин, языковых средств) ко времени появления статьи Г. О. Винокура (1941 г.) было не ново. Об употреблении языка писали выдающиеся деятели русской словесности середины XVIII в. – В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков, справедливо видя в нём меру правильности использования языковых явлений, которой должны следовать и ученые, и писатели.

Примечательны суждения об употреблении языка, высказанные В. К. Тредиаковским. На них обратил внимание Г. О. Винокур [6, 133 – 135], о них писал и Б. А. Успенский [23, 73 – 104]. И все же учение первого из россиян профессора красноречия о языковом употреблении в современной науке полностью еще не изучено и в должной мере не оценено. Оно несомненно заслуживает специального всестороннего исследования. Здесь же ограничусь лишь самыми необходимыми для предлагаемой работы замечаниями.

В речи «О чистоте российского языка», произнесенной в 1735 г. и дополненной в издании 1752 г., В. К. Тредиаковский говорил: «Научит нас и знатнейшее и искуснейшее благородных сословие. Утвердят оный (русский

язык. – А. Г.) нам и собственное о нем рассуждение, и воспритое употребление от всех разумных: не может общее, красное и пишемое обыкновение не на разуме быть основано, хотя коль ни твердится употребление без точных идеи об употреблении» [22, 161]. Упоминание «благородных сословия» в этом и других высказываниях, а также неоднократные отрицательные оценки «подлого», «площадного» употребления [22; 193, 197, 198] породили расхожее мнение о «социальной ограниченности» установок В. К. Третьяковского. Однако внимательное изучение суждений ученого позволяет если не усомниться в такой оценке, то по крайней мере дополнить и прояснить ее. Приведу еще одно важное и потому часто цитируемое высказывание – из «Разговора об орфографии»: «С умом ли общим употреблением называть, какое имеют деревенские мужики, хотя их и больше, нежели какое цветет у тех, которые лучшую силу знают в языке? Ибо годится ль перенимать речи у сапожника или у ямщика? А однако все сии люди тем же говорят языком, что и знающие (то есть которые или хорошее имеют воспитание, или при дворе обращаются, или от знатных рождены, или в науках и в чтении книг с успехом упражнялись), но не толь исправным способом, природным языку, коль искусные. Первые говорят так, как они для нужды могут, но другие как должно и с рассуждением» [22, 125].

В. К. Третьяковский по существу говорит не о противопоставлении «благородного» и «подлого» употребления, а о противопоставлении языкового употребления людей образованных, знающих, разумных и в силу этого искусных и людей необразованных и потому неискusstных. Б. А. Успенский замечает, что В. К. Третьяковский «говорит не о социолингвистическом противопоставлении, но о противопоставлении "благоразумного" и обыкновенного употребления, которое обуславливает различие литературного и разговорного языка» [23, 188]. Точнее говоря, употребление образованной части общества, искусное и «с рассуждением», предполагает возможность построения подготовленного монолога, который, согласно известной концепции Л. В. Щербы, лежит в основе литературного языка, тогда как «площадное» употребление не выходит за рамки неподготовленного спонтанного диалога, являющегося основой разговорного языка.

Б. А. Успенский пишет, что именно В. К. Третьяковский и В. Е. Аодуров впервые в России начинают говорить о языковом употреблении, при этом *употребление* выступает как семантическая калька с французского *usage*, а противопоставление употребления «правилам», «грамматике» «ассоциируется на русской почве с противопоставлением церковнославянской и русской языковой стихии – русский язык соотносится

с употреблением, а церковнославянский – с грамматическими правилами» [23; 73, 132, 187].

В связи с этими высказываниями небезынтересен тот факт, что об употреблении в его противопоставленности правилам говорится еще в грамматике Мелетия Смотрицкого 1619 г.: «Образная синтаксис есть образ глаголаня противу правилом синтаксеос, искусных писателей употреблением утвержденный» [8, 450].

Что касается соотнесения В. К. Тредиаковским «правил», «грамматики» со «славенским» языком, а употребления – с русским, то оно не могло быть жестким и однозначным, поскольку не может быть языка, в котором есть только правила или только употребление. По мысли В. К. Тредиаковского употреблению "повинуются" даже мёртвые языки. Об этом говорится в «Разговоре об орфографии» от лица самого Употребления: «Мне употреблению да будет всегда повиновение, сие ж как в мертвых языках, в которых я лучшего века в писателях нахожусь, так и в живых, где я всегда природу их наблюдаю» [22, 217].

В посвящении «Российской грамматики» М. В. Ломоносов высказал важнейшую мысль о «происхождении» грамматики (то есть грамматических правил, сформулированных учёными) «от общего употребления языка» и об обратном влиянии грамматических правил на употребление: «И хотя она (грамматика. – А.Г.) от общего употребления языка происходит, однако правилами показывает путь самому употреблению» [15, 392]. В «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» великий ученый не только говорит о стилевых границах употребления слов и «речений», но и касается общих вопросов языкового употребления, подчеркивая, как и В. К. Тредиаковский, фиксацию употребления языка в произведениях писателей, в том числе и древних: «Счастливы греки и римляне перед всеми древними европейскими народами, ибо хотя их владения разрушились и языки из общенародного употребления вышли, однако из самых развалин, сквозь дым, сквозь звуки в отдаленных веках слышен громкий голос писателей, проповедующих дела своих героев, которых люблением и покровительством ободрены были превозносить их купно с отечеством» [15, 592].

О важнейшей, определяющей роли языкового употребления для писательской практики и научных обобщений писал и А. П. Сумароков в письме «К типографским наборщикам»: «И потому что я по единому только собственному моему произволению ни каких себе правил не предписываю, и не только другим, но и самому себе в грамматике законодателем быть не дерзаю, памятуя то, что Грамматика повинуетя языку, а не язык Грамматике; так должен я объявить вам, ради чего я все прилагательныя так окончиваю. Ради того что все так говорят. А для чего так

говорить начали, о том спросите древних предков наших, ежели вы к тому случай имеете. А всенароднаго употребления невозможно опровергнуть, да и не для чего» [20, 327 – 328].

Конечно, высказывания В. К. Третьяковского, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова об употреблении языка не исчерпываются приведенными выше, и трактовки их могут быть различны, но главное достаточно ясно: вопросам употребления языка уделялось большое внимание, употребление понималось широко, как общее свойство языков, как явление, наблюдаемое не только в «разговорах», но и в письменных и печатных текстах («лучшего века в писателях»).

Хотя соотношение «строй языка (грамматика) – употребление языка» выступает в филологии XVIII в. довольно явственно, четкую констатацию и научное обоснование этого соотношения историки науки относят к более позднему времени.

Мысль о двух сторонах (аспектах) языка и об употреблении как непременно условии самого существования языка связывается обыкновенно с именем Вильгельма Гумбольдта, который утверждал: «Язык есть не продукт деятельности (Ergon), а деятельность (Energeia)» [9, 70]. Самую сущность языка этот ученый видел в его воспроизведении, то есть в непрерывном употреблении: «Язык представляет собой постоянно возобновляющуюся работу духа <...> в подлинном и действительном смысле под языком можно понимать только всю совокупность актов речевой деятельности. <...> необходима все повторяющаяся деятельность, чтобы можно было познать сущность живой речи и составить верную картину живого языка. <...> каждый язык заключается в акте его реального порождения. Именно поэтому во всех вообще исследованиях, стремящихся проникнуть в живую сущность языка, следует прежде всего сосредоточивать внимание на истинном и первичном. Расчленение языка на слова и правила – это лишь мертвый продукт научного анализа» [9, 70].

Хотя влияние В. Гумбольдта на развитие теоретического языкознания было велико, как раз приведённые выше принципиально важные для построения науки о языке положения не получили широкого распространения. «К сожалению, – пишет В. А. Звегинцев, – последующие поколения лингвистов не вняли завету В. Гумбольдта и изучали язык не как деятельность, а как продукт деятельности» [10, 360].

Движение по пути изучения языка не как деятельности, а как продукта деятельности привело к расхождению между реально существующим явлением – языком, который дан нам в непосредственном опыте и который есть только тогда, когда он употребляется, и объектом исследования, которым стал не язык, а самими же лингвистами созданный «конструкт» или совокупность «конструктов» различных «систем» и «подсистем»

(фонетической, морфологической и т. д.). Распространилось представление, что язык есть «конструкт», хотя было очевидно, что реально существующий язык заменяется при этом удобной для изучения абстрактной схемой. Как это ни парадоксально, но те лингвисты, которые отвергали понимание языка как «конструкта», тем не менее изучали (и изучают) по существу не язык, а отвергаемый ими «конструкт».

Тенденция к потере языка как объекта исследования уже в 20-х годах XX в. тревожила Л. В. Щербу. В предисловии к сборнику статей «Русская речь», вышедшему в 1923 г., он писал: «В истории науки о языке за последние лет пятьдесят обращает на себя внимание ее расхождение с филологией и, я бы сказал, с самим языком, понимаемым как выразительное средство. Строя по преимуществу историю звуков и форм того или другого языка и оперируя с абстракциями «праязыков» различных степеней, современное языковедение достигло замечательных результатов, заслужив по справедливости название точной науки; но оно до некоторой степени потеряло из виду язык как живую систему знаков, выражающих наши мысли и чувства» [28, 100].

Однако, полагал учёный, в языкознании наметилось некоторое движение в сторону языковой реальности, языковеды стали понимать, что «язык есть деятельность человека, направленная всякий раз к определенной цели, к наилучшему и наиудобнейшему выражению своих мыслей и чувств <...> Отсюда возрождение интереса к живому языку как к данному в опыте явлению» [28, 102]. Автор предисловия выражает надежду, что сборник «Русская речь» отражает это движение и «станет в дальнейших выпусках тем мостиком между языковедением и образованным русским обществом, который был сломан во второй половине XIX в.» [28, 103].

В сборнике были опубликованы статьи: самого Л. В. Щербы – «Опыт лингвистического толкования стихотворения "Воспоминание" Пушкина», Б. А. Ларина – «О разновидностях художественной речи», В. В. Виноградова – «О задачах стилистики. Наблюдения над стилем жития протопопа Аввакума» и Л. П. Якубинского – «О диалогической речи».

Статьи охватывали области изучения «языка художественной литературы», истории русского литературного языка, стилистики и разговорного языка, то есть те области, где настоятельно требовался поворот к языку как выразительному средству, как данному в опыте явлению, иначе – к языковому *употреблению* (*употреблению* языка). Л. П. Якубинский в названной выше статье определенно говорит об изучении языка «как непосредственно данного живому восприятию явления» [19, 96].

В какой-то мере начало этому повороту было положено. А через восемнадцать лет в статье «О задачах истории языка» Г. О. Винокур чётко и просто, без избыточных уклонений в философию, социологию

и психологию и без терминологических излишеств обосновал необходимость и определил направленность изучения языкового употребления. Приведённый нами небольшой фрагмент работы Г. О. Винокура содержит пять важных тезисов:

- 1) «язык вообще есть только тогда, когда он употребляется»;
- 2) «звуки речи, формы и знаки не исчерпывают ещё собой всего того, что существует в реально действующем и обслуживающем практические общественные нужды языке»;
- 3) «наряду с проблемой языкового строя существует ещё проблема языкового употребления»;
- 4) «для фактической жизни языка оказывается чрезвычайно существенным, как пользуется общество своим языком» (как употребляет общество свой язык);
- 5) «строй языка обнаруживается только в тех или иных формах его употребления».

Эти тезисы обобщали теоретические соображения и результаты практических разысканий 20-х – 30-х годов XX в., представленные в работах лингвистов и тех литературоведов, которые понимали значение языка как «материала словесности», как «первоэлемента литературы». Положения статьи Г. О. Винокура «О задачах истории языка» могли бы стать программой развёрнутого и планомерного изучения языкового употребления, что позволило бы преодолеть односторонность развития нашего языкознания. Но этого не случилось.

В нашем языкознании утвердилась (в упрощённом виде) восходящая к Ф. де Соссюру концепция дихотомии «язык – речь». Языковеды сосредоточились на изучении «языка» (языкового строя), а изучение «речи» (языкового употребления) оказалось трудно сказать на каком, только не на первом плане.

Тем не менее изучение языкового употребления в тех или иных формах всё же продолжалось. В трудах Л. В. Щербы, В. В. Виноградова, Г. О. Винокура, Б. А. Ларина, Л. П. Якубинского, М. М. Бахтина, В. М. Жирмунского, Ю. Н. Тынянова, Б. В. Томашевского, Г. А. Гуковского и других филологов разрабатывались вопросы стилистики, поэтики, эстетики словесного творчества, «языка художественной литературы», истории русского литературного языка, – вопросы, прямо связанные с проблемой языкового употребления. Особенно много было сделано в этой области В. В. Виноградовым.

Хотя этот крупнейший филолог XX в. и не подчеркивал, что его исследования «языка художественной литературы» находятся не в области языкового строя, а в области языкового употребления, но это вытекало из филологической концепции учёного, в которой понятие «языка

художественной литературы» теснейшим образом связано с его конкретными воплощениями в реально существующих текстах. А. П. Чудаков так охарактеризовал суть научной позиции В. В. Виноградова: «Его рассуждения, обладая высокой степенью абстракции (что иногда затрудняло их восприятие), не возносятся, однако, до спекулятивных медитаций, отрывающихся – чтобы вернуться потом (Бахтин) или не вернуться вовсе (Шпет, Лосев) – от живой данности языка в ее жанрово-речевой структурной определенности» [26, 303].

Под влиянием работ В. В. Виноградова активизировалось интереснейшее и перспективное направление в филологии. Но после заметного оживления в 50-е – 60-е годы прошлого века движение в этом направлении пошло на убыль. Почему так произошло – это вопрос особый, и на него историкам языкознания ещё предстоит дать ответ.

Нельзя пройти и мимо того обстоятельства, что в работах по стилистике, истории русского литературного языка, «языку художественной литературы», которые создавались ранее и в большинстве таких работ, которые создаются теперь, не ощущается ясно выраженной ориентации на исследование именно языкового употребления в отличие от исследования языкового строя.

В учебнике стилистики, вышедшем в 2008 г., читаем: «Одно из гениальных открытий в истории языкознания – это именно понимание языка не как *ergon* (кладовая, продукт, совокупность языковых единиц), в терминологии В. Гумбольдта, а как его функционирование, динамическая сторона, иначе *energeia* (употребление языка, язык в действии). Если одна из сторон единства «*ergon* – *energeia*», а именно структурно-системный аспект языка, уже в достаточной степени изучена, то исследование функциональной – иначе речеведческой – стороны языка, причем как лингвистического, а не лишь психологического феномена, началось недавно» [12, 11].

По сути дела, в этом высказывании рисуется та же картина состояния науки о языке, которую изобразил Л. В. Щерба в предисловии к сборнику «Русская речь» 1923 г. То есть без малого за сто лет в отношении изучения строя и употребления языка мало что изменилось. Против этого трудно возразить.

Но утверждение авторов учебника, что лингвистическое изучение функциональной стороны языка началось недавно, вызывает вопросы и замечания. Что значит «исследование функциональной стороны языка как лингвистического феномена»? Если имеются в виду все, пусть и не осознанные, случаи обращения языкознания к тем или иным проблемам употребления языка, то они имели место совсем не недавно. А если имеется в виду сознательное, планомерное и постоянное изучение употребления

языка (именно *языка*, а не *языковых единиц*), то не преждевременно ли говорить, что оно уже началось?

Конечно, наблюдается определённая тревога части лингвистов, тревога, вызванная, как мне кажется, постепенным осознанием односторонности развития языкознания. Г. А. Золотова в статье «О возможностях грамматической науки» пишет: «Все мы ощущаем в большей или меньшей мере неудовлетворенность традиционной школьно-вузовской грамматикой, которая формирует видение языка на протяжении ряда поколений» [11, 14]. Действительно, вузовское преподавание русского языка (не только грамматики, но всего комплекса дисциплин этого цикла) может вызвать неудовлетворённость, а школьное – надо это прямо сказать – давно нуждается в обновлении. Но ведь вузовское и школьное преподавание русского языка отражает состояние научной разработки этого предмета. Разумеется, грамматика, лексикология и все другие разделы традиционного языкознания имеют возможности развития, совершенствования, в частности, и за счёт обращения к «функциональной стороне» языковых единиц («языковых величин»). Однако не стоит забывать, что «все языковые величины, с которыми мы оперируем в словаре и грамматике, будучи концептами, в непосредственном опыте (ни в психологическом, ни в физиологическом) нам вовсе не даны, а могут выводиться нами лишь из процессов говорения и понимания» [28, 26]. Не потому ли мы ощущаем неудовлетворённость, что «видение языка на протяжении ряда поколений» формируют научные исследования и учебные материалы, которые во всевозможных аспектах и направлениях рассматривают «выведенные» из языкового употребления «концепты», но не языковое употребление как таковое, не описывают и не анализируют сам язык «как выразительное средство», «как живую систему знаков, выражающих наши мысли и чувства»?

В связи с этим вопросом необходимо уточнить понятие языкового употребления (употребления языка).

В специальной литературе последних десятилетий довольно часто говорится о «функционировании», о «функциональной стороне» языка. О языковом употреблении упоминается редко, главным образом в связи со стилистикой. При этом «употребление» отождествляется с функционированием, «функциональной стороной» и даже «функцией» («функциями») языка. Такое отождествление для нашей науки обычно. Например, в энциклопедическом словаре «Философия» есть статья «Языка функции, или Употребление языка» и предлагается такое определение: «Основные задачи, решаемые с помощью языка в процессе коммуникации и познания» [24, 1039]. Лат. *functio* значит «выполнение работы». Отсюда можно заключить, что к функциям языка процитированное определение

применимо, но к употреблению – нет. Употребление – это не «функционирование», не «функциональная сторона», не «функция» языка, не решение с его помощью каких-либо задач, не выполнение какой-либо «работы», не роль в жизни общества и т. п., это – сам язык, данный нам в опыте, язык, который «вообще есть только тогда, когда он употребляется».

Понятие языкового употребления (употребления языка) нуждается, конечно, в более конкретном развёрнутом определении. Г. О. Винокур предложил такую формулировку: «То, что здесь названо употреблением, представляет собой совокупность установившихся в данном обществе языковых привычек и норм, в силу которых из наличного запаса средств языка производится известный отбор, не одинаковый для разных условий языкового общения» [6, 221].

Эта формулировка охватывает ряд существенных признаков языкового употребления, но тем не менее нуждается в некоторых уточнениях и дополнениях. Кажется не вполне удачным ключевое слово «совокупность». Хотя оно и может относиться к процессам, действиям, деятельности, однако прежде всего вызывает представление о неподвижном собрании языковых единиц. Употребление языка несомненно есть деятельность, действие, процесс, и лучше так прямо и сказать. Далее. Язык употребляется для того, чтобы что-то сообщить, передать какое-то содержание, мысль, чувство. Может быть, Г. О. Винокур исходил из того, что это, как говорится, само собой разумеется, раз речь идет о языковом общении (которое и есть обмен мыслями, сообщениями, или, как сейчас принято выражаться, информацией), но правильнее сказать об этом особо. Наконец, для специфики языкового употребления важен не только отбор, но и порядок расположения и движения, развертывания, организации языковых единиц в композиционное и смысловое языковое целое (текст).

Дополненное этими соображениями определение интересующего нас явления приобретет такой вид: употребление языка – это процесс реализации с целью передачи какого-либо сообщения языковых привычек и норм, в силу которых происходят выбор и организация языковых средств в единое смысловое и композиционное целое (текст), не одинаковые для разных условий языкового общения.

В предлагаемое определение вводится понятие *текста*.

Текст различно понимается и толкуется не только в разных науках (языкознание, литературоведение, текстология, семиотика, философия и др.), но и в пределах языкознания. Однако всё многообразие интерпретаций текста может быть обобщено в одном главном вопросе: является текст единицей языкового *строя* или феноменом языкового *употребления*? Правда, языковеды, как кажется, в большинстве своем не задумываются над этим вопросом, применяя к исследованию текста понятия и категории,

выработанные и традиционно применяемые в исследованиях языкового строя. Между тем уже признание того неоспоримого факта, что «текст во всей совокупности своих внутренних аспектов и внешних связей – исходная реальность филологии» [1, 372], предполагает и признание текста феноменом языкового употребления, потому что именно в текстах, письменных и устных, понимаемых в широком смысле как «совокупность всего говоримого и понимаемого в определенной конкретной обстановке в ту или другую эпоху жизни данной общественной группы» [28, 26], язык дан исследователю в непосредственном опыте.

Некоторые специалисты говорят об изучении текста «как продукта речемыслительной деятельности» [25, 130]. Если в этом случае под «продуктом деятельности» понимается то же самое, что понимал В. Гумбольдт, то такая квалификация текста – заблуждение. Текст не продукт деятельности, а деятельность. Понимание текста как продукта деятельности вызвано, очевидно, тем, что каждый конкретный текст обладает признаком завершенности. Но, во-первых, завершенность не исключает, а, наоборот, предполагает предшествующий процесс, движение, действие, деятельность. Во-вторых, завершенность присуща только отдельно взятому тексту, а вся масса текстов, «совокупность всего говоримого и понимаемого» воспроизводится непрерывно, её движение может завершиться только с исчезновением языка.

Устный текст протекает (создаётся и воспринимается) в реальном времени, и нет никаких сомнений в том, что это – процесс, действие, деятельность. Письменный (печатный) текст так же протекает, только это протекание зафиксировано в графических знаках. И повествование, и описание, и рассуждение даже в самом кратком тексте представлены в их развитии, движении. В этой связи уместно напомнить приведенные выше высказывания В. К. Третьяковского и М. В. Ломоносова об употреблении языка, зафиксированном в произведениях писателей, в том числе и древних.

В. В. Виноградов постоянно говорил о словесной композиции текста (или «произведения», «литературного произведения», «словесного произведения», «словесно-художественного произведения»), определяя ее как систему «динамического развёртывания словесных рядов в сложном единстве целого» [3, 49]. Этим определением подчеркивается, что словесная композиция текста не есть статичный, неподвижный «конструкт», но динамичная, развёртывающаяся система.

Из этого определения вытекает также, что одним из главных объектов изучения текста выступают словесные ряды, движение, чередование и развёртывание которых определяет его (текста) композиционную организацию. Понятие словесного ряда появляется уже в ранних трудах В. В. Виноградова: в работе «О поэзии Анны Ахматовой» (1923), в статьях

«О теории литературных стилей» (1925) и «К построению теории поэтического языка» (1926), в книге «О художественной прозе» (1929). В дальнейшем ученый связывает понятие композиции словесного произведения с понятием словесного ряда.

Этим понятием в 20-х гг. прошлого века оперировал не только В. В. Виноградов, но и другие филологи, указывая при этом на неоднородный состав и сложную организацию этого компонента композиции словесного произведения. Так, Б. М. Энгельгардт писал, что «в состав словесного ряда, как системы чистых средств выражения, входят: во-первых, фонетические элементы слова, точнее говоря, слово в его фонетической структуре; во-вторых, вся совокупность синтаксических конфигураций, композиционных приемов, сюжетных и жанровых конструкций; и, наконец, система номинативных значений и соответствующая ей система номинативной образности» [29, 75 – 76].

Однако учение о словесных рядах впоследствии не было подробно разработано, ему странным образом не уделили должного внимания даже непосредственные ученики В. В. Виноградова. Между тем это учение неотделимо от виноградовского понимания композиции, а понимание композиции – от получившей в конце концов заслуженное признание концепции образа автора.

Определение «словесные» в словосочетании «словесные ряды» понимается широко. «Словесные» – это не только собственно словарные, лексические ряды, но и ряды всех других языковых единиц и единств, то есть ряды, которые могут вестись в слова или составиться из слов. Текст не образуется отдельно единицами лексики, отдельно – фонетики, отдельно – морфологии и т. п. В тексте словесные ряды, включающие в свой состав языковые единицы всех ярусов, образуют смысловое и композиционное единство. Понятие композиции выступает как ключевое, поскольку непосредственно выражает идею целостности, единства текста.

В. В. Виноградов говорил о тексте как о «единстве целого». Известный специалист в области теории текста Т. М. Николаева называет *цельность* одним из главных свойств текста [16, 507].

Идею единства языковых единиц разных ярусов в употреблении языка развивал и Г. О. Винокур. Напомнив, что наряду с проблемой языкового строя существует ещё проблема языкового употребления, и разделив лингвистические дисциплины на изучающие строй языка (фонетика, грамматика, семасиология) и изучающие употребление языка (стилистика), он особо подчеркнул, что последняя не стоит в одном ряду с тремя первыми. «Переход к стилистике, – писал учёный, – существует не от фонетики, не от грамматики, не от семасиологии, а только от всех этих трех дисциплин, понимаемых как одно целое сразу». Предмет стилистики Г. О. Винокур

определил как «состоящий из соединения отдельных членов языковой структуры в одно и качественно новое целое», а особое положение стилистики в системе лингвистических дисциплин объяснил тем, что «самое содержание тех процессов, которые определяют, с одной стороны, развитие языкового строя, а с другой – эволюцию стилистических норм и практики языкового употребления, очень различно» [6, 224 – 225].

Здесь требует пристального внимания высказывание относительно «соединения отдельных членов языковой структуры в одно и качественно новое целое». Качественно *новое целое* – это новый предмет научного исследования, новый сравнительно с успевшим стать традиционным и господствующим предметом изучения языкового строя, в котором все языковые величины предстают как «выведенные» из текстов «концепты», объединяемые учёными в различные «системы» (таблицы и парадигмы). Что же касается самого языка, данного нам в непосредственном опыте, в употреблении, то в нём все члены языковой структуры объединены в смысловое и композиционное целое *изначально*, а «новым» является произведённое учёными для удобства изучения и описания разъятие языка «на лишённые жизни единицы и категории» [25, 124].

Со второй половины XX в. В работах по стилистике, особенно в учебниках и учебных пособиях, стало почти обязательным штампом упоминание Г. О. Винокура и его определения стилистики как дисциплины, изучающей употребление языка. Но далее следует описание стилистической окраски языковых единиц («стилистика языковых единиц», или «стилистика ресурсов») и характеристика «функциональных стилей» («функциональная стилистика»), основанная на описании всё тех же языковых единиц. Стилистика текста, которая и есть стилистика, изучающая употребление языка, «забывается». Не оказала заметного влияния на прочно утвердившуюся традицию и книга В. В. Одинцова «Стилистика текста» (М., 1980). Эта книга явилась заметным вкладом и в разработку стилистики, и в изучение текста как феномена языкового употребления. К сожалению, учёные, работающие в области стилистики, в большинстве остались, судя по их публикациям, на старых позициях. Рискну сказать, что исключение представляют лишь две книги: «Наш язык в действии. Очерки современной русской стилистики» В. Г. Костомарова (М., 2005) и моя «Русская стилистика» (М., 2001, 2006 и 2008). Обычно же в работах по стилистике всё ещё в том или ином виде предлагается только «стилистика ресурсов» и «функциональная стилистика».

Тяготение к привычному кругу понятий и категорий языкового строя заставляет некоторых лингвистов отказываться от рассмотрения важных и неотъемлемых от стилистики как науки об употреблении языка вопросов под тем предлогом, что эти вопросы находятся в компетенции

«литературоведческой стилистики». В одном из учебников даже есть специальный параграф «Отличие лингвистической стилистики от литературоведческой». По мнению авторов учебника, «литературоведческая стилистика» уже «лингвистической», потому что не рассматривает функциональные стили, а только художественную литературу; «литературоведческая стилистика» имеет свой круг проблем: система образов (включая образ автора), сюжет, фабула, композиция и др.; «лингвистическая стилистика» занимается общим, коллективным, а «литературоведческая» – индивидуальным; «лингвистическая стилистика» не изучает непосредственно содержание, но формы его выражения [2, 40 – 41]. Эти соображения неубедительны и надуманны. В них прежде всего отражается понимание лингвистики как науки, изучающей лишь строй языка. Отсюда попытки исключить из «лингвистической стилистики» вопросы образа (включая образ автора), сюжета, композиции, вопросы единства содержания текста и его языкового выражения. Но в словесном произведении, тексте и его содержание, и его композиция, и сюжет, и образы (включая образ автора), и всё остальное находят выражение в слове, в языке. Это очевидно. Об этом много раз говорил В. В. Виноградов. В одном небольшом фрагменте его книги «О языке художественной литературы» содержатся положения, которые могут быть противопоставлены заявлениям о «нелингвистичности» таких категорий словесности, как образ, композиция и т. д.: «В композиции целого произведения динамически развертывающееся содержание, во множестве образов отражающее многообразие действительности, раскрывается в смене и чередовании разных функционально-речевых стилей, разных форм и типов речи, в своей совокупности создающих целостный и внутренне единый «образ автора». Именно в своеобразии речевой структуры образа автора глубже и ярче всего выражается стилистическое единство целого произведения» [4; 154, 256; 3, 181].

Правда, в работах В. В. Виноградова можно встретить упоминания о «лингвистической» и «литературоведческой» стилистике. Но эти упоминания отражают не столько взгляды самого учёного, сколько взгляды тех лингвистов, которые, сталкиваясь со сложными вопросами употребления языка в художественных текстах (словесных произведениях), в частности, с вопросами взаимосвязи содержания и его словесного выражения (идеологии и стиля), отказывались и отказываются от их обсуждения под тем предлогом, что эти вопросы относятся к компетенции «литературоведческой стилистики».

Имея в виду наше языкознание 30-х годов прошлого века, В. В. Виноградов писал: «В многочисленных попытках лингвистического и стилистико-литературоведческого исследования

отдельных литературных произведений или творчества писателя в целом, продолжающихся и поныне, сразу же обнаружились резкие теоретические и методические противоречия и расхождения. С одной стороны, смысловая структура сложного словесно-художественного целого иногда как бы выпадала из поля зрения лингвиста при его стремлении не выходить из строгих рамок чисто языковых – грамматических и лексических – терминов и категорий: за деревьями лингвист не видел леса. С другой стороны, при желании охватить композицию литературного произведения в целом невольно привносились литературоведческие понятия и категории, стилистический анализ подменялся или прерывался анализом идеологическим, и возникала пёстрая смесь лингвистических представлений с литературоведческими» [4, 41].

В дальнейшем многие филологи пошли не по естественному пути превращения «пестрой смеси» языкознания и литературоведения в целостную систему понятий, категорий и терминов употребления языка, а по пути разграничения и противопоставления «лингвистической» и «литературоведческой» стилистики. В этом разграничении и противопоставлении ряд (весьма многочисленный) языковедов видит опору для стремления замкнуть свои стилистические исследования в тесные пределы «чистой лингвистики» («собственно лингвистики» и т. п.). Такое положение дел отразилось в следующем высказывании В. В. Виноградова: «На пути исследовательского движения от индивидуального стиля писателя к общим проблемам изучения художественной литературы для лингвиста большие препятствия возникают в отношении проблемы связи стиля и идейного замысла (шире: идеологии) в словесно-художественном творчестве. Эта проблема не может быть разрешена с помощью категорий и понятий классической (или традиционной) лингвистики. Недаром некоторые языковеды целиком относят эту проблему к стилистике литературоведческой» [4, 90].

В. В. Виноградов не делит вопросы и предметы стилистических исследований между «лингвистической» и «литературоведческой» стилистикой, но говорит о разных подходах к одним и тем же вопросам и предметам. Высказывания учёного на эту тему многочисленны. Они хорошо известны специалистам. Однако если не многие, то и не малочисленные специалисты будто бы забывают об этих высказываниях. Поэтому напомню некоторые из них.

«Но в отличие от литературоведа, который может идти от замыслов или от идеологии к стилю, языковед должен найти или увидеть замысел посредством тщательного анализа самой словесной ткани литературного произведения» [4, 90].

Подходы «от самой словесной ткани» текста (произведения) и от замыслов или идеологии к стилю глубоко, принципиально различны, но направлены к общей цели, с их помощью исследуются одни и те же явления, например, образы персонажей и образ автора [4, 255]. Возможность языковедческого подхода к изучению образа автора подчёркивается особо: «Проблема образа автора, являющаяся организационным центром или стержнем композиции художественного произведения, играющая огромную роль в системе как индивидуального стиля, так и стиля целых литературных направлений, может изучаться и освещаться в плане литературоведения и эстетики, с одной стороны, и в плане науки о языке художественной литературы, с другой. Оба эти разных подхода, разных метода исследования одной и той же проблемы, одного и того же предмета будут обогащать и углублять друг друга» [4, 142].

Приведённые высказывания позволяют сделать по крайней мере три вывода. Во-первых, оба подхода суть подходы к исследованию «одной и той же проблемы, одного и того же предмета». Во-вторых, не только возможен, но и необходим языковедческий подход ко всем тем явлениям, исследование которых часть языковедов считает относящимся к ведению исключительно «литературоведческой стилистики». В-третьих, при правильном филологическом понимании стилистики как дисциплины (науки), изучающей употребление языка, оба подхода «будут обогащать и углублять друг друга».

Эти три вывода подсказывают ещё один, четвёртый вывод: само разделение стилистики на «лингвистическую» и «литературоведческую» весьма сомнительно. Известный литературовед Б. В. Томашевский не говорит о двух стилистиках, но точно определяет положение стилистики в ряду филологических наук: «Стилистика является связующим звеном между языкознанием и литературоведением» [21, 5]. Стилистика не делится между языкознанием и литературоведением и тем более не представляет нечто среднее между ними. Стилистика изучает употребление языка, происходящее в различных областях человеческой деятельности, одной из которых – притом очень значительной – является литература (словесность). Поэтому стилистика не может и не должна отказываться от рассмотрения понятий и категорий, как будто бы «закреплённых» за литературоведением. При этом стилистика не становится, конечно, разделом литературоведения, а остаётся стилистикой – отраслью филологии, изучающей употребление языка и поэтому отправляющейся при исследовании всех интересующих её явлений прежде всего «от самой словесной ткани» текста (произведения).

Всё сказанное выше подводит к вопросу: не лучше ли говорить о соотношении «стилистика – теория литературы», чем о разделении стилистики на «лингвистическую» и «литературоведческую»?

Отправляясь от словесной ткани текста, стилистика движется к познанию его подлинного смысла, всей глубины его содержания. Связь средств и способов словесного выражения с выражаемым содержанием – предмет особого внимания при изучении языкового употребления в отличие от изучения языкового строя. При изучении языкового строя языковые единицы «выводятся» из текста и рассматриваются как «концепты» в отвлечении от содержания текста. При изучении языкового употребления языковые единицы, организованные в словесные ряды, рассматриваются «не как система знаков в отвлечении от конкретного смысла, а как последовательность тех же знаков, конкретный смысл формирующая и выражающая» [7, 9].

В сознании учёных, глубоко и серьёзно занимающихся стилистикой, постепенно укореняется мысль о разных объектах стилистики и «собственно лингвистики». «Не являясь “величинами языка” (хотя языковые конструкты и единицы из них только и выводятся), – пишет В. Г. Костомаров, – тексты сами по себе выступают единицами стилевой классификации и специального стилевого изучения. Ускользящее от нашего внимания обстоятельство, что, пользуясь языком, мы думаем отнюдь не о языке, но лишь о том, ради чего мы им пользуемся, меняет или должно менять перспективу исследования в стилистике как науке с иным объектом, нежели собственно лингвистика» [13, 36].

В одном из приведённых выше высказываний В. В. Виноградова со всей определённой ясностью было заявлено, что проблема связи стиля и идейного замысла «не может быть разрешена с помощью категорий и понятий классической (или традиционной) лингвистики». Очевидно, что и другие частные проблемы общей проблемы языкового употребления не могут быть разрешены с помощью категорий, понятий и терминов классического (традиционного) языкознания, сосредоточенного на проблеме языкового строя.

Вряд ли можно считать перспективным и изобретение новых терминов (типа *текстема*) по образцу старых (ср. *фонема*, *морфема* и т. п.). Частично могут быть использованы понятия и термины, выработанные в процессе изучения «языка художественной литературы», например, *образ автора*, *словесная композиция*, *словесный ряд*, *межтекстовые связи* и др. Но систему категорий, понятий и терминов, с помощью которых могла бы успешно решаться проблема употребления языка, ещё предстоит выработать.

Стилистика (в широком смысле, включая историческую стилистику, именуемую обычно историей русского литературного языка, «стилистику художественной литературы» и т. п.) как наука об употреблении языка представляет собой не столько частную дисциплину, сколько общее направление филологии.

По поводу укоренившихся выражений «язык художественной литературы», «стилистика художественной литературы» надо сделать одно замечание. Художественный текст есть прежде всего текст. Поэтому результаты исследований «языка художественной литературы» в большинстве случаев могут быть отнесены к употреблению языка вообще. Наблюдения и обобщения В. В. Виноградова в области «языка художественной литературы» могут без специальных оговорок применяться к проблеме языкового употребления.

Заметим только, что сам термин (если это термин) «язык художественной литературы» не представляется вполне точным. То же можно сказать и о таких широко распространённых формулах, как «язык публицистики», «язык науки», «язык Пушкина», «язык Толстого», «язык Маяковского» и т. д. «Стиль Пушкина» – сказать можно, поскольку стили суть «разные манеры пользоваться языком» [6, 221], но язык Пушкина, Толстого, Маяковского и т. д., язык художественной литературы, публицистики, науки и пр. – неточно. И Пушкин, и Толстой, и все писатели, которые писали на русском языке, и вся русская художественная литература, и вся русская публицистика, и т. п. употребляли один язык – русский. Но употребляли по-разному. Поэтому точнее: русский язык в произведениях Пушкина, русский язык в художественной литературе (словесности) и т. п. Показательно, что В. И. Чернышев назвал свою известную работу «Русский язык в произведениях И. С. Тургенева», а М. М. Бахтин свои заметки – «Язык в художественной литературе». Впрочем, выражения «язык художественной литературы», «язык Пушкина» и т. п. настолько привычны, настолько распространены в филологических работах и в высказываниях писателей, что уйти от них вряд ли возможно. Но полезно помнить, что в непосредственном опыте нам дан всё же не какой-то особый «язык художественной литературы», а обычный язык, употребляемый с той или иной степенью своеобразия в художественной литературе.

Язык в художественной (как и во всякой другой) литературе может рассматриваться как «материал». На язык как материал словесности указал А. С. Пушкин, который в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» с безошибочной точностью определил одно из назначений языка в обществе и неразрывную связь языка и словесности: «Как материал словесности, язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива» [18, 20].

Язык как материал словесности – это язык в его употреблении. Поэтому слово «материал» здесь ни в коем случае не обозначает только какой-то набор, массу слов и их форм, но включает в себе и указание на возможности разнообразного сочетания, разнообразной организации этих

слов и форм. В. Г. Костомаров пишет: «Подобно камню для скульптора, язык не просто средство технической обработки, но и само бытие, которое надо духовно открыть» [13, 109].

Поскольку во всяком словесном произведении представлено *употребление* языка, вопросы изучения употребления языка и вопросы изучения языка как материала словесности оказываются тесно связанными. Г. О. Винокур отметил естественность и неразрывность этой связи в высказывании, в котором термины «употребление» и «материал» дополняют и уточняют друг друга: «О разновидностях языка можно говорить не только как о разных “стилях речи”, то есть как о различных традициях языкового употребления, связанных с различными условиями общения через язык. О них можно говорить также в том отношении, что одна и та же система языка может иметь различные жизненные назначения, служить разным областям культуры, выражать различные модусы сознаний. Например, можно говорить о поэтическом языке как об известной обособленной области языкового употребления, характеризующейся возможным присутствием в ней таких форм, слов, оборотов речи, которые в других областях употребления не встречаются. Но выражение “поэтический язык” может означать также язык в его художественной функции, язык как материал искусства, в отличие, например, от языка как материала логической мысли, науки» [6, 245].

Изучению языка как материала словесности препятствует существующий разрыв между языкознанием и литературоведением – двумя отраслями науки и учебными дисциплинами, которые по самой своей природе должны быть тесно связаны. Один из путей к преодолению этого разрыва лежит в направлении дальнейшей разработки и усовершенствования методики анализа художественного текста, анализа, который называют то лингвистическим, то стилистическим, то лингвостилистическим, то филологическим. Поскольку употребление языка изучает (должна изучать) *стилистика*, анализ, о котором идёт речь, правильнее всего было бы назвать *стилистическим*. Однако суть не в названии. Суть в том, что на первое место выдвигается анализ *языка*, но не в отвлечении от его употребления, а именно в его конкретном *употреблении* в конкретном словесном произведении. От анализа языка, который в таких случаях наглядно выступает как материал словесности, идёт путь к всестороннему и глубокому анализу *содержания* произведения.

Все накопленные в течение веков образцы употребления русского языка в прозаических и стихотворных произведениях наших классиков Л. В. Щерба в статье «Литературный язык и пути его развития» (1942) назвал «сокровищем» и писал: «Самое главное, что мы должны осознать здесь, – это то, что наряду с наблюдением природы в широком смысле и явлений

современной нам жизни языковая сокровищница является основным и единственным источником искусства слова в самом широком смысле» [27, 134]. Далее выдающийся учёный и большой знаток школьного преподавания русского языка предъявлял серьёзное требование к школе: «Наша средняя школа обязана готовить понимающих читателей, должна не столько рассуждать по поводу литературы, сколько напитать своих воспитанников всей совокупностью нашей классической литературы и научить их читать её со смыслом, так, как она того заслуживает» [27, 135]. Однако эта задача, увы, остается нерешенной. Для её решения одно из первых мест в подготовке современного учителя словесности должна занимать стилистика и соответственно стилистический анализ текста. Поскольку стилистика изучает употребление языка, а соединение отдельных членов языковой структуры в единое смысловое и композиционное целое представлено в *тексте*, основой всей стилистики должна быть *стилистика текста*. А так как всякое произведение словесности – это текст, именно в стилистике текста следует искать решения многочисленных вопросов, объединённых понятием «язык как материал словесности».

Как материал словесности русский язык выступает в своём полном объёме, то есть во всех разновидностях своего употребления. Главных разновидностей употребления языка, как известно, две: литературная (которую принято называть «литературным языком») и разговорная (которую принято называть «разговорным языком», а чаще «разговорной речью»).

Литературный язык в словарях и специальной литературе характеризуется целым рядом признаков и определяется обычно как обработанная и нормированная форма общенародного языка, обязательная для всех членов данного общества, универсальная в смысле использования в разных сферах деятельности, стилистически дифференцированная и имеющая тенденцию к стабильности. Легко заметить, что все перечисленные признаки формируются в процессе языкового употребления, и возникает вопрос: какова природа этого употребления? Современные исследователи как-то не озабочены этим вопросом, а между тем он очень важен и ответ на него был предложен Л. В. Щербой ещё сто лет назад. В своих ранних диалектологических исследованиях он обратил внимание на принципиальное различие монологического и диалогического употребления языка [27, 115]. Это различие и стало для Л. В. Щербы основой характеристики литературного и разговорного языков. В уже цитированной статье «Литературный язык и пути его развития» он так определил суть их различия: «Если вдуматься глубже в суть вещей, то мы придем к заключению, что в основе литературного языка лежит монолог, рассказ, противопоставляемый диалогу – разговорной речи. Эта последняя состоит из

взаимных реакций двух общающихся между собой индивидов, реакций нормально спонтанных, определяемых ситуацией или высказыванием собеседника. Диалог – это в сущности цепь реплик. Монолог – это уже организованная система облеченных в словесную форму мыслей, отнюдь не являющаяся репликой, а преднамеренным воздействием на окружающих. Всякий монолог есть литературное произведение в зачатке. Недаром монологу надо учить. В малокультурной среде только немногие люди с тем или иным литературным дарованием способны к монологу; большинство не в состоянии ничего связно рассказать. Все это можно наблюдать каждый день кругом себя; но не всегда это доходит до сознания» [27, 115].

Очевидно, что все перечисленные выше признаки литературного языка вырабатываются в его монологическом употреблении. Несомненно, что именно в процессе построения монолога происходит обработка, а затем нормализация языка. Обработанность и нормированность, в свою очередь, выступают как предпосылки универсальности и всеобщности. На почве того, что каждая «организованная система облеченных в словесную форму мыслей» соотносится с определенной сферой общения и отражает ее особенности, возникает стилевая дифференциация литературного языка. С монологической формой связана и стабильность, традиционность литературного языка, поскольку монолог «протекает более в рамках традиционных форм, воспоминание о которых при полном контроле сознания является основным организующим началом нашей монологической речи» [27, 116].

Литературный язык и разговорный язык – самые общие разновидности употребления языка, внутри которых есть разновидности частные. В современной высшей школе изучается главным образом литературный русский язык (исключение представляют диалектология и отчасти историческая грамматика); стилистика за редкими исключениями также занимается лишь литературным языком и его разновидностями – стилями. Между тем изучение только литературного языка не может дать достаточного представления о русском языке в целом – ведь разговорный язык в общей «массе» (если можно так сказать) его употребления едва ли уступает литературному языку, а скорее – превосходит его. Поэтому, говоря о разновидностях употребления русского языка, составляющих в своей совокупности (а лучше сказать – системе) язык как материал словесности, невозможно игнорировать разговорный язык и разновидности его употребления.

Принципы выделения и описания разновидностей употребления литературного и разговорного языка – вопрос особый. Но несколько кратких замечаний по этому поводу не будут здесь лишними.

О разновидностях употребления разговорного языка в работах по стилистике вообще обычно не говорится, хотя территориальные диалекты, полудиалекты, социально-профессиональные диалекты (включая жаргоны и арго), просторечие и «общий разговорный язык» в языковедческой литературе упоминаются с большим или меньшим постоянством. В «Лекциях по истории русского литературного языка» Б. А. Ларина последовательно выдерживается понимание разговорного языка как включающего в свой состав диалекты и «общий разговорный язык». Учёный писал: «Литературный язык и разговорный язык, как общий, так и диалекты (областные или профессиональные) постоянно взаимодействовали» [14, 230]. Из этого высказывания вытекают два важных положения. Во-первых, территориальные и социально-профессиональные диалекты – это разновидности употребления разговорного языка. Во-вторых, есть ещё такая важная разновидность как «общий разговорный язык», о котором в «Лекциях» Б. А. Ларина говорится неоднократно [14; 8, 230, 234, 259, 287 и др.].

«Общий разговорный язык» – это та разновидность разговорного языка, которая не имеет резких произносительных примет территориальных диалектов и семантических и эмоционально-экспрессивных примет в лексике и фразеологии, свойственных социально-профессиональным диалектам и просторечию. В силу этого она многим специалистам представляется «разговорным стилем» литературного языка. Это очевидная ошибка. Ведь как раз в «общем разговорном языке», так сказать, в чистом виде (то есть не затенённые диалектными, жаргонными и просторечными чертами) предстают все особенности разговорного языка, отличающие его от языка литературного.

Разновидности употребления литературного языка, именуемые стилями, изучает и описывает так называемая функциональная стилистика. В этом направлении стилистики постоянно говорится о трёх «функциональных стилях»: официально-деловом, научном и публицистическом. По недоразумению в этот ряд часто ставится ещё «разговорный стиль». Ведутся споры о «языке художественной литературы»: является он «художественным стилем» и стоит в одном ряду со стилями официально-деловым, научным и публицистическим или представляет собой разновидность употребления языка особого рода.

Специфика «языка художественной литературы» (языка в художественной литературе), кажется, прояснена достаточно: эта разновидность употребления языка служит для отражения и изображения действительности в образах, представлениях, тогда как официально-деловой, научный и публицистический стили служат для отражения и описания, объяснения действительности в понятиях. Кроме того, «язык

художественной литературы» (язык в художественной литературе) обладает особой, эстетической функцией особыми, отличными от «общелитературных», нормами.

Официально-деловой, научный и публицистический стили не раз описывались путём указаний на особенности в каждом из них набора лексико-фразеологических, грамматических, а иногда и фонетических средств. Но такие описания далеки от реальности языкового употребления. В. В. Одинцов справедливо писал, что «обычные», то есть постоянно встречающиеся за пределами художественной словесности тексты не помещаются в рамки этих описаний и что «функциональная стилистика не знает, что делать с обычными текстами, видя в них смесь разных стилей» [17, 53].

Функциональная стилистика ограничивает изучение всего многообразия разновидностей употребления языка тремя-четырьмя «функциональными стилями». А так как функциональная стилистика формировалась без опоры на стилистику текста, «функциональные стили» выступают в большей мере как созданные учёными «конструкты», чем как реально существующие объекты исследования. К этому можно ещё добавить, что и само название «функциональная стилистика» не является точным, поскольку выделение «функциональных стилей» производится не по принципу соотнесения с функциями языка (общение, сообщение, воздействие), как предлагал В. В. Виноградов [5, 6], а по принципу соотнесения со сферами употребления языка, что особенно прямолинейно декларируется в учебных изданиях, например: «Научную сферу обслуживает научный стиль, деловую – официально-деловой, обиходно-разговорную – разговорный, а в сфере массовой информации используется публицистический стиль» [2, 146].

Г. О. Винокур в самом общем плане определил стили как «разные манеры пользоваться языком» [6, 221], иными словами – как разные сочетания разных способов употребления языка. Вне употребления языка нет стиля, но и употребление происходит не «вообще», а всегда в каком-либо стиле.

Употребление есть бытие языка. В словарях и грамматиках представлены «концепты», представлено научное видение языка. А язык как деятельность, как данное в опыте явление представлен нам во всей совокупности доступных нашему восприятию текстов, в том числе и текстов прошедших времён. Это и есть язык как материал словесности.

Список литературы

1. *Аверинцев С.С.* Филология // Русский язык. Энциклопедия. – М.: «Советская энциклопедия», 1979. – С. 372 – 374.

2. *Бондалетов В.Д., Вартапетова С.С., Кушлина Э.Н., Леонова Н.А.* Стилистика русского языка. – Л.: Просвещение, 1989. – 286 с.
3. *Виноградов В.В.* О теории художественной речи. – М.: «Высшая школа», 1971. – 240 с.
4. *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. – М.: Гос. изд. Художественной литературы, 1959. – 656 с.
5. *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. - М.: АН СССР, 1963. – 256 с.
6. *Винокур Г.О.* Избранные работы по русскому языку. – М.: Гос. уч.-пед. изд-во Мин. просвещ. РСФСР, 1959. – 492 с.
7. *Головин Б.Н.* «Лингвистика текста» или «лингвистика речи»? // Термины в языке и речи: Межвузовский сборник. – Горький, изд. ГГУ им. Н. И. Лобачевского, 1984. – С. 3 – 68. Грамматики *Лаврентия Зизания* и *Мелетия Смотрицкого*. – М.: Фил. фак. МГУ, 2000. – 528 с.
9. *Гумбольдт В. фон.* Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1984. – 396 (400) с.
10. *Звегинцев В.А.* О научном наследии Вильгельма фон Гумбольдта // *Гумбольдт В. фон.* Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1984. – 396 (400) с.
11. *Золотова Г.А.* О возможностях грамматической науки // Вопросы языкознания. № 3. – М.: РАН, 2006 – С. 14 – 21.
12. *Кожина М.Н., Дускаева Л.Р., Салимовский В.А.* Стилистика русского языка. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 464 с.
13. *Костомаров В.Г.* Наш язык в действии. – М.: Гардарики, 2005. – 287 с.
14. *Ларин Б.А.* Лекции по истории русского литературного языка. - М.: Высшая школа, 1975. – 328 с.
15. *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. Т. 7. – М, Л.: Издательство Академии наук СССР, 1952-1952. – 996 с.
16. *Николаева Т.М.* Текст // Языкознание. Большой энциклопедический словарь. – М.: 2000. – С. 507.
17. *Одинцов В.В.* Стилистика текста. Изд.3-е, стереотипное. – М.:КомКнига, 2006. – 264 с.
18. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в десяти томах. Изд. 4-е. Т. VII. – Л.: Наука, 1978.
19. Русская речь. Вып. 1. – Петроград: (Издание фонетического ин-та. Практического изучения языков, 1923. – 296 с.
20. *Сумароков А.П.* Полное собрание сочинений. Ч. VI. – М.: Тип. У Н. Новикова, 1781. – 395 с.
21. *Томашевский Б.В.* Стилистика. 2-е изд., испр. и доп. – Л.: Изд. ЛГУ, 1983. – 284 с.
22. *Тредиаковский В.К.* Сочинения. Т. III. СПб.: Изд. А.Смирдина; в Тип. Военно-учебных заведений (изд. А. Смирдина), 1849. – 774, [2] с.
23. *Успенский Б.А.* Из истории русского литературного языка XVIII – начала XIX века. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. – М.: 1985. – 215 с.
24. *Философия: энциклопедический словарь / под ред. Ивина А.А.* М.: Гардарики, 2006. – 1072 с.
25. *Чернухина И. Я.* Культура речи – прагматика – риторика – стилистика // Статус стилистики в современном языкознании: Межвузовский сб. научных трудов. – Пермь: Перм. ун-т., 1992.
26. *Чудаков А.П.* В. В.Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века // Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы. – М.: «Наука», 1980. – С. 285 – 315.

27. Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. – М.: Гос. уч.-пед.изд. Минист. просвещ. РСФСР, 1957.– 188 с.
28. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. – Л.: Наука, 1974. – 428 с.
29. Энгельгардт Б.М. Формальный метод в истории литературы. – Л.: Academia, 1927. – 119 с.

References

1. Averincev S.S. Filologiya [Philology]. *Russkij yazyk. Enciklopediya [Russian language. Encyclopedia]*. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1979, p. 372 – 374.
2. Bondaletov V.D., Vartapetova S.S., Kushlina E.N., Leonova N.A. *Stilistika russkogo yazyka [Stylistics of the Russian language]*. Leningrad, Prosveshchenie Publ., 1989, 286 p.
3. Vinogradov V.V. *O teorii hudozhestvennoj rechi [On the theory of art speech]*. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1971, 240 p.
4. Vinogradov, V.V. *O yazyke khudozhestvennoi literatury [About fiction language]*. М.: Gos. izd-vo Khud. lit, 1959, 656 p.
5. Vinogradov V.V. *Stilistika. Teoriya poeticheskoy rechi. Poetika [The style. Theory of poetic speech. Poetics]*, Moscow, AN SSSR Publ., 1963, 256 p.
6. Vinokur G.O. *Izbrannye raboty po russkomu yazyku [Selected works in the Russian language]*. Moscow, Gos. uch.-ped. izd-vo Min. prosveshch. RSFSR Publ., 1959, 492 p.
7. Golovin B.N. «Lingvistika teksta» ili «lingvistika rechi»? [Linguistics of the text” or “linguistics of speech”?]. *Terminy v yazyke i rechi: Mezhevuzovskij sbornik [Terms in language and speech: Interuniversity collection]*, Gor'kij, izd. GGU im. N. I. Lobachevskogo Publ., 1984, p. 3 – 6 8.
8. *Grammatiki Lavrentiya Zizaniya i Meletiya Smotrickogo [Grammars of Lawrence Zizania and Meletius Smotrytsky]*. Moscow, Fil. fak. MGU Publ., 2000, 528 p.
9. Gumbol'dt V. fon. *Izbrannye trudy po yazykoznaniiyu [Selected works on linguistics]*. Moscow, Progress Publ., 1984, 396 (400) p.
10. Zvegincev V.A. O nauchnom nasledii Vil'gel'ma fon Gumbol'dta [On the scientific heritage of Wilhelm von Humboldt]. *Gumbol'dt V. fon. Izbrannye trudy po yazykoznaniiyu [Humboldt V. von. Selected works on linguistics]*. Moscow, Progress Publ., 1984, 396 (400) p.
11. Zolotova G.A. O vozmozhnostyah grammaticheskoy nauki [On the possibilities of grammar science]. *Voprosy yazykoznaniiya [Questions of linguistics]*. No 3, Moscow, RAN Publ., 2006, p. 14 – 21.
12. Kozhina M.N., Duskayeva L.R., Salimovsky V.A. *Stilistika russkogo yazyka [Stylistics of the Russian language]*. Moscow, Flinta, Science Publ., 2008, 464 p.
13. Kostomarov V.G. *Nash yazyk v dejstvii [Our language is in action]*. Moscow, Gardariki Publ., 2005, 287 p.
14. Larin B.A. *Lekcii po istorii russkogo literaturnogo yazyka [Lectures on the history of the Russian literary language]*. Moscow, Higher school Publ., 1975, 328 p.
15. Lomonosov M.V. *Polnoe sobranie sochinenij [Full collection of writings]*. Vol. 7. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1952, 996 p.
16. Nikolaeva T.M. *Tekst [Text]*. *Yazykoznanie. Bol'shoj enciklopedicheskij slovar' [Linguistics. Big Encyclopedic Dictionary]*, Moscow, 2000, p. 507.
17. Odintsov V.V. *The stylistics of the text [Stilistika teksta]*, Moscow, KomKniga Publ., 2006, 264 p.

18. *Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochinenij v desyati tomah* [Complete works in ten volumes]. Ed. 4th. Vol. VII. Leningrad, Science Publ., 1978.
19. *Russkaya rech'. Vyp. 1* [Russian speech Vol. 1]. Petrograd: (Izдание foneticheskogo in-ta. Prakticheskogo izucheniya yazykov, 1923, 296 p.
20. *Sumarokov A.P. Polnoe sobranie sochinenij* [Full composition of writings]. Part VI. Moscow, N. Novikov Publ., 1781, 395 p.
21. *Tomashevskij B.V. Stilistika* [Stylistics]. Izd. 2-e, ispravl. i dopolnennoe. – L.: Izd. Leningradskogo univer, 1983, 284 p.
22. *Trediakovskij V.K. Sochineniya* [Compositions]. Vol. III. St. Petersburg, A.Smiridin Publ., 1849, 774, [2] p.
23. *Uspenskij B.A. Iz istorii russkogo literaturnogo yazyka XVIII – nachala XIX veka. Yazykovaya programma Karamzina i ee istoricheskie korni* [From the history of the Russian literary language of the eighteenth and early nineteenth centuries. Karamzin's language program and its historical roots], Moscow, 1985, 215 p.
24. *Filosofiya: enciklopedicheskij slovar'* [Philosophy: Encyclopedic Dictionary], ed. Ivina A.A., Moscow, Gardariki Publ., 2006., 1072 s.
25. *CHernuhina I. YA. Kul'tura rechi – pragmatika – ritorika – stilistika* [Speech culture - pragmatics - rhetoric - stylistics]. *Status stilistiki v sovremennom yazykoznanii: Mezhvuzovskij sb. nauchnyh trudov* [Status of stylistics in modern linguistics: Interuniversity collection. scientific works]. Perm': Perm. un-t Publ., 1992.
26. *CHudakov A.P. V. V.Vinogradov i teoriya hudozhestvennoj rechi pervoj treti XX veka* [V.V. Vinogradov and the theory of artistic speech of the first third of the twentieth century]. *Vinogradov V.V. Izbrannye trudy. O yazyke hudozhestvennoj prozy* [Vinogradov V.V. Selected Works. On the language of fiction]. Moscow, Nauka Publ., 1980, p. 285 – 315.
27. *SHCHerba L.V. Izbrannye raboty po russkomu yazyku* [Selected works in the Russian language]. Moscow, Gos. uch.-ped.izd. Minist. prosveshch. RSFSR, 1957, 188 p.
28. *Shcherba, L.V. Yazykovaya sistema i rechevaya deyatelnost'* [Language system and speech activity]. Leningrad, Nauka, 1974, 428 p.
29. *Engel'gardt B.M. Formal'nyj metod v istorii literatury* [The formal method in the history of literature]. Leningrad, Academia Publ., 1927, 119 p.

Ю. М. Папян¹

ПИСАТЕЛЬ КАК ПЕРСОНАЖ РОМАНА

В статье рассмотрены стилистические основы типизации образов писателей. Она определяется направленностью средств выражения на ценностное с точки зрения автора содержание. Такая работа строится на главных компонентах упорядоченности текста, которые указывают на образ автора и на героя повествования. Образы эти содержательно прямо противоположны друг другу и вместе с тем неразрывно взаимосвязаны. О взаимосвязи и противоположности говорит эстетическое начало, которое и создаётся соотношением *образ автора и его герой*. Оба эти образа – изображённые, но в образе автора содержатся компоненты изображающего начала. Второй – отличается содержательной полнотой и конкретностью; о первом можно сказать только то, что он, беспристрастно наблюдая за своим героем и ничего о себе не сообщая, представляет фокус целого. Сообщают об образах и о различном видении изображённого маркированные компоненты организации текста.

Ключевые слова: язык в художественной литературе, образ автора, персонаж, типизация, языковая композиция, словесный ряд.

Yuri M. Papayan

WRITER AS CHARACTER OF THE NOVEL

The article discusses the stylistic foundations of typing images of writers. It is determined by the orientation of the means of expression on the value content from the point of view of the author. Such work is based on the main components of the orderliness of the text, which indicate the image of the author and the hero of the story. These images are substantively directly opposite to each other and at the same time inextricably interconnected. The aesthetic principle speaks of the relationship and the opposite, which is created by the ratio of the image of the author and his hero. Both of these images are depicted, but the image of the author contains components of the depicting principle. The second one - differs in content completeness and concreteness; the first one can only be said that he, impartially observing his hero and not telling anything about himself, represents the focus of the whole. The marked components of the organization of the text report the images and the different appearance of the pictured.

Key words: language in fiction, images of the author, character typing, language composition, verbal sequence.

Известны замечательные книги, составленные из высказываний писателей (в широком смысле слова *писатель*) о литературном труде, и в этих высказываниях прямо или косвенно говорится о тех ценностях,

¹ Юрий Михайлович Папян – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики, ФБГОУ ВО «Литературный институт имени А. М. Горького» (Москва, Российская Федерация). E-mail: upapayan@mail.ru

Yuri M. Papayan – Associate professor of Russian Language and Stylistics Department. E-mail: upapayan@mail.ru

которыми руководствуется, потому и дорожит автор. Кроме того, в редких, к сожалению, случаях сохранились черновики и варианты текстов, сопоставление которых позволяет осмыслить правки и проникнуть в его мастерскую, подмечая те же ценности. Знание этих материалов привносит в чтение глубину, необходимую каждому человеку, особенно – вступившему на писательскую стезю.

Есть и художественные произведения, в которых создан образ писателя – персонажа. И они немало дают пониманию характера работы писателя, порождая ощущения настоящих человеческих переживаний, связанных с созданием текста. Образность, а не только строгий научный анализ, тоже служит познанию, и, более того, её следует считать первым шагом в труде познания; не случайно, по В. Г. Белинскому, учёного понимают не все, но все могут понять поэта [8, 798], и это потому, что художник стремится или должен стремиться к такому пониманию².

В образах писателей можно подметить не только то, что дано в писательских высказываниях о литературном труде, но и сопоставлением черновиков и вариантов написанного узнать об особенностях этого труда и благодаря образности оказаться в процессе сотворчества, эмоционально сопереживая рождению текста. Тем самым и те и другие знания, восполняя друг друга, равно полезны.

Конечно, образы писателя в различных произведениях различны, но в них есть то, что позволяет говорить о типизации образа, проявляющей в его индивидуальных чертах свойства людей, создающих произведения словесного искусства. Очевидно, что эта типизация основана на повторении писателями, независимо от их бытия во времени и пространстве, необходимых и потому характерных действий, подсказанных жизнью и почерпнутых из книг. И в художественном произведении эти действия воспринимаются как постулат, как вневременная норма поведения человека, который, наследуя дарованному сладкопением Демодоку, повествует так, будто он «сам был участник всему иль от верных // Все очевидцев узнал» [13; 83, 92]. Говоря иначе, в художественном произведении писательские ценности, выраженные и в подробностях (деталях), и в общей упорядоченности (структуре) текста, соотнесены с повествующим персонажем – с образом создателя произведения – и, получая образное выражение, сообщают о мыслях этого необычного героя, его профессиональной деятельности и о том, что с нею связано. Необычен этот персонаж не только потому, что встречается в литературе редко, но и потому, что рефлексивно сосредоточен на своей работе, страшась не за реальность повествуемого, а за свой стиль, образуемый осмысленным стремлением

² Ср. высказывание Л. Н. Толстого: «Все усилия художника должны быть направлены на то, чтобы быть понятым всеми» [25, 466]

хорошо, увлекательно рассказать историю, создав захватывающий сюжет. Такое психическое состояние всегда сопровождает писателя так, что находит отражение в его образе, хотя многие читатели, наверное, думают, «к чему мыслить о мысли и говорить о речи, когда есть столько других тем?» [1, 9].

Остановимся на некоторых отрезках из некоторых романов, написанных относительно недавно – в начале XXI в.

Отчётливее всего типический и индивидуальный образ писателя проступает при сообщении о поиске нужного слова или выражения – выборе необходимого языкового материала, и выбор этот определяется, конечно, отношением к содержанию целого – текста. Например:

«Самолет набрал высоту и теперь натужно гудел, точно обожравшийся нектаром шмель, тяжело волокущий по воздуху свое мохнатое тело к скрытой в разнотравье заветной норке...» «Разнотравье» – плохо. В траве... Да, просто в траве! Иногда проще избавиться от избыточного веса, чем от избыточного слова. (Неплохо сказано! Надо бы запомнить.) Пошли дальше. «В иллюминаторе виднелась земля, такая крошечная, что, казалось, отсюда, сверху, можно одним плевком накрыть средний европейский город». Тоже ничего – образно. Но с физиологическим оттенком. Это меня всегда смущает. Попробуйте роденовский «Поцелуй» представить себе в виде интенсивного обмена двух организмов выделениями слюнных желез – стошнит!.. (35, 239)

Нетрудно заметить, что в центре внимания приведённого отрезка, взятого из романа «Козлёнок в молоке» Ю. Полякова, – персонаж, составляющий текст (выделенный в цитате кавычками) и перебирающий, подыскивающий для него слова. И описание работы связано с использованием эмоционально-оценочных средств, а также с поиском таких, которые кажутся герою образными. Если судить по содержанию отрывка, для него образность отдельных средств выражения и приёмов их включения в текст – одна из главных задач (ср.: *Тоже ничего – образно*), и работа над ней заметна не только в соотносённости ряда слов с их оценками (типа *неплохо, ничего, стошнит*), но и в использовании тропов. Причём последние содержатся и в той части отрезка, что изображает составляемый текст, и в той, что сопровождает составляемое – доводы, на которых основаны оценки. Действительно, все смыслы отрезка соотношены с видением героя повествования и с оценкой выражения этого видения [ср., к примеру: *Иногда проще избавиться от избыточного веса, чем от избыточного слова. (Неплохо сказано! Надо бы запомнить.)*], и читатель знакомится с «исправленным текстом» и с тем, что сопровождает исправление: их сопоставление способствует лучшему пониманию образа писателя. Внимание к тому, как выражена мысль, отражает характерное писательское поведение, от которого зависит качество текста, определяемое понятием *художественности*, так что выбор языковых средств и поиск нужного слова в писательском труде становятся предметом изображения

неслучайно. В романе сказано: «Профессия литератора очень напоминает первобытное собирательство. Вырвал корешок, надкусил. Горько – сплюнул и выбросил, вкусно – сунул в торбочку и дальше побрел» (35, 240). «Горько» и «вкусно», очевидно, только оценочные образы понимания того, что в основе профессии литератора лежит необходимость перевода явлений действительности в слово, то есть в «такой член в общем культурном сознании, с которым другие его члены – гомологичны» [32, 140]), и того, что, несмотря на гомологичность языка, мир многообразен, и это многообразие отражается в стилистическом многообразии средств и способов словесного выражения, требующем к себе особого внимания. И герой романа (в данном случае он – рассказчик, обозначенный формами местоимения 1-го лица и соответствующими местоимению формами глаголов) это понимает; доказательством тому служит вся композиция отрезка, построенная на взаимодействии стилистически разнородного словесного материала, то есть соотнесённость этого материала – главный приём выразительности и, разумеется, образности текста [ср. употребление слов различной стилистической окраски: эмоционально-экспрессивной и функционально-стилистической – не только оценочных слов, но и слов, использованных в сравнении самолёта со шмелём и служащих описанию природы, а также и «физиологических» слов, которые встречаются не только в последнем предложении, но и раньше (*обожравшийся, избыточный вес*)]. «Физиологическая» образность в данном случае служит внутренней характеристике изображённого писателя, привнося в неё шуточную, ироническую подробность.

Оценка (за ней всегда следует выбор) языковых средств, субъективирующая повествование, нередко сопровождает изображение писательской работы. Но в этой работе важны, конечно, не только оценочные слова, но и организация средств выражения. Не случайно содержание следующего отрезка (из романа Д. Рубиной «Вот идёт Мессия!..») неразрывно связано и с тем и с другим аспектами употребления языка. Правда, первый аспект лежит, так сказать, на поверхности, а второй раскрывается в ходе развёртывания отрезка, затрагивая всё его содержание и порождая новые смыслы благодаря соотнесённости языковых средств. (Заметим, что соотнесённость лежит в основе любой организации, или композиции, текста.)

«...Обнаженная писательница N. лежала в горячих струях воздуха, которые гнал на нее большой вентилятор...»

Омерзительно...

«Обнаженная писательница N. лежала под горячей струей воздуха от вращающегося вентилятора...»

Того хуже...

«Обнаженная писательница N...»

Да ну ее к черту – обнаженную! «Голая писательница N. лежала под вентилятором». Вот и все. (37, 58)

Как и в предыдущем случае, образ составляемого текста отделён кавычками от той части, в которой изображена правка, связанная с отрицательным отношением к словам *обнаженная и под горячей струей воздуха*, придающим персонажу возвышающие романтические оттенки смыслов. Как видим, и здесь отрицательное отношение выражено эмоционально-экспрессивными средствами (*омерзительно, хуже; Да ну ее к черту – обнаженную!*). Правка, контрастно приводя к рождению нового – вновь иронического – содержания, определяемого движением от возвышающего описания к простой констатации факта, показывает неотделимость упорядоченности текста от выбора и организации языкового материала. Осознание этой зависимости лежит в основе писательского труда, оно же лежит в основе рефлексии героини, в борьбе со штампами исправляющей написанное.

И в первом, и во втором примерах создание образа писателя было связано с изображением работы, в которой доминирует внимание к стилистической окраске средств выражений, подчинённых целому. Какими свойствами обладает это целое, или органическое единство формы и содержания текста, отражающее главную цель и ценность автора, – единство целого, определяемое разными словами: *художественное, эстетическое, поэтическое*? Его, говоря о произведениях Н. Гоголя, кратко охарактеризовал В. Набоков: «<...> художественное достоинство целого зависит <...> не от того, *что* сказано, а от того *как* это сказано, от блистательного сочетания маловыразительных частных» [18, 69]. Здесь приставка *со-* в слове *сочетание* указывает на соотносительность средств выражения – исходную категорию стилистики. Её нужно считать исходной потому, что она лежит в основе композиции (не случайно латинское слово *compositio* можно перевести на русский язык словами *соединение, сочетание, сплетение, соотношение*).

Понимание того, что любая языковая единица, в том числе и слово, «не содержит в себе уже законченного понятия, а только побуждает к самостоятельному образованию» [15, 20] этого понятия, требует изучения композиции. Композиция через соотносительность средств языкового выражения *со-*прягает текст (выделяю приставку, чтобы подчеркнуть её значение: «взятое вместе»), приводит все частные языковые значения к единому содержанию. Это значит, что смысл рождается как процесс, как динамическое развитие, поэтому он связан с композицией, порождающей сеть отношений – соотносительных связей. В этих отношениях могут

принимать участие не только отдельные языковые единицы, но и целостные отрезки, которые можно рассматривать как субтексты.

Изучение композиции текста приводит исследователей к необходимости принять категорию, которая обнаружена В. В. Виноградовым и названа им *словесным рядом*. Композиция, напомним, определена учёным как система «динамического развёртывания словесных рядов в сложном единстве целого» [9, 49], а термин *словесный ряд* конкретизирован и обоснован А. И. Горшковым [14, 146 – 152]. Словесные ряды и есть те компоненты текста, которые лежат в основе его упорядоченности (закономерна и родственная связь слов *ряд* и *упорядоченность*) и без изучения которых любые суждения о художественном целом могут носить умозрительный характер, или отражать слишком «общие представления» [17, 284].

Роман и эстетическая функция языка. В романе, благодаря своеобразию выбора и организации языковых средств, рождаются свойства, принципиально отличающие тексты художественной литературы от текстов иных разновидностей употребления языка. В последних язык служит непосредственно задачам общения, а в первых он – объект изображения, представляющий, по М. М. Бахтину, «речевую жизнь во всей её конкретности» [7, 287]: говорящий человек проступает в характере употребления языка и только в нём. Исследования говорят, что главные из взаимосвязанных друг с другом свойств, отличающих тексты художественной литературы от текстов иных разновидностей языка, заключаются в (1) образном отражении и изображении видения действительности, в (2) доминирующей в художественном произведении эстетической функции языка, а также в (3) принципиальной открытости художественного текста, то есть использовании им «не своих» словесных рядов – компонентов всех функциональных стилей и разновидностей разговорного языка [14, 274 – 287]. Разумеется, и эти свойства, и их взаимодействие проявляются в употреблении языка. К этому взаимодействию, точнее – неразрывной их связи, и присмотримся.

Примеры, подтверждающие открытость художественных текстов, уже были замечены в тех отрезках произведений, что рассмотрены выше – в употреблении языковых единиц различной стилистической окраски. Разнообразно маркированные общим употреблением единицы, контрастно соотносясь друг с другом, служат и образности текста, и, конечно, выражению образов персонажей: часть всегда зависима от целого, уподобляется ему. Дело, конечно, не в образных словах, а в образах, созданных «посредством слов» [11, 94]. Как правило, художественная литература, в том числе и роман, создаёт свои тексты с опорой на «безобразную» образность [23, 63; 12, 391; 14, 295 – 296, 299 – 303],

и утверждать это можно потому, что использование образных слов и образов, создаваемых с помощью средств художественной изобразительности (тропов и фигур), должно находить опору в использовании языковых средств в их общеупотребимом, то есть безобразном значении. Оправдание включённых в текст разнообразно окрашенных средств заключается в их отношении к персонажам. И в приведённых примерах доминирует именно «безобразная» образность, порождаемая прежде всего соотношением предметно-логических и эмоционально-экспрессивных словесных рядов [21, 61], нередко вызывающих представление о текстах различных разновидностей употребления языка.

В связи с эстетической функцией языка присмотримся лишь к тем компонентам организации текста, которые позволяют провести стилистически условную границу между повествованием, связанным с изображающим и изображённым образами [7, 288]; изучение их отношений Бахтиным было названо основной проблемой языка в художественной литературе.

Художественное начало в любом романе рождается в соотношении *образ создателя произведения и его герой*. За этим соотношением – «форма конкретного переживания действительного человека» [6, 36], проявляемая в видении изображённой действительности. Опоры этого видения можно показать с помощью категории словесного ряда, но прежде – несколько слов об образе создателя текста и образе его героя как категориях текста [14, 333].

Бахтин писал, что «эстетически значимое целое внутренней жизни человека, его душа <...> активно создаётся и положительно оформляется и завершается только в категории другого» [6, 116]. Бахтин и Виноградов, выразившие в своих работах актуальные и сейчас филологические проблемы и оказавшие значительное влияние на разработку этих проблем, называли категорию *другого* по-разному: второй, стремясь не отрываться от исходной реальности филологии [2, 544] – монологически построенного текста, остановился на термине *образ автора*; первый, отталкиваясь от эстетики и философии, пользовался словами «автор», «личность творца», «автор-творец» и под. Можно вспомнить и другое название этой категории, данное Ю. Н. Тыняновым, – *литературная личность автора* [26, 174], но важно, что в любом случае речь идёт именно о «некоей воображаемой личности, организующей повествование или – наоборот – о произведении, строящем эту личность» [30, 309]. Стилистике, предметом которой является соединение «отдельных членов языковой структуры в одно и качественное новое целое» [12, 224], принять термин *образ автора*, а не какой-либо другой из перечисленных выше, позволяет следующее толкование, данное Бахтиным (что может показаться странным, если иметь в виду его несогласие с виноградовской концепцией термина [3, 402]): «Так называемый образ

автора – это, правда, образ особого типа, отличный от других образов произведения, но это *образ*, а он имеет своего автора, создавшего его. Образ рассказчика в рассказе от *я*, образ героя автобиографических произведений (автобиографии, исповеди, дневники, мемуары и др.), автобиографический герой, лирический герой и т. п. Все они измеряются и определяются своим отношением к автору-человеку (как особому предмету изображения), но все они – изображенные образы, имеющие своего автора, носителя чисто изображающего начала» [6, 288]. Конечно же, и образ автора, и герой произведения – изображённые образы, но в первом сохраняется то, что соотносимо с создающим началом, а второй несёт в себе только созданное.

При всём различии терминов и вкладываемых в них понятий, а также задач и целей исследования, между теоретическими подходами Бахтина и Виноградова обнаруживаются точки схождения в понимании того, что можно назвать «фокусом целого» [9, 118] или «фокусом формирующих энергий» [4, 63]. Важно, что и для одного, и для другого учёного характерно рассмотрение образа автора не только как эстетического объекта, но и как объекта стилистического, то есть связанного с выбором и упорядоченностью языкового материала, потому что в основе эстетического лежит стилистическое начало.

В рамках завершённого словесного целого его фокус проявляется в упорядоченном материале, который служит выражению точек зрения образов (и создателя текста, и персонажей). О *точке зрения* образов или об их *точке видения* (или просто *видении*) говорится в трудах М. М. Бахтина, В. В. Виноградова, Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского, В. В. Одинцова, А. И. Горшкова и др. учёных. Понятия, выраженные этими терминами (нередко их употребление следует понимать как синонимичное), удобны для изучения принципов развёртывания языковой композиции текста [27; 28, 9 – 218].

Точки видения в компонентах организации текста. Очевидно, что языковые единицы сами по себе не могут способствовать изучению вопросов стилистики, в которой центральная проблема – их организация в одно целое, но, соотнесённые друг с другом, они обнаруживают определённый порядок, который следует рассматривать в качестве одного из главных признаков текста [14, 66].

Анализ, направленный на изучение взаимоотношений изображающего и изображённого образов, требует учета того, что, благодаря соотнесённости, средства выражения обладают пронизываемостью смыслов, и эти смыслы могут сказываться не только на словах, предложениях, сложных синтаксических целых и относительно самостоятельных отрезках, но и на произведении в целом. Распознаванию образов служит их выраженность,

реализуемая в компонентах организации текста – в словесных рядах, с помощью которых многообразие употребления языка конкретизируется.

Рассмотрим отрезок из романа Д. Быкова «Икс».

«В пылающей небесной глубине Троицына дня махрилось, клубясь, кипенное облако, смотрелось в зеркальную зелень непобедимо стынущего в полуденном покое Дона, и коршун бурными упругими полудужьями крыл обозначался вдали, словно без него, едва намеченного в густом куреве у горизонта, не так чувствовалась бы потная, истомная жара».

Так было короче, но лучше ли? Недоставало густоты, долженствующей передать загустевший жаркий воздух, полный запахов и предчувствий. Он (Шелестов. – Ю. П.) нуждался теперь постоянно в одобрении, но не на каждую же фразу искать одобряющего читателя? Не к Муразовой же бежать с каждым новым зачином? Она болела за книгу, он видел, но меньше десяти страниц кряду показывать вовсе уж было смешно. Странно, что теперь, в полной свободе распоряжаясь своими возможностями, не мог он выбрать единственный вариант – слишком их было много. Легко играть, как пастух на дудочке, ничего другого не умея, – а теперь, умея все, что ты выберешь единственное? Над ледяным в жару... хорошо, тут контраст, у нас и дальше будет все на контрасте... над ледяным среди жары, зеркально-зеленым Доном махрилось, клубясь... Ледяным – нет; лучше стынущим. Над стынущим среди жары... стеклянно-сонной жары? это перебрало бы мост к стеклянности Дона. И хотя августовский день стоял прохладен, Шелестов совсем вспотел.

Поприкидывая так и сяк, он решительно ввинтил в угол упрямого рта шестую папиросу и на новом листе вывел:

«Жаркое небо с единственным облаком смотрелось в ледяное зеркало Дона, да коршун едва виднелся на горизонте, когда Панкрат...»

Это было уже ничего, тут была упругость. Но что же, Панкрату делать нечего, как смотреть на коршуна? Не о коршуне должна была болеть смоляная его голова, напеченная майским солнцем. И что это мы тут вообще с пейзажем? в молодости еще позволительно пейзажничать, а зрелые люди думают о людях. Не пишется пейзаж – так брось его. И на новом листе тверже прежнего он вывел:

«Жарко было, да одинокое облако плыло над Доном, когда на усталом четырехлетнем жеребце подъезжал Панкрат к родному хутору».

Ничего, подумал он. Жарко было. Тут тебе и облако, и ледяная стынь, и Анфиса с Петром. (34, 121 – 122)

Приведённый отрезок интересен не только тем, что в нём, как и в предыдущих примерах, изображены поиск и оценка слов и выражений, необходимых для текста, данного в кавычках, но и тем, что показаны «черновики», которые позволяют в поэтапном их сокращении увидеть стремление Шелестова добиться стилистической «густоты, долженствующей передать загустевший жаркий воздух, полный запахов и предчувствий» – всего того, что даст представление о хронотопе передвижения Панкрата и об ощущениях и предчувствиях этого персонажа. (Ключ к пониманию сказанного дан в последнем абзаце отрезка.)

Кроме того, в приведённом отрезке изображены и полные сомнения размышления Шелестова, и «одобряющий читатель». Читатель – одна из важных сторон употребления языка: на него ориентируется Шелестов в процессе поиска «густоты» стиля.

Данный отрезок, очевидно, более отчётливо, чем предыдущие два, показывает различные точки видения изображённого. Эти точки видения соотносимы с Панкратом, Шелестовым³ и образом автора как фокусом единого целого. Вычленим некоторые опорные компоненты организации текста, связанные, с одной стороны, с персонажами, с другой – с образом их автора. Но прежде напомним, что текст образуется не только последовательным сцеплением слов, предложений и сложных синтаксических целых, но и системой «динамического развёртывания словесных рядов», а словесные ряды образуются «не по признаку контактного линейного расположения, а по семантическим, эмоционально-экспрессивным, функциональным и другим подобным признакам» [14, 65]. К таким признакам могут быть отнесены и смыслы глаголов несовершенного вида, обычных в описании; они использованы во всех трёх вариантах текста, изображающих работу Шелестова. Наверное, если выбрать хотя бы только из первого варианта его работы некоторые последовательно развёртывающиеся сочетания слов, образующие описание, легче будет увидеть в них сходство, основанное на повторении смысла сосредоточенной работы, или «изнутри организованной активности» [4, 70]. В этом «черновике» важна следующая последовательность: *махрилось облако, смотрелось, в зеркальную зелень; коршун обозначался вдали; не так чувствовалась потная, истомная жара.* (Выписанные сочетания позволяют понять, что здесь особенно значимы глаголы, они и направляют языковые средства на описание.)

В отрезке сказано, что текст строит Шелестов, а в вариантах текстов, изображающих результаты его работы, он дан как «изъятый из мира повествования» [10, 140]. Именно это свойство, распространённое на образ отражённого в тексте автора, названо Бахтиным *внеаходимостью* [5, 120], так как «личность творца – и невидима и неслышима, а изнутри переживается и организуется – как видящая, слышащая, движущаяся, помнящая, как не воплощенная, а воплощающая активность и уже затем отраженная в оформленном предмете» [4, 70]. И Шелестов как «клик» (маска) создателя текста наделён повествовательной активностью, внеаходимостью, всеведением и непогрешимостью (об этих двух свойствах писал Ф. М. Достоевский [16, 148 – 149]), или объективностью [14, 183], так как он

³ Шелестов – единственный в тексте «образ в слове» [11, 94], указывающий на фамилию Шолохов. Ср.: «По одной из версий, прозвищное имя Шолох произошло от слова "шолох" – "шорох, шепот, шевеленье, тихий звук или слабое движение"» [<https://www.analizfamilii.ru/Sholokhov/proishozhdenie.html>]. Очевидно, что это значение взял автор романа при выборе имени для своего героя – Шелестова.

(Шелестов) знает всё о своём герое, проявляя себя лишь в завершённом, осмысленном и оформленном целом.

Вместе с тем о Шелестове сказано как о конкретном, «душевно и телесно определенном» [4, 70] человеке. Служат этой определённости (конкретности) эмоционально-экспрессивные словесные ряды, образованные из интонационных, лексических и синтаксических средств (см., например, третий, четвёртый и пятый абзацы), субъективирующих [20, 185 – 205; 14, 193] образ Шелестова. Конкретизация в художественной литературе обычно и проявляется не только изображением места и времени существования героя, но и в том, что мир, его окружающий, подаётся с позиции принадлежащего герою видения, а чтобы выразить это видение нужен «другой» – вневходимый образ автора.

Как во всём отрезке текста, так и в части, о которой говорилось чуть выше, читатель видит сосредоточенность повествователя на своём предмете – его беспристрастную «воплощающую активность», хотя от кого исходит эта активность, проявляемая и во всеведении, только по «черновикам» узнать нельзя. Эта активность воспринимается как беспристрастная и вневходимая, так как выражена стилистически нейтральными средствами. Но нет речи без говорящего, или, как было замечено еще Платоном, у всякой речи «должно быть тело» [24, 203]. И в сжатом виде об этом говорит повторение слов, в смыслах всеведения подобных тем, что были рассмотрены в связи с образами текстов, над которыми работал Шелестов: *он нуждался, он видел, не мог он выбрать, Шелестов вспотел* и др. Поэтому можно сказать, что с рассматриваемым словесным рядом связана еще одна смысловая составляющая, и её можно назвать или закрытой, или «незавершённой», поскольку в ней отражается некто «противостоящий герою как носителю открытого и изнутри себя не завершимого единства жизненного события» [6, 15]: от кого исходит этот ряд не сказано, хотя ясно, что от образа автора.

Эти отношения, благодаря представленным точкам видения, выстроены как иерархические: образ автора находится над образами Шелестова и Панкрата, а образ Шелестова – над образом Панкрата. Эти отношения подтверждают мысль: «Образ автора не просто присутствует в композиции словесного произведения наряду с образом рассказчика, но в композиционной иерархии занимает высшую ступень, стоит над образом рассказчика» [14, 176]. Не будет ошибки, если в данном случае к образу писателя как персонажу романа «Икс» условно применить термин *образ рассказчика*, так как в романе, построенном на повествовании от третьего лица, «каждый момент рассказа мы отчётливо ощущаем в двух планах: в плане рассказчика, в его предметно-смысловом и экспрессивном кругозоре, и в плане автора, преломленно говорящего этим рассказом и через этот рассказ» [4, 127]. Но важно учесть, что этот необычный рассказчик наделён

всеведением и объективностью; иной рассказчик этих свойств не имеет и иметь, без специального оправдания, не может [22, 110 – 121].

В словесных рядах, соотносимых с *образом автора и героем произведения*, и рождается эстетическое целое. Создаётся такое целое благодаря вневходимости, из которой «непосредственно вытекает и общая формула основного эстетически продуктивного отношения автора к герою – отношения напряженной вневходимости автора всем моментам героя, пространственной, временной, ценностной и смысловой вневходимости, позволяющей собрать *всего* героя, который изнутри себя самого рассеян и разбросан в заданном мире познания и открытом событии этического поступка, собрать его и его жизнь и восполнить *до целого* теми моментами, которые ему самому в нем самом недоступны» [6, 15]. Действительно, образ автора и образы персонажей прямо противопоставлены друг другу: о первом ничего житейского сказать нельзя, а сообщение о втором стремится к полноте (завершённости), видимой только в рамках целого, хотя бы относительного. Только вневходимость первого позволяет «собрать всего героя». Это собирание не может быть осуществлено без эмоционально-экспрессивных словесных рядов, поскольку именно они лежат в основе эстетического целого. Использование языка обуславливает познание героя повествования эмоциями и соответствующей им экспрессией, концентрируя внимание на его чувствах.

В подтверждение того, что художественная литература ориентирована на завершение образа героя и изображение подобных рассмотренным выше точек видения, – ещё один пример, связанный с более отчётливым использованием окрашенных компонентов организации текста.

Гдов сидел за письменным столом и пытался работать. Он хотел создать широкое полотно на тему жестокости окружающего мира <...>. Гдов традиционно задумался <...>. И тут ему попался на глаза свежий номер какой-то газеты, где было написано, что некто Александр М., старший следователь одного из управлений Следственного комитета, насмерть сбил по пьяни пятидесятидвухлетнюю женщину Софью Фёдоровну (на «зебре») и за это – дела Твои дивные, Господи! – остался *на воле* (*на свободе?*), получив после «предварилочки» всего ничего, два года условно. Бухому убийце, сбежавшему с места преступления, суд, видите ли, «счёл возможным назначить такую меру наказания с учётом мнения потерпевшей стороны и раскаяния подсудимого».

– С того света, что ли, это мнение? Какое ещё такое мнение, если она там же, на «зебре», и померла, не приходя в сознание? – обозлился Гдов.

А ведь глава Следственного комитета А. Б., лично контролировавший ход расследования, ещё полгода назад клятвенно заверял возмущённую общественность, что дело будет «расследоваться объективно и с особой тщательностью». Что ж, «пацан сказал, пацан сделал», как выражаются в кругах, близких к власти, но с другой стороны. <...>

– Своими глупыми и развратными действиями власть сама себе создаёт оппозицию, а потом на оппозицию же и гневается, – продолжал размышлять Гдов, – Неужели умные люди, которые, несомненно, присутствуют в любой власти, не понимают,

к чему это ведёт и чем это может закончиться? Или тоже исповедуют слоган «День, да наш», широко распространённый всё в тех же кругах, близких к власти, но с другой стороны? Или это всё им *выгодно*? – вопрошал Гдов неизвестно кого. И так разволновался, что не мог больше работать и уже в этот день. (36, 83 – 85)

Чтобы выразить образ персонажа нужна полнота смыслов, то есть относительная их завершённости, которая рождается лишь в упорядоченном словесном целом. В этом целом и возможен образ, созданию которого служат все категории текста [14, 333], взаимодействующие друг с другом. Например, относительная завершённости содержания, а следовательно, и смыслов, есть даже в небольшом отрезке романа Е. А. Попова «@рбайт», представляющем образ писателя, за которым – вневременной образ автора. В отрезке обозначены следующие категории упорядоченности текста: «лик» образа автора – Гдов; тема его размышлений (*жестокость окружающего мира*); материал действительности, позволяющий создать «широкое полотно» (материал дают газета и знания, которыми уже обладает персонаж); этот материал разнообразно маркирован, а это значит, что писатель Гдов разбирается в стилистических вопросах выбора и организации средств выражения, и образы такой филологической работы отчётливо отражены в приведённом отрезке. Кроме Гдова, в его видении даны и другие «лики»: Александра М., Софьи Фёдоровны, Господа Бога, суда, А. Б., общественности, власти и кругов, близких к власти. У каждого из этих «ликов» свои ценности: «художественный стиль работает не словами, а <...> ценностями мира и жизни, его можно определить как совокупность приемов формирования и завершения человека и его мира, и этот стиль определяет собою и отношение к материалу, слову, природе которого, конечно, нужно знать, чтобы понять это отношение» [6, 169].

В приведённом отрезке выражение ценностного отношения Гдова к теме его размышлений достигается использованием эмоционально-экспрессивных (оценочных) средств выражения, упорядоченных в словесных рядах субъективированного повествования. Даже поверхностное изучение отрезка позволяет увидеть, что в изображении проводимого Гдовым анализа «жестокости окружающего мира при смене общественно-исторической формации тоталитаризма Коммунистической партии Советского Союза неокрепшей демократией» (36, 83) предметно-логические ряды, сообщающие о фактах, почерпнутых из «свежего номера какой-то газеты», переплетаются с эмоционально-экспрессивными, представляющими портрет автора в процессе творчества. А ценности других «ликов» подаются, конечно, типичными для них языковыми средствами. В приведённом отрезке об этом говорят словесные ряды официально-делового, публицистического, церковно-религиозного стилей, а также социального и профессионального

диалектов (жаргонов), просторечия и общего разговорного языка. Эти средства окрашены и потому узнаваемы; в некоторых случаях взяты в кавычки, то есть обозначают цитаты. В любом случае они вызывают определённые ассоциации со средой и сферой употребления языка, за которыми, разумеется, всегда стоят люди со своим видением мира.

В отношении характерной связи того или иного выражения с некоторыми «лика́ми» интересны замечания, данные непосредственно в тексте: *«пацан сказал, пацан сделал»*, как выражаются в кругах, близких к власти, но с другой стороны; *Неужели умные люди <...> тоже исповедуют слоган «День, да наш», широко распространённый всё в тех же кругах, близких к власти, но с другой стороны?* О подобных замечаниях, можно сказать – стилистических пометах, поскольку они подобны пометам, которые встречаются в толковых словарях, писал Д. Н. Шмелёв: «Эстетическая функция языка в начальном своем виде проявляется, как только говорящий начинает обращать внимание на внешнюю форму своей речи, как-то оценивать возможности словесного выражения» [31, 36].

Как видим, работа Гдова связана с использованием стилистически разнообразно маркированного материала. И этот материал необходим в работе писателя, поскольку она требует понимания того, что «человек живет словами, и надо знать, в какие моменты психологической жизни у кого из нас какие найдутся слова» [19, 309]. Поэтому работа писателя основывается на филологической работе познания людей, всегда неразрывно связанных со своей средой и сферой употребления языка: «Тут и наука и искусство равно необходимы, и ни наука не может заменить искусства, ни искусство науки» [8, 798].

Несомненно, в отрывке обозначено не только видение Гдова, но и видение образа автора романа – видение, порождённое всеведением и объективностью.

Словесные ряды как компоненты организации произведения среди остальных категорий текста играют особую роль, поскольку они-то и лежат в основе не только выражения, но и взаимодействия языковых средств, использованных в рамках словесного целого. Изучение словесных рядов, всегда образуемых, как было сказано, категорией соотносительности, может способствовать обнаружению смыслов, более понятных в рамках всего романа, то есть не ограниченного его отрезком. В данном случае речь идёт об особом приёме субъективированного повествования, примером которого служат смыслы, выраженные порядком слов в конструкциях, начинающих и завершающих каждую главу «Первой части» романа «@рбайт», тем самым выполняющих функцию стилистической рамки. Их лексический состав почти не меняется, как не меняется и порядок слов зачина: *Писатель Гдов сидел за письменным столом и пытался работать. Он хотел создать*

широкое полотно <...>. А вот в завершающей конструкции использовано, кажется, столько перестановок, сколько позволяет сделать количество слов, входящих в неё. Примеры того, как заканчиваются почти все главы первой части романа (подобной концовки нет только в её последней главе и в эпилоге): Гдов разволновался и в этот день уже не мог больше работать; Подумал и так разволновался, что и в этот день уже работать не мог больше; <...> всё же так разволновался, что и в этот день работать уже не мог больше; <...> Гдов опять так разволновался, что день уже не мог больше работать и в этот; И Гдов так разволновался, что день уже не мог больше работать в этот и.

Противопоставление прямого и инверсированного порядка слов в соотнесённых конструкциях используется с позиций всеведения для изображения причины, заставляющей Гдова начинать и прекращать работу. Причём прямой порядок способствует выражению образа дисциплинированного писателя, целеустремлённо размышляющего над «широким полотном», а инверсии связаны с многообразными творческими темами, вызывающими эмоциональное переживание героя, которое останавливает его работу. Установка на выражение [33, 275], порождающая соотносительную связь этих синтаксических построений, позволяет обнаружить проявление эстетической функции языка в соотнесённых друг с другом средствах и способах словесного выражения.

Каковы же основные ценности, которыми дорожит Автор? Они связаны с построением целого и теми свойствами этого целого, которые контрастно отличают употребление языка в художественной литературе от его употребления в других разновидностях. В основе этой работы лежит филологическое изучение употребления языка людьми, образы которых отражаются в произведении искусства. Об этом кратко и точно написал Бахтин: «Писатель – это тот, кто умеет работать на языке, находясь вне языка, кто обладает даром непрямого говорения» [6, 289]. Нахождение «вне языка» и дар «непрямого говорения» даются филологическим познанием многообразия употребления языка, за которым следует организация текста, основанная на вненаходимости, всеведении и объективности образа автора.

Список литературы

1. *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с.
2. *Аверинцев С.С.* Филология // Языкознание. Большой энциклопедический словарь. – 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – С. 544 – 545.
3. *Аверинцев С.С., Бочаров С.Г.* Примечания. // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: «Искусство», 1979. – С. 384 – 415.

4. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 810 с.
5. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972. – 471 с.
6. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
7. *Бахтин М.М.* Язык в художественной литературе // Бахтин М.М. Собрание сочинений в семи томах. Т. 5. – М.: «Русские словари», 1997. – С. 287 – 297.
8. *Белинский В.Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 г. Статья первая // Белинский В.Г. Собрание сочинений в трех томах. Том III. – М.: ОГИЗ, 1948. – С. 766 – 801.
9. *Виноградов В.В.* О теории художественной речи. – М.: «Высшая школа», 1971. – 240 с.
10. *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. – М.: Гос. изд. Худ. Лит., 1959. – 656 с.
11. *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: АН СССР, 1963. – 256 с.
12. *Винокур Г.О.* Избранные работы по русскому языку. – М.: Гос. уч.-пед. изд-во Мин. просвещ. РСФСР, 1959. – С. 388 – 393.
13. *Гомер.* Одиссея. Перевод В. А. Жуковского. – М.: «Наука», 2000. – 488 с.
14. *Горшков А.И.* Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. – М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2008. – 544 с.
15. *Гумбольдт В. фон.* О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития // Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1984. – С. 307 – 323.
16. *Достоевский Ф.М.* Полное собр. соч. В 30 т. Т. VII. – Л.: «Наука», 1973. – 416 с.
17. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. – М.: Гос. изд. худ. лит., 1957. – 520 с.
18. *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. – М.: Издательство Независимая Газета, 1999. – 440 с.
19. *Н.С. Лесков* // Русские писатели о литературе. – Л.: Советский писатель, 1939. – С. 290 – 320.
20. *Одинцов В.В.* Стилистика текста. – М.: КомКнига, 2006. – 264 с.
21. *Папян Ю.М.* Образ автора в письмах Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву // Вестник Литературного института им. Горького. №4. – М.: Изд. Лит. ин-та им. А.М. Горького, 2016. – С. 58 – 68.
22. *Папян Ю.М.* Образы автора и рассказчика в слагаемых языковой композиции // Язык – культура – история. Сборник статей к 80-летию Л.И. Скворцова. – М.: Лит. ин-т им. А.М. Горького, 2014. – С. 110 – 121.
23. *Пешковский А.М.* Принципы и приёмы стилистического анализа и оценки художественной прозы. – М.: Государственная Академия Художественных Наук, 1927. – 68 с.
24. *Платон.* Сократ, Федр // Платон. Сочинения в трех томах. Т. 2. – М.: «Мысль», 1970. – 611 с.
25. *Толстой Л. Н.* // Русские писатели о литературном труде. Т. 3. – Л.: Советский писатель, 1955. – С. 429 – 600.
26. *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. Избранные труды. – М.: «Аграф», 2002. – С. 167 – 188.
27. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
28. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.

29. Центр исследований «Анализ Фамилии»
<https://www.analizfamiii.ru/Sholokhov/proishozhdenie.html> – Дата обращения 08. 09. 2019.
30. Чудаков А.П. В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. Избранные труды. – М.: «Наука», 1980. – С. 285 – 315.
31. Шмелёв Д.Н. Русский язык в его функциональных разновидностях. – М.: «Наука», 1977. – 168 с.
32. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта. – М.: КомКнига, 2006. – 216 с.
33. Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 272 – 316.

Источники

34. Быков Д. Л. Икс: роман – М.: Эксмо, 2013. – 288 с.
35. Поляков Ю. М. Козлёнок в молоке: Роман и повести. – М.: Мол. гвардия, 2001. – 527 [1] с.
36. Попов Е. А. @рбайт. Широкое полотно: интернет-роман. – М.: Астрель, 2012. – 568 [8] с.
37. Рубина Д. Вот идет Мессия!... // Рубина Д. Под знаком карнавала: Роман. Эссе. Интервью. – Екатеринбург: У-Фактория, 2002. – 592 с.

References

1. Averincev, S.S. *Ritorika i istoki evropejskoj literaturnoj tradicii* [*The rhetoric and origins of the European literary tradition*]. Moscow: Shkola «Jazyki russoj kul'tury», 1996. 448 p.
2. Averintsev, S.S. *Filologiya // Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* [*Philology // Short literary encyclopedia*]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1972. Pp. 973 – 979.
3. Averincev, S.S., Bocharov, S.G. *Primechanija* [Notes] // Bahtin M.M. *Jestetika slovesnogo tvorcestva* [*Aesthetics of verbal creativity*]. Moscow: «Iskusstvo», 1979. Pp. 384 – 415.
4. Bakhtin, M.M. *Voprosy literatury i estetiki*. [*Questions of literature and aesthetics*]. Moscow: «Hudozhestvennaya literatura», 1975. 504 p.
5. Bakhtin, M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [*Problems of Dostoevsky's Poetics*]. Moscow: «Hudozhestvennaya literatura», 1972. 472 p.
6. Bakhtin, M.M. *Jestetika slovesnogo tvorcestva* [*Aesthetics of verbal creativity*]. М.: «Iskusstvo», 1979. – 424 p.
7. Bahtin M.M. *Jazyk v hudozhestvennoj literature* [*language in fiction*] // Bahtin M.M. *Sobranie sochinenij v semi tomah. T. 5.* [*Collected works in seven volumes*] // Moscow: «Russkie slovari», 1997. Pp. 159 – 209.
8. Belinskij V.G. *Vzgljad na russkuju literaturu 1847 g. Stat'ja pervaja* [A look at Russian literature 1847 Article one] // Belinskij V.G. *Sobranie sochinenij v treh tomah* [*Collected works in in three volumes*]. Tom III. Moscow: OGIZ, 1948. Pp. 766 – 801.
9. Vinogradov V.V. *O teorii hudozhestvennoj rechi* [*On the theory of artistic speech*]. – Moscow: «Vysshaja shkola», 1971. 240 p.
10. Vinogradov V.V. *O jazyke hudozhestvennoj literatury* [*About the language of fiction*]. Moscow: Gos. izd. Hudozhestvennoj Literatury, 1959. 656 p.
11. Vinogradov V.V. *Stilistika. Teorija poetičeskoj rechi. Pojetika* [*Stylistics. Theory of poetic speech. Poetics*]. Moscow: AN SSSR, 1963. 256 p.

12. Vinokur G.O. *Izbrannye raboty po russkomu jazyku* [Selected works on Russian language]. Moscow: Gos. uch.-ped. izd-vo Min. prosveshh. RSFSR, 1959. Pp. 388 – 393.
13. Gomer. *Odisseja* [Odyssey]. Perevod V. A. Zhukovskogo. Moscow: «Nauka», 2000. – 488 p.
14. Gorshkov A.I. *Russkaja stilistika i stilisticheskij analiz proizvedenij slovesnosti* [Russian stylistics and stylistic analysis of literary works]. Moscow: Literaturnyj institut im. A.M. Gor'kogo Publ., 2008. 544 p.
15. Gumbol'dt V. fon. *O sravnitel'nom izuchenii jazykov primenitel'no k razlichnym jepoham ih razvitija* [On the comparative study of languages in relation to different epochs of their development] // Gumbol'dt V. fon. *Izbrannye trudy po jazykoznaniju* [Selected works on linguistics]. Moscow: Progress, 1984. Pp. 307 – 323.
16. Dostoevskij F.M. *Polnoe sobr. soch. v 30 t.* [The complete works in 30 volumes] T. VII. Leningrad: «Nauka», 1973. 416 p.
17. Lessing G. Je. *Laokoon, ili o granicah zhivopisi i poezii* [Laocoon, or on the limits of painting and poetry]. Moscow: Gos. izd. hud. lit., 1957. 520 p.
18. Nabokov V.V. *Lekcii po russkoj literature* [Lectures on Russian literature]. Moscow: Izdatel'stvo Nezavisimaja Gazeta, 1999. 440 p.
19. Leskov N.S. *Russkie pisateli o literature* [Russian writers on literature]. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1939. Pp. 290 – 320.
20. Odincov V.V. *Stilistika teksta* [The style of the text]. Moscow: KomKniga, 2006. – 264 p.
21. Papjan Ju.M. *Obrazy avtora i rasskazchika v slagaemyh jazykovej kompozicii* [Images of the author and narrator in terms of language composition] // Jazyk – kul'tura – istorija. Sbornik statej k 80-letiju L.I. Skvorcova. Moscow: Lit. in-t im. A.M. Gor'kogo, 2014. Pp. 110 – 121.
22. Papjan Ju.M. *Obraz avtora v pis'mah N.M. Karamzina k I.I. Dmitrievu* [The image of the author in N. M. Karamzin's letters to I. I. Dmitriev] // Vestnik Literaturnogo instituta im. Gor'kogo. №4. Moscow: Izd. Lit. in-ta im. A.M. Gor'kogo, 2016. Pp. 58 – 68.
23. Peshkovskij A.M. *Principy i prijomy stilisticheskogo analiza i ocenki hudozhestvennoj prozy* [Principles and techniques of stylistic analysis and evaluation of fiction]. Moscow: Gosudarstvennaja Akademija Hudozhestvennyh Nauk, 1927. 68 p.
24. Platon. *Sokrat, Fedr* [Socrates, Phaedrus] // Platon. Sochinenija v treh tomah. T. 2. Moscow: «Mysl'», 1970. 611 p.
25. Tolstoj L. N. *Russkie pisateli o literaturnom trude* [Russian Writers on Work] T. 3. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1955. Pp. 429 – 600.
26. Tynjanov Ju. N. *Literaturnyj fakt* [Literary fact] // Tynjanov Ju.N. Literaturnaja jevoljucija. Izbrannye trudy. Moscow: «Agraf», 2002. Pp. 167 – 188.
27. Uspenskij B. A. *Pojetika kompozicii* [Poetics of composition]. Saint-Petersburg: Azbuka, 2000. – 352 p.
28. Uspenskij B. A. *Semiotika iskusstva* [Semiotics of art]. Moscow: Shkola «Jazyki russkoj kul'tury», 1995. 360 p.
29. Centr issledovanij «Analiz Familii» [Research Center "Surname Analysis"] <https://www.analizfamilii.ru/Sholokhov/proishozhdenie.html> - Date of contact 08.09.2019.
30. Chudakov A.P. V. V. Vinogradov i teorija hudozhestvennoj rechi pervoj treti XX veka [V. V. Vinogradov and the theory of artistic speech of the first third of the XX century] // *Vinogradov V.V. O jazyke hudozhestvennoj prozy. Izbrannye Trudy* [On the language of fiction. Selected works]. Moscow: «Nauka», 1980. Pp. 285 – 315.
31. Shmel'ov D.N. *Russkij jazyk v ego funkcional'nyh raznovidnostjah* [Russian language in its functional varieties]. Moscow: «Nauka», 1977. 168 p.
32. Shpet G.G. *Vnutrennjaja forma slova: Jetjudy i variacii na temy Gumbol'dta* [Inner form of the word: Etudes and variations on Humboldt themes]. Moscow: KomKniga, 2006. 216 p.

33. Jakobson R.O. Novejšaja rusškaja poezija [The newest Russian poetry] // Jakobson R.O. *Raboty po pojetike* [Works on poetics]. Moscow: Progress, 1987. Pp. 272 – 316.

Sources

34. Bykov D. L. *Iks* [X-men]: roman. Moscow: Jeksmo, 2013. 288 p.

35. Poljakov Ju. M. *Kozljonok v moloke* [Kid in milk]: Roman i povesti. Moscow: Mol. gvardija, 2001. 527 [1] p.

36. Popov E. A. *@rbajt. Širokoe polotno* [@rbeit. The wide blade of]: internet-roman. Moscow: Astrel', 2012. 568 [8] p.

37. Rubina D. *Vot idet Messija!...* [Here comes the Messiah!...] // Rubina D. *Pod znakom karnavala* [Under the sign of carnival]: Roman. Jesse. Interv'ju. Ekaterinburg: U-Faktorija, 2002. 592 p.

ПРАКТИКА СТИЛИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ СЛОВЕСНОСТИ

Марта Валери¹

МЕЖДУ РЕАЛЬНОСТЬЮ И ЛИТЕРАТУРНЫМ ПРИЕМОМ: АББРЕВИАТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. А. БУЛГАКОВА

В статье рассматриваются особенности стилистического использования аббревиатур в произведениях русской словесности 20-х – 30-х гг. XX в. Автор проводит параллель между «аббревиатурным взрывом», произошедшим в русском языке после революции 1917 г. и количественным и качественным ростом употребления аббревиатур в художественных текстах первых послереволюционных десятилетий. Из всех писателей-сатириков рассматриваемого периода, по мнению автора, М. А. Булгакову удаётся достичь наивысшего мастерства в использовании аббревиатур. В его произведениях аббревиатуры отличаются полифункциональностью: они служат средством отражения абсурда реальности, её критики, высмеивания, в то же время способствуя созданию художественно достоверной картины современной Булгакову реальности.

Ключевые слова: аббревиатура, аббревиатурный взрыв, стилистические функции аббревиатур, М. А. Булгаков, советская сатира

BETWEEN REALITY AND LITERARY DEVICE: ACRONYMS IN MIKHAIL BULGAKOV'S WORKS

The article discusses the features of the stylistic use of acronyms in Russian literature of the 20s - 30s of the 20th century. The author draws a parallel between the “abbreviation explosion” that occurred in Russian language after the revolution of 1917 and the quantitative and qualitative increase in the use of abbreviations in literary texts of the first post-revolutionary decades. Of all the satirical writers of the period under review, according to the author, M. A. Bulgakov manages to achieve the highest skill in using acronyms. In his works, the acronyms are multifunctional: they reflect the absurdity of reality, criticize and ridicule it, while at the same time contribute to the creation of an artistically accurate picture of the reality Bulgakov observed.

Keywords: acronyms, abbreviation explosion, stylistic functions of acronyms, M. A. Bulgakov, Soviet satire.

Язык 20-х годов характеризуется широким использованием аббревиатур в повседневной жизни советского народа. «Первые годы

¹ Марта Валери – Ph.D., преподаватель русского языка и литературы Университета Тушии (Витербо, Италия). E-mail: martavaleriv@gmail.com
Marta Valeri – Ph.D., lecturer in Russian language and literature in Tuscia University (Viterbo, Italy). E-mail: martavaleriv@gmail.com

революции были временем неограниченного распространения аббревиатур. Постепенно их употребление в общем языке с середины 30-х годов ограничивалось <...>, но в местном и особенно в ведомственном употреблении они по-прежнему являются главным способом названия учреждений» [6, 60]. Это было не новым явлением в русском языке, потому что аббревиатуры уже были использованы во время Первой мировой войны при телеграфировании, так как позволяли ускорить сообщения [3]. После революции они получили широкое распространение из-за того, что нужно было переименовать все учреждения, отделы, должности с целью придания им новой советской идентичности.

Если до революции 1917 года способы сокращения слов находилось на периферии русского словообразования, то в ходе социальных потрясений и сопутствующих им массовых аббревиатурных процессов этот новый способ пополнения лексики явился в каком-то смысле когнитивным «вызовом» как языковой личности, так и всему социуму в целом [4, 44].

«На фоне активных процессов номинации развивается широкая терминологизация речи. Эта тенденция выражается в многообразных формах, получая опору в условиях нашей общественной жизни. <...> Несомненно, что практика аббревиатур содействовала росту этой тенденции» [6, 60].

Корней Чуковский так писал о «массовом и импульсивном характере аббревиатур»: «Литературный фонд был основан А. В. Дружининым в 1859 году, и в дореволюционное время ни у кого не было ни желания, ни надобности называть его сокращенно *Литфонд*.

И еще <...> Московский Художественный театр лет двадцать был Московским Художественным театром и только в советскую пору сделался для каждого МХАТом. Прежде в домашнем кругу мы для скорости говорили: “Художественный”, отбрасывая первое и последнее слово ... Но до МХАТа никто не додумывался. А если бы и додумался, слово это повисло бы в воздухе и не вошло в широкий речевой обиход, так как такое сцепление звуков еще не стало массовой привычкой.» [13, 35].

Можно говорить о периоде с 1917 до 1920 гг. как о времени «взрыва аббревиатур». Можно также согласиться с теорией Заславского и Фабрис, по которой аббревиатуры считаются средством узаконивания и упрочения советской системы [1, 387 – 401]. Согласно К. И. Чуковскому, пошлость бюрократии стимулировала создание аббревиатур, и через некоторое время после революции появились ужасные звуковые агломераты, состоявшие из двадцати, нередко тридцати букв. «Значительное отличие языка революционного времени после 1917 г. от языка более раннего времени заключается еще в том, что появились новые термины, новые значения

в связи с новыми явлениями, предметами, относящимися к 1917 и последующим годам» [9, 27].

Используя аббревиатуры, большевики одновременно выполняли четыре задачи. «Во-первых, таким образом прерывалась связь с дореволюционным прошлым. Это была попытка уничтожить преемственность во многих сферах жизни. Во-вторых, таким образом предавалось забвению все то, что могло напоминать о царской России, например о ее символике. В-третьих, создавалось впечатление полного обновления всех сторон жизни общества. В-четвертых, перемена наименований должна была демонстрировать существенные изменения самого объекта номинации (то есть названия). Вывод: с переменой названий возникала иллюзия постоянного качественного изменения в самом обществе» [2].

Однако на практике народ сильно страдал из-за безудержного распространения сокращений и аббревиатур и начал переистолковывать их по-своему. «Некоторые сокращения перестали совпадать по значению со словосочетаниями, из которых они произошли. Другие настолько закрепились в общественной практике как удобные термины <...>, что не вызывали никаких ассоциаций со словосочетаниями, из которых произошли» [6, 61].

Непонимание и замешательство позволяли людям снижать степень драматизма происходящего вокруг них, поэтому амбивалентность и возможность смешной расшифровки аббревиатур стали сущностью аллюзивных анекдотов политического характера, максимальное распространение которых, несмотря на изменившиеся тенденции 30-х годов, будет в 60-х и 70-х годах². Позднее наследие феномена создало основу эффективного языкового комического средства в фантастике братьев Стругацких и в постмодернистских произведениях Пелевина [10, 113 – 119; 11, 104 – 110].

Сатирический потенциал ситуации был уже ясен в первые послереволюционные времена, и писатели-юмористы 20-х гг. не могли не воспользоваться им. Юмористическая литература часто является самым искренним и точным зеркалом действительности, что ярче всего проявляется при особенных общественных и политических условиях, например после большого социального переворота или при диктатуре.

Многие сатирики употребляли аббревиатуры как литературный прием, выражающий их мнение о состоянии общества. Одни описывали трудности

² Обычное вступление такого анекдота выражение: «Что такое...?», за которым следует очень знакомая аббревиатура, неправильная расшифровка которой создает смешной эффект. Например: «Что такое РСФСР?» – «Редкий Случай Феноменального Сумасшествия России». А в 20-е годы еще не было этого саркастического взгляда на новую жизнь и единственное, что испытывалось, было чувство растерянности.

людей из деревни, которые еще хуже жителей города разбирались в аббревиатурном языке бюрократии и закона:

– Пелагея Демина Тягнирядно, – сказал судья, – вы обвиняетесь в нарушении НКПС. Что вы желаете заявить суду по вашему делу?

Бабка сказала, что заявить она ничего не может и что вина ее ей неизвестна.

– Пелагея Демина-Тягнирядно, вы никого не обманете здесь, что вы не виновны. Расскажите суду, как вы нарушили НКПС.

– Не знаю я ниякого капееса, – твердо сказала бабка, готовясь заплакать, и вынула большой холщовый платок.

– Не знаешь? – раздраженно спросил судья и хлопнул по папке ладонью, подняв тучу пыли: – Не знаешь? А по рельсам ходить знаешь?! (8).

Другие юмористы подчеркивали случайность и невозможность расшифровки сокращений. Третьи смеялись над их амбивалентностью, с помощью которой их герои старались получить какую-либо прибыль. Из всех юмористов 20-х годов чаще и, по моему мнению, лучше прочих использовал аббревиатуры Михаил Булгаков.

Если Пильняк в «Голом году» эксплуатирует необычный звук новых названий государственных учреждений (*Все спутал, все спутал!.. Знаешь, какие слова пошли: гвиу, гувуз, гау, начэвак, колхоз, – наваждение! Все спутал! <...> Все спутал, перепутал, не понимаешь!.. Слышишь, как революция воеет – как ведьма в метель! слушай: – Гвишуу, гвишуу! шооя, шоооя... гаау. И леший барабанит: – гла-вбум! гла-вбуум!.. А ведьмы задом-передом подмахивают: – кварт-хоз! кварт-хоз!.. Леший ярится: – нач-эвак! нач-эвак! хму!.. А ветер, а сосны, а снег: – шооя, шоооя, шооя... хмууу... И ветер: – гвишууу... Слышишь? (10)*), Зоценко обыгрывает амбивалентность их расшифровки (*У нас в «Дрезине» о спецодежде было неясное представление. Мы, дорогие товарищи, оказывается, не знали, что такое спецодежда. По наивности своей мы полагали, что спецодежда – это какие-нибудь штаны из грубой, знаете ли, материи, блуза какая-нибудь такая особенная. Но, оказывается, ничего подобного. <...> Спецодежда высылалась натурой... Сюда входили дамские горжетки, боа, палантины и т. п. А что такое – т. п.? Позвольте, это свинство – замалчивать. Какие это вещи входят в т. п.? Может быть, цилиндры входят? Нам как раз цилиндры требуются. Секретарям. <...> Наконец-то и мы дождались красных дней... Получаем обмундирование. Это про спецодежду они говорят. А, может, и не про спецодежду. Мы, извините нас, дорогие товарищи, окончательно сбились с панталыку, – что есть за штука – спецодежда. Ну, да это неважно, главное, что народ доволен. Особенно сапогами» (9)*), то Булгаков инкорпорирует их в абсурдную среду своего повествования, получая максимальный комический эффект.

Говоря о булгаковском употреблении аббревиатур, необходимо обратиться к исследованиям Е. А. Сальман, которая проанализировала их

в контексте публицистики автора. Она утверждает, что «М. А. Булгаков использует предоставленную языковой ситуацией возможность создавать ряды сокращений и аббревиатур, в которые теоретически могут включаться любые «несуществующие» элементы, и это не повлияет принципиально на понимание и восприятие текста.

«Его (Булгакова) публицистика ярко демонстрирует бытование актуальных для языковой ситуации времени 1920-х годов сложносокращенных слов и буквенных аббревиатур, отражает тенденции их производства и функционирования, является живым речевым свидетельством новых явлений словаря» [8, 823 – 830].

Итак, Булгаков зафиксировал в литературе современное ему резкое изменение языка, и ему было совсем нетрудно превратить его в инструмент, выражающий абсурд реальности, которая иногда оказывается фантастичнее всякой литературной выдумки. Гениальность Булгакова состоит в том, что он, даже «сочетая несочетаемое», не дает читателю сразу понять, выдумана ли аббревиатура. Приведем примеры: названия ДОБРОКУР из «Роковых яиц», ГЛАВРЫБА из «Собачьего сердца» и МАССОЛИТ из «Мастера и Маргариты» не существовали в русском языке, однако они составлены на основе реальных аббревиатур (ср.: Главспичка, Главсахар, Доброхим и МАСТКОМДРАМ), поэтому при чтении возникает ощущение, что где-то мы уже слышали их. Еще более заметным является комическое в названии рассказа «Главполитбогослужение», где «совмещение газетных “коммунистических” фраз с церковными формулами не просто вызывает комический эффект, но и дает пищу для серьезных социально-философских выводов» [Там же].

При этом очевидно, что часто расшифровка является даже лишней, ведь желательный эффект создаётся уже самой аббревиатурой.

Какого же эффекта желает добиться Булгаков?

Прежде всего необходимо уточнить, что он виртуозно владел разнообразными приемами использования аббревиатур. Даже в одном и том же произведении аббревиатуры выполняют разные функции. Таким образом, писатель уравнивает юмор и сатиру, если исходить из предположения, что «объектом юмора являются прямо социально не релевантные, социально не значимые <...> свойства <...> людей <...>, [а] сатирическое, напротив, высмеивает <...> значимые признаки <...>, связанные с <...> реализацией социальных отношений» [Там же]. Тогда оказывается, что за каждой аббревиатурой скрываются особенное значение и специфичная функция. Приведём два примера.

1. *[Трамвай] летит мимо Московской улицы. Вывеска на вывеске. В аршин. В сажень. Свежая краска бьет в глаза. И чего, чего на них нет. Все есть, кроме твердых знаков и ятей. Цупвоз. Цустран. Моссельпром. Отгадывание мыслей. Мосдревотдел.*

Винторг. ... Врывсельпромгвиу. Униторг, Мосторг и Главлесторг. Центримбутрест (5, 61). 2. Где они разделились, мы также не можем сказать, но мы знаем что примерно через четверть часа после начала пожара на Садовой, у зеркальных дверей торгсина на Смоленском рынке появились длинный гражданин в клетчатом костюме и с ним черный крупный кот (4, 428).

В данных примерах аббревиатуры кажутся реальными (хотя некоторые из них, вероятно, выдуманы), но все-таки у них есть определенная стилистическая функция в тексте. Согласно утверждению А. Ф. Петренко, «М. Булгаков насыщает [сюжет] своего рода реалиями. При помощи такого рода реалий, в вымышленный мир <...> прорывается современность. <...> Такое сочетание реалий и псевдореалий приводит к комической конкретизации условно-фантастического сюжета, «заземляет» его, не лишая при этом глубокого обобщенно-философского значения» [7, 103].

Всем известная ненависть М. А. Булгакова к бюрократии тоже скрывается в аббревиатурах, что особенно проявляется в малой прозе, где отражаются пустота, отсутствие сущности громких официальных названий разных учреждений и их неясность:

1) *Идите и получите объявление в «Главхиме»... или Центрохиме? Забыл. Ну, неважно (7, 71);*

2) *На одной из станций библиотекарь в вагоне-читальне в то же время и буфетчик.*

– *Пожалте! Вон столик свободный. Сейчас обтиру. Вам пивка или книжку?*

– *Вася, библифетчик спрашивает, чего нам... Книжку или пивка?*

– *Мне... ти... титрадку и бутирброд (3,28);*

3) *Слезкин усмехнулся одной правой щекой. Подумал. Вспыхнуло вдохновение.*

– *Подотдел искусств откроем!*

– *Это... что такое?*

– *Что?*

– *Да вот... подудел?*

– *Ах нет. Под-от-дел!*

– *Под?*

– *Угу!*

– *Почему под?*

– *А это... видишь ли, ... есть отнародобраз и обнародобраз. От. Понимаешь? А у него подотдел. Под. Понимаешь? ...*

– *А что с нами? Будет?*

– *Пустяки. Мы откроем ...*

– *Искусств?*

– *Угу. Все будет. Изо. Лито. Фото. Тео (6, 12);*

4) *На мосту две лампы дробят мрак. С моста опять бултыхнули в тьму. Потом фонарь. Серый забор. На нем афиша. Огромные яркие буквы. Слово. Батюшки! Что ж за слово-то? Дювлам. Что ж значит-то? Значит-то что ж?*

Двенадцатилетний юбилей Владимира Маяковского (Там же);

5) *[... две надписи] Одна золотая по зеленому с твердым знаком «Дормуарь пепинькерокь», другая черным по белому без твердого: «Начканцуправделсноб» (2, 15).*

Включая и смешивая настоящие и выдуманные аббревиатуры в контексте словесности, писатель отражает реальную жизнь 20-х годов, передает сквозь года то ощущение замешательства, которое испытывали его современники, и в то же время использует сложносокращённые слова как средство выразить своё собственное мнение об окружающем мире и его осуждение.

Самую острую критику М. А. Булгаков уготовил литературе, в частности кругу литературных объединений, из которых он чувствовал себя исключённым в первые годы после переезда в Москву.

Положение Булгакова осложнялось еще и тем, что никто из крупных писателей в Москве его не знал, а примыкать в какому-либо литературному кружку или объединению он не мог или не хотел. «Таких литературных объединений в столице было множество <...>, с большинством из них Булгакову было не по пути. Они, как правило, отрицали всю старую, классическую литературу и пытались создавать новое направление в литературе и искусстве. Были писатели независимые, придерживающиеся традиций русской классики. <...> Однако начинающему автору идти к ним было не с чем» [5, 63].

Итак, вырисовывающаяся в произведениях Булгакова картина литературного мира послереволюционной Москвы является одновременно смешной и печальной:

В Лито не было ни стульев, ни столов, ни чернил, ни лампочек, ни книг, ни писателей. Коротко: ничего не было. У нас ничего. Ни бумага. Ничего. Я решил включить Лито. По лестнице поднималась женщина с пачкой газет. На верхней красным карандашом написано: «В Изо».

– А в Лито?...

– А ведь, верно, Лито...

– Им, Лидочка, есть бумага.

– Почему же вы ее не прислали? – спросил я ледяным голосом

– Мы думали – вас нет (6, 45).

Литературные объединения похожи на секты, в которые трудно войти, но еще труднее понять, чем именно они занимаются. Уже само описание Булгаковым МАССОЛИТа показывает, как сильно отличались официальная должность и действительное занятие литераторов. Это становится еще более заметным, когда с подобными аббревиатурами сталкивается человек, незнакомый с этой сферой деятельности:

...над дверьми золотом выведена надпись: «Дом Драмлита». Маргарита цурилась на надпись, соображая, что бы могло означать слово «Драмлит» (4, 352).

Как и сектанты, члены литобъединений пользуются защитой своих организаций только до тех пор, пока в них состоят:

Но потом... Я – «волк в овечьей шкуре». Я – «буржуазный подголосок». Я уже не завито. Я – не завтео. Я – безродный пес на чердаке (6, 18).

Не все аббревиатуры имеют двойное значение. Иногда они просто используются для высмеивания тенденции в русском послереволюционном языке к сокращениям, то есть являются средством создания юмора:

В учреждении только рты расстегнули – выгода, действительно, выходила колоссальна. Попросили указать предприятие. Извольте. На Тверском бульваре, как раз против Страстного монастыря, перейдя улицу и называется – «Пампуш на Твербуле». <...> После рассказов Ноздрева полнейшее уныние овладело всеми. <...>

– Катись на Тверской бульвар в арендуемое им предприятие. <...>

– Никакого предприятия там нету, это он адрес памятника Пушкину указал (1).

Когда использовать аббревиатуру было невозможно или даже опасно, характер игры менялся, и сокращение превращалось нечто иное:

Насытившись, он похвалил вино:

– Превосходная лоза, прокуратор, но это – не «Фалерно»?

– «Цекуба», тридцатилетнее (4, 398).

Название *густого и красного как кровь* вина, которым Понтий Пилат наслаждается при попытке «спасти» Иуду, скрывает в себе аббревиатуру ЦК(б), что, в частности, даёт основание М. В. Черкашиной интерпретировать ершалаимский роман как метафору истории и судьбы Маяковского [12].

Несомненно, есть еще аналогичные примеры аббревиатур, возьмем «Бог ремонт» или главу «Кустарный» из «Золотистого города», но здесь, как правильно написала Сальман, сокращения активируют у зрителей ассоциативные представления, и многократное их повторение является лишь средством выражения хаотичности и неясности повседневной жизни в Москве 20-х годов. Дело в том, что аббревиатуры в произведениях Булгакова выполняют различные функции: они не только привносят в текст особую стилистическую окраску или служат лексическим средством, помогающим отразить абсурдистскую картину действительности, но также они сами по себе являются реалиями, и, как следствие, их употребление делает текст достоверным; создание авторских аббревиатур по уже существующим в советском новоязе моделям позволило М. А. Булгакову использовать их как инструмент скрытой социальной критики и в то же время как средство создания комизма. Как нам представляется, Михаил Булгаков лучше всех юмористов-современников владел искусством стилистического и семантического обыгрывания аббревиации, что позволяло ему создавать многогранный художественной образ реальности.

Список литературы

1. *Заславский В., Фабрис М.* Лексика неравенства. К проблеме развития русского языка в советский период // *Révue des Études Slaves*. 1982. №54-3. – С. 387-401.
2. *Именем революции! Как изменился русский язык после 1917 года* // *Вечерняя Москва*. 5.06.2017 [Электронный ресурс] <https://news.rambler.ru/other/37068929-imenem-revolyuitsii-kak-izmenilsya-russkiy-yazyk-posle-1917-goda/?updated> (дата обращения 01.10.2019).
3. *Карцевский С.О.* Язык, война и революция: Научно-популярный очерк / Пр.-доц. Сергей Карцевский. – Страсбург: Современные записки. 1922. – Кн. X. Культура и жизнь. – С. 313–320.
4. *Липатов А.Т.* «Мы все говорим телеграф-языком...». Мир аббревиатур вчера, сегодня, завтра, Йошкар-Ола, Марийский гос. Ун-т, 2011. – 203 с.
5. *Ложко В.Ф.* Серебряная память Коктебеля. – Симферополь: ГУП РК Издательство и типография «Таврида», 2015. – 380 с.
6. *Ожегов С. И.* Лексикология. Лексикография. Культура речи. – М., «Высшая школа», 1974. – 352 с.
7. *Петренко А.Ф.* Смеховой мир Михаила Булгакова: проза 1920-х годов. – Пятигорск: Пятигорский гос. ун-т, 2017. – 193 с.
8. *Сальман Е.А.* Аббревиатуры 1920-х годов в контексте языковой ситуации времени и в авторском употреблении (на материале публицистики М.А. Булгакова) // *Михаил Булгаков, его время и мы. Коллективная монография под ред. Г. Пшебинды и Я. Свежего.* – Краков: Scriptum, 2012. – С. 823–830.
9. *Селищев А.М.* Язык революционной эпохи: из наблюдений над русским языком последних лет (1917-1926). – М.: Работник просвещения, 1928. – 248 с.
10. *Тибилова М.И.* Прагматический аспект употребления аббревиатур-инноваций в языке художественной литературы // *Гуманитарные исследования*. 2010, №1(33). – С. 113-119.
11. *Хрящева Н.П., Федотова Е.С.* Поэтика аббревиатур в раннем творчестве В. Пелевина // *Филологический класс*. – 2013, №4 (34). – С. 104–110.
12. *Черкашина М. В.* Смерть «Крикогубого Заратустры»: Версия гибели Маяковского в преломлении булгаковского романа. [Электронный ресурс] <https://s30556663155.mirtesen.ru/blog/43085883222/SMERT-KRIKOGUBOGO-ZARATUSTRYI-Versiia-gibeli-Mayakovskogo-v-prel> (дата обращения: 01.10.2019).
13. *Чуковский К.И.* Живой, как жизнь: О русском языке. – М.: Молодая гвардия, 1962. – 176 с.

Источники

1. *Булгаков М.А.* *Похождения Чичикова*, 1922. [Электронный ресурс]: http://rulibrary.ru/bulgacov/poxozhdeniya_chichikova/1 (дата обращения 01.10.2019).
2. *Булгаков М.А.* *Дьяволиада*. М.: Недра, 1925. – 160 с.
3. *Булгаков М.А.* Библифетчик // *Собрание сочинений в 10 томах*. М.: Голос, 1995. – Т. 2. – 391 с.
4. *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита. // *Белая гвардия. Мастер и Маргарита. Повести. Рассказы*. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – с. 195–464.
5. *Булгаков М.А.* Москва краснокаменная // *Москва краснокаменная. Театральный роман. Дни Турбиных*. – Москва ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 507 с.

6. Булгаков М.А. Записки на манжетах. – Москва – Берлин: DirectMEDIA, 2016.
7. Булгаков М.А. Трактат о жилище // Полотенце с петухом. Сборник рассказов – М.: DirectMEDIA, 2016. – 126 с.
8. Зорич А. Буква закона. Фельетоны. – М.: Газ. «Правда», 1926. (Библиотека "Прожектор"; №19). [Электронный ресурс] http://az.lib.ru/z/zorich_a/text_01_bukva_zakona.shtml (дата обращения: 01.10.19).
9. Зоценко М.М. Спецодежда, или бери боже, что нам не гоже // Собрание сочинений в 7 томах. – М.: Время, 2008. Т. 1: Разнотык.
10. Пильняк Б.А. Голый год. – Берлин [и др.]: Изд-во З. И. Гржебина, 1922. – 155 с. [Электронный ресурс] http://rulibs.com/ru_zar/prose_su_classics/pilnyak/8/j3.html (дата обращения: 01.10.19).

References

1. Zaslavskij V., Fabris M. Leksika neravenstva. K probleme razvitiya russkogo yazyka v sovetskij period [Vocabulary of inequality On the problem of the development of the Russian language in the Soviet period] // *Révue des Études Slaves*. 1982. Vol. 54. #3. P. 387–401.
2. Imenem revolyucii! Kak izmenilsya russkij yazyk posle 1917 goda [In the name of the revolution! How the Russian language has changed after 1917]. *Vechernyaya Moskva [Evening Moscow]*. 2017, June 5. Available at: <https://news.rambler.ru/other/37068929-imenem-revoljutsii-kak-izmenilsya-russkij-yazyk-posle-1917-goda/?updated> (accessed October 1, 2019).
3. Kartsevskiy S.O. YAzyk, vojna i revolyuciya: Nauchno-populyarnyj ocherk [Language, War, and Revolution: A Popular Science Essay]. Pr.-doc. Sergej Karcevskij. Strasburg. // *Sovremennye zapiski Publ.*, 1922. Kn. X. Kul'tura i zhizn' [Volume X. Culture and Life]. P. 313 – 320.
4. Lipatov A.T. «My vse govorim telegraf-yazykom...». *Mir abbreviatur vchera, segodnya, zavtra [“We all speak in telegraph language ...”. World of Abbreviations Yesterday, Today, Tomorrow]*, Joshkar-Ola, Marijskij gos. Un-t, Publ., 2011. 203 p.
5. Lozhko V.F. *Serebrenaya pamyat' Koktebelya [Silver memory of Koktebel]*. – Simferopol': GUP RK Publ. and Printing House «Tavrida», 2015. 380 p.
6. Ozhegov S.I. Leksikologiya. Leksikografiya. Kul'tura rechi [Lexicology. Lexicography. Culture of speech]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 1974.
7. Petrenko A.F. Smekhovoj mir Mihaila Bulgakova: proza 1920-h godov [The laughing world of Mikhail Bulgakov: prose of the 1920s.]. Pyatigorsk, Pyatigorskij gos. un-t Publ., 2017, 193 p.
8. Sal'man E.A. Abbreviatury 1920-h godov v kontekste yazykovej situacii vremeni i v avtorskom upotreblenii (na materiale publicistiki M.A. Bulgakova) [Abbreviations of the 1920s in the context of the linguistic situation of time and in the author's use (based on the material of journalism by M. A. Bulgakov)] // *Mihail Bulgakov, ego vremya i my. Kollektivnaya monografiya pod red. G. Pshebindy i YA. Svezhego [Mikhail Bulgakov, his Time and Us. Collective Monograph, ed. G. Pshebindy and JA. Svzhyi]*. Krakov: Scriptum, 2012. – 922 p.
9. Selishchev A.M. YAzyk revolyucionnoj epohi: iz nablyudenii nad russkim yazykom poslednih let (1917-1926) [The Language of the Revolutionary Era: from the observation of the Russian language of recent years (1917-1926)]. Moscow. Rabotnik prosveshcheniya, Publ., 1928. – 248 p.
10. Tibilova M.I. Pragmaticeskij aspekt upotrebleniya abbreviatur-innovacij v yazyke hudozhestvennoj literatury [The pragmatic aspect of the use of abbreviations-innovations in the

language of fiction]. *Gumanitarnye issledovaniya [Humanitarian Studies]*, 2010, №1(33), P. 113-119.

11. *Hryashcheva N.P., Fedotova E.S.* Poetika abbreviatur v rannem tvorchestve V. Pelevina [Poetics of abbreviations in the early works of V. Pelevin]. *Filologicheskij klass [Philological class]*, 2013, №4 (34), pp. 104–110.

12. *CHerkashina M. V.* Smert' «Krikogubogo Zaratustry»: Versiya gibeli Mayakovskogo v prelomlenii bulgakovskogo romana [Death of "Screaming Zarathustra": Version of Mayakovsky's death in the refraction of Bulgakov's novel]. Available at: <https://s30556663155.mirtesen.ru/blog/43085883222/SMERT-KRIKOGUBOGO-ZARATUSTRYI-Versiya-gibeli-Mayakovskogo-v-prel>. Accessed October 1, 2019.

13. *CHukovskij K.I.* ZHivoj, kak zhizn': O russkom yazyke [Live as life: About the Russian Language]. Moscow, Molodaya Gvardia Publ., 1962. 178 p.

Sources

1. *Bulgakov M.A.* *Pohozhdeniya Chichikova [Adventures of Chichikov]*, 1922. Available at: http://rulibrary.ru/bulgakov/pohozhdeniya_chichikova/1. (accessed October 1, 2019).

2. *Bulgakov M.A.* *D'yavoliada [The Devil]*. Moscow, Nedra Publ., 1925. 160 p.

3. *Bulgakov M.A.* Biblifetchik [Biblifetchik]. *Sobranie sochinenij v 10 tomah [Collected works in 10 volumes]*. Moscow, Golos Publ., 1995, vol. 2, 391 s.

4. *Bulgakov M.A.* Master i Margarita [Master and Margarita]. *Belaya gvardiya. Master i Margarita. Povesti. Rasskazy [White Army. Master and Margarita. Novels. Short Stories]*. Moscow, OLMA-PRESS Publ., 2003, p. 195–464.

5. *Bulgakov M.A.* Moskva krasnokamennaya [Redstone Moscow]. *Moskva krasnokamennaya. Teatral'nyj roman. Dni Turbinyh [Redstone Moscow. Theater novel. Days of the Turbins.]*. Moscow, OLMA-PRESS Publ., 2005. – 507 p.

6. *Bulgakov M.A.* Traktat o zhilishche [A Treatise on Housing]. *Polotence s petuhom. Sbornik rasskazov [Towel with a rooster. Storybook]*. Moscow, DirectMEDIA Publ., 2016, 126 p.

7. *Bulgakov M.A.* *Zapiski na manzhetah [Notes on the Cuffs]*. Moscow – Berlin, DirectMEDIA Publ., 2016.

8. *Zorich A.* Bukva zakona. Fel'etony [Letter of the law. Feuilleton]. Moscow, Gaz. «Pravda» Publ. 1926. (Biblioteka "Prozhektor" [Searchlight library], No. 19). Available at: http://az.lib.ru/z/zorich_a/text_01_bukva_zakona.shtml (accessed October 1, 2019).

9. *Zoshchenko M.M.* Specodezhda, ili beri bozhe, chto nam ne gozhe [Overalls, or God Take that we Don't Need]. *Sobranie sochinenij v 7 tomah [Collected Works in 7 volumes]*, Moscow, Vremya Publ., 2008. Vol. 1: *Raznotyk*.

10. *Pil'nyak B.A.* *Golyj god [Naked year]*. - Berlin [et al.]: Publishing House of Z. I. Grzhebin, 1922. - 155 p. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=113120&p=1> (accessed October 1, 2019).

Марта Валери¹

**НИТЬ ПОВЕСТВОВАНИЯ: СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ В ОБРАЗЕ
МЕЩАНИНА В ЮМОРИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ИТАЛИИ
И РОССИИ 20-х – 30-х ГОДОВ XX ВЕКА**

В статье анализируются черты героя сатирических произведений 20-х – 30-х годов XX в. В Италии и в России. Несмотря на разные политические, социальные и культурные свойства этих стран, по мнению автора, можно наблюдать многочисленные сходства, позволяющие создать общий портрет мещанина-обывателя. При этом литературные приемы и стилистические стратегии создания образа весьма похожи друг на друга, и на них не оказывает существенное влияние текущая идеология.

Ключевые слова: мещанин-обыватель, сатира, Италия и Россия, сатирические журналы, юмористическая литература

Marta Valeri

**THE THREAD OF THE NARRATION: SIMILARITIES AND
DIFFERENCES IN THE IMAGE OF PETIT BOURGEOIS IN ITALIAN
AND RUSSIAN SATIRICAL LITERATURE OF THE 20s AND 30s**

The present article analyses the traits of satirical work's hero in the 20s and the 30s of 20th century in Italy and Russia. In spite of different political, social and cultural conditions of these countries, the author singled out numerous similarities, that allow to draw a common portrait of petit bourgeois_ as well as literary devices and stylistic strategies are strongly similar and current ideology doesn't represent a significant influence on them.

Keywords: petit bourgeois, satirical literature, Italy and Russia, satirical journals, satire

Россия и Италия в 20-х годах XX в. предположительно не имеют ничего общего, за исключением того, что обеими странами управляли правительства, занявшие свои позиции в результате насильственных действий. В остальном исторические пути этих стран значительно различались: в России революция 1917 г. прервала многовековую монархическую традицию, а Италия объединилась только за шестьдесят лет до марша на Рим Национальной фашистской партии в 1922 г. Правительства, установившиеся после этих событий в России и Италии, были принципиально противоположными, потому что, несмотря на раннюю идеологию Муссолини, политически сформировавшегося в рамках социалистической партии, его диктатура

¹ Марта Валери – Ph.D., преподаватель русского языка и литературы Университета Тушии (Витербо, Италия). E-mail: martavaleriv@gmail.com
Marta Valeri – Ph.D., lecturer in Russian language and literature in Tuscia University (Viterbo, Italy). E-mail: martavaleriv@gmail.com

развернулась как правая партия фашистов, которая довела Италию до эмбарго, следовательно, – до автаркии и, наконец, до войны, в то время как Россия переживала начало и совершенствование социалистического строительства, затем новую экономическую политику и «большой террор» 30-х годов.

Однако в отношении большевиков и фашистов к обществу есть сходство. Для обоих самый ненавистный класс – это средний, то есть буржуазия. Речь, конечно, не идет о так называемой просвещенной буржуазии, которая скрытно продолжала свое существование, иногда потворствуя в экономическом, идеологическом и политическом планах новому правительству; речь идет о мещанах-обывателях, которые занимали третье место сразу после оппонентов и диссидентов как враги новой системы в обеих странах.

Муссолини, несмотря на то что обыватели существенно ему помогали и поддерживали его приход к власти, вскоре начал открыто критиковать обывательский образ жизни, который он называл «буржуазной мягкотелостью» и которому противопоставлял гордость и отвагу нового фашистского человека. Со своей стороны, большевики полностью отрицали существование буржуазии в России и в Советском Союзе, утверждая, что после революции эта социальная группа была ликвидирована, следовательно, она исчезла из советского общества.

На самом деле, хотя представители власти относились к этому классу как к легко решаемой и ликвидируемой проблеме, сама политика большевиков и фашистов обеспечивала ее существование. Именно об этом существовании (за вычетом пропаганды) говорила тогдашняя литература, в частности сатирическая. Если буржуа восхвалялся в литературе XIX века, то теперь мещанин-обыватель представлялся как отрицательный пример и подвергался осмеянию.

При сравнении описаний понятий обывателя-мещанина и *piccolo borghese* наблюдаются интересные моменты. «Мещанин: в России до 1917-го года – человек, входящий в мещанское сословие, состоявшее из мелких домовладельцев, горожан и ремесленников. В переносном смысле – человек, для которого характерен набор черт личности, определяемый как мещанство – человек с мелкими, сугубо личными интересами, узким кругозором, неразвитыми вкусами, безразличный к интересам общества» [9]. «[Слово] *piccolo borghese* в прямом смысле обозначает человека, принадлежащего к мелкой буржуазии, но в общем употреблении имеет ограничительное значение и подчеркивает скудость кругозора, мелочность и убогость, черты, обычно приписываемые понятию буржуа» [12].

Очевидно, что это понятие имеет в обоих языках общее значение и в социальном-экономическом, и в культурно-политическом планах. В частности, культурно-политическое обозначение выражено двояко. «*Piccolo borghese*: человек, сочувствующий буржуазному духу, [понятие] с более или

менее открытым полемическим нюансом, поясняющим два разных значения: с одной стороны, человек, любящий спокойную и порядочную жизнь, интересующийся исключительно материальным благополучием, пусть даже скромным, и поэтому являющийся консервативным [...]; с другой стороны, человек, любящий традиционные искусство и культуру, противостоящий всему новому и смелому, поэтому ставший полемическим символом черствости и интеллектуальной скудости» [12]. В России «быть мещанином – это значит быть обывателем в самом худшем смысле этого слова. Собственно, «обыватель» уже само по себе слово негативного оттенка. Если человек обыватель, то это значит, что собственная маленькая личная жизнь и ее тихие радости, бытовой комфорт, карьера, интересуют его гораздо больше, чем великие достижения Человечества, совершаемые необывателями. А мещанин – это то же самое, только в крайней, уродливо-пошлой форме» [10].

Учитывая общие черты обывателя-мещанина (особенно в переносном – культурном, нравственном и социальном смысле), нетрудно понять, что такой человек являлся несовместимым с обновленным образом жизни, который большевики и фашисты пропагандировали и пытались навязать своим народам. Однако, несмотря на пропаганду, направленную против мещанства, средний класс, благодаря экономической политике стран и следовавшему за ней скрытому или явному сотрудничеству с властью, изыскивал возможности обходить ограничения новой системы и продолжать существование, пытаясь найти свою нишу в обновленном обществе.

Из приведённых выше определений вытекает, что мещанин-обыватель тесно связан с историей и традициями своей страны, поэтому несколько удивляет, что в таких разных странах, какими являются Италия и Россия в 20-х – 30-х годах XX в., особенности представителей этого класса в значительной степени совпадают. Объяснить сказанное, наверное, просто: мещанин-обыватель живет как будто вне истории, в своих поисках прибыли и благополучия, хотя его выбор и решения оказывают сильное влияние на ход событий в стране. В связи с этим власть хочет, но не может полностью оградиться от названной социальной группы. Потому правительства стараются, хотя бы официально, не признавать её существования, как бы не замечая её в пропаганде, в официальной политике и литературе. Но одной из областей литературы удаётся избежать государственного контроля и делать недостатки и противоречия общества, которые тогда называли «пережитками прошлого», своими любимыми темами. «Целью сатиры является показ и осмеяние недостатков людей, определенных социальных групп или целого общества, при этом подчеркиваются нелепости, противоречия и лицемерие. Рядом с *pars destruens* [по-латински: разрушающей частью] находящейся почти всегда на переднем плане, часто обнаруживаются более конструктивные намерения, предполагающие альтернативные ценности, новый кругозор и хорошие обычаи

<...>. Публику прежде всего приглашают размышлять о себе, о её поведении и обязанностях, о снисходительности к недобродетельным манерам» [7]. «Сатира началась с самой жизни. Жизнь предлагала сатирикам темы для статей, фельетонов, романов и рассказов. На первом месте среди негативных явлений тогдашней жизни был тоталитарный воинствующий бюрократизм» [6].

Необходимо уточнить, что в 20-х годах положение сатирических и юмористических жанров искусства в Италии и в России было не одинаковым. «В то нелегкое время (в России. – М. В.) юмор и сатира были в моде. В периодических изданиях появились новые сатирические рубрики, многие из которых стали впоследствии постоянными и являлись своеобразной “визитной карточкой” издания. Это была примета времени» [6]. В Италии «юмористический жанр всегда оказывался подозрительным в истории итальянской литературы <...>. Пожалуй, из-за того что авторы истории всемирной литературы не отличаются чувством юмора, они почти никогда не уделяют внимания важности юмора в определенные эпохи не только в рамках литературной работы, но прежде всего в рамках традиций и интеллектуальной жизни страны. До сих пор, например, не уделялось достаточно внимания важности распространения и успеха юмористических жанров в течение фашистского двадцатилетия. Те, кто пережил фашистское двадцатилетие, за редким исключением, как, например Федерико Феллини, предпочитают не вспоминать, что во время так называемого черного двадцатилетия юмор был одним из редких культурных явлений, которое осознанно или неосознанно не сдавалось риторике режима» [8].

В обеих странах проблема заключается не в отношении с читателями, которые всегда очень положительно воспринимали сатирические издания и давали им возможность добиться значительно более высокого тиража по сравнению с другими изданиями. Неприятности возникали в отношениях с так называемой «высокой» литературой и с критикой, в рамках которой юмористов не воспринимали как достойных внимания представителей словесности. «Хотя Кампаниле² с самого начала своей карьеры как писатель вызвал огромное восхищение и пользовался большой популярностью у публики, с другой стороны на него свысока смотрели официальная и академическая литература, которые считали его книги и комедии второстепенным продуктом» [8]. Сам Кампаниле так комментировал отношение к себе критиков: «Относительно моей литературной работы сейчас среди критиков возникло некоторое замешательство. Критики не знают, куда, собственно, меня причалить – к высокой литературе или к литературе мелкой, недостойной, быть может, просвещенного внимания критики» [3].

² Акилле Кампаниле (1899-1977) – писатель, драматург, сценарист и журналист, знаменит сюрреалистическим юмором и игрой слов.

Такая же проблема у юмористов была с властью, которая боялась сатиры больше всякого внутреннего или внешнего врага, поскольку именно сатира могла опровергать пропагандистские истины и освещать то, что власть старалась спрятать. Поэтому выступления против сатириков и юмористов того времени со стороны официальной критики часто являются абсолютно категоричными. И. Нусинов в 1931 году написал: «Если сатира займет в пролетарской литературе третьестепенное место, то юмор, как литературная категория, социально чуждая пролетариату, не может претендовать на особое значение». Именно такое нашествие «критиков» показал великий мастер Булгаков в своем бессмертном романе. Он понимал, что критиканство утвердилось надолго, что поделаться с ним ничего невозможно, что миром искусства правят латунские, и что страна на время окунулась в беспросветную тьму и представляет собой большую, новую психиатрическую клинику» [6].

Соответственно, сами юмористы, даже если они были не совсем против тогдашней политики своей страны, холодно и отчужденно относились к ней и так же отвечали на критику. Например, М. Зощенко писал: «Какая, скажите, может быть у меня «точная идеология», если ни одна партия в целом меня не привлекает? С точки зрения людей партийных – я беспринципный человек. Пусть. Сам же я про себя скажу: я не коммунист, не эсер, не монархист, я просто русский. И к тому же – политически безнравственный» [4]. А «у Кампаниле всегда было какое-то отвращение к партбилетам, он обычно говорил, что был бы ужасным членом для любой партии» [8].

Борьба за существование была, видимо, непроста.

Тем не менее именно юмористы-сатирики больше и лучше всех с удивительной тонкостью сумели описать мир вокруг себя. Таким образом, их произведения являются самым правдивым отражением реальной жизни того времени. «Художественный мир Михаила Зощенко представляет собой в высшей степени неординарное объяснение того, что произошло с Россией в 1917-м году». «Больше всякого другого выразительного средства сатира ищет и требует соучастие адресата <...>, поэтому сатира становится любимой почвой для исследований, ориентированных на воспроизведение духа определенной эпохи, в частности когда этот дух невозможно связать с определенной политической культурой». «Произведения, созданные писателями в 20-е годы, были основаны на конкретных и весьма злободневных фактах, почерпнутых либо из непосредственных наблюдений, либо из многочисленных читательских писем» [2]. «Герои и шаржи «Бертольдо»³ запустили новый вид юмора, который больше не ограничивался обычными шаблонами, а был намерен высмеять все аспекты публичной и личной жизни в Италии и в Европе» [13].

³ Сатирический и юмористический журнал, выходил в Милане с 1936-го по 1943-го гг.

В описании реальности через неординарные неограниченные шаблоны жизнь в Италии и в России существенно отличалась от ее публичного облика. В частности, именно образ мещанина-обывателя служил символом среднего класса в мире, который становился все опаснее. «Я пишу о мещанстве. В каждом из нас имеются те или иные черты и мещанина, и собственника, и стяжателя. Я соединяю эти характерные, часто затушеванные черты в одном герое, и тогда этот герой становится нам знакомым и где-то виденным <...>. Я же в силу особых сердечных свойств и юмористических наклонностей описываю человека – как он живет, чего делает и куда, для примера, стремится» [6]. «В том, что касается обычая, фашизм проявлял какую-то враждебность и недоверие к верхушке и средней буржуазии, которую считал ответственной за моральный и демографический упадок страны и которая эгоистично себя вела и не показывала никакого боевого духа» [6]. ««Марк’Аурелио»⁴, наоборот, стал певцом маленьких буржуазных приключений» [8].

Таким образом начинается параллельный путь итальянской и российской сатиры, которая, несмотря на некоторые существенные различия, ставит в центр повествования именно мещанина-обывателя. Сходства этого описания в двух странах касаются чаще всего поведения, отношения к обществу, моральных качеств и даже облика мещанина. «Особенно частым героем сатирических произведений того периода был бюрократ-приспособленец. Как правило, это полуграмотный мещанин, одетый в гимнастерку и галифе, в начищенных сапогах, то есть бывший «герой гражданской войны», ловко прикрывающий свою бездарную деятельность, тормозящую прогресс, былыми заслугами» [6]. «В “Травазо делле идее”⁵ Луиджи Локателли⁶ создает Оронцо Е. Марджинати, государственного служащего, который «обсуждает неполадки государства, задержки на транспорте, грязные улицы, непунктуальность почты, и создает мир, в котором читатели себя узнают» [13].

Как утверждал Зощенко, в таком герое есть кое-какие общие черты, благодаря которым он становится узнаваемым с первого взгляда. Если не считать разные языки повествования и некоторые намеки на типичные национальные особенности и реалии, читая тогдашние произведения сатиры, можно подумать, что там изображен один и тот же человек.

Необходимо иметь в виду, что итальянская сатира того времени чаще всего публиковалась в виде карикатуры, поэтому особая ее черта – это краткость и острота подписей, те же самые свойства, которые

⁴ Сатирический журнал, создан в Риме в марте 1931 года. В нем работали самые известные юмористы и карикатуристы того времени.

⁵ [букв. «Переливание идей»] Юмористический журнал, выходил с 1900 по 1966 гг. и в 1986-1988 гг. в Риме.

⁶ Луиджи Локателли (1877-1915) писатель, эссеист, военкор, последние годы пользовался популярностью, после того как начал писать публичные жалобы в журнале «Травазо делле идее», употребляя особенный язык, под псевдонимом Оронцо Э.Марджинати.

характеризируют, например, рассказы Зощенко⁷. В итоге то, что русский юморист описывает более подробно, в итальянской сатире заменено рисунками и подписью, зато непосредственность и пронизательность разговора вызывают идентичный комический эффект и одинаково описывают ситуацию с тонкой иронией.

Таким образом, вырисовывается единый портрет русско-итальянского мещанина, в котором наблюдаются общие черты.

В мире этого мещанина прибыль и целесообразность всегда важнее чувств, будь то любовь или простое человеческое сочувствие:

– *Стыдно, мамаша!* – сказал Былинкин – *Жалко вам комода. А в гроб вы его не возьмете. Знайте это.* (1)

«Накануне любви» [Молодая пара сидит на диване и проверяет подарки от гостей на свадьбу]

– *Серебро?* (8, 21)

Значит, говорит, взаправду помираешь? А я, говорит, – между прочим, не дам тебе помереть. Ты, говорит, бродяга, лег и думаешь, что теперь тебе все возможно. Врешь. Не дам я тебе, подлецу, помереть. (2)

[Жена в восторге говорит умирающему мужу] – Даже командующий Карлетти согласился прийти на твои похороны. Представь себе, какая честь! (7, 174)

– *А почему, после того как ты в прошлом году отвергла его, в этом году ты за него вышла замуж?* – *Потому что в прошлом году он оливковым маслом торговал, а в этом – касторкой*⁸. (7,21)

Для этого мещанина новое, недавно достигнутое социальное положение важнее семьи, особенно если родственники хотят этим воспользоваться.

«Торжественный вечер». – *Бедные родственники приветствуют с галерки* (8, 23).

Мог бы ты, сукин сын, родного дядю уважить. Мол, дядя, ваш трудовой гривенник. Езжайте на здоровье [...] А ты это что – родного дядю...<...> – Сойдите, товарищ дядя, – официально сказал племянник (1).

Очень часто реальные условия жизни не позволяют мещанину вести богатое и комфортное существование, к которому он стремится, поэтому ему необходимо закрыть глаза на «незначительные» неудобства.

Буржуазный отдых. Глава семьи: – *Надо обязательно, чтобы вы двигались по времени, в конце концов! Иначе Густаво не сможет бриться, Джиджа не сможет взбить яйца и Николино не сможет молоть кофе.* (7, 141)

II. Дача на дому.

Этот проект еще более заманчив обилием воздуха, бесплатным топливом и красивой видом на луну.

⁷ По причинам ограниченного объема публикации, в данной статье будем анализировать как пример российской сатиры исключительно творчество Михаила Зощенко, который, в любом случае, является самым знаменитым и лучшим создателем образа мещанина.

⁸ Здесь ирония основана на практике фашистов давать оппонентам и диссидентам пить касторку, как показательное наказание, и чтобы “разъяснить им идеи”, как обычно тогда говорили.

И человек, проживший в такой открытой, свободной атмосфере, уже не захочет ехать в Сестрорецк или в Крым, где происходят землетрясения и толчки. Тем более что толчки могут и тут происходить, в связи с оседанием или разрушением дома. (4)

Несмотря на то что мещанин живет как будто вне истории, он хочет доказать, что он тоже оказался в центре событий и, как смог, способствовал делу, часто получая, по крайней мере официально, даже прямые убытки.

– В течение войны я был ранен занозой⁹ (7, 143)

[...] и я, дескать, участвовал в революции, и я, мол, кровь проливал и собой жертвовал. Ну, а у меня все-таки явные признаки. Признаки не соврнут... я, уважаемый товарищ, хотя на заводах и не работал и по происхождению я бывший мещанин города Кронштадта, но в свое время был отмечен судьбой – я был жертвой революции. Я, уважаемый товарищ, был задавлен революционным мотором. (5)

Однако даже это желание быть частью текущих событий, хотя бы перед другими людьми, не помогает мещанину, и окружающий мир также не облегчает ситуацию. Наоборот, мир становится все менее и менее понятным, особенно в политической сфере, где представители власти оказываются равнодушными и далекими от реальных и ежедневных трудностей народа, что отражено в загадочном и как будто специально сумбурном бюрократическом языке.

– А что, товарищ, это заседание пленарное будет или как?

– Пленарное, – небрежно ответил сосед.

– Ишь ты, – удивился первый, – то-то я и гляжу, что такое? Как будто оно и пленарное.

– Да уж будьте покойны, – строго ответил второй, – сегодня сильно пленарное и кворум такой подобрался – только держись.

– Да ну? – спросил сосед – Неужели и кворум подобрался?

– Ей богу, – сказал второй.

– И что же он, кворум-то этот?

– Да, ничего, ответил сосед, несколько растерявшись. Подобрался, и все тут. (6)

«Проблемы, ежедневно мучающие простых людей, не признаны паразитической политикой, которая прячется за мудреным языком и бюрократическими формулами. “<...> так вот, наоборот, замыслили дела таким образом, что гражданин больше не разбирается <...>. В парламенте получилось так, что они создали сложный лексикон для интеллигентов, и только они сами говорят и понимают”» [13].

Для того чтобы описать этот запутанный с языковой точки зрения мир, итальянские и русские юмористы играют с языком и используют его в «упрощённом» варианте, опираясь в своих текстах на жаргонизмы и диалектизмы. «Для речи рассказчика характерно не только смешение слов

⁹ Ирония опирается на то, что по-итальянски слово заноза и осколок переводятся одним словом (*scheggia*).

разных лексических уровней, но и использование “лишних” слов, что ведет к косноязычию. Знаменитая манера сказа Зощенко в его произведениях обычно свидетельствует о бескультурии рассказчика, а путаница в его словах и мыслях производит комическое впечатление. Но то же самое в детских рассказах выглядит как отражение детской психологии <...> и это вызывает не усмешку, а симпатию и доверие» [1]. «Далекий от всякой дидактической и стилистической риторики того времени, [Бонаventura¹⁰] употребляет элементарный язык, который дети узнают и любят, но даже взрослые воспринимают как собственный, так как узнают модели, которые служат основой для шаржей» [11, 15].

Исходя из театральной литературы и поэзии того времени, итальянская сатира более склонна к употреблению диалекта, который в ней служит средством подчеркнуть спонтанность и непосредственность речи, подобно зощенковскому жаргону. И, подобно зощенковскому жаргону, использование диалекта будет сильно раскритиковано официальной литературой и властью. Но это не единственное сходство в судьбе сатиры двух стран: в конце 20-х годов, точнее с 1926 г. В Италии и с начала 30-х годов в России, цензура и государственный контроль обострились, в связи с этим жизнь сатириков становилась все сложнее, вплоть до того что журналы, занимавшиеся сатирой, регулярно закрывали, а юмористов и карикатуристов начали преследовать и арестовывать.

В итоге анализа приведенных примеров можно утверждать, что, несмотря на очевидные культурные, исторические и политические различия России и Италии, в 20-е и 30-е годы судьбы сатиры в обеих странах имеют много общих черт, так же как и герои этой сатиры. Можно видеть, что этот герой идентифицируется с обывателем-мещанином и имеет универсальные черты, позволяющие нарисовать портрет русско-итальянского представителя среднего класса того времени. И в России, и в Италии сатира не осуждает и не приговаривает его, как это официально делает власть, она смотрит на своего героя с добродушной симпатией, но не без легкого порицания, употребляя сходные художественные приемы.

Список литературы

1. Детская литература. Выразительное чтение. Жанрово-стилистические особенности рассказов для детей М. М. Зощенко (цикл Лелька и Минька) [Электронный ресурс] <https://scribble.ru/work/childrid/9.html> (дата обращения 02.10.2019).
2. *Короткова О.К.*, Герой в произведениях Зощенко. Речевые маски персонажей. Авторская речь и проблема сказа. [Электронный ресурс] urok.1sept.ru/СТАТЬИ/653569/ (дата обращения 02.10.2019).

¹⁰ Синьор Бонаventura – герой итальянского журнала «Корриере деи пикколи», создан Серджио Тофано в 1917г.

3. Зоценко М.М. О себе, о критиках и о своей работе, [Электронный ресурс] haharms.ru/Zoschenko-rasskazy-chitat-1.html (дата обращения 02.10.2019).
4. Зоценко М.М. О себе, об идеологии и еще кое о чем. [Электронный ресурс] haharms.ru/Zoschenko-rasskazy-chitat-1.html (дата обращения 02.10.2019).
5. Зоценко М.М. Любит русский человек побранить собственное общество. [Электронный ресурс] rusplt.ru/society/mihail-zoschenko-lyubit-russkiy-chelovek-pobranit-sobstvennoe-oetechestvo-18652.html (дата обращения 02.10.2019).
6. Мир знаний – Юмор и сатира 20-х годов [Электронный ресурс] www.mirznanii.com/a/136027/yumor-i-satira-20kh-godov (дата обращения 02.10.2019).
7. Cattunar A., Rensis A. de, Nota introduttiva n.11-ottobre 2012 [Введение к №11- октябрь 2012г.] // *Diacronie* [online] №11, 3/2012 journals.openedition.org/diacronie/2620 (дата обращения 02.10.2019).
8. Мещанин // Лингвострановедческий словарь. [Электронный ресурс] Lingvostranovedcheskiy.academic.ru/333/ (дата обращения 02.10.2019).
9. Мещане и обыватели. В чем разница? [Электронный ресурс] Lrlay777.livejournal.com/567218.html (дата обращения 02.10.2019).
10. *Michelis P.* Tofano Sergio e il surrealismo all'italiana, Viterbo, Sette Città. 2013.
11. Borghése // Treccani Vocabolario on line. [Электронный ресурс] Treccani.it/vocabolario/borghese/ [буржуй] (дата обращения 02.10.2019).
12. *Zandonà V.* La satira: uno specchio dell'antipolitica nell'Italia giolittiana [Сатира как зеркало антиполитики в Италии при Джолитти] // *Diacronie* [online] №11, 3/2012 journals.openedition.org/diacronie/2634 (дата обращения 02.10.2019).

Источники

1. Зоценко М.М. О чем пел соловьей». Сентиментальные повести // Рассказы и фельетоны 1922–1945. – Москва: ОЛМА медиа групп, 2004. – 549 с.
2. Зоценко М.М., Рассказ о том, как женщина не разрешила мужу умереть [Электронный ресурс] litteratura.org/prose/2415-mihail-zoschenko-html
3. Зоценко М.М. Не надо иметь родственников [Электронный ресурс] zoschenko.mihail.ru/tvorchestvo/izbrannoe/pagen/18/ (дата обращения 02.10.2019).
4. Зоценко М.М. Веселые проекты – тридцать счастливых идей [Электронный ресурс] togdazine.ru/article/922 (дата обращения 02.10.2019).
5. Зоценко М. М. Жертва революции // «Рассказы и фельетоны 1922–1945». Москва: ОЛМА медиа групп, 2004 – с. 26
6. Зоценко М.М. Обезьяный язык //«Рассказы и фельетоны 1922–1945» Москва: ОЛМА медиа групп, 2004. – с. 269
7. *Bergamasco F.* L'Italia in caricatura [Италия в шаржах], Roma, Newton & Compton, 1995, p.272
8. *Vergani G.* Come prima. Il meglio di Giuseppe Novello [Как по прежнему. Лучшее от Джузеппе Новелло], Varese, Longanesi, 2001 p.200

References

1. Detskaya literatura. Vyzritelnoe chtenie. Zhanrogo stilisticheskie osobennostu rasskazov dlja detey M. M. Zoschenko (cikl *Lelka i Minka*) [Children literature. Expressive reading. Genre and style peculiarity of M. Zoschenko's children stories]. Available at: <https://scribble.ru/work/childrid/9.html> (accessed October 2, 2019).

2. *Korotkova O.K.*, Geroj v proizvedeniyach Zoschenko. Rechevye maski personazhey. Avtorskaya rech i problema skaza [Hero in Zoschenko's works. Speech masks of characters. Author's speech and the problem of skaz]. Available at: urok.1sept.ru/СТАТЬИ/653569/ (accessed October 2, 2019).
3. *Zoschenko M.M.* O sebe, o kritike i o svoee rabote [About me, critics and my works], Available at: haharms.ru/Zoschenko-rasskazy-chitat-1.html (accessed October 2, 2019).
4. *Zoschenko M. M.* O sebe, ob ideologii i eshe koe o chem [About me, ideology and something else]. Available at: haharms.ru/Zoschenko-rasskazy-chitat-1.html (accessed October 2, 2019).
5. *Zoschenko M.M.* Lyubit russkiy chelone pobranit sobstvennoe obschestvo [Does russian love to scold his own society]. Available at: rusplt.ru/society/mihail-zoschenko-lyubit-russkiy-chelovek-pobranit-sobstvennoe-oetechestvo-18652.html (accessed October 2, 2019).
6. Mir znaniy – Jumor i satira 20-kh godov [Hunour and satire of the 20s]. Available at: www.mirznaniy.com/a/136027/yumor-i-satira-20kh-godov (accessed October 2, 2019).
7. *Cattunar A., Rensis A. de.* Nota introduttiva n.11-ottobre 2012 [Introductory note to n.11 – october 2012] // *Diacronie* [online] №11, 3/2012 Available at: journals.openedition.org/diacronie/2620 (accessed October 2, 2019).
8. *Bergamasco F.*, *L'Italia in caricatura* [Italy in caricature], Roma, Newton & Compton, 1995.
9. Meshanin [Petit bourgeois]. Available at: Lingvostranovedcheskiy.academic.ru/333/
10. Mesh'ane I obyvateli. V Chem raznitsa? [Petty bourgeois and layman. What is the difference?]. Available at: Lrlay777.livejournal.com/567218.html (accessed October 2, 2019).
11. *Michelis P.*, *Sergio Tofano e il surrealismo all'italiana* [Sergio Tofano and surrealism Italian style], Viterbo, Sette Città. 2013.
12. Treccani.it/vocabolario/borghese/ [petit bourgeois].
13. *Zandonà V.*, La satira: uno specchio dell'antipolitica nell'Italia giolittiana" [Satire. A mirror of antipolitics in Giolitti's Italy] // *Diacronie* [online] №11, 3/2012. Available at: journals.openedition.org/diacronie/2634 (accessed October 2, 2019).

Sources

1. *Zoschenko M.M.*, O chem pel solovey [What the nightingale sang about] // *Sentimentalnye povesti* p.549 // *Rasskazy i feletony 1922-1945» OLMA media grupp*, 2004.
2. *Zoschenko M.M.*, Rasskaz o tom, kak zhenschina ne razreshila muzhu umeret [Story about a wife, who did not let his husband die]. Available at: litteratura.org/prose/2415-mihail-zoschenko-html (accessed October 2, 2019).
3. *Zoschenko M.M.*, Ne nado imet rodstvennikov [It's better not to have relatives]. Available at: zoschenko.mihail.ru/tvorchestvo/izbrannoe/pagen/18/ (accessed October 2, 2019).
4. *Zoschenko M.M.* Veselye proekty – tridsat schastlivykh idei [Happy projects – thirty cheerful ideas]. Available at: togdazine.ru/article/922 (accessed October 2, 2019).
5. *Zoschenko M. M.* Zhertva revoljutsii [The victim of the Revolution] 26 p. // *Rasskazy i feletony 1922-1945*, OLMA grupp, 2004
6. *Zoschenko M. M.* Obezyniy yazyk p.269 // *Rasskazy i feletony 1922-1945» OLMA media grupp*, 2004.
7. *Bergamasco F.*, *L'Italia in caricatura* [Italy in caricature], Roma, Newton & Compton, 1995.
8. *Vergani G.*, Come prima. Il meglio di Giuseppe Novello [As before. The best of Giuseppe Novello], Varese, Longanesi, 2001, 21 p.

Н. М. Годенко¹

**ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКИ.
ПОМЕТКИ А. С. БУШМИНА НА ПРЕПОДНЕСЕННОЙ ЕМУ КНИГЕ
В. В. ВИНОГРАДОВА С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ ОТ АВТОРА**

В статье на материале маргиналий, сделанных А. С. Бушминым при чтении монографии В. В. Виноградова «О языке художественной литературы» (1959), анализируются проблемы профессиональной этики деятелей советской филологической науки. Пометы отнесены к той или иной условной категории, а также характеризуются исходя из значения, внешнего вида, частоты употребления, положения на книжной странице.

Ключевые слова: А. С. Бушмин, В. В. Виноградов, советская филологическая наука, взаимоотношения внутри научной среды, инскрипты, маргиналии, профессиональная этика, культурный ритуал, внешнее и внутреннее поле книжной страницы.

**FROM THE HISTORY OF SOVIET PHILOLOGY. A. S. BUSHMIN'S
NOTES ON THE BOOK PRESENTED TO HIM BY V.V. VINOGRADOV
WITH A DEDICATION FROM THE AUTHOR**

The article is based on the material of marginalia made by A.S.Bushmin while reading V. V. Vinogradov's monograph "On the language of fiction" (1959). It analyzes the problems associated with the professional ethics of the Soviet scholars. The notes are assigned to one conditional category or another and characterized by their value, appearance, frequency of use and position on a book page.

Keywords. Alexander Sergeevich Bushmin, Victor Vladimirovich Vinogradov, Soviet philology, relationships within the academic community, dedicatory inscription, marginalia, professional ethics, cultural ritual, position on a book page.

Данная статья во многом связана с нашей работой, посвященной труду В. В. Виноградова «История слов», которая была подготовлена для прошедших в 2016 году очередных научных чтений «Язык как материал словесности» [6]. Однако связь эта не прямая, поскольку объединяют их не столько общность темы, сколько интерес к истории советской филологической науки определенного периода, где значительную роль играл В. В. Виноградов. Период этот, по нашему мнению, недостаточно изучен и описан в специальной литературе, а потому любые подробности и явления, в том числе – взаимоотношения внутри научной среды, профессиональные

¹ Надежда Михайловна Годенко – доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института им. А. М. Горького (Москва, Россия). E-mail: n-godenko@mail.ru
Nadezhda M. Godenko – Associate Professor of the Russian Language and Stylistics Department, the Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing. N.M.. E-mail: n-godenko@mail.ru

и личные связи, отклики на труды соратников по науке или научных оппонентов, могут представлять ценность и для аналитиков, и для историков.

В данном случае материалом для описания стала хранящаяся в частной библиотеке и любезно предоставленная владельцем для ознакомления монография (автор называет ее книгой) «О языке художественной литературы» [4], преподнесенная В. В. Виноградовым своему коллеге А. С. Бушмину с дарственной надписью. Поскольку мы планируем посвятить автографам и дарственным надписям В. В. Виногорова особую работу, то в данном случае нас интересует не текст дарственной, построенный по характерной трехчастной схеме: «имя того, кому книга предназначается, и подпись или функция дарителя (автор, переводчик, издатель, владелец книги)», а также «выражение чувств, испытываемых при этом дарителем», элемент необязательный, но возможный [7, 172], а два аспекта, связанных с этим дружественным подношением. Во-первых, сам факт дарения, что не является чем-то из ряда вон выходящим, а только элементом принятой в данный период – конец 1950-х и начало 1960-х годов – практики, системы взаимоотношений, определяемой профессиональной этикой, во-вторых, пометы на книге, сделанные адресатом дарственной, что кажется весьма нетипичным именно в силу стандартов упомянутой профессиональной этики. Представители тогдашнего культурного сообщества охотно дарили и получали в дар книги, периодические издания или отгиски отдельных материалов. Это в подавляющем большинстве случаев не означало, что адресат подарка станет интересоваться содержанием преподнесенной ему книги или статьи, а даритель не предполагал, хотя и отчасти надеялся, что написанное им будет прочитано. Имел значение сам факт поднесения подарка и получения его, действие воспринималось как неизбежный культурный ритуал. Но в данном случае принятая от автора книга была внимательно прочитана насквозь, о чем свидетельствуют пометки, начиная с первого абзаца текста, преамбулы «От автора» (3)², и до последней страницы оригинального текста (639). И хотя в оглавлении и указателе имен пометки отсутствуют, отсылка к последнему существует – на внутренней стороне нижней крышки переплета имеется пометка, связанная с именованием указателем. Некоторая – значительная – часть страниц осталась без пометок, но состояние и вид книжного блока указывают, что и эти страницы были прочитаны. По нашей догадке, без пометок они остались потому, что данные фрагменты текста состоят из многочисленных цитат, которые приводит автор, подтверждая высказанные им положения. Отмечать что-либо в этих разделах такому знатоку литературы, каковым был А. С. Бушмин, необходимости не имелось.

² Здесь и далее номера страниц указанного издания будут даны в основном тексте, без отсылки к названию книги и выходным данным.

Итак, книга прочитана адресатом дарственной насквозь, самым тщательным образом. И поскольку рецензия А. С. Бушмина на книгу в печати отсутствует³, можно утверждать, что книга была прочитана в связи с работой над собственными научными студиями.

И здесь представляется уместным вспомнить об этапах творческого пути адресата дарственной на книге. А. С. Бушмин (1910–1983) пришел в науку поздно, хотя работать над диссертацией по истории литературы начал еще до Великой Отечественной войны, однако заниматься литературоведением в силу обстоятельств он смог только после демобилизации из армии. Заканчивал аспирантуру А. С. Бушмин в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, с которым была связана вся его последующая научная и административная деятельность. В 1950 – 1951 гг. он является ученым секретарем, затем руководителем сектора советской литературы, в 1951 г. становится заместителем директора, а с 1955 по 1965 г. работает в должности директора, после чего полностью уходит в научную работу, оставив этот пост, на который вновь будет назначен в 1978 г. и который будет занимать вплоть до своей кончины.

Основным объектом изучения А. С. Бушмина являлось творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина, этому автору был посвящен им ряд монографий и статей, а также творчество А. А. Фадеева. Надо заметить, что с Ленинградом и Пушкинским Домом ученый оказался связан только в послевоенный период. То есть с В. В. Виноградовым (1895–1969) поддерживать знакомство до этого времени он не мог и по обстоятельствам биографическим, и потому, что еще в середине 1930-х годов В. В. Виноградов вынужденно был оторван от города, где начинал свой путь в науке. А после возвращения из ссылки, куда был превентивно отправлен в начале Великой Отечественной войны, В. В. Виноградов живет в Москве, где выстраивается его научная карьера [6], и с Институтом русской литературы (Пушкинским Домом) АН СССР будет непосредственно связан лишь в 1967–1969 гг., когда он работал там заведующим сектором исторической поэтики и стилистики.

Из сказанного следует, что соединяли дарителя и адресата не общее прошлое или общие научные задачи. Возможно, значительную роль сыграло то, что в номенклатурной иерархии оба ученых находились на одном уровне, занимали одинаковую должность – начиная с 1958 г. В. В. Виноградов был директором Института русского языка АН СССР. Надо отметить, что и в своем творчестве оба ученых не подчеркивали интереса к работам друг друга. Единственная статья А. С. Бушмина, которая была им посвящена В. В. Виноградову и вышла при жизни последнего, была юбилейной [2, 221 – 225], другая увидела свет после смерти ученого [3, 3 – 10]. Что касается

³ См. список опубликованных работ А. С. Бушмина.

В. В. Виноградова, в его работах присутствуют отдельные ссылки на труды А. С. Бушмина и даже небольшие фрагменты, где они анализируются, так, в книге «О языке художественной литературы» дан анализ статьи [1, 185 – 186] о функционировании образа рассказчика у М. Е. Салтыкова-Щедрина [4, 144 – 146], близкой по теме научным изысканиям В. В. Виноградова.

Такая дистанцированность и в жизни, и в науке делают еще более значительным и сам факт, что подаренная книга была Бушминым прочитана, и то, что прочитана была эта книга столь внимательно, буквально с карандашом в руках. Поясним: долгое время А. С. Бушмин, по первому образованию не гуманитарий, занимался зоологией и сельским хозяйством, но и тогда он мечтал о занятиях литературоведением, а потому очень много читал, делая карандашные пометки или составляя конспект прочитанного.

Многочисленные пометки карандашом, сделанные рукой А. С. Бушмина, имеются и на полях книги «О языке художественной литературы». Пометки эти неизменно делаются на внешнем поле книжной страницы. Редкое исключение составляют пометки на внутреннем поле (16, 32, 34, 35, 39, 493), которые не имеют системного характера: что-либо писать на внутреннем поле страницы представляется неудобным, а поиск этих записей из-за их расположения очень затруднителен.

Сами пометки можно разделить на группы по их «значению» и «графике». По «значению» пометки нами условно поделены на рабочие, ими помечены важные или методологически продуктивные фрагменты текста; подсобные, в основном, это формулировки и фрагменты, которые подходят для цитирования в собственных трудах; похвальные, когда читающий выражает свое согласие с автором; констатирующие, с их помощью читающий отмечает те или иные фрагменты или формулировки, которые его заинтересовали, но которые – в силу своей особой специфики – использованы быть не могут.

По «графике» пометки можно разделить на развернутые фрагменты, отдельные слова, аббревиатуры, монограммы и знаки, некоторые могут создавать оригинальные комбинации.

Приведем конкретные примеры, чтобы продемонстрировать, о чем идет речь.

К наиболее распространенным пометкам относится аббревиатура **Сл**⁴, понимаемая нами как «словесность» или, исходя из текста фрагмента, этой аббревиатурой отмеченного, «словесное искусство» (6). Поскольку вся монография В. В. Виноградова посвящена вопросам исследования стилей художественной литературы, причем методы такого исследования должны быть близки, однако не тождественны методам языкознания и литературоведения [4, 3 – 4], читающий подыскивает наиболее общее,

⁴ Во всех случаях выделено цветом автором настоящей статьи, а не автором маргиналий.

однако не теряющее специфики предмета название для изучаемой области. Аббревиатура **Сл** представлена многократно (5, 6, 7, 8, 9 и далее), в некоторых случаях она имеет одинарное (41) двойное (15, 36, 40, 83) и даже тройное подчеркивание (49), что должно выделить значительность отмеченного фрагмента. Материалы, содержащиеся в данных фрагментах, А. С. Бушмин мог использовать в своей работе. Кроме того, монограммой **Щ** обозначены фрагменты, относящиеся к творчеству М. Е. Салтыкова-Щедрина или могущие пригодиться в связи с этой темой (7, 223, 234, 307, 631).

Фрагменты, которые могут быть использованы в качестве возможных цитат, отмечены аббревиатурой **цит** (474, 475, 477). Такова, например, формулировка «реализм как общая категория искусства связан с развитием общества, с развитием наций, со всем развитием передовой культуры, прогрессивных социальных идей» [4, 441–442].

Многие фрагменты текста помечены монограммой **NB** (*nota bene*), что обозначает особенную важность. Эти фрагменты также, по мнению читающего, можно и должно использовать в собственной работе (42, 48, 74, 75, 76, 77, 79, 88, 190, 196, 258, 414, 455). Иногда монограмма имеет двойное подчеркивание (82, 154). Так, в последнем из упомянутых случаев отмечен абзац: «...проблема образа автора, по-разному, разными методами и с разных исходных позиций исследуемая литературоведом и историком языка художественной литературы, является центральной проблемой стилистики и поэтики».

Свое согласие с утверждением автора читающий обозначает словом **Верно**. Например, им отмечен фрагмент: «В настоящее же время происходит мнимое объяснение одного неизвестного посредством другого, тоже неизвестного» [4, 432]. Пометка эта имеется и далее (437, 438, 462, 476).

Пометка **Ядовито** (76, 443) имеется в тех местах, где сарказм, характерный для В. В. Виноградова и зачастую прорывающийся в его работах, особенно нагляден. Таково завершающее предложение в абзаце: «Фольклор, народная словесность, считается для всех эпох развития литературы могучим источником распространения или рассадником "реалистических тенденций", а иногда и прямо реализма. К этому резервуару или "кладезю" реализма припадают все писатели, истощенные антиреалистическими увлечениями» [4, 431]. Несложно понять, что цитировать этот фрагмент или повторять его положения ни к чему.

Надо заметить, что саркастические замечания свойственны и А. С. Бушмину. По ходу изложения автором монографии взглядов У. Р. Фохта он делает следующее замечание: «Байрон д[олжен] б[ыть] по этой логике более реалистом чем Достоев[ский]» (441). Отмечает А. С. Бушмин и непоследовательность терминологии у В. В. Виноградова, подчеркнув слово «частотности» (320) и отослав к следующей странице, где

фигурирует уже «частота словоупотребления» (321), и поставив обратную отсылку.

Пометки, относящиеся к группе «графика», представлены также очень широко. Самая распространенная из них – галочка в виде малого латинского *v*, но асимметричного (4, 5, 6, 7, 8, 9 и далее). Иногда галочка бывает удвоенной (39)

Среди других графических помет – вертикальное отчеркивание (10, 34, 74, 79, 154 и далее), иногда двойное (40, 47 и далее), удвоенный вопросительный (12, 166, 223) и удвоенный восклицательный (12, 16) знаки. Многочисленные подчеркивания (15, 19, 34, 35, 39, 41, 49, 65, 79 и далее) выделяют слова и словосочетания, которые могут представлять интерес или которые структурируют прочитанный текст, делят его на значимые части, например, «конгломерат доморощенных дисциплин» (4, 16).

Знаки, кроме общепринятых, используемые А. С. Бушминым, его собственные, окказиональные, но при этом ориентированы на знаки, употребляемые при корректуре текста. Волнистая вертикальная (78), применяемая им наряду с прямой вертикальной, напоминает горизонтальную волнистую, которой подчеркивают то, что следует набирать курсивом [5, 14].

Подводя итог нашему краткому описанию (учтены, безусловно, не все имеющиеся случаи), можно сделать следующие выводы. Чистая формальность, каковой являлось в научной среде преподнесение коллеге своего очередного печатного труда с памятной надписью, в некоторых случаях переставала быть формальностью. Подаренные печатные работы внимательно штудировались, что само по себе демонстрировало уровень связей между дарителем и получателем дара. Пометки, сделанные в процессе чтения, можно рассматривать как следы трудового процесса, черновой работы, необходимой для того, чтобы наука развивалась. При этом, особенно в случаях, подобных рассмотренному в данной статье, прежде чем делать выводы о значении тех или иных пометок, необходимо их описать и классифицировать. Так, определенное количество пометок А. С. Бушмина связано с представителями русского формализма, которые являлись существенной целью при очередной идеологической и методологической атаке, а пометки, отмечающие фрагменты общеметодологические, свидетельствуют о том, что имевшаяся на тот момент научная методология устарела, ее следовало модернизировать либо сменить. В частности, этим занимался В. В. Виноградов и представители его научной школы, тогда как А. С. Бушмин, как крупный администратор в области филологических наук, понимал важность такой модернизации, а также трудности, с ней связанные.

Материал, положенный в основу данной статьи, интересует нас еще и потому, что он требует подхода, о котором говорил во вступлении к книге «О языке художественной литературы» В. В. Виноградов: «По моему

глубокому убеждению, исследование "языка" (или, лучше, стилей) художественной литературы должно составить предмет особой филологической науки, близкой к языкознанию и литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого» [4, 3 – 4].

Пометки на полях прочитанной книги также должны быть изучены методами, сочетающими литературоведение и языкознание, поскольку существуют на грани этих дисциплин.

Список литературы

1. Бушмин А. С. Образ рассказчика в произведениях Салтыкова-Щедрина // Труды Отдела новой русской литературы. М.-Л.: 1957.
2. Бушмин А. С. Виктор Владимирович Виноградов: (К 70-летию со дня рождения) // Русская литература, 1965. № 1.
3. Бушмин А. С. О значении трудов академика В. В. Виноградова по литературоведению // Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти акад. Виктора Владимировича Виноградова. Л.: 1971.
4. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М.: ГИХЛ, 1959.
5. Вяземский Б. А. Оформление и производство газеты. М.: Государственное научно-техническое издательство легкой промышленности, 1950.
6. Годенко Н. М. «История слов» В. В. Виноградова в культурном и биографическом контекстах советской эпохи // Литературная учеба, 2016, № 4.
7. Заборов П. Р. Рукописное посвящение, его эволюция и выразительные средства // Языки рукописей. СПб.: Российская Академия Наук, Институт русской литературы (Пушкинский Дом), 2000.

References

1. Bushmin A.S. *Obraz rasskazchika v proizvedeniyah Saltykova-Shchedrina* [The image of the narrator in the works of Saltykov-Shchedrin] // *Trudy Otdela novej russkoj literatury* [Works of the Department of New Russian Literature]. M.-L.: 1957.
2. Bushmin A.S. *Viktor Vladimirovich Vinogradov: (K 70-letiyu so dnya rozhdeniya)* [Victor Vladimirovich Vinogradov (on the occasion of his 70th birthday)] // *Russkaya literatura* [Russian literature], 1965, No1.
3. *Bushmin A.S. O znachenii trudov akademika V. V. Vinogradova po literaturovedeniyu* [On the significance of the works of Academician V.V. Vinogradov on literary criticism] // *Poetika i stilistika russkoj literatury: Pamyati akad. Viktora Vladimirovicha Vinogradova* [Poetics and stylistics of Russian literature: in memory of the academician Viktor Vladimirovich Vinogradov]. Leningrad, 1971.
4. *Vinogradov V. V. O yazyke hudozhestvennoj literatury* [On the language of fiction]. Moscow, GIHL Publ., 1959.
5. *Vyazemsky B.A. Oformlenie i proizvodstvo gazety* [Design and production of newspapers]. M.: State Scientific and Technical Publishing House of Light Industry, 1950.
6. *Godenko N.M. «Istoriya slov» V. V. Vinogradova v kul'turnom i biograficheskom kontekstah sovetskoj epohi* ["The history of words" by V.V. Vinogradov in the cultural and biographical contexts of the Soviet era] // *Literaturnaya ucheba* [Literary studies], 2016, No4.
7. *Zaborov P.R. Rukopisnoe posvyashchenie, ego evolyuciya i vyrazitel'nye sredstva* [Handwritten message, its evolution and expressive means] // *Yazyki rukopisej* [Manuscript Languages]. St. Petersburg: Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House), 2000.

А. В. Иванова¹

«УХОД В МЕТАФОРУ» В ТЕКСТАХ СОВРЕМЕННОЙ РЕГИОНАЛЬНОЙ ПРОЗЫ²

Статья посвящена анализу текстов современной региональной прозы. Автор анализирует тексты двух забайкальских писателей – М. Е. Вишнякова и Н. Ганьшиной (псевдоним Г. Д. Ахметовой) – в аспекте активных языковых процессов, выявленных исследователем современной художественной прозы Г. Д. Ахметовой. Для более подробного изучения был выбран активный языковой процесс, который заключается в метафоризации повествования и получил название «уход в метафору». Метафоры в произведениях рассматриваются с точки зрения их композиционной роли, которая, по мнению Г. Д. Ахметовой, характеризует современную русскую прозу в целом. Выявление значимого влияния метафор на языковую композицию в рассматриваемых текстах может означать включение забайкальской прозы в единый процесс развития современной литературы.

Ключевые слова: современная художественная проза, региональная проза, активные языковые процессы, метафора, метафоризация повествования, «живая» и «неживая» метафора

A.V. Ivanova

“TRANSITION TO METAPHOR” IN THE TEXTS OF MODERN REGIONAL PROSE

The article is devoted to the analysis of texts of modern regional prose. Author analyzes the texts of two Transbaikal writers M.E. Vishnyakov and N. Ganshina (G.D. Akhmetova's pseudonym) in the aspect of active language processes, identified by the researcher of contemporary art prose G.D. Akhmetova. For a more detailed study, an active language process was chosen, which consists in the metaphORIZATION of the narrative and is called “transition to metaphor”. Metaphors in the works are considered from the point of view of their compositional role, which, according to G.D. Akhmetova, characterizes modern Russian prose in general. Identification of the significant influence of metaphors on the language composition in the texts under consideration means that of Transbaikal prose could be integrated in process of development of modern Russian literature.

Key words: modern artistic prose, regional prose, active language processes, metaphor, metaphORIZATION of narration, “animate” and “inanimate” metaphor

¹ Анастасия Викторовна Иванова – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и методики его преподавания Забайкальского государственного университета (Чита, Россия). E-mail: sova2006.83@mail.ru

Anastasiya V. Ivanova – Ph.D., Associate Professor of the Department of Russian language and methods of teaching Transbaikal State University (Chita, Russia). E-mail: sova2006.83@mail.ru

² Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 18-012-00270 «Русский язык в полиэтничном Забайкалье: динамический аспект».

Статья посвящена активным языковым процессам в текстах современной региональной прозы, в частности явлению метафоризации повествования. Указанное явление вписывается в широкий контекст тех модификаций, которые характеризуют современный литературный процесс, развитие литературы конца XX – начала XXI вв. Сами модификации, в свою очередь, представляют преломление нового витка развития современного русского языка, что видится закономерным явлением.

Русский язык на данном этапе находится в стадии ускоренных изменений, обзор которых даёт ряд учёных. Например, Н. С. Валгина называет следующие активные процессы в языковой системе: семантические и стилистические преобразования в лексике, расширение лексической сочетаемости, активизацию сниженной лексики в художественных и публицистических текстах и пр. [3]. К таким семантическим преобразованиям относится и развитие переносных значений в лексемах, что приводит к появлению метафор. Очевидно, что метафоризация художественного повествования основана на выявленной модификации языка в целом. Г. Д. Ахметова следующим образом характеризует этот активный процесс: «Важно подчеркнуть, что под метафоризацией понимается не только простое употребление метафор, но также и особенности композиционного построения текста. Так, выделяя в прозе композиционные связки, мы называем среди них и метафорические описания явлений, людей и др.» [1, 90]. Исследователь делит метафоры на «живые» и «неживые», что, по её мнению, отражает две тенденции: в соответствии с первой человеческими свойствами наделяются изначально неживые предметы или явления, согласно второй, живые существа описываются как неодушевлённые. При этом роль метафоры в современном тексте существенно возрастает: «В некоторых случаях метафорические описания разрастаются до размеров композиционных вставок и практически совмещаются с ними» [2, 39].

Задачей данной статьи является анализ как самих метафор в текстах региональной прозы, так и их возможной композиционной роли. При этом автор учитывает тот факт, что выявленные метафоры могут не получить особой композиционной значимости в забайкальских текстах.

Материал исследования определяется тематикой гранта «Русский язык в полиэтническом Забайкалье: динамический аспект». Для исследования выбраны тексты малой прозы забайкальских писателей М. Е. Вишнякова и Н. Ганьшиной, которые рассматриваются на предмет наличия/отсутствия вышеуказанного языкового процесса.

Выбор текстов, как и тематика исследования, определяет новизну работы, поскольку произведения Н. Ганьшиной изучены в аспекте

метафоризации повествования лишь частично, тогда как проза М. Е. Вишнякова с этой позиции вообще не рассматривалась.

Михаил Евсеевич Вишняков (2 сентября 1945 г., село Сухайтуй – 5 июля 2008 г., г. Чита) – советский и российский поэт, прозаик, выпускник Литературного института имени А.М. Горького, член Союза писателей СССР с 1978 года. Автор четырнадцати поэтических сборников и двух книг прозы, многие из которых публиковались в ведущих российских журналах «Наш современник», «Сибирские огни», «Новая литература» и др., наиболее известен поэтическим переложением на современный русский язык «Слова о полку Игореве», которое удостоилось высокой оценки академика РАН Дмитрия Сергеевича Лихачёва. В числе его наград звание заслуженного работника культуры Российской Федерации (1995 г.) и Всероссийская литературная премия имени М. Ю. Лермонтова (2006 г.). В статье подвергаются анализу рассказы из его малоизвестного и потому практически не исследованного в языковом аспекте сборника прозы «Забайкальские болтомохи» (Чита, 1991).

Нина Ганьшина (псевдоним Г. Д. Ахметовой) – российский писатель и поэт, публицист. Была принята в Союз писателей России в 2011 году. Её проза была отмечена рядом премий: лауреат Всероссийского конкурса короткого рассказа имени В. М. Шукшина, лауреат литературного конкурса «Долгие вёрсты войны, светлые строки Победы», «длинный список» Бунинской и Казаковской премий, «длинный список» в «Конкурсе современной драматургии им. В. Розова «В поисках нового героя». Исследование художественных текстов Н. Ганьшиной представлено в работах А. В. Ивановой. В данной статье представлен анализ текстов малой прозы писателя, размещённых на российском литературном портале Проза.ру.

Рассмотрим роль метафоры в произведениях М. Е. Вишнякова. Следует отметить, что наличие метафор в повествовании представляется неотъемлемой частью текстовой реальности. Однако возникает вопрос, какова их роль в языковой композиции текстов.

Анализ рассказов показал следующее. Метафоры в текстах встречаются вместе с другими средствами выразительности:

Явился на Руси добрый молодец Иван Ивашкин, косая сажень в плечах, силушка по рукам катается, как пригорки с горок (рассказ «Золотая бадья») (6).

В приведённом примере наблюдается сочетание метафоры и сравнительного оборота, при этом метафора относится к так называемым «неживым». «Живая» метафора представлена в следующем контексте:

Еще два-три шага, и вот – чело берлоги (рассказ «Бабушка-а...») (6).

Следует отметить, что в данном случае происходит не просто перенос признаков живых существ на неживой объект, а приписывание этому объекту человеческих черт, которое характеризует метафору как антропоморфную. Подобная метафора используется и в следующем примере:

Хорошо бегут моторки, пыль водяная завихряется, кажется, солнце серебро сеет (рассказ «Вольно вьется Витим») (6).

Помимо «очеловеченных» метафор, встречаются случаи уподобления ряда понятий природным явлениям, что порождает особые биологические, природоморфные метафоры:

А на другом конце села за это время подросла и расцвела, как саранка, дивной красоты Дарима Бальжирова. <...> Дарима-Даримая, ласточка степная, ковылинка в росе, ранний туман над Ононом! (рассказ «Везучий Балдан») (6)

– *Ах, так!* – *брызнула ресницами красавица-саранка. – Дам слово!* (рассказ «Везучий Балдан») (6)

...выглядел Петя роскошно – гребень, как маков цвет, крылья багряно-изолоченные с бирюзовым отливом, в каждом хвостовом пере червонная заря играет! (рассказ «Петух на протезах») (6)

А луг-то, луг! Серебряной брызгой покрыт, переливается, веет росяной свежестью. Кучеряво! (рассказ «Сон в кубе») (6)

Такие метафоры сближают повествование с устным народным творчеством, как в следующем примере, в котором метафора взаимодействует со сравнительным оборотом:

Гарная жена и Галя Путинцева. Родом с Украины, брови – как сабли запорожских казаков, плечи – лебеди белые, грудь высокая, истомой не тронутая. Залетела в Сибирь – не померзла яблоневым цветом, а еще ярче разгорелись щеки, да стать выходилась полная, зрелая (рассказ «Будь здоров, кенгуру!») (6).

Кроме того, в ряде случаев метафора заключается в конкретизации абстрактных понятий языковыми элементами, типичными для описания предметного мира, что указывает на артефактную природу метафоры:

Волосы яркие и до пояса, щеки румяные, талия – поясок серебряный, да в характер камушек вставлен, как в кресало. Чиркнет тот камушек по серебру – искры сыпятся из глаз у друга Баира, и друга Жаргала, и уже женатого завскладом Нимы (рассказ «Везучий Балдан») (6).

А тут Нима навстречу, такой важный стал, работает завбазой в Дульдурге, располнел, как юрта многодетного человека, с боков до середины оглоблей не достанешь (рассказ «Везучий Балдан») (6).

– *Ракетчики – народ стратегический, – бодро ответил Гаученов, – куда нацелены, туда и летят* (рассказ «Про солдата Гаученова») (6).

Проснулся утром солдат Гаученов, жуть взяла: вся память в забыль ушла, только гул в голове, как от ракетного двигателя. Эхма, наша тьма, все легло на донышке, словно ночь у вдовушки (рассказ «Про солдата Гаученова») (6).

Это слово ввинтилось в мозг дела Истрата (рассказ «Петух на протезах») (6).

– Его красная рубаха все нервы раскалила (рассказ «Сон в кубе») (6).

Адский сон, не приведи Господи: как матрёшка – первый во втором, второй в третьем. Сон в кубе! (рассказ «Сон в кубе») (6)

Дюжих ребят вырастили Путинцевы – пять плугов чубатых, пять лемехов плечистых! (рассказ «Будь здоров, кенгуру!») (6)

Ни в чем не уступят друг другу, во всякой оказии оглядываются и ставят прицел не хуже товарища (рассказ «Будь здоров, кенгуру!») (6).

Один купил целую сумку и другой сумку с опупком нагреб (рассказ «Вольно вьется Витим») (6).

В некоторых случаях метафоры ориентируются на гастрономические аспекты человеческой жизни:

...говорит медовым голосом, язык так и прилипает к губам (рассказ «Везучий Балдан») (6).

Пусть будет еще слаще, кому ж охота в сорок лет на горечь горькую переходить [рассуждения мужа о собственной супруге – А. И.]? (рассказ «Везучий Балдан») (6)

В некоторых случаях грань между «живой» и «неживой» метафорой провести сложно:

– *Ра-акетой!* – взорвалась Брылена Чечила. – *Как выскочу из-за печки, как выпрыгну из окошка, схвачу полено – все твои ракеты переколочу. А ядерные головки скручу, в мясорубке изверчу да в Иран продам. Вон отсюда!* (рассказ «Про солдата Гаученова») (6)

Глаз у Авдея Люлина – чёрт на поторчине. Пока другие мужики моргают, он вперед всех наткнется на поживу (рассказ «Кабанья тяга») (6).

Ездил, ну и ездил по степи голубой вагончик, а куда девался, другие не успели подумать – Авдей Люлин уцепил своей поторчиной – во-он он стоит, брошенный в пойме реки... (рассказ «Кабанья тяга») (6)

Кроме того, явления природы могут быть выражены через сравнение с живыми существами:

Уже солнце поднялось, осинелся и растаял туман, большое небо сверкало и переливалось солнечными светляками. Погода, как всегда в начале сентября, растеплилась, разомлела по-летнему (рассказ «Кабанья тяга») (6).

Также метафора используется с целью создания комического эффекта, например, в данном случае это антропоморфная метафора в сочетании с алогизмом:

– *Если борода не стала расти – значит, смерть дает первый звонок. У моего деда однажды после такого запоя уши стали отваливаться набок. Пришлось резинку вокруг головы натягивать, уши закреплять...* (рассказ «Как Евдоким Кузяев пить бросил») (6)

В следующем примере артефактная метафора в сочетании с гиперболой создаёт не только образ персонажа, но и региональный колорит, т.е. образ места:

Сам Афанасий – мужик не гнутый грозой, налитый ядреным хмелем здоровья, наделенный от бога силушкой и голосом: захохочет – телевизор у соседей глохнет, крякнет на Ононе – таймени от испуга на отмель выбрасываются. В старину про таких в Акие говорили: семерные сани, шкворни кованые, столбчатая плеть (рассказ «Будь здоров, кенгуру!») (6).

Возможны случаи обратного варианта метафоры, при которой конкретные предметы, явления, люди уподобляются абстрактным понятиям:

И не стало ни хохлов, ни гуранов, одна согласная сила, широта, могущество повели свадьбу дальше по широкой реке народной жизни... (рассказ «Будь здоров, кенгуру!») (6)

Как видим, метафоры в малой прозе М. Е. Вишнякова употребительны и представляют важное средство образности, однако в повествовании они не характеризуются развитием, не развёртываясь в рамках целого текста, что указывает на их малую значимость в языковой композиции.

Обратимся к прозе Н. Ганьшиной. При первом же рассмотрении очевидным становится тот факт, что метафоры в её текстах отличаются большим развёртыванием. Обратим внимание на первый пример из рассказа «Я хочу потрогать Землю!»:

Я недоверчиво коснулась пальцем асфальта: «Но это же простая земля, а я хочу потрогать Землю!» (рассказ «Я хочу потрогать Землю!») (12)

Метафора заложена в самом названии рассказа. Метафорическое духовное действие уподобляется физическому. При этом следует указать, что метафора представляется сложной, многосоставной: действие (*потрогать*) – объект (*Землю*) – субъект (*я*, героиня, от лица которой ведётся повествование). В данном случае квалифицировать метафору в соответствии с типологией Г. Д. Ахметовой представляется сложным, однако дальнейшее рассмотрение текста позволяет сделать вывод о развёртывании метафоры, в которой развивается составляющая (объект «Земля»):

Если идти все вперед и вперед, туда, где светлый край неба смыкается с округлым боком планеты, – может быть, там я сумею потрогать Землю? (рассказ «Я хочу потрогать Землю!») (12)

Данный контекст, в котором планета уподобляется одушевлённому созданию, уже позволяет отнести метафору к разряду «живых», как и в последующем примере:

Конечно же, конечно, моя мама тоже поняла в тот миг, что круглый бок нашей планеты остро и круто вздымается вверх как раз в том месте, где он соединяется с ярким небом (рассказ «Я хочу потрогать Землю!») (12).

Образ планеты Земля в дальнейшем становится всё ближе к живому существу, что говорит о развитии «живой» метафоры в ткани повествования:

И вот именно там, коснувшись Земли ладонями, – можно почувствовать ее тихое дыхание, можно услышать биение ее огромного сердца (рассказ «Я хочу потрогать Землю!») (12).

Следующая составляющая метафоры – субъект действия – также осмысливается метафорически, хотя говорить в данном случае о «живом» или «неживом» характере метафоры некорректно, поскольку речь идёт о человеке и его наследии в этом мире:

Я знала, что если идти все время прямо и вперед, то в конце концов придешь на то же самое место, откуда начал свой путь. И тогда ты словно увидишь свой собственный затылок, потому что тень тебя, прежнего, еще будет неясно темнеть в начале пути (рассказ «Я хочу потрогать Землю!») (12).

В последних строках действия субъекта (*потрогать Землю*) представлены как манипуляции с предметами, что характеризует переход метафоры в разряд «неживых», артефактных:

Каждому из нас, живущих, – предначертан в виде некоего круга свой путь, смыкающийся как раз в том месте, где соединяются начало и конец. И в течение пути по кругу жизни повторяются некоторые события, повторяются встречи с людьми. Круг одного человека может пересечься с кругом другого человека, или соединиться с ним, или очутиться внутри либо снаружи другого круга (рассказ «Я хочу потрогать Землю!») (12).

Развёрнутая метафора ложится в основу повествования, что предполагает её значимость для языковой композиции рассказа. Однако в рассказе также встречаются и единичные метафоры, которые развёрнутая словно обрамляет. Вот пример единичной метафоры:

И хотя никаких других оркестровых инструментов в зале больше не было, я подумала о литературном альтисте Данилове, живая тень которого словно смешивалась сейчас с людьми, наполнившими зал (рассказ «Я хочу потрогать Землю!») (12).

Зачастую это артефактные метафоры, как бы овеществляющие абстрактные понятия, события, чувства персонажей:

А сейчас мне не хотелось выставлять напоказ свое выдуманное счастье (рассказ «Я хочу потрогать Землю!») (12).

Метафоры пути, прошлого, будущего, счастья как обозримого, чувственно воспринимаемого объекта в повествовании взаимодействуют:

Но слушатели не смотрели на меня. Они глядели в свое прошлое, которое почти сомкнулось с будущим, оставив для настоящего узкую светлую щель, в которую мог пробиться лишь взгляд уставших глаз (рассказ «Я хочу потрогать Землю!») (12).

Однако в основном все эти метафоры вплетаются в главную, которая продолжает развиваться:

Я оглянулась на собственный пройденный путь. Нет, он еще не окончен! Я еще не коснулась ладонью Земли, я еще не взрастила собственную Душу, как говорил своим читателям Юрий (рассказ «Я хочу потрогать Землю!») (12).

Таким образом, названные артефактные метафоры включены в единую «живую» метафору Земли:

Я не стала читать бывшим учителям свои стихи. Вместо стихов я рассказала им о ритмично мерцающем сердце Земли (рассказ «Я хочу потрогать Землю!») (12).

В дальнейшем повествовании появляются новые «живые» метафоры, которые изначально включаются в основную:

Мне очень хотелось, чтобы люди эти знали, что литература наша российская не умерла, она жива. Круг ее жизни не оборвался, не окончился (рассказ «Я хочу потрогать Землю!») (12).

Даже метафора смерти вплетается в единую «живую», будучи одновременно и противопоставленной ей, и включённой в неё в качестве естественного компонента (смерть как часть жизни):

И внезапно я подумала, что может же произойти так, – что всё на свете взлетит вдруг в воздух и разорвется белыми яркими сполохами? И головы живых людей одновременно превратятся в обугленные черепа с обожженной кожей и сгоревшими глазами? И это будет означать лишь одно – круги жизни у многих людей на Земле могут полностью совпадать друг с другом (рассказ «Я хочу потрогать Землю!») (12).

Контрастируя с «живой» метафорой, метафора небытия также эволюционирует в артефактную:

Мне показалось в одну минуту, что все мое прошлое и будущее закрылось черной пеленой, перекрасилось в черный цвет, взорвалось и исчезло, как будто я пересекла черту, соединяющую начало и конец жизненного пути (рассказ «Я хочу потрогать Землю!») (12).

При этом в конце рассказа артефактная метафора переходит в природоморфную, т.е. превращается в «живую»:

Но если все повторяется в жизни, – значит, прорастут сквозь пустые глазницы умерших людей зеленые молодые ростки? (рассказ «Я хочу потрогать Землю!») (12)

В последних строках отчётливо наблюдается объединение всех метафор текста в единую общую «живую», выявленную ещё в начале повествования:

Вот когда я доберусь до нагретого солнцем выпуклого бока Земли, когда коснусь его руками, когда услышу из глубины биение огромного сердца, когда пойму, наконец, что живу на Земле для того, чтобы Душа моя стала чистой, мудрой и нежной... (рассказ «Я хочу потрогать Землю!») (12)

На наш взгляд, такое объединение указывает на композиционную роль метафоры. Кроме того, следует отметить ведущий характер «живой» метафоры в рассказе.

Обратимся к рассказу «Ромашка у порога». Первая метафора относится к разряду «живых»:

Кто-то невидимый вздыхал и тихонько скребся в стены и двери. И бесчисленные существа, неведомые духи Алханая слетались к домику, разглядывая и изучая нас (рассказ «Ромашка у порога») (10).

«Живые» метафоры появляются и в дальнейшем повествовании, в котором абстрактные понятия уподобляются одушевлённым созданиям и людям:

...Утром разбудил ветер. Я испугалась, что плохая погода не позволит нам пойти в горы, – и на мгновение светящиеся блестки – остатки ночных видений – вызвали легкое головокружение. Но вдруг я увидела белую ромашку у самого порога нашего временного жилища. И сейчас же родилось во мне теплое и нежное чувство любви. Я поняла, почему я люблю жизнь. Я люблю жизнь за то, что утром можно выйти из своего дома и увидеть у порога белую ромашку, которую никто не сорвал и не сорвет (рассказ «Ромашка у порога») (10).

«Очеловечиваются» и неодушевлённые предметы:

Разноцветный мостик через ручей принял нас и указал дальнейший путь (рассказ «Ромашка у порога») (10).

Антропоморфными предстают и природные силы:

Бог горы принял нас и разрешил нам идти дальше (рассказ «Ромашка у порога») (10).

Метафора жизненного пути как путешествия в горы представляется как ведущая в повествовании:

Но самое главное – это понимание того, что жизнь не останавливается на этой вершине. За ней следует спуск, – а затем новый подъем, иногда более крутой и более сложный, чем предыдущий. Но, оглядываясь всякий раз на пройденные вершины, человек не успокаивается, а идет вперед и вперед, стремясь к совершенству и понимая в то же время, что достичь его могут только самые светлые и самые бескорыстные из живущих на Земле (рассказ «Ромашка у порога») (10).

Антропоморфные метафоры включаются в единую метафору пути, в качестве компонентов. В частности, следующий пример иллюстрирует компонент «случайные попутчики»:

Человек, которого я стремилась забыть, сел за наш стол, где дымились горячие бузы. Казалось, кто-то неведомый глубоко изрезал морщинами его лицо (рассказ «Ромашка у порога») (10).

Следующий компонент представляет «вехи пути»:

Алханай – это одно из немногих мест на Земле, где никто не сорвет доверчивую ромашку, выросшую прямо у порога дома. Алханай – это загадочный уголок Земли, где не властна цивилизация, где она просто теряет свои права – и не в состоянии

противостоять природе. Алханай – это удивительный край, где неведомым образом встречаются друг с другом прошлое и будущее (рассказ «Ромашка у порога») (10).

В целом следует указать, что в проанализированном тексте метафора пути развёртывается в целый текст, что позволяет говорить о её композиционной роли.

Перейдём к следующему тексту – рассказу «Швейцарский нож»:

Рассказ не получился. Я не сумела описать ночь. Столько метафор уже буквально рождалось – а я вдруг увидела, как блестело в темноте горлышко бутылки. И хотя бутылка была не разбитая, а вполне целая и даже наполнена пивом, – но образ-то не мой!.. Наивная интертекстуальность слишком узнаваема, чтобы присваивать ее себе (рассказ «Швейцарский нож») (11).

«Живая» метафора, отражающая появление вдохновения как рождение живого создания, взаимодействует с межтекстовыми связями. Далее метафорическая ткань повествования усложняется:

Обнажалась розовая стена вместо однообразных повторяющихся картинок – мама-зайчиха баюкает своего сына зайчонка. Это были детские обои. Мы купали их с сыном. Вместе клеили и радовались тому, как светло и весело стало в комнате.

Сын вырос. А мать зайчиха по-прежнему баюкала своего пушистого ребенка. А я садистски отрывала им лапки, головы. Я рвала на части туловище. Остатки их осыпались на пол быстро засыхающей бумажной стружкой. Одна из лапок оказалась за стеной шкафа. Я никак не могла вытянуть ее оттуда (рассказ «Швейцарский нож») (11).

В данном контексте наблюдается некое «противостояние» метафор – метафоры жизни, т.е. «живой» (*мама-зайчиха баюкает своего сына зайчонка*), и метафоры смерти, или даже убийства (*я садистски отрывала им лапки, головы, рвала на части туловище*). Последняя метафора детализируется:

Лапку из-за шкафа я вытащила. И одновременно сильно порезала собственный большой палец. Кровь хлынула быстро и как-то угрожающе (рассказ «Швейцарский нож») (11).

Далее в повествовании «противостояния» наблюдается постепенное вытеснение метафоры убийства «живой» метафорой:

На следующий день я просто наклеила новые обои поверх старых. И я даже радовалась тому, что добродушные рисунки остались живы. Когда-нибудь, когда постареют и нынешние обои, я оторву их – и обнаружу под ними все тех же ничуть не постаревших зайцев – маму и сына (рассказ «Швейцарский нож») (11).

«Живым» образам зайчихи с детёнышем противостоят образы, несущие холод, гибель:

Я собрала бумажные лохмотья и стружки, запихала их в пластиковый пакет, оделась и вышла во двор (рассказ «Швейцарский нож»).

Я видела в глазок: узкая щель походила на холодное лезвие ножа. И месяц в черном небе был похож на острый кровавый клинок.

И не было никакой объективной реальности.

Только бесконечный страшный сон.

И как хорошо, что я сберегла крошечный кусочек своего прошлого. Там, где новые обои не очень плотно приклеились, там можно увидеть золотистую луну. Она смотрит в комнату, где мама-зайчиха держит на коленях своего маленького сына (рассказ «Швейцарский нож») (11).

Как видим, героиня-рассказчица подчёркивает полное вытеснение метафор смерти единой развёрнутой «живой» метафорой. Эта сложная метафора также организует языковую композицию текста.

Рассмотрим следующий рассказ – «Моторчики». В нём с самого начала появляются «живые» метафоры, в частности, само название метафорически называет саму основу жизни:

И моторчики звенели и звали меня в будущее (рассказ «Моторчики») (8).

Метафорическая связь поколений также представляется «живой»:

Бабушки давно нет. Фотографии разлетелись по альбомам детей и внуков. Я продолжаю разглядывать сквозь папиросную бумагу, словно сквозь дымку времени, по-прежнему молодые лица (рассказ «Моторчики») (8).

В повествовании представляются не просто «живые», но и антропоморфные метафоры (звуки литературного и нелитературного наделяются человеческими качествами, моторчик как сердце):

Из прошлого у профессора осталось только застенчивое южное «Г», больше похожее на «Х». Вот и все, что осталось от прошлого. Он читал лекции и не мог произнести литературное «Г». Смеялся вместе со студентами. Моторчик в груди был молодым и сильным. Потом он все-таки научился произносить непослушный звук! Но в редкие минуты, когда он словно уходил в прошлое, вдруг рождался этот звук, звук из детства, звук, который он слышал с самого рождения (рассказ «Моторчики») (8).

Артефактная метафора (*прятать свой южный звук*) вплетается в ткань «живых» метафор:

С особым удовольствием читал он студентам лекции о творчестве С. Есенина. Ему не приходилось прятать свой южный звук, или стесняться своего нелитературного произношения. Профессор читал стихи задумчиво, звук был живым и настоящим (рассказ «Моторчики») (8).

Повествование завершается развёртыванием единой «живой» метафоры (моторчик – сердце – жизнь – мир – душа):

И если моторчики были в моей жизни, – они не ушли, не умерли. Они вернулись ко мне сегодня, после жаркого летнего дня. Я с робкой надеждой думаю о том, что пожилой мужчина на складном стульчике (ведь он живет в том самом доме!), может быть, слышит, может быть, видит, может быть, ощущает и чувствует, как дрожит,

как ритмически вибрирует его молодая Душа. И как отзывается на этот ритм вечный молодой Мир (рассказ «Моторчики») (8).

Как видим, в данном случае сложная развёрнутая метафора организует языковую композицию текста.

В следующем рассказе («Капли молока на кухонном столе») метафора жизни воплощена в образах вымышленных маленьких человечков, которые для героев-детей значат самое лучшее и чудесное в мире:

У меня было в жизни два игрушечных домика, кроме этого. Первый – деревянная копилка. В прорезь крыши, изукрашенной приклеенной к ней цветной соломкой, я спускала монетки. Они звенели внутри, перекатываясь по пустому полу, ударялись в стеклянные окна, но достать их было невозможно. Я вглядывалась в окна домика, пытаюсь разглядеть, что же там внутри. Мне чудилось, что это звенят не монетки, брошенные мною внутрь, а тонкие каблучки крошечных людей, населявших домик изнутри (рассказ «Капли молока на кухонном столе») (7).

Вера в «человечков» объединяет события рассказа:

Брат толкнул мальчика, схватил упавшую коробку из-под ботинок, в которой стоял домик, – и долго вглядывался в единственное окошко, сделанное из вдавленного в пластилин кусочка белого пластика. Незнакомый мальчик был младше моего брата, – он немного испугался и плакал, боясь, что жители пластилинового жилища успеют убежать и он никогда больше не услышит их тихих голосов (рассказ «Капли молока на кухонном столе») (7).

Метафора служит для связи образов героев – сестры (героини-рассказчицы) и брата:

Мой брат, не услышав звона маленьких каблучков, великодушно вернул отобранную было игрушку, – и потом долго смотрел с балкона вдаль, привстав на цыпочки и касаясь подбородком деревянных перил (рассказ «Капли молока на кухонном столе») (7).

Эта «живая» метафора развёртывается в повествовании, объединяя не только героев, но и разные временные планы, разные ипостаси главной героини-рассказчицы (девочки и взрослой)

...Я смотрю на свой игрушечный домик. Я боюсь заглянуть в его занавешенное окно. Я боюсь увидеть там пустой стол, застеленный клеенкой, на котором белеют капли молока, застывшие и холодные, как комочки снега (рассказ «Капли молока на кухонном столе») (7).

Следовательно, в рассмотренном рассказе метафора также организует языковую композицию.

Обратимся к следующему тексту – рассказу «Надувной глобус». В нём основной метафорой является образ некоего шара. Он имеет двоякую природу:

Сквозь прикрытые глаза чудится, что в руке, между большим и указательным пальцами, светится небольшой ярко-белый шар, блестящий, как солнце на небе. Лучи от

него словно просвечивают руку насквозь, отчего она кажется розовой, как будто горячей на ощупь. И всегда было так. Долго-долго так было. И лишь однажды посмотрел пес на руки хозяйки, – а вместо белого лучистого шара увидел черный, мертвый, неподвижный. Хотел глаза закрыть, – и не смог. Не слушались глаза (рассказ «Надувной глобус») (9).

С одной стороны, перед нами метафора жизни (в руке светится небольшой ярко-белый шар), однако ей противопоставлена метафора смерти (вместо белого лучистого шара увидел черный, мертвый, неподвижный). Обе метафоры, по сути, являются разными аспектами одной сложной метафоры. При этом следует отметить, что её природа зависит от того, какой аспект станет ведущим:

Хозяйка улыбается, плакать перестала. Принесла ему воды в мисочке. А руки у нее горячие, розовые. И между пальцами – словно свечение. Исчез черный шар! Опять появился белый, блестящий, яркий шарик – с лучами. Как хорошо! (рассказ «Надувной глобус») (9)

Метафора шара в итоге «разрастается» до образа самой планеты:

И вот, когда зашла эта соседка с мячиком в птичьей руке, – ему вдруг показалось, что сейчас она заберет у него резиновый мячик, – и тогда исчезнут разом и блестящий шар в руке хозяйки, и сама Земля, облитая солнцем, по которой он бегал, глотая белый снег (рассказ «Надувной глобус») (9).

В соответствии с развёртыванием метафоры меняется и размер шара:

Потом хозяйка положила его рядом с собой на одеяло, накрыла теплым вязаным платком. Вот тогда впервые блеснуло в ее руке что-то светлое (рассказ «Надувной глобус») (9).

Увеличение шара означает саму всеобъемлющую и всепобеждающую жизнь:

Ремень постоянно растягивался, щенок убежал, хозяйка бежала за ним: «Бой! Бой!» И солнце из ее рук выскальзывало и становилось огромным (рассказ «Надувной глобус») (9).

В конце повествования само название текста приобретает метафорическое значение, становясь аспектом единой сложной метафоры:

Теперь он просто лежал в траве, закрыв глаза, ощущая аромат цветов, и чуть заметно перебирал лапами, словно шел по нагретому боку огромного надувного шара, называемого Землей, – потому что каждое живое существо на Земле должно отшагать отмеренное ему количество шагов (рассказ «Надувной глобус») (9).

В последнем рассказе метафора также приобретает композиционное значение.

Сделаем вывод. Метафоры действительно характерны для текстов забайкальских писателей М. Е. Вишнякова и Н. Ганьшиной, однако их употребление существенно различается. В малой прозе М. Е. Вишнякова

метафоры служат средством создания образности, однако не объединяют образы и не характеризуются развитием, т.е. не имеют композиционной роли. В текстах Н. Ганьшиной метафоры отличает сложная динамичная природа, позволяющая им развёртываться в ходе повествования, объединяя сюжетную линию, образы персонажей, временные планы, смыслы текста, что явно указывает на композиционную значимость метафор в проанализированных текстах. Таким образом, не все забайкальские прозаические тексты в полной мере включаются в единый литературный процесс.

Список литературы

1. *Ахметова Г.Д.* Языковая композиция художественного текста (проблемы теоретической феноменализации, структурной модификации и эволюции на материале русской прозы 80-90-х годов XX в.): монография [Текст] / Г.Д. Ахметова. – Москва; Чита: Изд-во ЗабГПУ, 2002. – 264 с.
2. *Ахметова Г.Д.* Языковые процессы в русской прозе конца XX – начала XXI вв. [Текст] / Г.Д. Ахметова // Гуманитарные науки 2006. Вызовы и достижения: материалы Международного симпозиума «Гуманитарные науки 2006. Вызовы и достижения» (7-9 сентября 2006 г.). Scientific articles. Humanities 2006. (www.sciencebg.net www.ejournalnet.com). – 4 International symposium. September 7-9, Sunny Beach, Bulgaria (ISBN 954-9368-17-3). – P. 39.
3. *Валгина Н.С.* Активные процессы в современном русском языке: учебное пособие / Н.С. Валгина. – Москва: Логос, 2001. – 304 с.
4. *Горшков А.И.* Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика [Текст] / А.И. Горшков. – Москва: АСТ: Астрель, 2006. – 367 с.
5. *Иванова А.В.* Язык региональной прозы в контексте модификации повествования (на материале текстов Нины Ганьшиной) / А.В. Иванова // Язык как материал словесности: к 95-летию профессора А.И. Горшкова: материалы XXI научных чтений (Москва, Литературный институт имени А.М. Горького; Центральная универсальная научная библиотека имени Н.А. Некрасова, 20 октября 2018 г.). Казань: Издательство «Бук», 2018. С. 68-78.

Источники

6. *Вишняков М.Е.* Забайкальские болтомохи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.libfox.ru/59417-mihail-vishnyakov-zabaykalskie-boltomohi.html>, свободный. – (дата обращения: 19.07.2019).
7. *Ганьшина Н.* Капли молока на кухонном столе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2006/12/28-152>, свободный. – (дата обращения: 21.07.2019).
8. *Ганьшина Н.* Моторчики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2013/06/19/1139>, свободный. – (дата обращения: 23.07.2019).
9. *Ганьшина Н.* Надувной глобус [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2006/12/29-47>, свободный. – (дата обращения: 23.07.2019).
10. *Ганьшина Н.* Ромашка у порога [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2010/01/22/766>, свободный. – (дата обращения: 26.07.2019).

11. Ганьшина Н. Швейцарский нож [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2009/01/17/507>, свободный. – (дата обращения: 27.07.2019).
12. Ганьшина Н. Я хочу потрогать Землю! [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2009/08/12/631>, свободный. – (дата обращения: 28.07.2019).

References

1. Akhmetova G.D. *Yazykovaya kompozitsiya khudozhestvennogo teksta (problemy teoreticheskoy fenomenalizatsii, strukturnoy modifikatsii i evolyutsii na materiale russkoy prozy 80-90-kh godov XX v.)* [Language composition of a literary text (problems of theoretical phenomenalization, structural modification and evolution on the material of Russian prose of the 80-90s of the XX century)] / G.D. Akhmetova. M.; Chita: ZabGPU Publ., 2002. 264 p.
2. Akhmetova G.D. *Yazykovyye protsessy v russkoy proze kontsa XX – nachala XXI vv.* [Language processes in the Russian prose of the late XX – early XXI centuries.]. *Gumanitarnyye nauki 2006. Vyzovy i dostizheniya. Materialy Mezhdunarodnogo simpoziuma* [“Humanities 2006. Challenges and achievements”: Proceedings of the international Symposium]. 4 International symposium. September 7-9, Sunny Beach, Bulgaria (ISBN 954-9368-17-3), p. 39.
3. Valgina N.S. *Aktivnye protsessy v sovremennom russkom yazyke: uchebnoe posobie* [Active processes in modern Russian]. Moscow: Logos, 2001. 304 p.
4. Gorshkov A.I. *Russkaya stilistika. Stilistika teksta i funktsional'naya stilistika* [Russian stylistics. The stylistics of the text and functional stylistics]. M.: AST: Astrel', 2006. 367 p.
5. Ivanova A.V. *Yazyk regional'noy prozy v kontekste modifikatsii povestvovaniya (na materiale tekstov Niny Gan'shinoy)* [The language of regional prose in the context of the narrative modification (based on the Nina Ganshina's texts)] // *Yazyk kak material slovesnosti: k 95-letiyu professora A.I. Gorshkova: materialy XXI nauchnykh chteniy* [Language as a material of literature: to the 95th anniversary of Professor A.I. Gorshkov: materials of XXI scientific readings]. Kazan: Izdatel'stvo «Buk», 2018. Pp. 68-78.

Sources

6. Vishnyakov M.E. *Zabaykal'skie boltomokhi* [Transbaikal boltomohs]. Available at: <https://www.libfox.ru/59417-mihail-vishnyakov-zabaykalskie-boltomohi.html> (accessed 19 July 2019).
7. Gan'shina N. *Kapli moloka na kukhonnom stole* [Milk drops on the kitchen table]. Available at: <https://www.proza.ru/2006/12/28-152> (accessed 21 July 2019).
8. Gan'shina N. *Motorchiki* [Engines]. Available at: <https://www.proza.ru/2013/06/19/1139> (accessed 23 July 2019).
9. Gan'shina N. *Naduvnoy globus* [Inflatable globe]. Available at: <https://www.proza.ru/2006/12/29-47> (accessed 23 July 2019).
10. Gan'shina N. *Romashka u poroga* [Chamomile at the doorstep]. Available at: <https://www.proza.ru/2010/01/22/766> (accessed 26 July 2019).
11. Gan'shina N. *Shveysarskiy nozh* [Swiss knife]. Available at: <https://www.proza.ru/2009/01/17/507> (accessed 27 July 2019).
12. Gan'shina N. *Ya khochu potrogat' Zemlyu!* [I want to touch the Earth!]. Available at: <https://www.proza.ru/2009/08/12/631> (accessed 28 July 2019).

К. А. Калинин¹

ГРАММАТИЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ КАК ЕДИНИЦА ТЕКСТА ДРЕВНЕРУССКОЙ ОРАТОРСКОЙ ПРОЗЫ

В статье описывается специфика использования грамматического параллелизма как средства текстообразования в древнерусской ораторской прозе. Особое место этих текстов определяется, с одной стороны, тесной связью с письменной традицией, а с другой – ориентированностью на устное произнесение. На материале произведений проповедника XII века Кирилла Туровского анализируются семантический, структурный и функциональный аспекты использования грамматического параллелизма в текстах древнерусской ораторской прозы.

Ключевые слова: грамматический параллелизм, древнерусская ораторская проза, структура текста, повторы.

K. A. Kalinin

THE GRAMMATICAL PARALLELISM AS A UNIT OF TEXT OF OLD RUSSIAN ORATORICAL PROSE

The article describes the specifics using of grammatical parallelism as a means of the text formation in Old Russian oratorical prose. The special place of these texts is determined, on the one hand, by close connection with the written tradition, and on the other, by their focus on oral pronunciation. Based on the works of the 12th century preacher Kirill Turovsky, the semantic, structural and functional aspects of the use of grammatical parallelism in the texts of Old Russian oratory prose are analyzed.

Key words: grammatical parallelism, Old Russian oratorical prose, text structure, repetitions.

Ораторская проза – один из наиболее распространённых жанров памятников древнерусской словесности. Она занимала то место, которое в современном русском языке определено публицистике: возвышенная, экспрессивная речь, призванная оказать эмоциональное воздействие на читателя или слушателя. Традиционно выделяются два основных поджанра ораторской прозы – эпидиктическое и дидактическое красноречие [2, 65].

Тематика произведений ораторской прозы обычно охватывала ключевые вопросы богословия, толкования на библейские тексты, обсуждение норм христианской морали, правила жизни в монастыре. Само содержание памятников определяло ориентацию их стиля на книжную

¹ Константин Андреевич Калинин – аспирант кафедры русского языка Московского педагогического государственного университета (Москва, Россия). E-mail: filologkalinin@mail.ru
Konstantin A. Kalinin – Postgraduate student, Moscow State Pedagogical University (Moscow, Russian Federation). E-mail: filologkalinin@mail.ru

традицию, библейские тексты и византийскую риторику. Как справедливо отмечает А. М. Камчатнов, «древнерусские проповедники получили в наследие богатый, веками накопленный опыт эпидиктического красноречия, которым они сумели в полной мере воспользоваться» [8, 72].

С другой стороны, произведения ораторской прозы по своей природе ориентированы на устное воспроизведение текста, и они, как утверждает И. П. Ерёмин, «предназначались для произнесения в храме, в присутствии молящихся, в торжественной обстановке праздничного богослужения» [3, 50]. Таким образом, в основе стилевой характеристики древнерусской ораторской прозы лежит синтез книжных и разговорных элементов, высокой славянской и бытовой древнерусской традиций. Это же характерно для развития древнерусской словесности в целом. Столкновение двух разнородных языковых стихий в пределах одного текста, по указанию А. М. Камчатнова, играет важные стилистические функции в произведениях древнерусского периода [8, 80].

Одними из наиболее показательных в этом отношении текстов являются произведения Кирилла Туровского (XII век). Как отмечает В. В. Колесов, «художественное открытие Кирилла заключается в самом раннем в истории русского литературного языка и весьма последовательном сближении двух языковых стихий – церковнославянской и русской, в чрезвычайно тонком понимании их специфики и пределов использования в художественной речи» [9, 38]. Творчество Кирилла Туровского относится к «золотому веку» развития древнерусской ораторской прозы и может считаться классическим, образцовым для этого жанра [2, 65; 13, 112–124]

Изучение истории текстов различных жанров заключается, в первую очередь, в развитии приёмов оформления текста, определяющих их стилевую характеристику. К таким приёмам древнерусской ораторской прозы относится грамматический параллелизм. Характеризуя принципы стилистического строя текстов Кирилла Туровского, И. П. Ерёмин отмечает, что в его основе лежит «чередование близких по значению и однотипных по синтаксической структуре предложений» [3, с. 51]

Рассмотрим употребление грамматического параллелизма как единицы текста древнерусской ораторской прозы на материале произведений ораторского красноречия Кирилла Туровского. Тексты памятников цитируются по публикации И. П. Ерёмина [14].

Как языковая единица, грамматический параллелизм в тексте может быть изучен в разных аспектах: *семантическом, структурном и функциональном.*

Использование в тексте однотипных по своей грамматической структуре конструкций позволяет привлечь внимание читателя или слушателя, выделить значимые в идейно-тематическом плане фрагменты

текста. Поэтому изучение грамматического параллелизма как единицы текста в *семантическом аспекте* позволяет раскрыть авторский замысел.

Расположение речевого материала в тексте по принципу параллелизма характерно для текстов древнерусской ораторской прозы. Это позволяет достичь большей эмоциональности в передаче содержания текста, а также создать образную систему текста. Для произведений ораторского красноречия Кирилла Туровского характерно развёртывание текста по образцу притчи. Конкретные бытовые образы, природные явления или знакомые читателю ситуации приобретают глубинный духовный смысл и интерпретируются автором в контексте обсуждения норм христианской жизни и морали: *человѣкъ есть домовит – Бог отец, всячьских творецъ. Его же сын добра рода – Господь наш Исус Христос. А виноград – землю и мир нарицаеть. Оплот же – закон Божий и заповѣди. Слугы же сущая с нимь – ангели глаголетъ. Храмецъ же есть – тѣло человекче. Слѣпца же душу его мѣнить* (347). Не только смысловое наполнение текста, но и формы его организации напоминают евангельские притчи Иисуса Христа. Ср. В притче о плевелах: *...сеющий доброе семя есть Сын Человеческий; поле есть мир; доброе семя, это сыны Царствия, а плевелы – сыны лукавого; враг, посеявший их, есть диавол; жатва есть кончина века, а жнецы суть Ангелы* (Мф. 13: 37–39).

Построение фрагментов текста по принципу параллелизма обуславливает появление и распространение в текстах древнерусской ораторской прозы стилистических фигур речи, специально организуемых автором. К ним можно отнести, например, сравнения и метафорическое оформление отрывков текста: *яко же бо кони, текуще в стадѣ, друг другу ретящися, преспѣвають, – тако и вы ревнуйте святых отецъ подвигу и друг друга преспѣвайте в алкании, и в бдѣнии, и в молитвах, в служебных трудѣх* (354); *перво от стѣмени зижеть тѣло, по пяти мѣсяць творить душу. Во крещении же первое поражаетъ водою, потом же обновляетъ духом от тлѣнья грѣховнаго* (347).

Семантика текста оказывает огромное влияние на языковое оформление его структур. Грамматический параллелизм соединяет обычно две, реже несколько, конструкций, построенных по одной синтаксической модели. При этом следует помнить, что такое построение делает входящие конструкции взаимообусловленными и зависящими друг от друга. Это выражается в единстве модальных планов высказываний и в регулярном использовании лексических повторов: *аще бо мене въспросить о тадбе, аз рку: ты вѣси, господине, яко слѣп есмь. Аще ли тебе въспросить, ты рци: хром есмь и не могу доити* (343). Наиболее распространённой формой лексического повтора в грамматическом параллелизме является анафора: *елико бо, рече, безаконьно съгрѣшиши, безаконьно погибнуть* (347).

Построение конструкций с грамматическим параллелизмом в произведениях ораторского красноречия Кирилла Туровского также связано с особенностями их стилевой характеристики. По наблюдению В. В. Колесова, в текстах этого писателя и проповедника широко используется тип усиления выразительности, заключающийся в попарном повторении грамматических типов слов. В таком контексте чаще всего соединяются «близкие по значению, но различные по стилистической функции слова, которые, дополняя друг друга, как бы усиливают поэтический эффект речи» [9, 45]. Ср.: *она бо аще и невидима суть, но вѣчна и конца неимуца, тверда же и недвижима* (340); *сладко бо медветный сот и добро сахар, обоего же добръе книгий разум* (340).

Анализ употребления грамматического параллелизма в текстах ораторского красноречия Кирилла Туровского позволил выделить несколько ключевых семантических отношений между такими конструкциями:

а) сравнение, сопоставление: *суть бо вси под игуменом, акы уди телеснии под единою главою* (350);

б) противопоставление: *Господь живить и мертвит, богатить и убожить, смиряет и высить* (350); *овѣм в честь и славу, овѣм в студ и муку* (347); *не ризами свѣтлыми буди славен, но дѣлы добрыми* (361);

в) перечисление: *повелѣ изринуту от врат хромца и изгнати от стражбы слѣнца* (344);

г) выражение разнонаправленных действий: *сѣвлекоша бо с него ризы его и облекоша и в ризу червлену* (359);

д) причинно-следственные отношения: *схраню пути моя, да не съгрѣшу языком моим* (350).

Наконец, отдельно стоит отметить особый, характерный для архаичного мышления тип отношений между конструкциями текста с грамматическим параллелизмом – стилистическую симметрию. Она заключается в том, что в этих конструкциях повторяется структура и семантика выражений, однако выражены они другими лексическими средствами. Как отмечает Д. С. Лихачёв, «члены симметрии никогда точно не соответствуют друг другу. Тем не менее члены симметрии помогают понять друг друга, хотя и не объясняют друг друга с непреложной точностью» [10, 171].

Широко распространён принцип стилистической симметрии в конструкциях с грамматическим параллелизмом в произведениях ораторского красноречия Кирилла Туровского: *не остави мене, ни отступи от мене* (353); *да и ты преподобных чясти, и аггельскому вѣнцу и небесному царствию наслѣдник будеши* (361). Симметрия возникает даже при лексико-грамматическом противопоставлении конструкций, если при этом они

описывают единую картину с разных точек зрения: *Моисий же пол вод под твердию сказуеть, а Давыд превыши небес воду повъдуеть* (341).

Таковы основные семантические аспекты употребления грамматического параллелизма как единицы текста в древнерусской ораторской прозе. Как видим, этот приём текстообразования позволяет передать различные семантические отношения между структурными элементами произведения ораторского красноречия и усилить его выразительность.

Структурный аспект употребления грамматического параллелизма в текстах древнерусской ораторской прозы связан с определением границ понятия об однотипности или однородности смежных конструкций.

Обычно грамматический (синтаксический) параллелизм определяют как «одинаковое синтаксическое построение соседних предложений или отрезков речи» [11, 384]. В таком случае возникает абсолютный грамматический параллелизм. Ср. В произведениях ораторского красноречия Кирилла Туровского: *и ть измътаеть неправедныя из власти, изгонить нечестивыя от жертвеника* (344); *но суть цъломудриемь оболчени и правдою поясани, смърением украшени* (351).

Однако не во всех конструкциях, основанных на принципе грамматического параллелизма, строго соблюдается соответствие синтаксических функций и грамматических форм соотносимых элементов. Наблюдение над произведениями древнерусской ораторской прозы позволяет сделать вывод о том, что элементы текста не формируются автором путём их механического соединения, а служат авторской задаче.

Таким образом, в конструкциях с грамматическим параллелизмом используются различные вариации, что не только не нарушает употребление приёма, но и усиливает его содержательные возможности. Так, в отрывке: *ничто же богови тако любо, яко же не възноситися в санѣх, и ничто же тако не мерзитъ ему, яко же самомнимая величава гордость о взятии сана не о Бозѣ* (344) из четырёх предикативных единиц, попарно соединённых подчинительными отношениями, только первая и третья имеют параллельную структуру. Отсутствие строгого соответствия структуры в других конструкциях не нарушает единства фрагмента текста, основанного на грамматическом параллелизме.

Наиболее распространёнными вариациями при оформлении конструкций текста с грамматическим параллелизмом являются следующие:

а) вставка элемента восполняет лексическую неполноту высказывания: *есть поясан правдою, и истиною обит в ребра своя* (359); распространяет его: *в масла мѣсто – слъзы, в сала мѣсто – въздыхание от сердца* (359); или формирует особые семантические отношения между ними: *праведници в вѣчную жизнь, а грѣшници в бесконечную смертную муку* (347);

б) пропуск элемента, обычно общего для обеих конструкций, позволяет избежать лексического повтора и объединяет их: *хромецъ есть тѣло чловѣче, а слѣпецъ есть душа* (342); *грѣха ради озлобляет ны и паки покаяния ради приеменить* (344); *по вѣтхому закону – Адамов преступный грех, по новому же – Христова смерѣния образ* (359); пропуск сказуемого – эллипс – создаёт единый модальный план конструкций: *к Господу имуща любовь, и к игумену послушание, и к братии безлобие* (357); *не небесных аггел се есть образ, ни бесплотных существо* (360);

в) инверсия элементов позволяет выделить их, акцентировать внимание читателя или слушателя, а также усилить эмоциональность отрывка: *и тогда увидить всяко око, и всяк язык поклониться* (346).

Указанные приёмы переплетаются в тексте, создавая условия для различных вариаций смысловых отношений в конструкциях с грамматическим параллелизмом: *очима же похоть створить, а обонянию желание исполнить; устом же обьянение даетъ, а руками несутьство бранья богатству створит* (349).

Наконец, изучение употребления грамматического параллелизма в *функциональном аспекте* позволяет понять причины его появления и цели использования в древнерусской ораторской прозе.

Оформление конструкций с грамматическим параллелизмом требует от писателя кропотливой работы над языком и стилем произведения. Как было отмечено выше, произведения Кирилла Туровского дают прекрасные образцы ораторского красноречия. Уместное использование грамматического параллелизма расширяет изобразительные возможности текста и свидетельствует о мастерстве его автора. Как отмечает В. В. Колесов, художественная обработка текстов Кирилла Туровского осуществляется «не ради формы» [9, 48]. Проследим особенности использования грамматического параллелизма в них.

Сразу обращает внимание организация названий произведений Кирилла Туровского. Грамматический параллелизм в них, с одной стороны, служит средством языкового распространения, а другой – упрощает восприятие длинного названия: *Кирила мниха притча о чловѣчстѣй души и о телеси, и о преступлении Божия заповѣди, и о воскресении телесе чловѣча, и о будущемъ судѣ, и о муцѣ* (340). Этот приём в названии произведения также называет его ключевую идею: *Кюрила епископа Туровьскаго сказание о черноризьчѣстѣмъ чину, от вѣтхаго закона и новаго: оногo образ носяща, а сего дѣлы съвършающа* (354).

Грамматический параллелизм в произведениях ораторского красноречия Кирилла Туровского используется и как композиционный приём. На протяжении большого фрагмента текста о значении древа познания добра и зла в начале отрывков повторяются однотипные

конструкции, оформляющие грамматический параллелизм с анафорой: *того древа вкуси Каин; того древа вкусиша сынове Коръови; того древа вкуси Или жрецъ; того древа вкусиша еретици* (344). В противопоставленном фрагменте текста о древе жизни повторяются конструкции: *Не всхотъ сего древа животнаго вкусити Александро ковачь; Не вкуси того древа Трефис ефесин и Николае* (345). Такая организация текста оформляет композиционный остов произведения, создаёт единство его частей и подчиняет структуру текста авторскому замыслу.

Кроме того, синтаксические повторы являются основой для появления в тексте прозаического ритма [4, 575; 5, 211; 7, 146; 12, 66]. Ритмизация древнерусской ораторской прозы, по наблюдению Н. С. Десковой, основана на «тематическом и синтаксическом параллелизме отдельных строк, рассыпанных в разных фрагментах текста» [1, 7]. В произведениях ораторского красноречия Кирилла Туровского ритмизация текстов, ориентированных на устное произнесение, чётко прослеживается во фрагментах, основанных на грамматическом параллелизме: *страхом бо его, рече пророк, движется земля, расстъдается камень, животная трепещуть, горы курятся, свѣтила раболепно служатъ, облаци и въздушная тварь повельниа творять* (341); *измышиа бо храм его слезами, постлаша люботрудными молитвами, украсиша добродѣтелию, накалиша бо жертвьными въздыхании* (351).

Ещё одно наблюдение, касающееся использование грамматического параллелизма в ораторской прозе Кирилла Туровского, связано с влиянием на язык и стиль текстов письменной традиции. Широкое распространение в текстах Кирилла Туровского конструкций с грамматическим параллелизмом может быть объяснено библейской поэтической традицией, для которой параллелизм является важнейшим стилевым приёмом [6, 604]. Это подтверждают интертекстуальные связи, основанные на многократном цитировании в текстах Кирилла Туровского фрагментов библейских текстов Ветхого и Нового Завета, основанных на грамматическом параллелизме (341 – 1 Пет. 5:5; 345 – Мф. 7:7, Лк. 11:9; 347 – Ин. 5:29; 350 – 1 Кор. 4:10; 352 – 1 Кор. 7:32–33): *Навсажи ухо не слышит ли и создавы око не смотрит ли! Наказая языки не обличит ли!* (344 – Пс. 93: 9–10).

Кроме того, в произведениях Кирилла Туровского употребляются речевые формулы, имеющие библейское происхождение: *Авраама ради възлюбленаго, и Исака раба ти и Израиля святаго твоего* (349).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что употребление грамматического параллелизма в текстах древнерусской ораторской прозы выполняет ряд важных стилевых задач: оформляет ключевые идеи текста и указывает на них, формирует композиционный остов важных фрагментов

текста, оформляет прозаический ритм и указывает на связь текста с предшествующей традицией.

Подводя итоги анализа текстов Кирилла Туровского, можно утверждать, что употребление грамматического параллелизма как единицы текста древнерусской ораторской прозы оформляет структуру фрагментов текста, позволяет интерпретировать идейно-тематическое содержание памятника, придаёт тексту большую выразительность и оказывает эмоциональное воздействие на читателя или слушателя.

Список литературы

1. Демкова Н. С. Поэтика повторов в древнеболгарской и древнерусской ораторской прозе // Средневековая русская литература: Поэтика, интерпретации, источники. – СПб.: Издательство СПбГУ, 1996. – С. 5–17.
2. Ерёмин И. П. Лекции и статьи по истории древней русской литературы. – Л.: Издательство ЛГУ, 1987. – 328 с.
3. Ерёмин И. П. Ораторское искусство Кирилла Туровского // ТОДРЛ. – М.–Л., 1962. – Т. XVIII. – С. 50–58.
4. Жирмунский В. М. О ритмической прозе // Теория стиха. – Л.: Советский писатель, 1975. – С. 569–586.
5. Иванчикова Е. А. Синтаксис текстов, организованных авторской точкой зрения // Языковые процессы современной русской литературы. Проза / отв. ред. А. И. Горшков, А. Д. Григорьева. – М.: Наука, 1977. – С. 198–288.
6. Йенсон Филип П. Поэзия в Библии // Новый библейский комментарий. Ч. 1. – СПб.: Мирт, 2000. – С. 603–609.
7. Калинин К. А. Языковая организация ритмичных текстов древнерусской ораторской прозы / Язык как материал словесности: XXI научные чтения. – Казань: Бук, 2018. – С. 143–147.
8. Камчатнов А. М. История русского литературного языка (XI – первая половина XIX века). – М.: Академия, 2005. – 688 с.
9. Колесов В. В. К характеристике поэтического стиля Кирилла Туровского // ТОДРЛ. – Л.: Наука, 1981. – Т. XXXVI. – С. 37–49.
10. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
11. Розенталь Д. Э. Практическая стилистика русского языка. – М.: Высшая школа, 1987. – 399 с.
12. Творогов О. В. Литература Древней Руси. – М.: Просвещение, 1981. – 128 с.
13. Травников С. Н., Ольшевская Л. А. История древнерусской литературы. – М.: Юрайт, 2017. – 426 с.

Источник

14. Ерёмин И. П. Литературное наследие Кирилла Туровского // ТОДРЛ. – М.–Л., 1956. – Т. XII. – С. 340–361.

References

1. Demkova N. S. Poehtika povtorov v drevnebolgarskoj i drevnerusskoj oratorskoj proze XI–XIII vekov [Poetics of repetition in the Old Bulgarian and Old Russian oratorical prose of the XI–XIII centuries]. *Srednevekovaya russkaya literatura. Poehtika, interpretatsiya, istochniki* [Old Russian literature. Poetics, interpretation, sources]. St. Petersburg, Saint Petersburg State University Publ., 1996, pp. 5–17.
2. Eremin I. P. Lektsii i stat'i po istorii drevney russkoj literatury [Lectures and articles on the history of Old Russian literature]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1987, 328 p.
3. Eremin I. P. Oratorskoe iskusstvo Kirilla Turovskogo [Oratory by Cyril Turovsky]. *TODRL* [The works of the Department of Old Russian Literature], 1963, no. 18, pp. 50–58.
4. ZHirmunskij V. M. O ritmicheskoj proze [About rhythmic prose]. *Teoriya stikha* [Theory of verse]. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1975, pp. 569–586.
5. Ivanchikova E. A. Sintaksis tekstov, organizovannykh avtorskoj tochkoj zreniya [Syntax of texts organized by the author's point of view]. *Yazykovye protsessy sovremennoy russkoj literatury. Proza* [Linguistic processes of modern Russian literature. Prose]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 198–288.
6. Jenson Philip P. Poeziya v Biblii [Bible poetry]. *Novyy bibleyskiy kommentariy. Ch. 1.* [New Bible commentary. Part 1]. St. Petersburg, Mirt Publ., 2000, pp. 603–609.
7. Kalinin K. A. Yazykovaya organizatsiya ritmichnykh tekstov drevnerusskoj oratorskoj prozy [The linguistic organization of rhythmic texts of Old Russian oratory prose]. *Yazyk kak material slovesnosti: XXI nauchnye chteniya* [Language as a Material of Literature: XXI Scientific Readings]. Kazan, Buk, 2018, pp. 143–147.
8. Kamchatnov A. M. Istoriya russkogo literaturnogo yazyka (XI – pervaya polovina XIX veka) [History of the Russian literary language (XI – the first half of the XIX century)]. Moscow, Akademia Publ., 2005, 688 p.
9. Kolesov V. V. K kharakteristike poeticheskogo stilya Kirilla Turovskogo [On the characterization of the poetic style of Kirill Turovsky]. *TODRL* [The works of the Department of Old Russian Literature], 1981, no. 36, pp. 37–49.
10. Likhachev D. S. *Poehtika drevnerusskoj literatury* [Poetics of Old Russian literature]. Moscow, Nauka Publ., 1979, 360 p.
11. Rozental' D. E. Prakticheskaya stilistika russkogo yazyka [Practical stylistics of the Russian language]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1987, 399 p.
12. Tvorogov O. V. Literatura Drevney Rusi [Literature of Old Russia]. Moscow, Prosveshhenie Publ., 1981, 128 p.
13. Travnikov S. N., Ol'shevskaya L. A. Istoriya drevnerusskoj literatury [History of Old Russian Literature]. Moscow, Yurayt Publ., 2017, 426 p.

Sources

14. Eremin I. P. Literaturnoe nasledie Kirilla Turovskogo [Literary heritage of Cyril Turovsky]. *TODRL* [The works of the Department of Old Russian Literature], 1956, no. 12, pp. 340–361.

Н. В. Калинина¹

ЛЕКСИЧЕСКИЕ АНАХРОНИЗМЫ В РОМАНЕ Е. Г. ВОДОЛАЗКИНА «ЛАВР»

В статье анализируется роман Е. Г. Водолазкина «Лавр» с точки зрения употребления в нём лексических анахронизмов. Их роль заключается в передаче одной из ключевых идей романа: события жизни в сознании человека не соотнесены во времени. Они находятся в одной точке, в которой переплетены прошлое, настоящее и будущее. В качестве лексических анахронизмов в исследовании признаются слова и выражения, которые ещё не появились в языке во время событий, описываемых в романе. Широкое употребление лексических анахронизмов в анализируемом романе подтверждает это положение. Использование их создаёт связи между различными временными пластами и текстами разных эпох. Это позволяет утвердить главный тезис романа о времени: его нет, оно существует лишь в сознании человека. Такой подход позволяет не только понять мировоззрение средневекового человека, но и обратить его в сторону самого читателя.

Ключевые слова: художественное время, лексические анахронизмы, Е. Г. Водолазкин «Лавр».

N. V. Kalinina

THE LEXICAL ANACHRONISMS IN THE NOVEL OF E. G. VODOLAZKIN *LAVR*

The article analyzes the novel by E. G. Vodolazkin *Lavr* from the point of view of using lexical anachronisms in it. Their role is to convey one of the key ideas of the novel: life events in the human mind are not correlated in time. They are at one point, in which the past, present and future are intertwined. The lexical anachronisms in the study recognize words and expressions that have not yet appeared in the language during the events described in the novel. The widespread use of lexical anachronisms in the analyzed novel confirms this point. Their use creates connections between different time layers and texts of different eras. This allows us to affirm the main thesis of the novel about time: it is not there, it exists only in the consciousness of man. This approach allows not only to understand the worldview of a medieval man, but also to turn it towards the reader himself.

Key words: art time, lexical anachronisms, E. G. Vodolazkin *Lavr*.

Роман современного писателя, известного филолога-медиевиста Е. Г. Водолазкина «Лавр», изданный в 2012 году, является важным событием литературной жизни. В этом тексте отразились основные

¹ Нина Владимировна Калинина – магистрант кафедры русского языка и литературы Набережночелнинского государственного педагогического университета (Набережные Челны, Россия). E-mail: ninel-kalinina@mail.ru

Nina V. Kalinina – Master of Arts, Naberezhnye Chelny State Pedagogical University (Naberezhnye Chelny, Russia). E-mail: ninel-kalinina@mail.ru

изменения художественной структуры текста, характерные для современной русской литературы. Это и привлекает многих исследователей, успевших уже сделать наблюдения языком романа, его художественной структурой и жанровыми особенностями. К ним относятся работы А. В. Архангельской [1], О. А. Бердниковой, Д. В. Кротовой, А. Д. Маглий, Я. Г. Гацукович, Е. Р. Кобзарь, Т. Н. Голицыной, Н. С. Соловьевой, А. В. Жучковой, И. Р. Музафяровой [5], Ж. А. Калдыбековой, Т. Поповой, Ю. Мальчивецкой [7], Е. Платоновой, Н. Г. Махиной, М. М. Сидоровой [8], О. А. Неклюдовой, Н. В. Трофимовой, Н. С. Шуриновой и некоторых других.

Главным героем романа Е. Г. Водолазкина «Лавр» является средневековый врачеватель, который обладает даром исцеления. Однако этот дар не смог помочь ему излечить возлюбленную и спасти своего первенца. Это событие и становится переломным моментом в непростой жизни врачевателя: он жертвует собой и решает пройти земной путь за возлюбленную и сына. Во время странствий герой проходит путь отречения. Приютив обесчещенную девушку, герой помогает ей. После рождения мальчика главный герой понимает, что цель его жизни достигнута. Этой же ночью герой умирает.

Высокий интерес к роману обуславливается не только его широкой популярностью среди читательской аудитории, но и употреблением тех художественных модификаций, которые характеризуют современную литературную традицию. Особую ценность для филологического исследования в романе, по утверждению А. В. Архангельской, представляют «вневременные, надвременные и прочие межэпохальные связи» его событий [1, 113].

Общим местом в исследованиях, посвященных роману Е. Г. Водолазкина «Лавр», является утверждение об особенностях оформления художественного времени в произведении. Обращение автора к русской истории на уровне сюжетного повествования, указание точных хронологических границ событий романа соседствуют с подзаголовком «неисторический роман». Жанровой особенностью «неисторического» романа Е. Г. Водолазкина, по наблюдению Н. Г. Махиной и М. М. Сидоровой, является «структурирование повествования в рамках соотношения исторического и внеисторического начал» [8, 273].

Противоречие между художественным и историческим временем создаёт особую художественную реальность романа, в котором уже в «Пролегомене» утверждается, что сам главный герой не знал, какое время считать настоящим (10). Жизнь главного героя строится таким образом, что она часто приводит его к размышлениям о времени: *Тут выяснилось, что*

события не всегда протекают во времени, сказал Арсений Устине. Порой они протекают сами по себе. Вынутые из времени (205).

На формирование отношения героя ко времени оказывают влияние окружающие его люди. Так, разговор о том, что главный герой не помнит время прихода в город, заканчивается мыслью о бессмысленности этого занятия: *Ну, так и не надо тебе этого знать, говорит юродивый Фома. Живи покамест вне времени (211).*

На окончательное формирование отношения героя ко времени повлияли взгляды другого героя романа – Амброджио: *Над историческими сочинениями юноша готов был просиживать часами. Направленные в прошлое, они (и это роднило их с видениями, направленными в будущее) были для него уходом от настоящего. Движение по обе стороны настоящего стало необходимо Амброджио как воздух, ибо разомкнуло одномерность времени, в которой он задыхался (229).* Своё отношение он передаёт в беседе главному герою романа: *Я думаю, время дано нам по милосердию Божию, чтобы мы не запутались, ибо не может сознание человека впустить в себя все события одновременно. Мы заперты во времени из-за слабости нашей (279).* Наконец, главный вывод делает и сам герой романа: *Я же говорю: существование времени под вопросом. Может быть, после просто нет (289).*

Таким образом, в романе «Лавр» Е. Г. Водолазкин устами героев утверждает тезис об отсутствии времени: прошедшее, настоящее и будущее не только зависят друг от друга, но и могут пересекаться в одной точке. Такое отношение ко времени отражено и в сюжетной структуре романа: используя интонации древнерусской словесности, автор смешивает разные эпохи и языковые стили. Основное действие романа происходит в XV веке. Однако в тексте переплетаются фрагменты разных исторических эпох вплоть до середины XX века. Автор переплетает два основных подхода к изображению времени в романе: линейное расположение событий и их концентрическое повторение на уровне возврата и совмещения разных исторических пластов [1, 113–114]. Таким образом, по утверждению А. В. Жучковой и И. Р. Музафяровой, «создаётся сложное полифоническое единство времени исторического, но замкнутого в круг, иллюзорного по сути, и времени личного, которое является упорным стремлением Арсения к самосовершенствованию, к обретению прощения и спасению Устины» [5, 37].

Подобная система соотношения исторического и художественного времени характерна для литературы Древней Руси. Такую характеристику замкнутости художественного времени древнерусского времени даёт Д. С. Лихачёв: «Время в средние века было сужено двояко: с одной стороны, выделением целого круга явлений в категорию «вечного», а с другой

стороны – отсутствием представлений об изменчивости целого ряда явлений. С одной стороны, существовали «вечные» явления в высоком, религиозном смысле этого слова – явления, отмеченные своим «соприкосновением мирам иным», с другой стороны – неизменяющимися во времени казались очень многие явления «низкой» жизни. Не изменялись в сознании древнерусских людей их бытовой уклад, экономический и социальный строй, общее устройство мира, техника, язык, искусство, даже наука» [6, 248–249].

Автора романа «Лавр» хорошо знаком с особенностями мировоззрения древнерусского человека относительно течения времени. Такой подход можно объяснить тем, что Е. Г. Водолазкин – специалист в области древнерусского источниковедения, исследовал исторические сочинения средневековой русской книжности [3]. Это отразилось и на манере сюжетного повествования в художественном тексте романа «Лавр».

Особенности соотношения в романе исторического и внеисторического, прошлого и настоящего находят своё отражение в использовании разнообразных стилистических приёмов и языковой организации текста. Такие приёмы языковой модификации текста, по утверждению Г. Д. Ахметовой, связаны «прежде всего с изменениями структуры субъективного повествования» [2, 341]. К стилистическим приёмам, выражающим идею времени в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр», А. В. Жучкова и И. Р. Музафярова относят разнообразные анахронизмы [5, 37], которые связывают разные исторические эпохи в единое художественное пространство и создают интертекстуальные связи в романе.

Характерным стилистическим приёмом, регулярно используемым в анализируемом тексте, является употребление слов, которые не соответствуют описываемой эпохе (главные события романа происходят в XV веке) – **лексические анахронизмы**. К ним в исследовании мы относим слова, которые характеризуют эпоху или содержатся в речи героев романа, однако не могли быть реально использованы в описываемый исторический период, так как возникли и получили распространение позже. Особое место лексических средств в создании художественной выразительности текста произведения подтверждается наблюдениями А. И. Горшкова: «Наибольшие стилистические возможности заключены в словарном составе (лексике) и фразеологии русского языка» [4, 42].

При прочтении романа сразу же обращает на себя внимание обилие слов лексико-тематической группы со значением «медицина, врачебное дело». Это, конечно, связано с деятельностью главного героя Устина. Однако в описываемую эпоху этих понятий не существовало, да и сама деятельность персонажа, скорее, относится к сфере врачевания, знахарства или чудотворения. Однако автор специально нарушает в тексте стилистические

и хронологические границы, использует анахронизмы, не свойственные эпохе XV века.

Так, само слово латинского происхождения *медицина* и его производные появляются в русском языке лишь с XVII века через польское посредство [10, II, 590]. Однако в тексте романа эти слова не только часто встречаются, но и входят в устойчивые фразы, оформившиеся намного позже: *Они отказываются от медицинской помощи, говорит собравшимся на улице врач Терентий. И положив руку на сердце, они правы, ибо глубина залегания кости превосходит возможности современной медицины* (216); *Врачебный опыт подсказывает ему, что медикаменты в лечении – не главное* (220); *Брат наш Устин видит, что дитя умрет, сказал юродивый Фома. Медицина бессильна* (186).

В своей деятельности древнерусский врачеватель Устин использует термины и понятия, появившиеся в русском языке лишь в XVIII веке, в эпоху Петра I. К ним можно отнести следующие слова: *И просытайся не для смерти, но для жизни. Прогноз у тебя благоприятный* (124); *По биению пульса распознавал изменения в состоянии и управлял ее борьбой за жизнь* (133) [9, 373].

В этом контексте в романе встречаются и слова, появившиеся позже: *Предупредил бы хоть, пожаловался пациент* (159). Слово *пациент* заимствовано из французского или немецкого языка в XIX веке [9, 330].

Можно также отметить, что деловые термины, используемые в медицинской практике, появляются в речи героев романа, что не соответствует описываемой эпохе.

Такова речь юродивого Фомы. Речевая характеристика данного персонажа характеризуется смешением стилевых элементов. Кроме этого, в его речи наряду с древнерусскими книжными выражениями, которые соответствуют его духовному и социальному положению используются анахронизмы, подчёркивающие противоречивость его характера: *Если желаешь собирать замерзающий элемент и на моей территории, ничтоже вопреки глаголю* (201); *Мне нужна твоя консультация* (186); *Душевно рад, коллега, что ты не принял сего безотрадного образа* (192). Появление слов *консультация* и *коллега* в русском языке фиксируется лишь с XVIII века [10, II, 292]. Подобное употребление анахронизмов наблюдается в высказывании настоятельницы монастыря: *Приходится с горечью констатировать, сказала настоятельница, что травмы пострадавшего мало совместимы с жизнью* (191).

Использование анахронизмов в указанном контексте высвобождает деятельность главного героя из собственно исторического времени, показывает её значение в мировом масштабе, совмещает древнее знание,

основанное на представлении о духовной жизни человека, с достижениями науки в области медицины.

Такое построение текста делает читателя «включённым собеседником», привлекает его внимание и заставляет соотнести историческую эпоху с современностью.

В тексте романа «Лавр» встречается большое количество анахронизмов, не связанных с медицинской тематикой. Таковы, например, использования слов, появившихся в русском языке с XVIII века в речи разных персонажей: *Факт, подтвердила Евдокия. Пусть остаётся* (167); *Это есть феномен, достойный всяческой поддержки, сказал посадник Гавриил* (198) [10, IV, 182].

Е. Г. Водолазкин использует анахронизмы, ещё больше отстоящие по времени от событий, описанных в романе. Слова *парадокс* и *тет-а-тет* фиксируются в русском языке лишь с XIX века: *Поясняя свою мысль, прибегну к парадоксу* (194); *Что же до воскресения и спасения душ преставльшихся раб Божиих, то эту информацию я предоставляю тебе, что называется, тет-а-тет* (111) [9, 326; 10, II, 136; 9, 441].

Кроме того, в тексте встречается анахронизм, относящийся лишь к XX веку. Фраза из речи Фомы: *Готовься же, товарищ, в путь* (245), несмотря на ранее происхождение входящих в неё слов (слово *товарищ* фиксируется уже в древнерусских текстах [10, IV, 68]), представляет собой отсылку к лозунгам советского периода: употребление слова *товарищ* активизировалось в XX веке в значении постоянного обращения.

Наконец, следует выделить случаи использования в романе лексических анахронизмов, которые представляют целые фразы, возникшие намного позже событий, описываемых в романе.

Юродивый Фома произносит фразу: *Так ведь русский человек – он не только благочестив. Докладываю вам на всякий случай, что еще он бессмыслен и беспощаден* (194), которая является аллюзией на выражение из повести «Капитанская дочка» А. С. Пушкина (1836 год): *Не приведи Бог видеть русский бунт – бессмысленный и беспощадный* (485).

А фраза из романа: *Мы в ответе за тех, кого приручили, говорил, глядя волка, Христофор* (33) представляет изменённую цитату: *Ты всегда в ответе за всех, кого приручил* (79) из повести А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц» (1943 год). Она получила широкое распространение на русской почве во второй половине XX века и стала крылатым выражением.

Противоречие в использовании данных фраз заключается в том, юродивый Фома и Христофор не могли произнести их, опираясь на уже известные выражения, так как они не могли читать произведения А. С. Пушкина или А. де Сент-Экзюпери. Однако читатель легко угадывает их источник, что создаёт интертекстуальные связи в произведении. А героям

романа приписывается их авторство, и, следовательно, контекст выражений трактуется как первоначальный. На этом противоречии возникает ощущение, что для любой исторической эпохи характерны, в целом, одни и те же проблемы и философские вопросы. Как пишет сам Е. Г. Водолазкин, «Есть то, о чём легче говорить в древнерусском контексте. Например, о Боге. Мне кажется, раньше связи с Ним были прямее. Важно уже то, что они просто были. Сейчас вопрос этих связей занимает немногих, и это озадачивает. Неужели со времён Средневековья мы узнали что-то радикально новое, что позволяет расслабиться?» (440).

Таким образом, на основании особенностей употребления в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр» лексических анахронизмов можно проследить стилистические возможности данного приёма в создании художественной системы произведения. Использование слов, не свойственных для описываемой исторической эпохи и возникших гораздо позже, позволяет автору вывести повествование за конкретные хронологические рамки. Это приближает описываемые события к читателю, не оставляет его равнодушным к тем проблемам, которые оказываются ключевыми для понимания и верной интерпретации авторской позиции.

Появление лексических анахронизмов в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр» создаёт особый колорит произведения, выражает идею автора о соединении нескольких временных пластов в едином художественном пространстве, чтобы достичь эффекта «присутствия» у читателя.

Список литературы

1. *Архангельская А.В.* Время древнерусское и современное в романе Евгения Водолазкина «Лавр» // *Материалы Научной конференции «Ломоносовские чтения»*. – Севастополь, 2013. – С. 113–114.
2. *Ахметова Г.Д.* Живые языковые процессы в ментальном пространстве художественного текста // *Ментальность и изменяющийся мир: коллективная монография*. – Севастополь, 2009. – С. 341–353.
3. *Водолазкин Е.Г.* Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палейного повествования XI–XV вв.). – СПб., 2008. – 488 с.
4. *Горшков А.И.* Русская словесность: от слова к словесности. – М.: Просвещение, 1995. – 336 с.
5. *Жучкова А.В., Музафьярова И.Р.* Концепция времени в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр» // *Филологос*. – 2014. – Вып. 23(4). – С. 35–40.
6. *Лихачёв Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
7. *Мальчивецкая Ю., Попова Т.* Редкая и устаревшая лексика в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр». – Издательство «LAP LAMBERT», 2017. – 183 с.
8. *Махинина Н., Сидорова М.* Историческое время в романе Е. Водолазкина «Лавр» (к постановке проблемы) // *Филология и культура*. – Казань, 2016. – № 2(44). – С. 271–274.
9. *Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В.* Краткий этимологический словарь русского языка. – М.: Просвещение, 1971. – 542 с.

10. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: I–IV тт. – М.: Прогресс, 1986–1987.

Источники

11. Водолазкин Е. Г. Лавр: роман. – М.: Издательство АСТ, 2017. – 440 с.

12. Пушкин А.С. Сочинения. – М.–Л.: ГИХЛ, 1928. – 610 с.

13. Сент-Экзюпери А. де Маленький принц. – М.: Эксмо, 2010. – 104 с.

References

1. Arhangel'skaja A.V. Vremja drevnerusskoe i sovremennoe v romane Evgenija Vodolazkina «Lavr» [Old Russian and Modern Time in the novel "Lavr" by Yevgeny Vodolazkin]. *Materialy Nauchnoj konferencii «Lomonosovskie chtenija» [Materials of the Scientific Conference "Lomonosov Readings"]*. Sevastopol, 2013, pp. 113–114.

2. Akhmetova G.D. Zhivye yazykovye protsessy v mental'nom prostranstve khudozhestvennogo teksta [Living language processes in the mental space of a literary text]. *Mental'nost' i izmenyayushchiysya mir [Mentality and a Changing World]*. Sevastopol, 2009, pp. 341–353.

3. Vodolazkin E.G. *Vsemirnaja istorija v literature Drevnej Rusi (na materiale hronograficheskogo i palejnogo povestvovanija XI–XV vv.) [World History in the Literature of Old Russia (based on Chronographic and Paley Narratives of the 11th–15th Centuries)]*. St. Petersburg, 2008, 488 p.

4. Gorshkov A.I. *Russkaya slovesnost': ot slova k slovesnosti [Russian Literature: from word to literature]*. Moscow, Prosveshhenie Publ., 1995, 336 p.

5. Zhuchkova A.V., Muzafjarova I. R. Koncepcija vremeni v romane E. G. Vodolazkina «Lavr» [The concept of time in the novel “Lavr” by E. G. Vodolazkin]. *Filologos [Phylogos]*, 2014, no. 23(4), pp. 35–40.

6. Lihachyov D.S. *Poetika drevnerusskoj literatury [Poetics of Old Russian literature]*. Moscow, Nauka Publ., 1979, 360 p.

7. Mal'chiveckaja Ju., Popova T. *Redkaja i ustarevshaja leksika v romane E. G. Vodolazkina «Lavr» [Rare and outdated vocabulary in the novel by E. G. Vodolazkin "Lavr"]*. LAP LAMBERT Publ., 2017, 183 p.

8. Makhinina N., Sidorova M. Istoricheskoe vremya v romane E. Vodolazkina «Lavr» (k postanovke problemy) [Historical time in E. Vodolazkin's novel “Lavr” (to the problem statement)]. *Filologiya i kul'tura [Philology and Culture]*, 2016, no. 2(44), pp. 271–274.

9. Shanskij N.M., Ivanov V.V., Shanskaja T.V. *Kratkij jetimologicheskij slovar' russkogo jazyka [Brief etymological dictionary of the Russian language]*. Moscow, Prosveshhenie Publ., 1971, 542 p.

10. Fasmer M. *Jetimologicheskij slovar' russkogo jazyka: I–IV tt. [Etymological dictionary of the Russian language: no. I–IV]*. Moscow, Progress Publ., 1986–1987.

Sources

11. Vodolazkin E.G. *Lavr [Lavr]*. Moscow, AST Publ., 2017, 440 p.

12. Pushkin A.S. *Sochinenija [Works]*. Moscow, Leningrad, GIHL Publ., 1928, 610 p.

13. *Sent-Jekzjuperi A.de Malen'kij princ [Little Prince]*. Moscow, Jeksmo Publ., 2010, 110 p.

Т. М. Ляшенко¹

МОТИВ ЖЕНСКОЙ ИНИЦИАЦИИ В РОМАНЕ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ГОСПОДА ГОЛОВЛЁВЫ»

В статье рассматривается мотив женской инициации, функционирующий в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы». Мотив инициации является сюжетообразующим во многих произведениях мировой литературы и фольклора, он восходит к древнейшим представлениям о жизни человека как «пути героя», и эти представления не утратили своей актуальности. В романе «Господа Головлёвы» мотив женской инициации связан с идеей смерти при жизни, с преодолением кризиса, ригидности, жизненного застоя. Последовательность изложения событий в произведении такова, что инициация героини предшествует нравственному воскресению героя, и это, вероятно, свидетельствует о том, что писатель высоко оценивал роль женщины в духовном пути мужчины.

Ключевые слова: русская литература, инициация, мотив, литературный образ, психологизм

T. M. Lyashenko

THE MOTIVE OF FEMALE INITIATION FUNCTIONING IN MIKHAIL SALTYKOV-SHCHEDRIN'S NOVEL "THE GOLOVLYOV'S FAMILY"

The article is devoted to the motive of female initiation functioning in Mikhail Saltykov-Shchedrin's novel "The Golovlyov's family". The motive of initiation is a plot-forming in many works of world literature and folklore, it goes back to the oldest ideas about human life as a "hero's way", and these ideas have not lost their relevance. Motive of the female initiation in the novel "The Golovlyov's family" is associated with the idea of death in life, to overcome the crisis, rigidity, stagnation of life. The sequence of events in the novel is such that the initiation of the heroine precedes the moral resurrection of the hero, and it probably indicates that the writer highly appreciated the women's role in the men's spiritual path.

Key words: Russian literature, initiation, motive, literary image, psychology

Мотив инициации в литературном произведении восходит к древнейшим мифопоэтическим представлениям о жизни человека как «пути героя». Эти представления не являются чем-то надуманным или устаревшим, поскольку имеют в своей основе универсальные,

¹ Татьяна Михайловна Ляшенко – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных и русского языков ФГБОУ ВО «Московская государственная академия ветеринарной медицины и биотехнологии – МВА имени К.И. Скрябина» (Москва, Россия). E-mail: po-russki@list.ru
Tatiana M. Lyashenko – Ph.D., Associate Professor of the Department of Foreign and Russian Languages at Moscow state academy of veterinary medicine and biotechnology named K.I. Skryabin (Moscow, Russia). E-mail: po-russki@list.ru

общечеловеческие психологические механизмы; эти представления нельзя произвольно актуализировать или безнаказанно подавить волевым усилием, они существуют в нас помимо нашего желания и неизменно находят своё отражение в художественном творчестве. На этих представлениях базируется диалог писателя с читателем, поскольку мифологемы, выведенные на поверхность сознания или остающиеся во тьме коллективного бессознательного, образуют то пространство взаимодействия, в котором только и становится возможным полноценное восприятие и сопереживание.

Вопрос о роли мифопоэтических мотивов в литературных произведениях настолько широк, что едва ли будет когда-либо исчерпан. За отсутствием общепринятой мифологии, её задачи принимает на себя искусство и, в частности, художественная литература, которая выступает в качестве «учебника жизни», содержащего и преподносящего в концентрированном виде социально ценные идеи о смысле и целях существования мира и человека. Ограниченность индивидуального опыта порождает экзистенциальные проблемы, которые встают тем острее, чем большее значение в конкретной культурной среде придаётся самостоятельности и ответственности отдельной личности. Воспринимая образы литературного произведения, читатель переживает момент социокультурной интеграции, подобно тому, как это происходит при совершении обрядовых действий: человек преодолевает индивидуальность и приобщается к живой целостности социума.

По сути мотив инициации, присутствующий в художественном тексте, призван решать те же задачи, что и собственно церемония инициации, – создавать своего рода духовные опоры, позволяющие человеку адаптироваться к неизбежным изменениям, происходящим в его жизни. Взросление – тревожный и часто болезненный процесс; но попытки избежать зрелости или отсрочить её наступление чреваты тяжёлыми невротическими состояниями, поскольку представляют собой отказ от развития и намеренное угнетение мощного внутреннего ресурса. Инициация, представленная в виде действительного ритуала или в виде художественного мотива, служит символическим рубежом, преодоление которого ослабляет привязанность к фантомам прошлого и одновременно открывает новые возможности, немислимые прежде. Неофит, проходящий церемонию в реальности или в своём воображении, стимулируется произведением искусства, получает социальную поддержку и нравственное напутствие: его путешествие не уникально, оно уже многократно пройдено множеством мужчин и женщин в разные эпохи и в разных местах нашей планеты, и следовательно, посредством этого испытания он становится «своим» для неизмеримо большого сообщества, именуемого человечеством.

Инициация как сюжетобразующий мотив представлена следующими этапами: 1) разрыв с окружением, отторжение, уход из обыденного мира в мир опасный и незнакомый; 2) встреча с силами-антагонистами и победа над ними; 3) возвращение в новом качестве. При этом «герой обретает способность принести благо своим соплеменникам» [4, 38], то есть его путешествие имеет не только личностную, но и социальную значимость. Указанные стадии являются общими для мотивов мужской и женской инициации, что мы можем наблюдать на примере мифов, легенд и народных сказок.

Разрыв с привычным миром обычно осуществляется вынужденно, в результате просьбы, приказа, давления или, возможно, насилия со стороны старших, более сильных и влиятельных соплеменников (родителей, иных родственников), либо по причине страха перед ними, либо из соображений долга, моральной необходимости, что, разумеется, тоже несёт в себе элемент социального страха. В народных сказках, содержащих мотив женской инициации, виновницей ухода героини из дома часто становится злая мачеха или старшие сёстры. При этом действия старших членов семьи могут иметь формальную причинную обусловленность, но в ряде сюжетов героиня изгоняется из дома и отправляется на верную смерть как будто бы из простой прихоти, как это происходит, например, в сказке «Морозко». Иначе говоря, первый шаг в направлении инициации совершается, в принципе, без рациональных мотивов – просто потому, что «так надо».

Изгнанничество, отвержение, положение парии в древних сообществах грозило гибелью, и тема смерти совершенно закономерно играет в обряде посвящения основополагающую роль. Вообще в ритуальных практиках, сопровождающих важнейшие события человеческого бытия (рождение, умирание, вступление в брак), жизнь и смерть неизменно выступают в диалектическом единстве, что и сообщает обряду приспособительный и защитный психологический смысл при возможной внешней абсурдности происходящего.

Смерть в обряде может принимать разные облики. Ритуалы инициации, бытующие до сих пор в племенах Африки и Австралии, часто носят чрезвычайно жестокий характер, сопряжены с болью и даже телесными увечьями, причём посвящаемый должен выносить мучения молча, не выдавая чувств ни голосом, ни жестом, ни движением лицевых мышц (как мёртвый). Подобные сюжеты встречаются и в сказках: герой (или чаще героиня) лежит без признаков активности в ожидании кого-то, кто разрушит чары, воскресит, избавит от волшебного сна и поведёт навстречу новой жизни. Сон героя – это та же смерть.

Разрыв с прошлым образом жизни может быть ознаменован изменением имени: неофит «умирает» в прежнем качестве, чтобы родиться

в новом. Мифологические и сказочные герои проникают в потусторонний мир, откуда нет дороги живым, или антагонисты убивают их, после чего происходит чудесное воскрешение. Смерть в ритуале воспринимается как символ решительного и бесповоротного отказа от прошлого во имя будущего, как залог нового рождения и обновлённой жизни.

Иногда в обряде применяются особые вещества, изменяющие сознание. С практической точки зрения они могут быть предназначены для облегчения физических страданий, с метафизической – несут глубокий сакральный смысл, потому что употребление жидкости из ритуальной чаши символизирует поклонение женскому началу, Богине-Матери. Женщина в церемонии инициации – это прежде всего сама жизнь, во всех её неоднозначных проявлениях. Это и искушения плоти – опасные, тёмные влечения, подчас вызывающие страх или отвращение; но это и стойкость в противостоянии невзгодам, неожиданные возможности самосохранения. Женщина, приводящая каждого из нас в этот мир, который далеко не всегда бывает к нам благостен, в определённом смысле является виновной во всех наших страданиях, но это же обстоятельство сообщает женскому образу сверхвозможности, родственные могуществу самой природы. Двойственное восприятие женственности проникает в мифологию, в фольклорные и авторские тексты, содержащие мотив инициации: например, сказочная Баба Яга способна как погубить героя (героиню), так и оказать необходимую помощь. В романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы» мать семейства Арина Петровна Головлёва вызывает у сыновей предельное восхищение и предельный же ужас, оба чувства подпитываются друг другом, – и заметим между прочим, что все сыновья Головлёвы последовательно спиваются. Ещё один красноречивый пример тематической связи пьянства с противоречиво воспринимаемым образом женщины находим в поэме В. Ерофеева «Москва – Петушки». Пьянство лирического героя Венички – это священнодействие, целый комплекс ритуалов с метафизическим смыслом, и над этим комплексом – образ «блудницы с глазами, как облака», обесцениваемой и обожествляемой одновременно.

Кроме того, питье из чаши и поклонение женщине ассоциативно связывается с актом познания: не случайно библейский смысл глагола «познать» предполагает сексуальные отношения. Пьющий ритуальный напиток причащается сокровенных тайн жизни, обретает знание, которое и само способно опьянить не хуже вина. Уподобление познания истины алкогольному опьянению мы можем обнаружить в суфийской литературной традиции; тот же мотив наблюдаем и в поэме «Москва – Петушки».

Этап инициации, связанный с преодолением трудности, решением задачи и победой над антагонистами, может наполняться самым разнообразным содержанием. В качестве противников могут выступать

живые люди или фантастические существа, силы природы или суровые (и даже совершенно не суровые, а банальные бытовые) обстоятельства, но порой внешнего врага с успехом заменяет враг внутренний, как это описано, например, в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», в котором присутствует мотив и мужской, и женской инициации [4].

Возвращение героя (героини) сопровождается изменением отношения к нему (к ней) социального окружения. Так, в сказке «Василиса Прекрасная» героиню, вернувшуюся из леса от Бабы Яги, «*впервые* встретили ласково» (1, 103). Часто изменение отношения и даже статуса так же, как и прежняя необходимость ухода, не имеет под собой рациональных оснований. Читатель далеко не всегда знает, какие именно трансформации пережил неофит, какое тайное знание приобрёл во время посвящения; перемены в жизни героя случаются как бы «сами собой». Можно сказать, что герои приобретают не столько нечто объективное, что можно увидеть, потрогать, измерить или хотя бы просто вербально описать, сколько особое состояние сознания, меняющее и самого человека, и отношение к нему, и даже в каком-то смысле мир вокруг него.

В сказках инициация чаще всего заканчивается вступлением в брак: юноша обретает невесту, девушка – жениха. Брак, естественно, можно понимать как супружеский союз: успешно пройденная инициация есть доказательство достаточной зрелости для того, чтобы создать собственную семью, вести хозяйство, рожать и воспитывать детей. В этом, в общем-то, и состоит очевидная миссия посвящаемого – продолжать жизнь и историю своего племени, «жить-поживать и добра наживать». Под «добром» при этом понимается всё то, что способствует выживанию, усилению рода, благополучию, то есть, помимо прочего, и рождение потомства. Но мистики древних эпох и Средневековья, предлагая не ограничиваться видимым, указывали на символический смысл бракосочетания, понимали этот образ как соединение с эгрегором, что может толковаться, например, как слияние смертной материи и бессмертного духа, взаимопроникновение божественного и человеческого сознания [2], постижение единства отдельного человеческого существа с предками, всем человечеством и в крайнем пределе – со всей Вселенной. Человек, обретший такое единство, раскрывает в себе абсолютно новые свойства и способности, он утрачивает присущую человеческой личности противоречивость, становится целостным; всё его существование наполняется смыслом и обеспечивается уже не примитивной земной, но высшей логикой бытия. В таком состоянии человек может принести особую, исключительную пользу своим соплеменникам, благотворно влияя на их сознание и образ жизни, привнося обновление в их мировоззрение и быт.

На примере романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы» можно наблюдать функционирование описанных выше характеристик процесса инициации, представленного в художественном тексте. Женский персонаж, проходящий церемонию посвящения в романе, – племянница («племяннушка») главного героя Порфирия Головлёва Аннинька.

У героини много общего с персонажами сказок. Она сирота, её мать умирает в самом начале повествования, оставляя дочерей (у Анниньки есть сестра Любинька) на попечении бабушки Арины Петровны. Отец-корнет бежал неизвестно куда ещё прежде, и его никто не замещает: по сути девочки никому не интересны и не нужны, кроме, может быть, бабушки, которая видит в них средство накопления духовных заслуг: «За мою хлеб-соль, видно, Бог мне заплатит!» (2, 17).

Арина Петровна Головлёва – фигура значимая и колоритная, заключающая в себе всю бездну аспектов материнского архетипа. Но по отношению к Анниньке и Любиньке она несомненная «злая мачеха»: она держит девочек впроголодь, попрекает каждым куском. Много позднее, уже вернувшись в Головлёво после неудачного опыта самостоятельной жизни, Аннинька вспоминает: «Здесь происходило кормление протухлой солониной, здесь впервые раздались в ушах сирот слова: постылые, нищие, дармоеды, ненасытные утробы и проч.; здесь ничто не проходило им даром, ничто не укрывалось от пронизательного взора черствой и блажной старухи: ни лишней кусок, ни изломанная грошовая кукла, ни изорванная тряпка, ни стоптанный башмак. Всякое правонарушение немедленно восстанавливалось или укоризной, или шлепком» (2, 316). Присутствующая в тексте кукла – аллюзия (скорее всего, непреднамеренная), отсылающая нас к сюжету сказки о Василисе Прекрасной. В народной сказке девушка свою куклу бережёт, и та ей помогает достойно преодолеть все трудности; в романе – кукла изломана, как будет изломана и судьба героини.

Едва достигнув совершеннолетия, девушки спешат покинуть ненавистную усадьбу и «чёрствую, блажную старуху» - бабушку. Они не очень хорошо представляют, чем будут заниматься, и мотивируют свой отъезд общими фразами о том, что «так нельзя». Нечто иррациональное заставляет сестёр бежать из родного дома; Арина Петровна не гонит их, но особенно и не удерживает. Ясно, что она сама косвенно поспособствовала их бегству, создав невыносимые условия существования – словом, сделала именно то, что делает сказочная мачеха, подталкивающая героиню к опасному путешествию «в тёмный лес». Авторские ремарки содержат указания на то, что бегство из дома навстречу опасностям неизвестного чужого мира – закономерный жизненный этап, и Арина Петровна понимает это: «В человеческом существе кроются известные стремления, которые... неотразимо влекут человека туда, где прорезывается луч *жизни*» (2, 118).

Аннинька и Любинька поступают на провинциальную сцену. Внешняя привлекательность создаёт героине условия для первоначального успеха на этом поприще. В ритуальных практиках инициации до непосредственного начала испытания неопит может не понимать того, что с ним происходит, и не догадываться о предстоящих страданиях. Аннинька в романе проявляет прямо-таки ангельскую наивность. В письме бабушке она совершенно откровенно и даже с восторгом пишет: «И так почти каждый день проводим то с офицерами, то с адвокатами. Катаемся, в лучших ресторанах обедаем, ужинаем и ничего не платим» (2, 141).

Самоощущение героини писатель передаёт с помощью слов: «как во сне», «своего рода сон», «не могла различить», «не замечала», «не сознавала». Всё это наводит на мысль об одурманенности, опьянении, измененном состоянии сознания, что часто сопутствует инициации. Некоторое отрезвление настигает Анниньку во время первого возвращения в Головлёво после смерти Арины Петровны, но атмосфера усадьбы не позволяет девушке до конца осознать происходящее: она чувствует себя готовой на что угодно, лишь бы не оставаться там. В общем-то, она и не просыпается по-настоящему: «И прежняя жизнь была сон, и теперешнее пробуждение – тоже сон», (2, 198) – утверждает автор.

В Головлёве Аннинька попадает «в плен» к Иудушке, который «мучает» её, внушая ей «безотчётный страх». «Страшно. Страшно!» – повторяет героиня, про себя называя дядю «кровопийцей». Похитивший девушку злодей (Змей Горыныч, Кощей Бессмертный) – распространённый персонаж волшебных сказок. Как правило, в сказке герой освобождает невесту, убивая злодея. За Аннинькой никакой герой не придет: на данном этапе развития сюжета она как будто бы представляет собой невесту без жениха. Как следствие, из плена она бежит самостоятельно. Но, заглядывая вперёд, заметим: уйти от суженого в сказочном нарративе – дело, обречённое на провал. А суженый для Анниньки уже выбран. Он сам обращается к Богу с просьбой оставить «племяннушку» ему: «Сегодня я молился и просил Боженьку, чтоб он оставил мне мою Анниньку. И Боженька мне сказал: возьми Анниньку за полненькую тальцу и прижми ее к своему сердцу» (2, 210).

Отвратительная, на первый взгляд, подробность домогательства дяди к родной племяннице, не вызывающая в читателе ничего, кроме чувства гадливости. Но сказочная логика не даёт нравственных оценок личности героя; во времена возникновения волшебной сказки ещё, по-видимому, не существовало подобной моральной установки: герой был хорош уже самим фактом своего существования, он был изначально хорошим – потому что был живым. Его подвиг – противостояние смерти, которая в сказке представлена в виде чудовищ, грозящих гибелью; при этом все ресурсы природы и даже

потусторонние силы приходят герою на помощь. Вот как об этом пишет С.З. Агранович: «Ни в мифе, ни в сказке герой не побеждает благодаря только личным качествам. В мифе ему помогает магическая сила, полученная от предков рода, первоначально тотемных животных, затем – прародителей. Эта сила действует как бы автоматически, вне зависимости от личных качеств героя» [1, 24]. А что же делать, если смерть угнездилась в душе самого героя? Что, если чудовище, злодей, Кощей Бессмертный – это ты сам?

С помощью мифопоэтических образов Салтыков-Щедрин создаёт тонкую психологическую картину, которая, последовательно разворачиваясь, приводит нас к потрясающе точному финалу, классическому катарсису, который переворачивает всё в сознании читающего – таково мастерство гениального писателя. Пусть до финала ещё далеко, однако уже в главе «Племяннушка» становится понятно, что Аннинька – отнюдь не проходной персонаж, что её роль в повествовании и судьбе героя не сводится лишь к иллюстративной функции, она здесь не только для того, чтобы оттенить всю мерзость главного характера, – на неё автор возлагает гораздо большие надежды.

Инициация героини подробно описана в последней главе романа («Расчёт»). В отличие от деликатного Достоевского, лишь намёками обрисовавшего посвящение Сони Мармеладовой, Салтыков-Щедрин провёл своего читателя вслед за героиней до самого социального дна. Немаловажную роль в этом тяжёлом путешествии играет сестра Анниньки, Любинька. Как в сказке «Пёрышко Финиста ясна сокола» (1, 330) жестокость сестёр обрекает героиню на длительное небезопасное странствие, так и в романе «Господа Головлёвы» Любинька становится причиной драматичных приключений своей сестры.

Аннинька, вернувшись из Головлёва, узнаёт, что Любинька бросила сцену и перешла на положение содержанки к провинциальному земскому деятелю Люлькину. Приятель Люлькина купец Кукишев также мечтает обзавестись «красавицей», в чём Любинька обещает оказать ему содействие. Путём интриг и психологического давления Кукишев склоняет Анниньку к сожителству. В течение года длится «пьяный угар»: Люлькин и Кукишев проматывают общественные деньги. Здесь мы видим уже совершенно явственный мотив применения в ритуале инициации одурманивающих веществ: любовник приобщает Анниньку к пьянству, обучая её пить водку, и героиня поддаётся его влиянию. Когда растрата земских денег обнаруживается, Люлькин пускает себе пулю в висок, а Кукишев идёт под суд. Аннинька и Любинька вновь возвращаются к актёрскому ремеслу: «Измученные, истерзанные, подавленные общим презрением, сёстры утратили всякую веру в свои силы, всякую надежду на просвет в будущем» (2, 245). Как тут не вспомнить изломанной куклы!

Однако на этом страдания девушек не заканчиваются. Дворянские дочери, выпускницы института благородных девиц, Аннинька и Любинька в буквальном смысле «идут по рукам», заканчивая свою карьеру в гостиничных номерах, где на них «установилась умеренная такса». Они терпят пьяные скандалы, побои, унижения; в результате Аннинька заболевает чахоткой. При этом она продолжает находиться в состоянии, подобном сну: «казалось, позабыла о прошлом и не сознавала настоящего» (2, 246).

Любиньку автор описывает как девушку рассудительную, хладнокровно расчётливую. Она приходит к мысли о самоубийстве и подталкивает к этому шагу сестру: «Я тебе серьёзно говорю: надо умереть!.. Пойми! очнись! постарайся!» (2, 313). Она пытается «разбудить» Анниньку, заставить её увидеть бесперспективность дальнейшего существования, но та продолжает действовать как во сне. «Что ж... умрём! – согласилась Аннинька, едва ли, однако, сознавая то суровое значение, которое заключало в себе это решение» (2, 314). Как видим, она по-прежнему плохо понимает происходящее. Интересно также то обстоятельство, что Аннинька вообще-то легко идёт на поводу чужого влияния: она покорно гостит у Иудушки, хотя ничто, кроме вздорной прихоти дяди, её там не держит; она некоторое время противится уговорам сестры, склоняющей её к связи с Кукишевым, но затем всё же уступает. Она не желает пить водку в компании с любовником, но потом его настойчивость берёт верх. И вот Любинька предлагает ей отравиться: сама выпивает один стакан ядовитого настоя, другой протягивает сестре. В этот момент Аннинька испытывает безумный страх, она кричит, мечется по комнате, категорически отказывается принимать яд – и остаётся жива. Этот эпизод можно считать высшей точкой в инициации героини, нравственной победой: кризис, отчаяние, ужас перед реальной угрозой жизни способствуют её пробуждению. Любинька умирает – умирает жестокая сестра, желавшая героине гибели, обрекавшая её на страдание и позор; а Аннинька, победившая самоё смерть, едет навстречу «жениху» – в Головлёво.

Здесь хотелось бы спросить словами М. Горького: «А был ли мальчик-то?» в смысле – а была ли у Анниньки вообще сестра? Не имеем ли мы дело с неким альтер-эго героини, берущим на себя неприятные обязанности и несущим ответственность за неблагоприятные поступки? Смерть Любиньки, как это и бывает обычно в сказке, мгновенна. Похороны описаны чрезвычайно скупой: «В тот же день Любинькин труп вывезли в поле и зарыли». И всё! Была Любинька – и нет. На последних страницах романа сестра исчезает даже из детских воспоминаний героини, как если бы Аннинька в конце концов утратила внутреннюю раздвоенность и обрела целостность.

Вернувшись в усадьбу, Аннинька застаёт Иудушку в самом плачевном состоянии. Разругавшись с экономкой, Порфирий Владимирович ведёт полубезумный образ жизни, основную часть дня проводя в полном одиночестве, в фантазиях и разговорах с самим собою. Однако приезд племянницы довольно скоро оживляет его серое существование, а впоследствии способствует его нравственному воскресению. Мы помним, что возвращение знаменуется изменением отношения: если в главе «Племяннушка» Иудушка испытывал к Анниньке греховный плотский интерес, то в последней главе романа их взаимодействие переносится в область исключительно духовную.

Пробудившаяся Аннинька приезжает в Головлёво умирать. Она уговаривает себя, что она на самом деле уже умерла, но автор в этом вопросе бескомпромиссен: «Между тем внешние признаки жизни – налицо» (2, 317). Аннинька теперь именно что жива – может быть, даже более жива, чем когда бы то ни было прежде. Во всяком случае, именно теперь она переживает наиболее интенсивные внутренние процессы, носящие трансформационный характер. Блуждая по комнатам пустынной усадьбы, Аннинька проводит ревизию образов прошлого. Она встречается лицом к лицу со всеми своими «демонами»: и с печальными детскими воспоминаниями, связанными с образом самовластной Арины Петровны, и с постыдным сценическим опытом, и с подробностями бессмысленных кутежей, и, наконец, с омерзительным образом постоянного двора – места наиболее глубокого и очевидного падения.

Постепенно героиня вовлекает в этот неоднозначный процесс и Порфирия Владимировича. Осуществляется их взаимная «стихийная психотерапия» так: «С этих пор каждый вечер в столовой появлялась закуска. Наружные ставни окон затворялись, прислуга удалялась спать, и племянница с дядей оставались глаз на глаз. <...> Оба сидели, не торопясь выпивали и между рюмками припоминали и беседовали. Разговор, сначала безразличный и вялый, по мере того как головы разгорячались, становился живее и живее и, наконец, неизменно переходил в беспорядочную ссору, основу которой составляли воспоминания о головлевских умертвиях и увечиях» (2, 323). Всё самое тяжёлое, самое страшное извлекается из памяти и проговаривается, проговаривается – ежедневно, последовательно, систематически, раз за разом. При этом на страницах романа, описывающих застольные беседы Иудушки и Анниньки, всё чаще мелькают слова «жизнь», «живой», «жизненный» (7 словоупотреблений на две с половиной страницы). Порфирий Владимирович, до сих пор проявлявший себя как человек сдержанный, крепко уверенный в себе, теперь погружается в совершенно новую для него эмоциональную жизнь. В конце концов автор диагностирует у своего героя пробуждение совести: «К удивлению,

оказывалось, что совесть не вовсе отсутствовала, а только была загнана и как бы позабыта» (2, 325).

Этот трудный, мучительный процесс производит очищающее, обновляющее действие. И Иудушка, и Аннинька ощущают этот благотворный эффект, когда на Страстной неделе они примиряются друг с другом. Это последний день жизни для обоих: Порфирий Владимирович ночью отправится в одном халате на кладбище к маменьке и замёрзнет насмерть, а Аннинька в то же время впадёт в предсмертную горячку. Ни один из них не узнает о смерти другого, как об этом мечтают многие влюблённые. Пускай между ними нет такой любви, которая соединяет, например, героев романа «Преступление и наказание», но, тем не менее, Аннинька делает для своего «жениха» то же, что и Соня для Раскольникова – становится для него сказочной «живой водой», воскрешающей из небытия, дарующей новую жизнь.

Противостояние жизни и смерти – идейный стержень романа. Процветающая усадьба превращена писателем в зловещее царство, губительное для всего живого. Салтыков-Щедрин называет господский дом «гробом» в самой первой главе произведения и для верности повторяет это слово четыре раза подряд. Головлёво – поистине зачарованное место, в котором царствует сначала наводящая ужас на домочадцев Арина Петровна («ведьма»), а затем её сын Иудушка («кровопиец»). Для Анниньки Головлёво – не жилище, не родина, а «сама смерть, злобная, пустоутробная; это смерть, вечно подстерегающая новую жертву» (2, 316). Но опыт борьбы со смертью не проходит даром: Аннинька и в этот раз выходит победительницей, хотя победа стоит ей остатков здоровья. Героиня Салтыкова-Щерина – это воплощённая жизнь, чистая и прекрасная, но уродуемая дурным влиянием и порочной социальной практикой легитимного насилия. Она же является и символом высшего милосердия, на которое вправе рассчитывать любой: и убийца, и «кровопийца». Агония героини в конце романа есть маркер истощения жизненных сил отдельного человека, но это отнюдь не означает поражения жизни вообще. На событийном плане жизнь в произведении продолжается: уже послали верхового с известием к ближайшей родственнице и потенциальной наследнице имения, которая давно зорко следит за событиями в Головлёве. Что уж говорить о метафизическом аспекте: покаяние и примирение на Страстной неделе наверняка сослужит героям добрую службу там, где они должны оказаться после физической смерти, если принимать во внимание православно-христианское мировоззрение автора.

Таким образом, мотив женской инициации в романе «Господа Головлёвы», представленный в традиционной трёхэтапной структуре, связан с идеей «смерти при жизни»: кризис, тупик, ограниченность восприятия,

ригидность эмоционально-волевой сферы сопровождают посвящение, что выражается в образах спящего или мёртвого человека. Сон и смерть – близкие в человеческом сознании категории, не случайно же кончину именуют «вечным сном», а скончавшегося – «усопшим», от глагола «спать». Инициация выступает средством пробуждения, то есть высвобождения переживания, разрешения кризиса. При пробуждении героини мы наблюдаем её эмоциональное растормаживание, включение в чувственное проживание внешних и внутренних событий. Приобретя вновь глубину переживания, способность к полноценному отреагированию эмоций, героиня становится в некотором роде «волшебницей», готовой сотворить чудо для своего избранника.

Последовательность событий в романе такова, что инициация героини предшествует нравственному воскресению героя, и это, вероятно, свидетельствует о том, что писатель высоко оценивал роль женщины в духовном пути мужчины. Женщина – «душа», наполняющая «материю» мужского мира. Оживая, она оживляет и того, с кем она близка, выступает стимулом его развития.

Результатом инициации для героев становится взаимообогащающая связь между ними, в которой они обретают новое состояние ума, открывающее для них, стоящих на пороге смерти, перспективу высшего милосердия и прощения. В этом смысле можно говорить о финале романа как оптимистическом: путь героев пройден до конца, они гибнут тогда, когда к этому готовы – и даже сами желают гибели. При этом они полностью примиряются с миром и друг с другом, не оставляя за собою неразрешённых конфликтов и невысказанных обид.

Разработанный в тексте мотив инициации придаёт роману «Господа Головлёвы» глубочайший психологизм, выводя частную историю гибели провинциального дворянского семейства на уровень общечеловеческих нравственных проблем и глобальных философских обобщений.

Список литературы

1. *Агранович С.З.* У корней мирового древа. Миф как культурный код. – Самара: Бахрах-М, 2015. – 448 с.
2. *Андрез И.В.* Химическая свадьба Христиана Розенкрейца в 1459 году. – М.: Энигма, 2011. – 288 с.
3. *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. – СПб.: Питер, 2018. – 480 с.
4. *Ляшенко Т.М.* Языковые средства, формирующие мотив женской инициации в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // *Филология: научные исследования.* – 2018. – № 4. – С.341-351.
5. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2009. – 274 с.

Источники

1. Афанасьев Н.А. Народные русские сказки. – М: Правда, 1982. – 576 с.
2. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений в 20 томах. – М.: Художественная литература, 1965-1977. Т. 13. – 816 с.

References

1. Agranovich S.Z. *U korney mirovogo dreva. Mif kak kul'turnyy kod* [At the roots of the world tree. Myth as a cultural code]. Samara, Bakhrakh-M Publ., 2015, 448 p.
2. Andree I.V. *Khimicheskaya svad'ba Khristiana Rozenkreytza v 1459 godu* [The chemical wedding of Christian Rosenkreutz in 1459]. Moscow, Enigma Publ., 2011, 288 p.
3. Kempbell J. *Tysyachelikiy geroy* [The Hero with a Thousand Faces]. St. Petersburg, Piter Publ., 2018, 480 p.
4. Lyashenko T.M. Yazykovye sredstva, formiruyushchie motiv zhenskoy initsiatsii v romane F.M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» [Linguistic means forming the motive of female initiation in Dostoevsky's novel "Crime and punishment"]. *Filologiya: nauchnye issledovaniya* [Philology: scientific researches], 2018, no 4, pp. 341–351.
5. Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [Historical roots of the fairy tale]. Moscow, Labirint Publ., 2009, 274 p.

П. А. Рейтер¹

**СТРУКТУРА ОБРАЗА РАССКАЗЧИКА
В РОМАНЕ А. Г. ВОЛОСА «АНИМАТОР»**

В статье рассмотрены некоторые средства и приёмы словесного выражения образа рассказчика в художественном тексте, а также проанализированы особенности композиционного соотношения образов автора и рассказчика. Описание языковой структуры образа рассказчика (персонажа Е. Н. Минаковой) проводилось с опорой на категорию организации текста – словесного ряда. Выявленное взаимодействие и развёртывание отдельных словесных рядов позволило не только раскрыть образ рассказчика, но проследить его трансформацию в тексте.

Ключевые слова: образ автора, образ рассказчика, словесный ряд, языковая композиция.

P. A. Reiter

**STORYTELLER'S IMAGE THROUGH THE PRISM OF THE
LANGUAGE STRUCTURE ANALYSIS
(ON THE NOVEL BY A. G. VOLOS "ANIMATOR")**

The article considers ways and methods of language expression of storyteller's image, as well as analyzes the specialties of author's and storyteller's images compositional relation in fiction. Author described the storyteller's (E. N. Minakova's) image language structure, based on the category of word range. The revealed interaction and unfolding of some word ranges helped not only to expose the storyteller's image but to trace its transformation in the text.

Key words: author's image, storyteller's image, word range, language composition.

Одной из характерных особенностей современных лингвистических исследований является особое внимание к человеку: «Антропоцентризм – одна из фундаментальных парадигм современной гуманитаристики, в том числе русской филологии» [3, 4]. В центре внимания художественной литературы – говорящий человек, его она и изучает со дня своего зарождения.

В рамках изучения художественного текста поиски «конструктивного личностного начала» [8, 3] привели к появлению категорий – «образ автора» и «образ рассказчика» [4, 162]. Их соотношение в тексте может быть различным в зависимости от способов словесного выражения образа

¹ Полина Анатольевна Рейтер – студентка 5-го курса очного факультета ФГБОУ ВО «Литературного института им. А. М. Горького». E-mail: reiter86@mail.ru
Polina A. Reiter – student on 5th year of education at The Maxim Gorky Literature Institute Moscow, (Russia). E-mail: reiter86@mail.ru

рассказчика: форм 1-го лица, характерологических средств и точки видения [4, 188–189]. В частности, как отмечает В. В. Виноградов, «образ автора может быть скрыт в глубинах композиции и стиля» [2, 176].

Задачей данной статьи является изучение (с опорой на указанные категории «образа автора» и «образа рассказчика») языковой композиции фрагмента романа А. Г. Волоса «Аниматор».

Рассказчиков в романе два: главный герой (Сергей Александрович Бармин, аниматор) и эпизодический персонаж (Е. Н. Минакова). Последний и представляет интерес для нашего исследования. Композиционно монолог Минаковой встроен в рассказ от лица героя-повествователя: голос женщины «звучит» в голове аниматора. При этом общения, как такового, между ними не происходит: текст построен так, что Бармин «слышит» Минакову, а она его – нет. Автор максимально чётко разграничивает речевые сферы персонажей: используя прямую речь (при помощи кавычек) для графического выделения монолога рассказчицы, формирует «речевой поток» персонажа, используя яркие характерологические средства. При этом подчеркивается, что речь рассказчицы носит именно разговорный характер. Таким образом, повествование от лица Минаковой можно рассматривать как одну из форм сказа: по мысли М. М. Бахтина, «в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, – на устную речь. <...> в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально-определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору» [1, 88]. Иными словами «художник прибегает к сказовой форме повествования не для того, чтобы раствориться в герое, а как раз для того, чтобы читатель мог ощутить обособленность и завершенность психологически мотивированного героя-рассказчика» [5, 18].

Приведём в качестве примера два отрывка текста: *«Я медленно снимаю рабочий халат. Теперь главное, чтобы утихло это бормотание в голове.*

Щелкаю дверью бокса.

Не утихает.

Шагаю по коридору.

Вот она, беда аниматора <...> (1, 59).

«<...> Девки встречные так и зыркают. Зырк, зырк. А он идет – румянец во всю щеку. Разговариваем. Так солидно все расскажет – что в школе, что в секции. По геометрии пять, по алгебре четыре, и тренер снова хвалил: молодец, сказал, на республиканские поедешь. Я его под руку. Он по сторонам не таращится... глянет мельком разве что. Но уж как посмотрит – ах, Люсик. Так сердце и захолынет. Глаза синие. Ресницы черные. Опера, Люсик. “Летучая мышь”... Что? Да ты не стой в дверях. Сейчас постелю, да спать ляжем. Утро вечера мудренее. Уж дома-то

я быстренько поспеваю. Овощи у меня почищены-нарезаны в холодильнике лежат, или тесто, или фарш, или еще что. Раз-два, а то мяса кусок шварк на сковородку. Если как следует отбить, то и филей. Салатик настрогала – вот и ужин» (1, 60–61).

На то, что перед нами именно спонтанный, «звучащий» рассказ указывают следующие особенности композиции:

а) формы глаголов настоящего времени в речи героя-повествователя (*снимаю, щелкаю, не утихает, шагаю*), подчёркивающие временной план происходящего: аниматор слышит голос в своей голове здесь и сейчас;

б) средства выражения устной разговорной речи в самом монологе рассказчицы:

обращения к слушателю (напр.: «... ах, Люсик», «Опера, Люсик. “Летучая мышь”... Что? Да ты не стой в дверях. Сейчас постелю, да спать ляжем»);

1) экспрессивно-усилительные частицы (-то: *дома-то; так и, разве что, уж, ах, да, вот и*), междометия (*раз-два*);

2) неполные предложения, в том числе входящие в состав сложных предложений («*Так солидно все расскажет – что в школе, что в секции*», «*Я его под руку*», «*Но уж как посмотрит*», «*Что?*», «*Салатик настрогала*»);

3) парцелированные конструкции («*Девки встречные так и зыркают. Зырк, зырк*», «*Но уж как посмотрит – ах, Люсик. Так сердце и захохнет*», «*Опера, Люсик. “Летучая мышь” ...*»);

4) инверсии («*девки встречные*», «*по сторонам не тарашится*», «*глаза синие*», «*ресницы черные*», «*овощи у меня почищены-нарезаны*», «*в холодильнике лежат*», «*мяса кусок шварк*», «*салатик настрогала*»).

Хотелось бы также сказать об интонационном своеобразии речи рассказчицы. Для повествования характерен неровный, прерывистый ритм, который создается сочетанием различных средств выражения. На примере рассмотренного фрагмента можно указать, что к ним относятся, помимо перечисленных выше (п. 3, п. 4): нераспространенное односоставное предложение (*Разговариваем*), нераспространенные двусоставные предложения (*Глаза синие. Ресницы черные*), нераспространенные номинативные предложения в составе сложных (*то и филей; вот и ужин*), перечисление (*или тесто, или фарш, или еще что*).

Ключ к пониманию языковых особенностей речи Минаковой дает главный герой романа, сообщая некоторые факты ее биографии: умерла в возрасте девяноста шести лет, знала четыре языка: «качарский», русский, французский, английский – которые стала забывать на старости лет [1, 60]. Анализ средств и способов словесного выражения, лежащих в основе организации монолога Минаковой, позволяет не только описать языковую

структуру образа рассказчицы, но и указать на ее «динамичность» (трансформацию образа Минаковой в процессе говорения).

Наиболее наглядно оба эти аспекта могут быть описаны с опорой на категорию словесного ряда [4, 162], исходя данного В. В. Виноградовым определения композиции «как системы динамического развёртывания словесных рядов в сложном единстве целого» [2, 49].

Очевидно, что в основе монолога рассказчицы лежат словесные ряды разговорного языка с характерным синтаксисом (см. выше), лексикой и фразеологией. Последние могут быть выделены в отдельный словесный ряд (*прямо* (в знач. усилительного слова), *девки*, *зыркают*, *зырк*, *таращится*, *глянет мельком*, *утро вечера мудренее*, *поспеваю*, *раз-два*, *шварк*, *настрогала*).

Несмотря на то что «разговорные монологи» носителей литературного языка отнюдь не более «литературны», чем рассказы лиц, литературным языком не владеющих» [4, 255], наличие здесь и далее в монологе грубой разговорной (*зверье*, *ни кожи ни рожки*, *глаза на лоб*) и просторечной лексики (*девки*, *по-ихнему*, *топырилась*, *сопли вытри*), фразеологических оборотов, в своём роде разговорных «штампов» (*от полочки до полочки*, *и так и этак*, *с грехом пополам*), а также небогатый словарный запас можно считать косвенными признаками, характеризующими персонажей. Данное предположение подтверждается наличием в тексте ещё одного словесного ряда. Назовём его рядом языковых «ошибок» (напр.: «*Ты что делать?*», *умнищица*, «*помидоры висеть*», «*который время?*»), которые в контексте повествования рассказчицы не могут быть отнесены к просторечной лексике.

Отдельно стоит отметить присутствие в монологе Минаковой «качарской» лексики (напр.: *бурадо*, *гурус шавема*, «*Э, башма, башма... шарак гунама. Шахара, ганора*», «*Диринбан. Мадо кунимы. Хизара, хизара. Гаиссалаф гиреме, асалба пармеве*»). В тексте произведения все единицы данного словесного ряда представлены в русской транслитерации и сопровождаются сносками с указанием перевода с несуществующего языка на русский. Данный ряд также можно назвать словесно-звуковым, так как он ориентирован, в первую очередь, именно на передачу звучания его единиц: русская транслитерация (в отличие от записи знаками другой письменности) позволяет прочесть «качарские» слова, «услышать» (проговорить про себя или вслух), а не просто увидеть череду непонятных символов. В то же время выделенная курсивом «качарская» лексика представляет собой графический словесный ряд, который в данном тексте может быть отнесён к одному из проявлений всеведения образа автора. Что касается раскрытия образа автора в романе, то в данном случае можно указать только на его «внезаходимость», так как рассматриваемый фрагмент представляет собой повествование от лица рассказчика (а точнее, двух рассказчиков), обозначенного в тексте не

только с помощью точки видения и характерологических языковых средств, но и форм 1-го лица.

Яркой психологической деталью образа рассказчицы выступает её эмоциональность. Монолог Минаковой пронизан экспрессивной и оценочной лексикой, образующей в тексте свой словесный ряд. Приведём в качестве примера отрывок:

«А сынок-то единственный. Кровиночка твоя. Вот с такусенького. Какой мальчик был. Рубашечку наглажу, костюмчик наутюжу. Галстучек повяжет, ботиночки начистит. Я к шести часам последнюю страничку добиваю, на машинку чехол – чао, девушки, ко мне сейчас кавалер. А он такой скромный был. Тетя Валя, тетя Рая. А тети-то. Хиханьки да хаханьки, а сами бы. Сладь-то такая. Особенно Верка. Эта вообще – только отвернись. Зверье все-таки бабы-то. Особенно Нинка. Та просто до исподнего. Уж и так и этак. Вадичка да Вадичка. Да какой же ты хорошенький. Да что ж ты все с мамочкой...» (1, 59–60).

Выделенный словесный ряд, образованный из уменьшительно-ласкательной лексики (который, в свою очередь может быть включён в более общий словесный ряд эмоциональной-экспрессивной лексики и фразеологии) встречается в монологе Минаковой, главным образом, в обращениях к слушателям и воспоминаниях о сыне. Так, из 89 слов представленного фрагмента 12 приведены в уменьшительно-ласкательной форме – тогда как во всём остальном тексте их не более 20. С воспоминанием о сыне связаны близкие к поэтическим образам описания города во время прогулки с ребёнком («Вечер. Весна. Воздух. Прямо электричество кругом») и самого Вадика («Так сердце и захохнет. Глаза синие. Ресницы черные. Опера, Люсик. “Летучая мышь”...»).

Однако словесные ряды развёртываются в тексте не изолированно друг от друга – они пересекаются, и за счёт их «наложения» образ рассказчицы приобретает бóльшую выразительность. К примеру, слово «сынок-то» одновременно несёт эмоционально-экспрессивную окраску (относится к диминутивной лексике [7; 6, 785]) и маркировано стилистически (относится к разговорной [7] или просторечной [6, 785] лексике). Экспрессивный оттенок слова усиливается присоединением частицы «то».

Другими примерами пересечения двух указанных словесных рядов являются слово «такусенький» и фраза из монолога: «Сладь-то такая». Просторечное слово «сладь» («Что-н. очень приятное, хорошее (прост.)» [6, 728]) в сочетании с экспрессивно-усилительной частицей «то» даёт речевую характеристику рассказчицы не только с точки зрения социального положения, но и мировосприятия. Одна из главных психологических черт героини – особое отношение к словам, обозначающим приём пищи, именование которых является источником разговорной образности (далее

в тексте: *«не расхлебать»* в значении «не уладить, не разобраться»; *«прикормил»* в значении «расположить к себе» и т. д.). Использование таких слов становится своеобразной «призмой», через которую рассказчица воспринимает историю своей жизни, и образом, посредством которого преподносит её слушателю.

Также присутствующий в тексте ряд историзмов и близкой к ним лексики (*аптекоуправление, большие с полей и коровников, торг, паек, к магазину прикрепляли* и т. д.) не раскрывает образа рассказчицы напрямую, однако задаёт контекст, указывает на то, что родилась и выросла Минакова в советское время, застав продовольственный кризис и систему закрытых распределителей 1930-х гг. Экономические реалии повлияли на образ мыслей и психологию поведения героини, сформировав особое, почти сакральное отношение к пище. О чём бы ни шла речь в монологе, всё так или иначе будет связано с едой. Каждый этап жизни, каждый поворотный момент в её судьбе сопровождают описания приготовления блюд или рассказы о поиске продуктов: голодное детство (*«за стакан молока сто рублей», «живот с голодухи сводит»*), жизнь в семье отчима (*«свой огород», сладкие помидоры один к одному – «качарск.», огурцы – «качарск.», петрушка и кинза – «качарск.»*), свадьба (*«В торге шаром покати. С рук на базаре – не подступись. Хоть плачь»*), *«кусок махана как с живодерни»* и голубцы из свиной тушёнки), женитьба сына (гречневая каша *«с бебехами»* из кулинарии и упрёки в адрес жениха: *«Только на рынок его послали, а ваш Вадик даже приличной картошки. А уж капусту и поручить боюсь»*).

Рассмотрим в качестве примера ещё один фрагмент текста:

«Уж на что у меня Степан по молодости лет нещепетильный был – что дам, то и ест. Ведь как бедно жили. От полочки до полочки. Да еще пойдешь достань. Вечно, как саврас, по магазинам. Но чтоб такой брандахлыст? Надо взять кусочек грудинки, косточки обжарить, лук с морковкой тоже, поварить немного, потом картошку, а уж капусту под самый конец, а то как тряпка. Но у них такого и в заводе нет. Бух свеклу в холодную воду – вот тебе и борщ украинский» [1, 59].

Сопоставим его с приведенным выше описанием сына Вадика. Несмотря на попытку рассказчицы описать по крайней мере трёх персонажей (в данном отрывке – мужа, ранее – сына и Нинку), наиболее чётким в её описании предстаёт образ не человека, а супа. Причём воплощённого сразу в двух «ипостасях»: «брандахлыста» и настоящего, приготовленного по всем правилам. Такая ясность достигается, в первую очередь, за счёт использования словесного ряда прямых наименований (*взять кусочек грудинки, косточки обжарить, лук с морковкой, поварить немного, картошка, капуста, бух свеклу в холодную воду, борщ украинский*).

В то же время Степан (муж рассказчицы) представлен единственной характеристикой – «нещепетильный», которая раскрывается в своём переносном (а не прямом, что важно!) значении, только через обращение к мотиву «пищи»: «*что дам, то и ест*».

Образ сына также создаётся через отношение к нему матери (см. выше о словесном ряде уменьшительно-ласкательной лексики), даже приведенные ей описания внешности и характера Вадика (в том числе с использованием ряда прямых наименований) оказываются настолько краткими, что не позволяют сформировать ясный, завершённый образ (*галстучек повяжет, ботиночки начистит; румянец во всю щеку; глаза синие; ресницы черные; такой скромный был; солидно все расскажет*).

Изображение образа Вадика в большей степени формирует образ самой рассказчицы: наложение двух словесных рядов (прямых наименований и уменьшительно-ласкательной (оценочной) лексики: *кровиночка, вот с такусенького, рубашечку наглажу, костюмчик наутюжу, галстучек повяжет, ботиночки начистит, Вадичка, хорошенький*) передаёт не только отношение матери к сыну (её любовь и нежность) и уже плохую, распавшуюся на фрагменты (отдельные «кадры») память пожилого человека. В результате на первый план всё равно выступает образ самого рассказчика: эмоционально окрашенное повествование Минаковой заведомо не претендует на объективность.

Словесный ряд уменьшительно-ласкательной лексики (*кусочек, косточки, кровиночка, такусенький, рубашечка, костюмчик, галстучек, ботиночки, Вадичка, хорошенький, мамочка*) отражает ещё одну важную особенность сказового повествования: «Образ рассказчика накладывает отпечаток и на формы изображения персонажей: герои уже не «самораскрываются» в речи, а их речь передаётся по вкусу рассказчика – в соответствии с его стилем в принципах его монологического воспроизведения» [1, 190]. В данном случае речь персонажа (*Нинки*) передаётся с использованием характерологических средств, свойственных речи самой рассказчицы: «*Вадичка да Вадичка. Да какой же ты хорошенький. Да что ж ты все с мамочкой...*» Словесный ряд уменьшительно-ласкательной лексики (в рассказе матери о сыне) не обрывается, а переходит границу языковых сфер рассказчицы и персонажа (*Вадичка, хорошенький, мамочкой*). При этом прямая речь последнего (*Нинки*) пунктуационно никак не оформлена.

Последнее, что хотелось бы отметить, в данном фрагменте – это его особая архитектура. Все компоненты текста (композиционные отрезки, соотносимые с отдельными образами: Степан, суп, Вадик, коллеги) выстроены в ассоциативно-свободной последовательности [8, 67], которая также является одним из способов организации образа рассказчика.

Если обратиться к композиции монолога в целом, то можно увидеть, как развёртывание словесных рядов ведёт к трансформации её языковой структуры, что, разумеется, отражено в образе рассказчика. Наиболее отчётливо это прослеживается на примере словесного ряда «качарской» лексики. В тексте романа монолог рассказчицы разбит на восемь частей (напомним, что прямая речь персонажа Минаковой то и дело прерывается повествованием от лица главного героя). Лексика, относящаяся к «качарскому» языку, появляется только в четвёртой (три элемента: *бурадо, мужалас, гурус шаверма*). Следующий фрагмент монолога компонентов этого словесного ряда не содержит, но в шестом их появляется уже 4 (по количеству сносок), в седьмом – 11, в восьмом – из 250 слов 77 принадлежат «качарскому» языку. Таким образом, к концу монолога русская речь практически полностью вытесняется «иностранной», на уровне языковой композиции выражая идею трансформации образа персонажа («Минакова Е. Н., 96-ти лет, перед смертью стала забывать русский язык. <...> Из-под него, как из-под расползающейся гнилой тряпки, полез качарский. Два последних месяца дочь вообще ее не понимала» (1, 60–61)). С той же целью – изобразить изменения, протекающие в сознании героини – в речь рассказчика вводится словесный ряд языковых «ошибок». Его единицы встречаются на протяжении всего монолога. Вначале это одно-два слова на весь фрагмент («захольнет» вместо «захолонёт», «на своем поставил» вместо «на своём настоял»), но в двух последних частях их количество резко возрастает («на гостях», «Ты что делать? С ума сойти?», «Ты на себя посмотри», «умникица», «в аспирантуру поступать», «помидоры висеть», «Кадыр разрешать, сорвать», «огурецы», «Которого часу? Который время?», «развыкла», «русску», «розов», «фиалков»). В результате заключительный фрагмент монолога («В Качартысе-то у нас, слава богу, большой огород...») состоит, практически полностью, из единиц двух словесных рядов: «качарской» лексики и «ошибок» в русском языке.

Изменения в сознании Минаковой передаются посредством не только лексики, но и синтаксиса. Неполные предложения («Кадыр разрешать, сорвать», «Сладкая», «Огурецы», «розов?», «фиалков?») и многоточия указывают на прерывистость речи рассказчицы, которая в сочетании с утратой логической и ассоциативной связи («Снег идет, говорю. Погода, убивающая детей. Который час?» – качарск.) формирует уже другой образ персонажа – человека, неспособного воспринимать реальность, ясно и последовательно излагать мысли. Как уже было отмечено, к концу монолога Минакова предстаёт в образе человека, утратившего связь с действительностью и полностью погрузившегося в обрывки воспоминаний.

Таким образом, на примере проведённого анализа нам удалось показать, что образ эпизодического рассказчика может быть успешно

представлен в качестве организующего центра языковой композиции отдельного фрагмента произведения, что не отменяет его подчинённого положения по отношению к образу автора.

Исследование подтвердило возможность рассмотрения языковой структуры образа рассказчика как системы словесных рядов: на основе их взаимодействия и развёртывания в тексте удалось не только раскрыть образ Минаковой, но и обнаружить его трансформацию в процессе говорения, что наиболее отчётливо прослеживается на примере словесных рядов «качарской» лексики и языковых «ошибок».

Список литературы

1. Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3: – М.: Языки славянских культур, 2012. – 880 с.
2. Виноградов В. В. О теории художественной речи. – М.: Высш. шк., 1971. – 238 с.
3. Волков В. В. Основы филологии. Антропоцентризм, языковая личность и прагмастилистика текста: Курс лекций. – Тверь: Издатель Кондратьев А.Н., 2013. – 147 с.
4. Горшков А. И. Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. – М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2008. – 543 с.
5. Муценко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1978 – 287 с.
6. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. – М.: ООО «ИТИ Технологии», 2003. – 944 с.
7. Толковый словарь Ушакова онлайн. Адрес Интернет-ресурса: <https://ushakovdictionary.ru/> (дата обращения 06.03.2019).
8. Чугунова Н.Ю. Языковая структура образа рассказчика в жанре non-fiction: на материале автобиографической прозы А. Рекемчука: дис. ... канд. Филол. наук: 10.02.01 / Бурят. гос. ун-т / Н. Ю. Чугунова Наталья Юрьевна. – Чита, 2011. – 159 с.

Источник

1. Волос А. Г. Аниматор. – М.: Зебра Е, 2005. – 272 с.

References

1. Bachtin M. M. *Sobranie sochinenii [Collected Works], Vol. 3*. Moscow: Yazyki slavyanskikh kultur Publ., 2012, 880 p.
2. Vinogradov V. V. *O teorii khudozhestvennoy rechi [About theory of literary language]*. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 1971, 238 p.
3. Volkov V. V. *Osnovy filologii. Antropotsentrizm, yazykovaya lichnost' i pragmastilistika teksta: Kurs lektsiy [Fundamentals of Philology. Anthropocentrism, linguistic personality and text pragmastylistic: Lecture course]*. Tver': Kondrat'ev A. N. Publ., 2013, 147 p.
4. Gorshkov A. I. *Russkaja stilistika i stilisticheskiy analiz proizvedeniy slovesnosti [Russian stylistics and stylistic analysis of literature]*. Moscow: Literaturnyy institut im. A. M. Gor'kogo, 2008, 543 p.

5. Mushchenko E. G., Skobelev V. P., Kroychik L. E. *Poetika skaza* [Poetics of tale]. Voronezh, Voronezhskiy universitet Publ., 1978, 287 p.
6. Ozhegov S. I., Shvedova N. Yu. *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka: 80 000 slov i frazeologicheskikh vyrazheniy* [Explanatory dictionary of Russian language: 80 000 words and phrases] Moscow: OOO «ITI Tekhnologii» Publ., 2003, 944 p.
7. *Tolkovyy slovar' Ushakova onlayn* [Online Explanatory dictionary by Ushakov]. Available at: <https://ushakovdictionary.ru/> (accessed 6 March 2019).
8. Chugunova N.Yu. *Yazykovaya struktura obraza rasskazchika v zhanre non-fiction: na materiale avtobiograficheskoy prozy A. Rekemchuka. Dis.... kand. filolog. nauk* [Analysis of Storyteller's Image Language Structure: On Autobiographic Prose by A. Rekemchuk. PhD. philol. sci. diss.]. Chita, 2011, 159 p.

Sources

9. Volos A.G. *Animator* [Animator]. Moscow: Zebra, 2005, 272 p.

А. И. Силуянова¹

ДИАЛОГ И МОНОЛОГ В ЯЗЫКОВОЙ КОМПОЗИЦИИ ПОВЕСТИ Ф. А. ВИГДОРОВОЙ «МОЙ КЛАСС»

Статья посвящена исследованию диалога (полилога) и монолога как одного из способов введения компонентов разговорного языка в языковую композицию литературного произведения. Материалом для исследования послужил текст повести Ф. А. Вигдоровой «Мой класс». С помощью статистического и стилистического анализа выявлены особенности введения диалога (полилога) и монолога в языковую композицию повести. Определены стилистические средства и приёмы, используемые автором для создания диалога, монолога, молчаливого ответа, которые наиболее связаны с условиями употребления разговорного языка; рассмотрены формы диалога, встречающиеся в тексте, и проведён статистический анализ, в результате которого были определены основные виды диалогов, используемых автором: вопросно-ответный, диалог-спор, диалог-побуждение.

Ключевые слова: стилистика, языковая композиция, разговорный язык в литературном произведении, диалог, монолог, молчаливый ответ.

A. I. Siluyanova

DIALOGUE AND MONOLOGUE IN THE LANGUAGE OF THE COMPOSITION OF THE NOVEL OF FRIDA VIGDOROVA «MY CLASS»

Article is devoted to researched dialogue (polylogue) and monologue as one of methods of introduction spoken language in linguistic composition of literary text. Material for research served text of novel of Frida Vigdorova «My class». Using methods of stylistic and statistical analysis we have identified features of the introduction dialogue (polylogue) and monologue in linguistic composition of novel. Were defined the language tools and techniques used by the author to create a dialogue, a monologue, a silent answer, which most clearly convey the features of the spoken language; we have identified the forms of dialogues, which is found in the text, and conducted a statistical analysis, which revealed the main types of dialogues used by the author: question-answer, dialogue-dispute, dialogue-motivation.

Keywords: stylistics, linguistic composition, spoken language in a literary text, dialogue, monologue, silent answer.

Художественная литература связана с созданием образов употребления языка, связанного с многообразием средств и способов

¹ Антонина Игоревна Силуянова – выпускница ФБГОУ ВО «Литературный институт имени А.М. Горького» (Москва, Российская Федерация); аналитик в МАУ "Муниципальные информационные ресурсы"; эксперт-консультант комиссии по сохранению народных ценностей, развитию туризма и культуры Общественной палаты городского округа Мытищи. E-mail: tosha-sil@yandex.ru

Antonina I. Siluyanova is a graduate of the «Maxim Gorky Literature Institute»(Moscow, Russian Federation); Analyst at "Municipal Information Resources"; expert consultant to the commission on the preservation of national values, development of tourism and culture of the Public chamber of the Mytishchi urban district; e-mail: tosha-sil@yandex.ru

словесного выражения: книжные и разговорные разновидности употребления языка, монологические и диалогические формы. В своем исследовании я обращаю внимание на формы введения словесных рядов разговорного языка, которые использует Ф. А. Вигдорова в повести «Мой класс», а также на место форм диалога и звучащего монолога в языковой композиции повести.

Разговорный язык наравне с литературным языком активно используется писателями при создании художественного произведения. Посредством чего создается качественно новый текст, каждый автор решает для себя сам. Недаром К. Фосслер отмечал: «В искусстве господствует право личности, в грамматике право коллектива» [6, 94]

Чтобы понять, что такое разговорный язык в литературном произведении, важно определиться с термином «разговорный язык» и подробнее остановиться на его функциях и условиях употребления.

Главная функция разговорного языка, как отмечает А. И. Горшков, «языка вообще», – коммуникативная функция. Наравне с ней возникает волюнтаривная (призывно-побудительная) функция языка, так как адресант всегда воздействует на адресата и наоборот.

Основными условиями употребления разговорного языка являются:

- общение;
- среда и сфера;
- использование средств выражения в диалоге и монологе;
- ситуативность;
- общие знания о предмете разговора;
- контактность.

Формы диалога и монолога в повести Фриды Вигдоровой рассматриваются как важнейшие компоненты языковой композиции повести, которых изображаются черты разговорного языка.

Формы диалога, монолога и молчаливого ответа. Любой диалог связан с частой сменой ролей «говорящий – слушающий». Собеседники поочередно выступают то в одной, то в другой роли. Реплики могут также выражать добавление, пояснение, распространение, согласие, возражение, побуждение и т.д.

Многие филологи делят диалоги на разновидности. В частности, В. В. Одинцов предлагает классификацию по функциональному признаку. «Рассматривая диалоги повести, романа, мы обращаем внимание на то, что они очень различны: диалог-спор соседствует с вопросно-ответным диалогом, диалог-характеристика сменяется диалогом-описанием и т.п.» [5, 61]. Примеры такого переплетения мы можем встретить и в рассматриваемом произведении. Однако в данном случае важно проследить не переплетения

как таковые, а определить, какие виды диалогов (их реплик) встречаются в языковой композиции чаще, а какие реже. Подобная классификация поможет лучше понять цели и задачи автора в изображении форм диалога и монолога.

Частоту введения Вигдоровой элементов того или иного вида диалога можно определить по составленной нами диаграмме (см. приложение).

Так, почти 50% всех диалогов составляют вопросно-ответные, что указывает на особенности построения диалогической речи в повести. Особенности таких диалогов является их простая структура: одна реплика содержит в себе вопрос, вторая – ответ. Примеров такого диалога можно привести немало, вот некоторые из них:

- *Как, по-вашему, какое сочинение лучше?*
- *Первое! – раздался дружный хор голосов.* (2, 314)

- *Можно побыть у вас на уроке?*
- *Конечно, – ответила я.* (2, 49)

Нередко реплику в вопросно-ответном диалоге может заменить молчаливый ответ, он может быть выражен эмоционально, а может – иначе, как в данном примере:

– *Почему ты написал «мидведь»? – допытывалась я у Вани Выручки.*

Он молчал. (2, 20)

На втором месте – диалог-побуждение. Для него характерно наличие побудительных предложений (на них указывает характерная форма глаголов повелительного наклонения или инфинитива).

– *Галя, ужинать и спать! – слышится из коридора, и в дверь заглядывает Татьяна Ивановна, Галина бабушка.*

– *Тише! – строго говорит Галя. – Марина Николаевна проверяет тетради.* (2, 20)

В этом примере автор использует двойное побуждение, выраженное разными видами побудительного предложения. В первой реплике мы встречаем инфинитив, вторая же вообще не содержит глаголов, но мы понимаем, что и здесь содержится побуждение к действию (говорить тише).

На третьем месте – диалог-спор. Спор в диалоге может проявляться по-разному как в речи автора, так и в речи персонажей. При этом спор может выражаться риторическими вопросами, отрицательными частицами и междометиями, а может и вовсе передаваться через ремарки, как в нижеследующем примере:

– Мы живем в двадцать первом веке, – сказал он.

И, как это иногда бывает, от смущения, охватившего его, он никак не мог понять ошибки и стоял на своем:

– У нас теперь двадцать первый век... (2, 165)

Писательница опускает реплики учителей, но, видя ремарку, мы понимаем: спор был.

– Я не согласна с тобой, – сказала я, помолчав. – У меня в детстве было много друзей.

– А сейчас? – спросил он быстро.

– И сейчас много. И Гай дружит не с одним Толей, а и с Савенковым и с Румянцевым.

– А вот в книгах всегда один друг. Помните, у Герды – Кай, у Пети – Гаврик.

– А у Тимура много друзей.

– Но больше всех он дружил с Женей, – со сдержанным упрямством настаивал Дима. (2, 205-206)

Приведённый выше диалог-спор строится на противопоставлении. Помимо этого автор также использует частицу «не» и отдельные слова, указывающие на противопоставленность высказываемых мнений в самом диалоге и в ремарках (*не согласна, настаивал*).

Диалоги повествования и описания в повести встречаются редко. Связано это, вероятно, с тем, что своей задачей автор ставит показать характер персонажа через диалог, а действия его – уже через повествование рассказчика. Таким образом, проведенный анализ диалогической структуры позволяет нам четче понять цели и задачи автора.

Монолог принято считать формой сугубо литературного языка, так как в ней возможна обработка языка. Однако нередко монолог также бывает представлен в художественном произведении средствами разговорного языка, но только в том случае, если монолог не является заранее подготовленным, записанным на бумаге. «“разговорный монолог” (рассказ о чем-либо) очень специфичен и строится по принципам диалога» [6, 288].

На это и делает упор автор, вводя в свою повесть «разговорный» (или «звучащий») монолог. Чаще всего в языковой композиции повести он представляет собой рассказ или рассуждение над какой-либо проблемой, как в следующем примере:

– А знаете, наш редактор не так уж виноват, – сказала мне Наталья Андреевна. – Вот посмотрите, что люди пишут, – и она протянула мне раскрытую книжку.

«...когда кто-нибудь из детей сообщает, например, что он сегодня в своей квартире помог одной старушке дрова носить, о таких поступках знает наш детский коллектив и приветствует их», прочитала я.

– Это пишет московская учительница, – пояснила Наталья Андреевна, – человек опытный, знающий, не чета нашему семнадцатилетнему редактору. И заметьте, она, так же как и этот мальчик, руководствуется справедливой мыслью: надо воспитывать на хороших примерах. А вы представьте, как раздувается от гордости мальчуган, которого приветствуют – подумайте только: приветствуют! <...>

Наталья Андреевна тяжело поднялась с дивана. Щеки ее залил темный румянец, густые брови сдвинулись. Впервые я видела ее такой возмущенной.

– Вот он и будет «совершать хорошие поступки» только в расчете на похвалу и одобрение окружающих, с оглядкой на зрителей, – продолжала она. – А если зрителей не окажется, он еще, пожалуй, подумает, стоит ли быть хорошим...

В комнате было много народу, в том числе и учителя, такие же молодые, как я, – и все мы с интересом слушали Наталью Андреевну.

– Сколько раз, – сказала она, – я читала: мальчик случайно нашел кошелек с деньгами и возвратил его владельцу – какой благородный, какой прекрасный поступок! Да позвольте, как же еще он мог поступить – оставить кошелек себе? Тогда почему же не объявлять особую благодарность всем, кто не дерется, не ругается, не ворует? Почему о поступке обыкновенном, нормальном, единственно правильном говорится, как о чем-то необычайном? Как будто это подвиг, требующий всех душевных и умственных сил: не присвоить чужую вещь! (2, 90-91)

По сути, данный монолог – это цепочка реплик одного человека. Но любая такая цепочка так или иначе получает ответную реакцию. Это и отличает «разговорный» монолог от «литературного», который не подразумевает двустороннего контакта со слушателями.

Любая из форм разговорной речи, будь то реплика в диалоге, монолог или молчаливый ответ создают особую языковую композицию, а потому сказать об этом было необходимо. Рассмотрим далее, какие языковые средства составления форм изображения разговорного языка использует автор.

Языковые средства составления диалога, монолога, молчаливого ответа. Для построения диалога существенно наличие общих сведений, которые известны обеим сторонам. Многие диалоги, которыми инкрустирована повесть Фриды Вигдоровой, строятся на таком принципе. Приведем лишь несколько примеров.

На уроке, который проводила Марина Николаевна, сгорела пленка аллоскопа. Желая досмотреть картинку по рассказу Чехова «Ванька», ребята, не сговариваясь, отправляются на поиски пленки.

Каждый из них, входя в класс, торжественно объявлял:

–Марина Николаевна, а у меня есть...

–Пленка! – хором кричали остальные. (2, 42)

Так как пленку посчастливилось найти десяти ребятам, то, ориентируясь на опыт первых, ученики уже предугадывали, что будет сказано. Это достигается посредством общего знания ситуации и предшествующего опыта.

Похожий прием связан с таким явлением как апперцепция (зависимость восприятия от прошлого опыта, впечатлений и т.п., без которых естественный диалог также невозможен). Вигдорова использует его в описании игры «зверь, птица, рыба», победителем которой всегда оказывался Сережа Селиванов. Сережины зоологические «новинки» так часто вызывали удивление и недоверие, что он стал объяснять их сразу, не дожидаясь вопросов.

– Птица! – кричал ему водящий.

– Кеклики! – отвечал Сережа и поспешно прибавлял: – Горные курочки. (2, 151)

Чтобы диалог выглядел естественно, автор прибегает и к созданию слов и выражений, характерных для разговорного языка. При этом каждый раз введенная автором «оговорка» или «ошибка» имеет свою функцию.

– Это детеныш бокра! Все равно как жеребенок, теленок поросенок! Потому что частица «енок»! – наперебой отвечали ребята.

– Щененок! – увлекшись выкрикнул кто-то под обихий смех. (2, 24)

Спонтанное слово «щененок» говорит о неподготовленности полилога, а вот слово «частица» вместо «суффикса» указывает на пока недостаточные знания у ребят.

Автор в речи персонажей использует приём, который можно назвать «логической ошибкой». Например, на вопрос учительницы «Что случилось?» Боря Левин дает непостижимый ответ: «Сперва я дал ему сдачи» (2, 33). Это создает комический эффект и помогает окунуться в мир четвероклассника.

Со спонтанностью разговорной речи, в частности, в диалоге, связано и не найденное вовремя слово. Этот феномен впервые был описан Уильямом Джеймсом в его фундаментальном труде «Принципы психологии» в 1890

году. Он пишет о том, что данное явление (припоминание) – это особое состояние сознания, когда пробел в памяти очень активен. Человек представляет себе образ имени, имеет определенные ассоциации, с ним связанные, но вспомнить это имя конкретно не удастся, ибо оно, находясь совсем близко, ускользает [4, 68] (как принято у нас говорить, «вертится на языке»). Наиболее ярко данный феномен отражён в творчестве Чехова (вспомним его рассказ «Лошадиная фамилия»). «Ненаходимое» слово использовали в своих произведениях и другие писатели (Мамин-Сибиряк в «Темных водах», Горький в «Супругах Орловых», Ершов в «Коньке-Горбунке», Шмелев в «Лете Господнем» и др.). Использует его и Вигдорова, вводя в текст словесные ряды, заменяющие фамилию мальчика, которую завуч забыл.

– *Про «бокренка» сообразили все, – говорит он. – Ну, а что до остального, так ведь руку поднимал все больше один мальчик – такой смуглый, черноглазый, как его... (2, 26)*

В попытке завуча вспомнить фамилию мальчика и заминка, и попытка объяснить. Автор достигает этого посредством введения уточнения и фразы «как его...».

– ***Я хочу...** – Саша встал, оглянулся на товарищей. – **Я хочу спросить: а если нет силы воли, что тогда?***

– *А ты думаешь, человек так прямо и рождается с сильной волей? Нет, друг, волю тоже надо в себе воспитывать.*

– ***Как?***

– ***Как?** Да начиная с малого, с самых что ни на есть мелочей. Есть такое слово: дисциплина...*

– *А-а, дис-цип-ли-на... – протянул Воробейко так выразительно, что Румянцева, видно, сразу понял, как часто Сашу попрекали этим словом. (2, 123)*

Чтобы передать интонацию и паузы, приближающие искусственный диалог к естественному, автор использует лексические повторы, поясняющие ремарки, графическое выделение.

Как уже было сказано, Вигдорова вводит в повесть и звучащий монолог, который нередко сопровождается реакцией адресата, чаще мимической.

«В сущности, всякое взаимодействие людей есть именно взаимодействие; оно по существу стремится избежать односторонности, хочет быть двусторонним, диалогичным и бежит монолога,» [7, IV] – пишет Якубинский. Но чтобы быть понятым правильно, автор работы «О диалогической речи» отмечает, что и монолог вне зависимости от того, подготовлен он или нет, воздействует на своего адресата. Так как любой человек склонен

к реплицированию, то даже в случае одностороннего общения он реагирует на сказанное, что мы можем наблюдать в следующем примере:

На другой день после уроков я попросила Сашу остаться. Мы выждали, пока ребята разошлись, и я начала свой первый серьезный разговор. Собственно, настоящего разговора не было: собеседник упорно молчал (отсюда мы можем сделать вывод, что речь учительницы в данной ситуации монологична).

– Ты не волнуйся насчет этой истории с грузовиком и яблоками. Я вчера была в милиции и поручилась за тебя. Но я хочу поговорить с тобой еще вот о чем. Ты ведь знаешь, в классе участились кражи. Это очень неприятно. Просто нельзя понять, кто виноват. (Саша искоса взглянул на меня быстрым и, кажется, чуть насмешливым взглядом) (2, 74-75)

Мимика мальчика является своеобразным ответом, данным мимически, который выражается при помощи ремарки в скобках.

Как видим, при создании «звучащего» монолога автору важно не только показать говорящего (учительницу в нашем случае), но и реакцию на его слова. «Звучащий» монолог в любом случае представляет собой диалог, состоящий из единой развернутой реплики или нескольких реплик, принадлежащих одному лицу и требующих ответной реакции.

Чтобы ввести в текст молчаливый ответ, писательница вводит слова, обозначающие жесты и мимику.

В разговоре Киры Глазкова и учительницы Марины Николаевны, можно встретить диалог, оформленный следующим образом:

«54 умножить на 15. Слышишь, Кира! Умножить!» И он улыбается и кивает в ответ. (2, 38)

Не менее интересной и говорящей была реакция Толи Горюнова на попытку Марины Николаевны угостить ребят конфетами, которые подарили они ей в Международный женский день:

– А сейчас мы вот что сделаем, – продолжала я, раскрывая коробку: – давайте праздновать Женский день. Ну-ка, Толя, угощайся!

Горюнов даже руки спрятал за спину, плотно сжал губы и замотал головой. (2, 151-152)

Исходя из этих примеров, видим, что молчаливый ответ часто вводится при помощи словесных рядов, выражающих параязыковую реакцию. Создание диалогов, в которых одна из реплик представляет собой молчаливый ответ, является ярким и эффективным способом эмоциональной передачи информации.

Таким образом, каждая из форм изображения разговорного языка является важным композиционным компонентом повести. Автор четко передает некоторые его характерные черты: краткость, использование слов и выражений со значением жеста, мимики и пр., линейное протекание без

возможности вернуться назад, апперцепция, припоминания и «ошибки» как плода спонтанной речи. Все эти черты придают речи персонажей яркий колорит, позволяя создать не образ конкретной группы или коллектива, но личности. Такой взгляд на языковую композицию повести позволяет нам увидеть каждого персонажа как отдельно от коллектива, так и в его взаимодействии с ним.

Список литературы

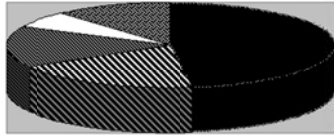
1. Апперцепция // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890–1907 – 40726 с.
2. Вигдорова Ф.А. Мой класс. – Москва: АСТ, 2014 – 352 с.
3. Горшков А.И. Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика: учеб. Для педагогических университетов и гуманитарных вузов/А.И.Горшков – М.:АСТ: Астрель, 2006 – 367 с.
4. Джеймс Уильям. Поток сознания//Психология. – М.: Академический проект, 2011, 318 с.
5. Одинцов В.В. О языке художественной прозы – М.: Издательство «Наука», 1973 – 106 с.
6. Фосслер К. Эстетический идеализм: Избранные работы по языкознанию. – М.: Издательство ЛКИ, 2007 – 144 с.
7. Якубинский Л.П. О диалогической речи// АРХИВ ПЕТЕРБУРГСКОЙ РУСИСТИКИ; URL:<http://www.ruthenia.ru/apr/textes/jacub/jacub1.htm> (дата последнего обращения: 18.10.17)

References

1. Brokgauz F. A. i Efron I. A. Appertsepsiya [Apperception]. *Entsiklopedicheskii slovar' Brokgauza i Efrona : v 86 t. (82 t. i 4 dop.)*. [Encyclopedic dictionary of Blockhouse and Ephron: 86 t. (82 t. and 4 dop.).] – St. Petersburg., 1890-1907 - 40726pp. (In Russian)
2. Fossler K. *Esteticheskii idealizm: Izbrannyye raboty po yazykoznaniiu* [Aesthetic idealism: Selected works on linguistics]. Moscow: Publ. LCI, 2007, 144pp. (In Russian)
3. Gorshkov A.I. *Russkaya stilistika. Stilistika teksta i funktsional'naya stilistika: ucheb. Dlya pedagogicheskikh universitetov i gumanitarnykh vuzov* [Russian stylistics. Stylistics of the text and functional stylistics: Textbook. For pedagogical universities and humanities universities]. Moscow: AST: Astrel, 2006, 367pp. (In Russian)
4. James W. Potok soznaniya [Stream of consciousness]// *Psikhologiya* [Psychology]. – Moscow: Academic Project, 2011, 318pp. (In Russian)
5. Odintsov V.V. *O yazyke khudozhestvennoi prozy* [About the language of artistic prose]. Moscow: Nauka Publ., 1973, 106pp. (In Russian)
6. Vigdorova F.A. *Moi klass* [My class]. Moscow: AST, 2014, 352pp. (In Russian)
7. Yakubinskii L.P. O dialogicheskoi rechi [about dialogical language]. *ARKhIV PETERBURGSKOI RUSISTIKI* [Archive of Russian philology]; URL:<http://www.ruthenia.ru/apr/textes/jacub/jacub1.htm> (accessed on 18.10.2017)

Приложение

Вопросно-ответный	Диалог-побуждение	Диалог-спор	Диалог-описание	Диалог-повествование
175	69	58	23	42



Т. А. Сироткина¹

ОБРАЗ РЕГИОНА В ТЕКСТАХ ВОСПОМИНАНИЙ (НЕКОТОРЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ КОНЦЕПТОСФЕРЫ)

Как известно, с помощью различных источников информации в сознании носителей языка формируется стереотипный образ определенной территории. В статье рассматриваются некоторые составляющие региональной концептосферы на материале текстов воспоминаний сургутских ссыльных XIX века. Рассматриваются такие концепты, как «Погода», «Река», «Лес», «Рыба», «Население», и делается вывод о том, что в текстах воспоминаний ссыльных XIX века Тобольский Север представлен как обширный регион с уникальной природой, суровым климатом, практически не пригодный для проживания.

Ключевые слова: образ региона, воспоминания, региональная концептосфера, концепт, Тобольский Север.

T. A. Sirotkina

IMAGE OF THE REGION IN TEXTS OF MEMORIES (SOME COMPONENTS OF THE REGIONAL CONCEPTOSPHERE)

As you know, with the help of various sources of information in the minds of native speakers a stereotypical image of a certain territory is formed. The article discusses some of the components of the regional conceptual sphere based on the texts of memoirs of Surgut exiles of the 19th century. Concepts such as "Weather", "River", "Forest", "Fish", "Population" are considered, and it is concluded that in the texts of the memoirs of 19th century exiles, Tobolsk North is presented as a vast region with a unique nature, harsh climate practically unsuitable for living.

Keywords: image of the region, memories, regional conceptual sphere, concept, Tobolsk North.

Географический регион – это во многом интеллектуальный конструкт, изучать который можно как феномен общественного сознания [2].

Из чего складывается образ региона в сознании населяющих его людей и жителей других регионов? На этот вопрос пытаются ответить

¹ Работа выполнена в рамках проекта РФФИ № 18-412-860002 «Север Западной Сибири: образы в разных типах дискурса».

Татьяна Александровна Сироткина – доктор филологических наук, доцент кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета (Сургут, Россия). E-mail: sirotkina71@mail.ru

Tatiana A. Sirotkina – Doctor of Philology, Associate Professor, Department of Philological Education and Journalism, Surgut State Pedagogical University (Surgut, Russia). E-mail: sirotkina71@mail.ru

представители разных наук: географии, политологии, культурологии, лингвистики.

С. А. Гуров трактует процесс восприятия территории как «процесс отражения определенного географического пространства в сознании человека, формирующий образ данного пространства» и предлагает его схематичное изображение: объект – восприятие – обработка – образ. Следовательно, «восприятие является первым этапом на пути формирования определенного взгляда, эмоций и представлений относительно территории» [3]. Поэтому ассоциативное восприятие территории – это «процесс, при котором какой-либо элемент географического пространства в определенных условиях вызывает образ другого элемента, связанного с ним, формируя при этом образ данного пространства в целом» [1, 112].

По Г. Шаталову, различаются несколько видов образа региона по различным основаниям. Например, по воспринимающему образ субъекту он делится на внутренний и внешний. Носителями внутреннего образа являются жители данного региона, внешнего – гости региона и население других поселений [9]. В настоящем исследовании речь пойдет преимущественно о внутреннем образе, носителями которого являются живущие в регионе люди. Этот образ ярко представлен в живой речи носителей языка, транслируется через публицистические и художественные тексты, создавая таким образом основания для формирования внешнего образа данной территории.

«Русский ассоциативный словарь» под ред. Ю. Н. Караулова дает следующие частотные ассоциации на стимул «Сибирь»: тайга (13), холод (11), матушка (10), снег (7), ссылка (7), холодная (5), далеко (4), лес (4), зима (2), каторга (2), мороз (2). Как вы увидите, читая эту книгу, данный спектр ассоциаций довольно устойчив, он репрезентируется и в воспоминаниях ссыльных, написанных в XIX веке, и в газетных публикациях XX века, и в художественной прозе и поэзии XX – XXI веков.

Север Западной Сибири – это обширная территория, включающая в себя не просто часть Тюменской области, но и две самостоятельных административных единицы – Ханты-Мансийский автономный и Ямало-Ненецкий автономные округа. Авторы монографии, проживая в ХМАО-Югре, естественно, обращали более пристальное внимание на культурно-языковое пространство данной территории, обладающей своей спецификой. Несколько лет назад нами был введен в научный оборот термин «югорский текст» [5], который рассматривается нами как неотъемлемая составляющая северного текста, включающая, в узком понимании, различные тексты локальной культуры (памятники деловой письменности, художественные произведения региональных авторов, устные речевые произведения жителей города и деревни – воспоминания, дневники и т.д.), в широком понимании –

все семиотическое пространство Ханты-Мансийского автономного округа-Югры (обряды коренных жителей региона, фольклор пришлого русского населения, вербальные проявления региональной языковой личности, региональное ономастическое пространство и многое другое). В региональном тексте, как в зеркале, репрезентируется образ региона, существующий в сознании его жителей.

С помощью различных источников информации формируется стереотипный образ определенной территории. Так, по наблюдениям М. В. Терских, «в настоящее время большое количество негативной информации тянется... за одним из крупнейших регионов России – Сибирью. Книга американских исследователей Фионы Хилл и Клиффорда Гэддл «Сибирское проклятие: как коммунистические плановики заморозили Россию» вышла в Вашингтоне в 2003 году. Считается, что она оказала достаточно сильное влияние на представления о развитии России (которой не оставляют никаких перспектив, если она будет инвестировать в неэффективную Сибирь) и укрепила в сознании представителей американского лингвокультурного сообщества представление о Сибири как об огромном, холодном, запущенном, умирающем регионе» [8, 6].

Однако в информационном пространстве России формируются абсолютно противоположные стереотипы. На протяжении большей части XX века географический образ Севера Западной Сибири сознательно конструировался интеллектуальными элитами (учеными, специалистами, писавшими на «северную тему», региональными чиновниками) с целью показать его большое значение для страны, раскрыть положительный потенциал региона, привлечь внимание власти и общества к идее хозяйственно-экономического освоения Сибирского Севера.

Отличается образ региона и в сознании представителей разных национальных культур, что находит отражение в региональной литературе. По наблюдениям А. Н. Семенова, «одним из первых наблюдений, связанных с особенностями концептуального видения, подхода в хантыйской и мансийской литературах, в отличие от русской литературы, заключается в том, что авторы последней склонны к более пространному, развернутому описанию того, в чем заключается их художественное видение тайги или дороги, жизни. Обско-угорские авторы и в эпосе, и в лирике предпочитают более экономный подход к использованию словесно-образного материала для изложения своего концептуального видения» [7, 275].

Географические образы, как отмечает Д. Н. Замятин, могут быть не только выявлены и реконструированы, они могут вполне целенаправленно культивироваться, менять свою форму в зависимости как от поставленных целей и задач, так и от характеристик создателей образа» [4, 183]. Очевидно, что образ Севера Западной Сибири в языковой картине мира политических

ссылных будет существенно отличаться от того образа, который существует в создании местных жителей или переселенцев, приехавших сюда добровольно.

Один из сургутских ссылных, Сергей Трофимович Швецов, дает следующую характеристику месту своей политической ссылки: «Дик и неприветен Сургутский край. Все в нем сурово, печально, угрюмо, хотя грандиозно и величественно: суров климат, угрюма и таинственна молчаливая тайга, неприветны необозримые пространства вод. Холодом и унынием веет от этого далекого края, но этот холод не холод могилы – повсюду заметны проявления жизни, дикая могучая природа заключает в себе неисчерпаемые богатства, только, как бы нарочно, для лучшего сохранения своих сокровищ от жадности человека, она приняла суровые, неприступные формы» (1, 37).

На примере материалов книги мемуаров «Тобольский Север глазами политических ссылных XIX – начала XX века» (Екатеринбург, 1998) рассмотрим некоторые составляющие региональной концептосферы, репрезентируемые в текстах воспоминаний.

Как известно, в отечественную лингвистику термин «концептосфера» был введен Д. С. Лихачевым, который определил данное понятие как «живое духовно насыщенное пространство языка, непосредственно связанное со всем культурным опытом его носителей» [6, 14]. Если национальная концептосфера соотносима со всем историческим опытом нации, то региональная концептосфера отражает, на наш взгляд, сущностные характеристики какой-либо территории, обусловленные ее спецификой и определяющие, в свою очередь, не только менталитет людей, существующих в рамках данного пространства, но и возможности освоения региона, перспективы его развития.

Немаловажным для региональной концептосферы является концепт «Погода», основными репрезентантами которого выступают лексемы:

– мороз: «Морозы нередко по неделям стоят в сорок градусов» (1, 31); «Случается, что зимою, несколько недель сряду, стоят морозы не менее сорока градусов, двадцатиградусные же считаются чуть ли не оттепелью» (1, 36);

– холода: «Зимние холода наступают в конце сентября, реже с половины октября и прекращаются лишь в мае» (1, 36);

– ветры: «Резкие северо-восточные ветры делают сургутский холод окончательно нестерпимым, убийственно действующим на непривычного человека» (1, 36).

Одним из фреймов концепта «Река» является фрейм «Ледоход», связанный с явлением, которое оставляет в памяти видевших его неизгладимые воспоминания: «В середине мая 1880 года я как-то проснулся

в 4 часа утра от какого-то довольно мелодичного шума; оказалось, что начался ледоход на Оби. Последний представлял грандиозную картину, которой мы не уставали любоваться по целым дням. Попадались громадные льдины, иные с частью пролежавших на них дорог, вышиною иногда сажени полторы, причем черные прослой указывали на постепенное нарастание снега на этих дорогах то на несколько вершков, то чуть не на целый аршин. Шум от столкновения и наскокивания льдин одной на другую очень мелодичен, постоянно слышатся звуки, совершенно тождественные со звоном серебряного колокольчика» (1, 31).

Отдельным фреймом концептуальной области «Природные явления» можно считать фрейм «Северное сияние», связанным с довольно редким, но уникальным для исследуемой территории явлением: «Северное сияние за три года я видел только два раза, и то в очень неярких формах. 19 ноября 1979 года мы видели очень красивую картину: ночь была очень морозная, полная луна имела вокруг себя светлый круг, на котором выше и ниже луны и с обеих сторон ее по диаметрам были видны 4 меньшие луны, из которых каждая, в свою очередь, была окружена светлой полосой с четырьмя еще меньшими лунами» (1, 32).

Одним из важных концептов, образующих региональную концептосферу Севера Западной Сибири, является концепт «Рыба». Считать его не просто одной из составляющих концептов «Еда» или «Фауна», а отдельной когнитивной единицей, имеющей в языке многочисленные репрезентанты (осетр, нельма, муксун и т.д.) и вызывающей целые ряды ассоциаций, позволяют фрагменты мемуарных текстов, отражающих значимость данного концепта для региональной картины мира: «Главную пищу сургутян составляла рыба: окуни, караси, язи, лещи и т.д. Дорогие сорта рыбы (осетр, нельма, муксун и т.п.) добывались только промышленниками на арендуемых у остяков так называемых песках. На зиму запас рыбы заготавливался каждым в желательном для него количестве летом при спаде вод. Для этого загораживали стоки воды из разных балок в реку и тут выбирали рыбу, стремящуюся в реку, руками. Рыба тут же кое-как чистилась и солилась в бочках. Через несколько часов после засолки рыба вздувалась и принимала отвратительный запах. Зимой, когда все сургутяне питались этой рыбой, наверное, и всё в Сургуте пропитывалось этим запахом (1, 16).

Процесс ловли рыбы описан в текстах воспоминаний с использованием промысловой лексики, в группу которой входят, например, лексемы, обозначающие:

– рыбаков, выполняющих различные роли (*кормщик, коловщик*): «В подобных артелях добыча делится на пай, поровну распределяемые между всеми участниками данного лова, кроме «кормщика», закидывающего

невод и заправляющего неводьбой, «коловщика», остающегося на берегу и удерживающего одно крыло невода – эти получают больше, согласно условию» (1, 62);

– лодки рыбаков (*неводники*): «Принадлежности для ловли этой рыбы все крупных размеров и стоят значительных денег; тут употребляются так называемые неводники, большие лодки человек на 15-20 и более» (1, 58).

Еще один особо значимый в лингвокультурном плане региональный концепт – «Лес». Его фреймовая структура отражает следующие представления о лесе:

– громадная часть рассматриваемой территории: «Южная часть округа покрыта лесами. Как ни громадны и ни величественны эти леса (правильнее сказать, лес, так как он тянется сплошной полосой с запада на восток, нигде не прерываемый), но они не отличаются разнообразием древесных пород. Из лиственных, насколько известно, встречается лишь береза, да и та хорошо растет в более южных частях округа – южнее течения Оби; из хвойных же повсеместно распространены кедр, лиственница, местами пихта, преобладающими же породами являются сосна и ель» (1, 36).

Одним из фреймов данного концепта является фрейм «Обитатели леса», репрезентируемый множеством составляющих его лексических единиц: «В сургутской тайге водятся лисица, соболь, россомаха, бобр (последние годы, впрочем, редко встречается), песец, рысь, медведь, волк, бурундук, белка, горноста́й, сохатый, дикий олень и пр.; из птиц здесь в изобилии найдется рябчиков, куропаток, различные породы тетеревов, лебедей, гусей, гаг, уток, журавлей и т.д.; из крупных дорогих пород рыбы назовем осетра, нельму, сырка, стерлядь, тальмень и др. Все это в чудовищных размерах населяет тайгу, ее болота, озера, реки и служит приманкой для человека» (1, 37).

Одной из составных частей данного концепта можно считать фрейм «сбор кедрового ореха», в структуре которого можно выделить отдельные единицы промысловой лексики и фразеологии, описывающие разные этапы процесса:

– орешенье – процесс сбора кедровых орехов: «Орешеньем занимается преимущественно молодежь, притом исключительно мужская, так как русские женщины орешить не ходят, крайне редкие исключения в этом смысле можно встретить в деревнях, где этот промысел вообще развит больше, чем в городе» (1, 53);

– орешить – собирать кедровый орех: «В то время как большинство населения страдает, т.е. заготавливает на зиму сено для скота, часть мужчин, наиболее сильных и ловких, отправляется на промысел в урман «орешить» - собирать кедровый орех» (1, 51);

– подбиральщик – участник промысловой группы, обязанностью которого является подборение упавших с кедров шишек: «Подбиральщики же в это время собирают в мешки градом сыплющиеся на землю шишки и таскают мешки с орехом в определенное место, к землянке» (1, 52);

– пойти в товарищи – вступить в промысловую артель: «Слово «артель», насколько мы знаем, в Сургуте неизвестно, члены же такого временного промыслового соединения называются товарищами; вместо «вступить в артель» говорят «пойти в товарищи» (1, 51);

– сбивальщик – участник промысловой группы, задачей которого является сбивание кедровых шишек с деревьев: «Каждая группа состоит из одного сбивальщика и нескольких подбиральщиков; на обязанности первого лежит сбивание шишек, что производится ударом длинного шеста по ветвям кедра» (1, 52);

– шишкование – сбор кедровых шишек: «Когда все готово, принимаются за самое «шишкование», т.е. за сбор кедровых шишек» (1, 52).

Еще один фрейм, входящий в концептуальную сферу «Лес», – «Пушной промысел». Ссылные вспоминают, например, как сургутские женщины занимались выделкой беличьих шкурок: «В городе и округе некоторые женщины выделывают шкурки, преимущественно беличьи. Выделка производится самым первобытным способом: шкурку растягивают на палочках и смазывают внутреннюю сторону ее, «бухтарму», густым слоем квасной гущи и дают высохнуть; через некоторое время высохшую гущу соскребают и вновь смазывают шкурку, и это повторяется до тех пор, пока шкурка не приобретет требуемых качеств» (1, 70).

Один из основных пространственных концептов – «Дорога» – нельзя назвать одним из основных для концептосферы рассматриваемого периода. Это связано с отсутствием дорог как таковых или их плохим качеством: «На свежего человека, да еще не знакомого с сибирскими захолустьями, Сургут производит впечатление убогой, всеми забытой, затерявшейся в лесу деревушки. Это впечатление затерянности еще усиливается отсутствием грунтовых дорог: для сургутянина и летом, и зимою одна дорога – его широкая, богатая река, по которой в летние месяцы он ездит в лодках, зимою на лошадях и оленях, весною же и осенью, с наступлением распутицы, всякое сообщение Сургута с внешним миром прекращается, и тогда-то особенно он принимает до крайности гнетущий вид чего-то жалкого, убогого, закинутого в лесную тущобу на край света» (1, 38).

Одной из основных концептуальных областей, репрезентируемой в текстах воспоминаний, является также концептуальная область «Население». Подробно описывают ссылные:

– количественный состав жителей: «Несмотря на громадность территории Сургутского округа (площадь его в три раза превышает площадь

Германии и в пять раз площадь Италии), население его до крайности ничтожно – едва достигает до 6,5 тысяч, не считая города, или один человек приходится на 295 квадратных верст» (1, 38);

– этническую карту региона: «В племенном отношении население округа разделяется на две части: меньшинство, всего несколько сот душ, русские крестьяне, вся остальная масса – остяки; к русским причисляют обыкновенно и потомков от браков между русскими и остяками. Городское же население почти сплошь русское – едва ли найдется 5-10 семей метисов, по крайней мере, недавнего происхождения» (1, 38);

– неоднородность русского населения: «Но «русских» сургутян в свою очередь надо разделить на две части: на действительно русских, т.е. таких, которые сохранили внешность, язык и обычаи своих собратьев, населяющих Россию и Сибирь, и если в чем-то поотстали, то не особенно сильно, с одной стороны, и с другой – русских, представляющих смесь русского типа с остяцким и происшедших от смешанных браков с остяками, потомков обрусевших остяков и окончательно обостячившихся русских крестьян. Благодаря общему складу жизни в Сургуте, носящему довольно заметный отпечаток инородческого влияния, такое различие в составе населения не бросается сразу в глаза, и подметить его можно лишь при более внимательном и близком знакомстве с сургутянами; первое же впечатление, притом довольно долго удерживающееся, получается более или менее однородное и, говоря откровенно, не совсем выгодное для сургутян – впечатление помеси русского с остяком» (1, 39);

– особенности внешнего вида жителей: «Низкий рост, приземистость и невзрачность всей фигуры, напоминающей скорее медведя, чем представителя кавказской расы – вот физические особенности, свойственные всему населению. Черты лица сургутянина неправильны и резки, развитые скулы, широкий, некрасивый рот, узкие глаза без выражения или, пожалуй, с выражением придурковатости – все это делает его вид не особенно привлекательным, не говоря уже о грязи, толстым слоем покрывающий голову, лицо и руки многих из них. Несмотря на кажущуюся кряжистость, сургутяне не отличаются силой и ловкостью, но зато крайне выносливы, «двужилыны» по народному выражению» (1, 41);

– общность исторического прошлого отдельных групп населения: «Тогда как крестьяне и коренные мещане не сохранили никаких преданий о своем происхождении, мещане-казаки ведут свою родословную непосредственно от казаков, пришедших в Сибирь и завоевавших ее вместе с Ермаком» (1, 41).

Значимую часть воспоминаний ссыльных составляют контексты, репрезентирующие концептуальные области, связанные с бытом местных жителей. Так, например, концептуальная область «Одежда и обувь»

включает следующие локализмы, которые могли бы войти в региональные лингвистические словари:

– поршни – вид обуви: «Сургутяне в большинстве своем носили примитивную обувь – поршни, каковые всякий умел шить. Голенища для поршней шились отдельно, а для ступни кусок подошвенной кожи прошивался по краям ремнем, затем на эту кожу накладывалось побольше сена, в сено ставилась нога, и тогда ремнём кожа стягивалась вокруг ступни» (1, 20).

Таким образом, в текстах воспоминаний ссыльных XIX века Тобольский Север представлен как обширный регион с уникальной природой, суровым климатом, практически не пригодный для проживания.

Список литературы

1. Герасимчук Д.М. Образ Кемеровской области в обыденном языковом сознании жителей страны как результат политического позиционирования региона // Филология и человек. – 2019. – № 2. – С. 110 – 115.
2. Гололобов Е.И. Конструирование географического образа севера Западной Сибири в отечественной публицистической и научно-популярной литературе второй половины XX века: от пространства к территории // Дергачевские чтения – 2018. Литература регионов в свете гео- и этнопоэтики: мат-лы XIII Всеросс. науч. конф. – Екатеринбург: УРО РАН, 2019. – С. 321 – 325.
3. Гуров С.А. Восприятие, образ, имидж, стереотип, бренд территории: сопоставление категорий // Ученые записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. География. Геология. – 2016. – № 2 (68).
4. Замятин Д.Н. Гуманитарная география: Пространство и язык географических образов. – СПб., 2003.
5. Ларкович Д.В., Галян С.В., Сироткина Т.А. Литературное краеведение: филологический анализ регионального текста: Учебное пособие. – Сургут, 2017.
6. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Известия РАН. Серия «Литература и язык». – 1993. – Т. 52. - № 1. – С. 10 – 15.
7. Семенов А.Н. Концепт как категория в обско-угорской и русской литературе // Вестник угроведения. – 2019. – Т.9. - № 2. – С. 271 – 278.
8. Терских М.В., Маленова Е.Д. Медиаобраз сибирского региона: лингвокогнитивное моделирование: монография. – Омск: ЛИТЕРА, 2015.
9. Шаталов Г. Образ, имидж, бренд и репутация региона – что это такое? // URL: <http://www/regionpr.ru/page122.html>.

Источник

1. Тобольский Север глазами политических ссыльных XIX – начала XX века. – Екатеринбург: Средне-Уральское книжное изд-во, 1998.

References

1. Gerasimchuk D.M. Obraz Kemerovskoj oblasti v obydenom jazykovom soznanii zhitelej strany kak rezul'tat politicheskogo pozicionirovanija regiona [The image of the Kemerovo region in the ordinary linguistic consciousness of the country's inhabitants as a result of the political positioning of the region] // *Filologija i chelovek [Philology and man]*. – 2019. – № 2. P. 110 –115.
2. Gololobov E.I. Konstruirovanie geograficheskogo obraza severa Zapadnoj Sibiri v otechestvennoj publicisticheskoj i nauchno-populjarnoj literature vtoroj poloviny HH veka: ot prostranstva k territorii [The construction of the geographical image of the north of Western Siberia in the domestic journalistic and popular science literature of the second half of the twentieth century: from space to territory] // *Dergachevskie chtenija – 2018. Literatura regionov v svete geo- i jetnopojetiki: mat-ly XIII Vseross. nauch. konf. [Dergachevskie readings - 2018. Literature of the regions in the light of geo-and ethnopolitics: materials of XIII all-Russia konf.]*. – Ekaterinburg: URO RAN, 2019, p. 321 – 325.
3. Gurov S.A. *Vosprijatie, obraz, imidzh, stereotip, brend territorii: sopostavlenie kategorij [Perception, image, image, stereotype, brand of territory: comparison of categories]* // *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta im. V.I. Vernadskogo. Geografija. Geologija [Scientific notes of the Crimean Federal University. IN AND. Vernadsky. Geography. Geology]*. – 2016. – № 2 (68).
4. Zamjatin D.N. *Gumanitarnaja geografija: Prostranstvo i jazyk geograficheskikh obrazov [Humanities Geography: The Space and Language of Geographic Graphs]*. – SPb., 2003.
5. Larkovich D.V., Galjan S.V., Sirotkina T.A. *Literaturnoe kraevedenie: filologicheskij analiz regional'nogo teksta: Uchebnoe posobie [Literary Studies: Philological Analysis of a Regional Text: Textbook]*. – Surgut, 2017.
6. Lihachev D.S. *Konceptosfera russkogo jazyka [Conceptosphere of Russian language]* // *Izvestija RAN. Serija «Literatura i jazyk» [RAN Report. Literature and Language Series]*. – 1993. – T. 52. - № 1. – P. 10 – 15.
7. Semenov A.N. *Koncept kak kategorija v obsko-ugorskoj i russkoj literature [Concept as a category in the Ob-Ugric and Russian literature]* // *Vestnik ugrovedenija [Ugric Studies Herald]*. – 2019. – T.9. - № 2. – P. 271 – 278.
8. Terskih M.V., Malenova E.D. *Mediaobraz sibirskogo regiona: lingvokognitivnoe modelirovanie: monografija [Media image of the Siberian region: linguistic-cognitive modeling: monograph]*. – Omsk: LITERA, 2015.
9. Shatalov G. *Obraz, imidzh, brend i reputacija regiona – chto jeto takoe? [The image, image, brand and reputation of the region - what is it?]*. Available at: URL: <http://www.regionpr.ru/page122.html>.

Sources

1. *Tobol'skij Sever glazami politicheskikh scyl'nyh XIX – nachala XX veka [Tobolsk North through the eyes of political exiles of the nineteenth - beginning of the twentieth century]*. – Ekaterinburg: Sredne-Ural'skoe knizhnoe izd-vo, 1998.

В. Г. Смирнова¹

ИЗОБРАЖЕНИЕ РАБОТЫ СОЗНАНИЯ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРАКТИКЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

В статье отмечается, что в творчестве А. Пушкина нашел отражение принцип исторического и социологического реализма, который развивается в классической русской литературе 19 века и в литературе советского периода. На материале романа А. Платонова «Чевенгур» показано, как пробуждается народное сознание в период революционных потрясений. Социологический историзм А. Платонова проявился в сложной сфере описания работы пробуждающегося сознания.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, принцип исторического и социологического реализма, А. Платонов, материал романа «Чевенгур», сознание, революционные потрясения.

V.G. Smirnova

THE WORK OF CONSCIOUSNESS IN ANDREI PLATONOV'S LITERARY PRACTICE

The article notes that Pushkin's work reflects the principle of historical and sociological realism, which develops in classical Russian literature of the 19th century and in the literature of the 20th century of the Soviet period. The material of A. Platonov's novel "Chevengur" shows how the people's consciousness awakens during the period of revolutionary upheavals. The sociological historicism of A. Platonov manifested itself in the complex sphere of describing the work of the awakening consciousness.

Keywords: A.S. Pushkin, the principle of historical and sociological realism, A. Platonov, the material of the novel "Chevengur", consciousness, revolutionary upheavals.

Современный русский национальный язык можно представить в виде схемы, в центре которой находится литературный язык, обслуживающий культурные потребности нации, а на периферии – просторечие и диалекты, доля которых со временем уменьшается. Своего рода наростами на теле литературного языка являются жаргонизмы и вульгаризмы. При этом важно осознавать, что «литературный язык» – это не язык художественной литературы, а лингвистический термин. Литературный язык

¹ Валентина Григорьевна Смирнова – кандидат филологических наук доцент ФГБОУ ВО МГАВМиБ – МВА им. К.И. Скрябина (Москва, Россия). E-mail: val.grig.smirnova@yandex.ru
Valentina G. Smirnova – Ph.D. Associate Professor of Philology Moscow State Academy of Veterinary Medicine and Biotechnology named after K.I. Scriabin (Moscow, Russia). E-mail: val.grig.smirnova@yandex.ru

в терминологическом значении – это язык обработанный, нормированный, полифункциональный, общепризнанный.

С самого начала русский литературный язык развивался как сложное явление и существовал в 2-х типах, которые известный русский лингвист В. В. Виноградов назвал книжно-славянским и народно-литературным. Книжно-славянский (старославянский, церковнославянский) язык обслуживал религиозные потребности, а на народно-литературном языке писали деловые и художественные тексты (летописи, в том числе «Повесть временных лет», свод законов «Русская правда», «Слово о полку Игореве» «Слово о разорении Рязани Батыем», «Повесть о Горе-Злочастии», Сочинения протопопа Аввакума и др.). На основе развития книжно-славянского и народно-литературного типов к середине 18 века как результат их взаимодействия складывается система трех стилей Ломоносова: высокого, среднего и низкого. Однако в это время остро встал вопрос о средней стилистической норме, которая сохранила бы единство языка. Надо было выработать язык литературы, приемлемый для разных социальных слоев. За эту задачу взялся Н. Карамзин. Ему предстояло «усреднить», сгладить острые углы расхождения между способами литературного выражения в литературных текстах разного назначения. Карамзин справился с этой задачей, но при этом язык, по наблюдению В. В. Виноградова, «сокращается и даже обесцвечивается». Реформа Карамзина подготовила почву для литературной деятельности Пушкина, хотя и привела к обеднению средств литературного выражения. В литературном языке осталось менее трети общерусского словаря, но цель была достигнута. Однако подобный результат не соответствовал задачам укрепления национально-деловых основ русской литературной речи, поэтому непосредственные предшественники Пушкина – И. А. Крылов и А. С. Грибоедов – пошли другим путем. Они вовлекли в систему литературных стилей поэтические достижения фольклора и живую разговорную речь, т.е. отказались от идеи усредненной речи. С приходом Пушкина в литературу начинается современный период существования и развития литературного языка. Основной принцип Пушкина прост и гениален, он сформулировал его так: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то выражения, но в чувстве соразмерности и сообразности». Можно сказать, что Пушкин уравновесил церковнославянизмы с народно-разговорной речью. Это равноправное объединение положило начало формированию современной общенациональной языковой нормы. В этом отношении можно говорить, что именно Пушкин подготовил расцвет русской литературной традиции (Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский и другие) в ее влиянии на мировой литературный процесс и развитие реализма. Способность исторически и социально конкретно и точно воссоздать тип сознания и тип культуры

любой эпохи, любой «тайны национальности» – достижение впервые в искусстве формируемого Пушкиным исторического и социального реализма. С 1830 года исторический реализм Пушкина обогатился социологическим аспектом рассмотрения явлений действительности. Социологический историзм открыл новые возможности изображения действительности и человека.

Без сомнения, наиболее значительным социальным потрясением 20-го века является русская революция 1917 года. В литературе мы находим изображение событий этого исторического периода как в поэзии, так и в прозе. Речь идет о произведениях В. Маяковского, С. Есенина, А. Серафимовича, М. Горького, Д. Фурманова, Б. Пильняка и др. Появился и опыт изображения новой действительности и сознания человека революционной и постреволюционной эпохи. Филологам, любителям литературы хорошо известна непростая судьба писателя Андрея Платонова, язык и взгляды которого по-разному оценивались как при жизни писателя, так и в последующие годы. Социологический историзм А. Платонова наиболее полно проявился в романе «Чевенгур», который долгое время был незнаком широкому читателю. В нем писатель показал разные слои населения и пробуждение народного сознания, выразил и опредметил в слове сознание народа в революции. Хотя «сам термин «сознание» имеет десятки определений, что связано с разнообразием форм проявления сознания, включающим ощущения и представления, образы и эмоции, память и воображение, условные и безусловные рефлексы, волевой тонус и невербальные формы мышления» [1, 7].

Герой Платонова – трудящийся человек, напряженно думающий, стремящийся осознать себя в мире. Он учится «думать при революции», которая пробудила его сознание. Андрей Платонов встретил революцию, как осуществление мыслей Федорова об «общем деле» человечества, как возможность достижения человеком полного соединения с историей и природой, как начало ликвидации пропасти между мыслью и делом. Писатель не отделял себя от своих персонажей, разделяя вместе с ними подчас недоумение по поводу происходящего. Услышав начавшуюся в октябре 1917 года стрельбу, Захар Павлович будит Сашу Дванова словами: «Там дураки власть берут, может, хоть жизнь поумнеет». Найдя человека, представляющего власть, заверявшую, что «конец всему», то есть социализм наступит через год, Захар Павлович записывает в нее Сашу, но замечает: «Человек говорит ясно, четко, справедливо, без всякого доверия; наверное, будет умнейшей властью, которая либо через год весь мир окончательно построит, либо поднимет такую суету, что даже детское сердце устанет» (18).

В нашем исследовании описывается работа сознания одного из главных героев романа – Саши Дванова, так как именно в этом образе «автором

выделяется основополагающая для платоновской антропологии черта – двойственность человеческого сознания... Подобная противоречивость, двойственность свойственна художественному миру писателя в целом» [2, 294]. Сам Саша Дванов, погруженный в окружающий мир, сливается с ним в ощущении без понимания сути происходящего: «Иногда на небе обнажалось солнце, оно прилегало своим светом к траве, песку, мертвой глине и обменивалось с ними чувствами без всякого сознания» (36-37). Заболев, Александр пребывает в полубессознательном состоянии: *«лежал в забвении своей жизни и лишь изредка он слышал в зимние ночи паровозные гудки и вспоминал их; иногда до равнодушного ума больного доносился гул далекой артиллерии, а потом ему опять было жарко и шумно в темноте своего тела. В минуты сознания Дванов лежал пустой и засохший, он чувствовал только свою кожу и прижимал себя к постели, ему казалось, что он может полететь, как летят сухие легкие трупки пауков»* (38). Выздоровливая, Саша ощущает прежде всего работу пробуждающегося сознания: «И еще что-то хотел вспомнить Дванов, но это усилие было тяжелее воспоминания, и его мысль исчезла от поворота сознания во сне, как птица с тронувшегося колеса» (40). Причем сознание непосредственно связано с «ручным трудом и поведением» и проявляется физиологически: *«Дванов чувствовал свое сознание, как голод, – от него не отречешься и его не забудешь»* (41). Так постепенно сознание возвращается к выздоравливающему Александру Дванову: «Через два дня Александр вспомнил, зачем он живет и куда послан. Но в человеке еще живет маленький зритель – он не участвует ни в поступках, ни в страдании – он всегда хладнокровен и одинаков. Его служба это – видеть и быть свидетелем; но он без права голоса в жизни человека и неизвестно, зачем он одиноко существует. *Этот угол сознания человека день и ночь освещен, как комната швейцара в большом доме... Пока Дванов в беспамятстве ехал и шел, этот зритель в нем все видел, хотя ни разу не предупредил и не помог. Он жил параллельно Дванову, но Двановым не был»* (53-54). В литературе иногда наблюдаются случаи прозрения, когда писатель, не обладая достоверным научным знанием о мыслительных процессах, с поразительной точностью, по признанию современной науки, описывает состояние сознания больного, не всегда понятное и объяснимое специалистами и в наше время. Прибегая к образному строю языка, с помощью метафор и сравнений Платонов описывает работу сознания: *«Сторож жизни Дванова сидел в своем помещении, он не радовался и не горевал, а нес нужную службу... Сам Дванов не чувствовал ни радости, ни полного забвения; он все время внимательно слушал точную работу сердца. Но вот сердце сдало, замедлилось, хлопнуло и закрылось, но уже пустое. Оно слишком широко открывалось и нечаянно выпустило свою единственную птицу. Сторож –*

наблюдатель посмотрел вслед улетающей птице... и заплакал – он плачет один раз в жизни человека, один раз он теряет свое спокойствие для сожаления» (66). Загадочный сторож Дванова появляется на протяжении всего романа, означая в образной ткани текста работу потайного сознания: «Дванов опустил голову, его сознание уменьшилось от однообразного движения по ровному месту. И то, что Дванов ощущал сейчас как свое сердце, было постоянно содрогающейся плотиной от напора вздымающегося озера чувств. Чувства высоко поднимались сердцем и падали по другую сторону его, уже превращенные в поток облегчающей мысли» (103-104). Как нам представляется, это как раз тот случай, когда язык писателя, с одной стороны, исходя из существующих языковых норм, необычен и даже неправилен, а с другой стороны, в своей неправильности ориентирован на возможности и ресурсы общелитературного языка для понимания образного строя языка писателя. Сердце как орган эмоциональной жизни человека обеспечивает подъем чувств и преобразование их по другую сторону «плотины» в мыслительный процесс. «Но над плотиной всегда горел дежурный огонь... Этот огонь иногда позволял Дванову видеть *оба пространства – вспухающее теплое озеро чувств и длинную быстроту мысли за плотиной охлаждающейся от своей скорости. Тогда Дванов опережал работу сердца пытающегося, но и тормозящего его сознание, и мог быть счастливым»* (104). Развернутая платоновская метафора, передающая взаимосвязь эмоционального и рационального в человеке, раскрывается последовательно и пронизывает все повествование: «Много хорошего прошло мимо узкого бедного ума Дванова, даже собственная жизнь часто обтекает его ум, как речка» (114); «Чем больше Дванов думал, как поступить, тем незаметнее забывал свое желание остаться у Якова Титыча на ночь, точно ум поглощал чувствующую жизнь Дванова» (305); «Больше всего Дванову сейчас хотелось обеспечить пищу для всех чевенгуровцев, чтобы они долго и безвредно для себя жили на свете, и доставляли своим наличием в мире покой неприкосновенного счастья *в душу и думу Дванова»* (311). Незадолго до своей смерти Дванова вновь посещают воспоминания об отце, о детстве: «...сейчас он ни о чем не думал, и *старый сторож его ума хранил покой своего сокровища, – он мог впустить лишь одного посетителя, одну, бродящую где-то наружи мысль. Наружи ее не было... Тогда сторож открыл заднюю дверь воспоминаний, и Дванов снова почувствовал в голове теплоту сознания; ночью он идет в деревне мальчиком, отец его ведет за руку...»* (358).

Погибают в бою чевенгуровские мечтатели. И, единственный уцелевший в бою, – Александр Дванов – кончает жизнь самоубийством. Он уходит в озеро, в которое в свое время бросился его отец, образ которого постоянно всплывает в его сознании.

В заключение отметим, что содержание романа «Чевенгур» представляет собой как описание событий революционного времени, так и размышления «людей, измученных угнетением». Социологический историзм А. Платонова проявляется не только в описании революционных событий, но и в проникновении в сознание, обусловленное этой эпохой. В этом отношении изучение материала, связанного с описанием сознания одного из главных героев «Чевенгура» представляет несомненный интерес.

Список литературы

1. *Караулов Ю.Н., Филиппович Ю.Н.* Лингвокультурное сознание русской языковой личности. – М.: Изд. Центр «Азбуковник», 2009. – 336 с.
2. *Рудаковская Э.* Феномен языка Платонова. // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн.3. – СПб.: Наука, 2004. – с. 281-296.

Источник

Платонов Андрей. Чевенгур. – Paris: YMCA-PRESS, 1972. – 375 с

References

1. *Karaulov J.N., Filippovich J.N.* Lingvokul'turnoe soznanie russkoj yazykovoj lichnosti [*The lingocultural consciousness of the Russian linguistic personality*]. M.: Edd. ABC Center, 2009, 336 p.
2. *Rudakovskaya E.* Fenomen yazyka Platonova [Platonov's language phenomenon] *Tvorchestvo Andrey a Platonova: Issledovaniya i materialy.* [*Andrey Platonov's work: Research and materials*]. Book 3, St. Petersburg: Science, 2004. 281-296.

Source

Platonov Andrej. *Chevengur* [Chevengur]. Paris: YMCA-PRESS, 1972, 375 p.

Е. И. Соколова¹

СУБЪЕКТИВАЦИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РАССКАЗЕ Т. ТОЛСТОЙ «СОНЯ»

Работа посвящена изучению основных стилистических категорий рассказа Т. Толстой «Соня», проявляемых в структуре (организации) произведения и в образах текста, взятых в их соотносённости. В центре внимания автора – соотношение «образ автора – образ рассказчика» и смещение точки видения из «авторской» сферы в сферу персонажей, в том числе такого, как рассказчик. Смещение точки видения непосредственно связано с субъективацией повествования, изучение которой невозможно без изучения компонентов организации текста (словесных рядов). В результате дифференцирующего исследования образов был выявлен доминирующий словесный ряд, связанный с образом рассказчика, порождаемым компонентами его специфической языковой организации.

Ключевые слова: стилистика, субъективация, образ автора, образ рассказчика, точка видения, всеведение, словесные ряды.

Ye. I. Sokolova

THE SUBJECTIVITY OF THE NARRATIVE IN THE STORY “SONYA” BY T. TOLSTAYA

The work is devoted to the study of the basic stylistic categories of T. Tolstoy's story "Sonya", manifested in the structure (organization) of the work and in the images of the text taken in their correlation. The focus of the article is the relation "image of the author – the image of the narrator" and the displacement of the point of vision from the "authorial" sphere into the sphere of characters, including such as the narrator. The displacement of the point of vision is directly related to the subjectification of the narrative, the study of which is impossible without studying the components of the organization of the text (verbal series). As a result of the differential study of images, a dominant verbal series was identified, associated with the narrator's image, generated by the components of his specific linguistic organization.

Key words: stylistics, subjectivization, image of the author, image of the narrator, point of vision, omniscience, verbal ranks.

В тексте, в котором создаётся образ рассказчика, используются такие компоненты организации текста, которые указывают на «всеведение» и «непогрешимость»², то есть объективированность, или объективность, повествования. Любые компоненты организации текста названы

¹ Екатерина Исмаиловна Соколова – выпускница ФБГОУ ВО «Литературный институт имени А.М. Горького» (Москва, Российская Федерация). E-mail: pichikodak@gmail.com.

Yekaterina I. Sokolova is a graduate of the «Maxim Gorky Literature Institute» (Moscow, Russian Federation); 123104, 25 Tverskoy Boulevard, Moscow, Russian. E-mail: pichikodak@gmail.com.

² Работая над «Преступлением и наказанием», Достоевский писал: «Предположить нужно автора существом всеведущим и не погрешающим <...>» [5, 149].

А. И. Горшковым *словесными рядами* [5, 159]; использование данного термина³ позволяет «расплести» текст и увидеть словесные «нити», образующие «всеведение», объективность и субъективированное повествования [8].

Великое множество произведений естественным образом рождает великое множество вариаций употребления средств выражения, соотношение между которыми порождает всегда новое содержание текста, зависимое от языковой композиции текста.

Отношения между образом автора и образом рассказчика динамично и образ рассказчика может приближаться к образу автора и отдаляться от него в рамках одного текста [5, 176].

Моя работа посвящена изучению соотношения «образ автора – образ рассказчика» и смещения точки видения из «авторской» сферы в сферу такого персонажа, как рассказчик, то есть субъективации повествования, в произведении Татьяны Толстой «Соня».

Прежде всего необходимо вкратце описать сюжет рассказа, так как это важно для понимания работы в целом. Автор ведёт повествование о событиях в довоенном и военном Петербурге, в котором главной героиней выступает женщина Соня. Интеллигентная среда, в которой Соня обитает, подшучивает над ней, но главная героиня, любимым украшением которой был эмалевый голубок, слишком проста и наивна, чтобы это понять. Второй персонаж, который играет в рассказе значительную роль, это женщина Ада – первая красавица петербургских вечеров. Однажды Ада со своими друзьями задумывает сыграть с Соней шутку: они придумывают тайного Сониного воздыхателя по имени Николай и пишут письма от его имени, обосновывая невозможность встретиться рядом причин. Соня верит. Ада ведёт переписку с Соней вплоть до самой войны, но наступает момент, когда Ада готова расстаться с жизнью из-за лишений войны. Соня решается прийти к Николаю по его адресу, находит его (Соня приняла Аду за Николая) умирающим, поит томатным соком, припасённым на смертельный случай, и уходит за водой, но больше не возвращается. В конце рассказа кто-то спрашивает старую Аду о Сониных письмах и об эмалевом голубке, но Ада не ничего не говорит об этом украшении.

Начнём с рассмотрения образов рассказчика и персонажей, а также точек их видения.

Образ рассказчика появляется в тексте в том случае, если повествование ведётся не собственно «от автора», а передаётся другому лицу, то есть рассказчику. Присутствует он, например, в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина, в «Очарованном страннике» Н. С. Лескова и др.

³ В. В. Виноградовым языковая композиция определена как система «динамического развёртывания словесных рядов в сложном единстве целого» [4, 49].

текстах. Часто рассказчик выступает как участник сюжетного действия, но не обязательно. Для дальнейшей работы нужно определить – присутствует ли в анализируемом произведении образ рассказчика или же повествование ведётся от авторского лица.

Ознакомимся с отрывком из рассказа:

Ясно одно – Соня была дура. Это ее качество никто никогда не оспаривал, да теперь уж и некому. Приглашенная в первый раз на обед – в далеком, желтоватой дымкой подернутом тридцатом году, – истуканом сидела в торце длинного накрахмаленного стола, перед конусом салфетки, свернутой, как было принято – домиком. Стыло бульонное озерцо. Лежала праздная ложка. Достоинство всех английских королей, вместе взятых, заморозило Сонины лошадиные черты (9, 5).

Почти нигде в рассказе нет местоимений или глаголов 1-го лица, указывающих на образ рассказчика, кроме буквально трёх моментов, к примеру: «Вряд ли, я полагаю, Соня получила Николаеву могильную весть». Но этого достаточно для утверждения, что рассказчик в данном произведении присутствует, ведь «надо твердо запомнить следующее: «я» в повествовательном произведении (прозаическом или стихотворном) однозначно указывает на образ рассказчика» [6, 190].

Хотя основное повествование ведётся от 3-го лица, это не противоречит возможности присутствия рассказчика, тем более что о нём говорят эмоционально-экспрессивные лексико-фразеологические и синтаксические средства выражения. Обращаясь к понятию «точки видения» автора, «с образом которого издавна связывались два важнейших понятия – всеведение и объективность» [6, 195], по тексту можно судить, что повествующее лицо не обладает всеведением. Рассказчик говорит: «..вряд ли, я полагаю, Соня получила...», то есть он ограничен в своём знании. Точка видения рассказчика никогда не совпадает с точкой видения образа автора – автор определяет, ставит границы для точки видения рассказчика. Он «вне текста» и потому «владеет» всем текстом; и, обладая всеведением, знает всё о своих героях.

С одной стороны, по приведённому выше примеру, в котором содержатся конкретизированные подробности, можно судить, что рассказчик был знаком лично с главной героиней и её кругом общения и повествует нам лишь о том, что он видел или слышал.

Однако, определёнными элементами всеведения рассказчик всё же обладает: он незримо присутствует в осадном Ленинграде, когда Соня отдаёт последний живительный глоток томатного сока «Николаю», и со старой Адой Адольфовной, не слышащей, когда спрашивают о Сониных письмах.

К примеру, сцена встречи Николая и Сони:

Николай лежал под горой пальто, в ушанке, с черным страшным лицом, с запекшимися губами, но гладко побритый. Соня опустила на колени, прижалась глазами к его отекающей руке со сбитыми ногтями и немножко поплакала. Потом она напоила его

соком с ложечки, подбросила книг в печку благословила свою счастливую судьбу и ушла с ведром за водой, чтобы больше никогда не вернуться – бомбили в тот день сильно (9,17).

Рассказчик не мог быть свидетелем данной сцены, очевидно по тексту, что в ней присутствовали два персонажа – Ада, она же Николай, и Соня, об этом мы можем судить из сюжета. Даже если рассказчик узнал от Ады, что Соня пришла к ней в последний момент и приняла её за Николая, то нельзя не обратить внимания на повествование в данном отрывке текста. Описательная подробность «Николай лежал под горой пальто, в ушанке, с черным страшным лицом, с запекшимися губами, но гладко побритый» будто ведётся от лица Сони, действие представлено её глазами, однако, есть и взгляд на саму Соню – свидетельствуют об этом такие слова-сигналы как «опустилась на колени», «прижалась глазами».

«При всем принципиальном различии точек видения автора в повествовании от 3-го лица и рассказчика в повествовании от 1-го лица они могут сближаться в смысле появления элементов всеведения рассказчика в случае сближения его образа с образом автора» [6, 196], что как раз можно наблюдать в анализируемом тексте.

Далее необходимо перейти к смещению точки видения в сферу рассказчика и персонажей.

Приёмы субъективации могут употребляться не только в «авторском повествовании», но и в повествовании рассказчика, подчеркивая и усиливая его изначальную субъективированность, к примеру многочисленные фразы, которые часто пунктуационно не оформлены как речь того или иного героя.

Очень часто в тексте используется приём несобственно-прямой речи. Например:

Грудь впалая, ноги такие толстые – будто от другого человеческого комплекта, и косолапые ступни. Обувь набок снашивала. Ну, грудь, ноги – это не одежда... Тоже одежда, милая моя, это тоже считается как одежда! При таких данных надо особенно соображать, что можно носить, чего нельзя!..» (9, 7).

Описывая Соню, какой она была в прошлом, рассказчик обращается к некоему слушателю («милая моя») всего повествования, которое ведётся в данный момент времени.

Во всём произведении субъективация в сферу героев ярко выражена – приёмы несобственно-прямой речи и характер реплик конкретных персонажей («А я вот в восторге от ваших бараньих мозгов!», «Перцу дожидаюсь») это подтверждают. Прямой речи героев не так много, если она и есть, то читатель видит её сквозь призму рассказчика. К примеру: «Соня, а где ваш голубок?» – «Улетел», – говорила она, обнажая костяные лошадиные зубы», где «обнажая костяные лошадиные зубы» является оценочным суждением.

Сфера персонажей тесно связана со сферой рассказчика, который не просто описывает происходящее, но и незримо присутствует в нём. В примере: «Приглашенная в первый раз на обед – истуканом сидела в торце длинного накрахмаленного стола» на это указывают такие описательные детали, как «истуканом», «накрахмаленного». Это в свою очередь связано опять же с усиленной субъективированностью рассказчика, близости его образа с образом автора, наделением рассказчика некой долей «всеведения», или умением делать выводы из знания некоторых деталей, которая присуща образу автора. Одним из ярких примеров является брошка в виде голубка, которая очень много значила для главной героини Сони:

Брошка у нее была – эмалевый голубок. Носила его на лацкане жакета, не расставалась. И когда переодевалась в другое платье – тоже обязательно прицепляла этого голубка (9, 8);

Высылала в конвертах вагоны сухих цветов, и на один из Николаевых дней рождения послала ему, отцепив от своего ужасного жакета, свое единственное украшение: белого эмалевого голубка (9, 10);

Вот только белого голубка, я думаю, она должна была оттуда вынуть. Ведь голубков огонь не берет (9, 15).

Рассказчик наблюдал или слышал от других о привязанности Сони к этому украшению. В тексте оно становится дополнением к образу героини, а последний пример выражает собственное мнение рассказчика к голубку, а соответственно и к самой Соне. Голубок сам становится образом, если вспомнить слова Пешковского о «неизбежной образности каждого слова» [6, 334].

Другая важная повествовательная деталь – это баночка томатного сока, благодаря которой Ада выжила, когда уже была готова расстаться с жизнью. Ключевым моментом стала фраза рассказчика о том, что «сока там было ровно на одну жизнь». Разумеется, рассказчик не мог знать об этом наверняка, не мог знать он и том, что у Сони эта баночка была припасена для особого, «смертного» случая. Эти повествовательные подробности не только являются сигналами о «всеведении» рассказчика, но они со своей эмоциональной насыщенностью («ровно на одну жизнь», «смертный случай») играют как в образе Сони значительную роль, так и образности всего повествования, заставляя сопереживать героям рассказа.

Теперь перейдём к образу рассказчика и образу автора.

В данном тексте образ рассказчика приближен к образу автора. Рассказчик предстаёт перед читателем хотя и не осведомлённым во всём (не обладающий абсолютным «всеведением»), но однозначно правым, сообщающим своё мнение другим (к примеру: «Было ли у нее счастье? О да! Это – да! уж что-что, а счастье у нее было»).

В рассказе Толстой «Соня» нет указаний на пол рассказчика – отсутствуют грамматические сигналы на категорию женского рода в отношении повествующего. «Я полагаю», «Нет, я плохо помню», «Я думаю» – единственные фразы, относящиеся к самому рассказчику. Является важным моментом того, что автор так мало сообщает читателю о рассказчике, тем самым ещё более приближая его образ к своему. Связано это с таким понятием, как «внезаходимость» наряду со «всеведением» – мы отовсюду «слышим» голос рассказчика, но не «видим», откуда конкретно он доносится. Условно говоря, расположенный «сверху», так как взгляду образа автора подвластна как любая деталь, так и вся выраженная словесно действительность текста.

По речи рассказчика можно судить о нём, как о городском интеллигенте, что опять же совпадает с самим автором. Поэтому повторю вслед за М. М. Бахтиным: «За рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ – рассказ автора о том же, о чем рассказывает рассказчик, и, кроме того, о самом рассказчике» [2, 127]. В тексте используется грубоватые сравнения и просторечные слова и выражения («Ну вообразите себе: голова как у лошади Пржевальского, под челюстью огромный висячий бант блузки торчит из твердых створок костюма», «Торты накручивала великолепные»). Также присутствует книжная лексика («поправ тугие законы пространства и времени», «щебечет», «во веки нетленная, нарядно бессмертная», «праздная»), что создаёт образ рассказчика, как человека читающего, умного, творческого, а также не обделённого чувством юмора («Николай сравнивал Соню с лилией, лианой и газелью, себя – с соловьем и джейраном, причем одновременно»).

Рассказчику присущи высказывания, определяющие знакомство с Соней и говорящие об общем знании. Эти описательные детали, рисующие характер персонажа, заставляют проникнуться к нему сочувствием, к примеру «Сонина незаменимость на кухне в предпраздничной суете», «Ой, умора! У Сони – поклонники?!», «Соня, дура, клюнула сразу», «Но ведь нельзя же быть эгоистами и пользоваться Соней в одиночку». Причиной всего повествования рассказа является история, связанная именно с этой героиней – Соней, и рассказчик сожалеет не только о «невидимости» её человеческой жизни – «Жил человек – и нет его. Только имя осталось – Соня», но и обо всех людях, живших на земле, память о которых неумолимо стирается.

Завершая работу, отмечу, что в произведении создан нетипичный образ рассказчика. Повествование в тексте идёт как от 1-го, так и от 3-го лица, точка видения рассказчика приближена к точке видения автора; субъективация повествования выражена различными приёмами, благодаря которым мы узнаём не только о стиле повествования, но и о самом

рассказчике. Диалог, который ведёт рассказчик с неизвестным слушателем, – ещё один приём, благодаря которому читатель глубже погружается в атмосферу произведения, при этом у читателя возникает чувство «личного» разговора, особого доверия. Словесные ряды выявленных приёмов образуют в тексте сеть отношений, подчинённую образу рассказчика и в то же время раскрывающую его самого.

Список литературы

1. Ашкеров А.Ю. Татьяна Толстая как зеркало русской интеллигенции. – М.: Литературный журнал «Русская жизнь», 2002.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С.127.
3. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Издательство «Паритет», 2005.
4. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: «Высшая школа», 1971. – С. 49.
5. Горшков А.И. Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. – М.: Литературный институт им. А. М.Горького, 2008. – С. 149, 176.
6. Горшков А.И. Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика. М.: Издательство «Астрель», 2006. – С. 159, 190, 195–196, 334.
7. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Том 7. – Л.: «Наука», 1973. – С. 146, 148–149.
8. Папян Ю.М. Образы автора и рассказчика в слагаемых языковой композиции // Язык – культура – история. Сборник статей к 80-летию Льва Ивановича Скворцова. – М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2014. – С. 110 – 127.
9. Толстая Т.Н. Ночь. Сборник рассказов (рассказ «Соня»). М.: Издательство «Эксмо», 2007. – С. 5–18.

References

1. Ashkerov A.Ju. *Tat'jana Tolstaja kak zerkalo russkoj intelligencii* [Tatiana Tolstaya as a mirror of the Russian intelligentsia]. – М.: Literaturnyj zhurnal «Russkaja zhizn'», 2002.
2. Bahtin M.M. *Voprosy literatury i jestetiki* [Questions of literature and aesthetics]. – М.: Hudozhestvennaja literatura, 1975. 810 p.
3. Belokurova S.P. *Slovar' literaturovedcheskih terminov* [Dictionary of literary terms]. – М.: Izdatel'stvo «Paritet», 2005.
4. Vinogradov V.V. *O teorii hudozhestvennoj rechi* [On the theory of artistic speech]. – М.: «Vysshaja shkola», 1971. 49 p.
5. Gorshkov A.I. *Russkaja stilistika i stilisticheskij analiz proizvedenij slovesnosti* [Russian stylistics and stylistic analysis of works of literature]. – М.: Literaturnyj institut im. A. M.Gor'kogo, 2008.
6. Gorshkov A.I. *Russkaja stilistika. Stilistika teksta i funkcional'naja stilistika* [Russian stylistics. Stylistics of the text and functional stylistics]. – М.: Izdatel'stvo «Astrel'», 2006.
7. Dostoevskij F.M. *Polnoe sobranie sochinenij v 30 tomah. Tom 7* [Complete works in 30 volumes. Volume 7]. – L.: «Nauka», 1973, 146. 148–149 p.
8. Papjan Ju.M. *Obrazy avtora i rasskazchika v slagaemyh jazykovoj kompozicii // Jazyk –*

kul'tura – istorija. Sbornik statej k 80-letiju L'va Ivanovicha Skvorcova [Images of the author and the narrator in the components of the linguistic composition // Language - Culture - History. Collection of articles for the 80th anniversary of Lev Ivanovich Skvortsov]. – M.: Literaturnyj institut im. A. M. Gor'kogo, 2014. 110–127 p.

9. *Tolstaja T.N. Noch'. Sbornik rasskazov (rasskaz «Sonja») [Night. A collection of short stories (the story "Sonya")]. M.: Izdatel'stvo «Jeksmo», 2007. 5–18 p.*

Д. Ф. Тестов¹

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В РАБОТЕ А. Н. ТОЛСТОГО НАД НАРОДНЫМИ СКАЗКАМИ

В статье рассмотрены исторические обстоятельства, которые сопутствовали работе А. Н. Толстого над русскими народными сказками, а также проведён сопоставительно-стилистический анализ переработанной им сказки («Медведь и лиса») и тех народных сказок, которые легли в её основу. Анализ показал пути и приёмы переработки сказки: они обеспечили, с одной стороны, её связь с традицией жанра, с другой – способствовали достижению большей в сравнении с народными текстами содержательной целостности. Сказки всегда существовали во многих вариантах, и их различия нередко были связаны как с различиями в употреблении языка в территориальных диалектах, так и с «расплывчатыми» мотивами. Переработка была проведена прежде всего на уровне текста и затрагивала категории его упорядоченности: образ автора, его «лики» (рассказчика и персонажей), а также языковую композицию.

Ключевые слова: сюжет, мотив, контаминация, словесный ряд, образ автора, образ рассказчика, символический план, аллегорическая система.

D. F. Testov

RUSSIAN FAIRY TALES RETOLD BY A. N. TOLSTOY

The article addresses the historical background that accompanied Alexey Tolstoy's work on Russian folk tales. A comparative and stylistic analysis of Tolstoy's modified fairy tale (The Bear and the Fox) and other folk tales which formed its basis is carried out. The analysis reveals the methods of fairy tales' rewriting which, on the one hand, establish connection to literary traditions, but, on the other hand, contribute to more integrity compared to folk texts. There always existed a lot of versions of the same fairy tale, and their differences were either due to dialectal variation or vague motives. The modifications affected mainly the text's regularity categories: the image of the author, their masks (the narrator and the characters) and also linguistic composition.

Keywords: plot, motive, contamination, verbal sequence, images of the author, images of the narrator, symbols, allegorical scheme.

В 1937 году Алексей Николаевич Толстой по просьбе фольклориста А. Н. Нечаева и литературоведа Г. А. Гуковского начинает изучать вариации русских народных сказок – для последующей литературной обработки [1, 2]. Это стало началом огромной продолжительной работы, в результате которой планировалось издать 20-томный свод всех русских народных сказок. Однако

¹ Даниил Фарукович Тестов – студент 5-го курса Литературного института им. А. М. Горького (Москва, Россия). E-mail: daniiltestov@mail.ru
Daniil F. Testov – Student (Fifth year) Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing (Moscow, Russia). E-mail: daniiltestov@mail.ru

даже под руководством Толстого² создание настолько монументального труда было очень тяжёлой задачей: «значительная часть текстов находилась в различных рукописных хранилищах, разбросанных по всему Советскому Союзу, многие дореволюционные издания были недоступны, а весь опубликованный (и частью уже затерявшийся) материал представлял собой весьма пёструю картину первоначального редакторского вмешательства» [2, 1].

Труд не был завершён даже наполовину: Толстой успел подготовить только две книги (58 сказок). И важно понять, с помощью каких языковых средств проводилась литературная обработка, как после этого изменилась сказка – её упорядоченность (её структура), каким стал фольклорный сюжет произведения, что он приобрёл и, не менее важно, – что потерял. Привести несколько вариантов сказки, собранных в разное время на разных территориях страны, к одному (тому, который скорее всего станет каноничным) – это как минимум сомнительная задача. Именно поэтому необходимо увидеть, как с этой работой, исходя из поставленных условий, справился один из самых значительных русских писателей XX века.

Если говорить в общих чертах, то на обработку сказок влияли две исходные задачи: «литературная» – та, которую писатель поставил перед собой сам, и «культурная» – та, которую перед ним поставили коллеги и государство. О первой задаче Толстой написал в предисловии к изданию 1940 года. Он упрекал авторов, которые уже пытались перекладывать русские сказки, в том, что они делали это не народным языком, не народными приёмами, а литературно, то есть тем условным, книжным языком, который к народному не имеет никакого отношения [13, 263]. О второй, «культурной» задаче можно узнать из официального письма Секретариата Ленинградского отделения Союза советских писателей, адресованного в 1938 году Председателю Совета народных комиссаров В. М. Молотову. В письме речь идёт о создании единого монументального свода всех русских сказок: «такое издание, подготовленное советскими учёными и писателями, высоко научное и в то же время доступное широкому советскому читателю, внесёт вклад в культуру страны и всего мира, а также станет настольной книгой каждого грамотного советского человека» [2, 2]. То есть народная сказка в обработке Алексея Толстого (1) должна зафиксировать определённый фольклорный сюжет, сделав его «каноничным», (2) должна быть понятной среднему читателю, даже ребёнку, (3) должна не потерять при этом свою ценность для исследователя и (4) должна быть написана не «литературно».

Отчасти интерес к обработке народных сказок не только со стороны исследователей, но и со стороны государства был вызван тем, что в советское

² А. Н. Толстой был выбран как писатель, обладающий авторитетом, способный заручиться поддержкой власти (в 1937 году он занимал должность депутата Верховного Совета СССР) и уже имеющий опыт работы с фольклорными текстами («Русалочьи сказки» и «Сорочьи сказки» – 1910 год) [8, 94].

время территориальный диалект оценивался как язык «отсталых», «некультурных» людей³. Очевидно, что сказки всегда существовали во многих вариантах, и их различия были связаны с употреблением языка в определённой местности огромной страны, то есть носили диалектный характер – об этом говорят, например, записи сказок, сделанные А. Н. Афанасьевым (11). Изучение подобных вариантов приближает филологию к пониманию принципов построения художественных произведений вообще и сказок в частности, так как в их основе лежат образность и эстетическая функция языка, связанная с «образным отражением и изображением действительности» [4, 284].

Для сопоставительно-стилистического анализа можно взять почти любую из 58-и сказок Алексея Толстого – подход к обработке преимущественно схожий. Вероятно, когда перед человеком стоят личные, научные, культурные, а ещё и государственные задачи, вариантов, при которых можно сохранить интересы всех, не так уж и много. Народные сказки в литературной обработке Толстого, пожалуй, стоит назвать «компромиссом», достигнуть которого разными способами практически невозможно.

Сам момент сопоставления осложняется тем, что не всегда можно проследить, с какими вариациями сюжета писатель был знаком. Однако варианты, опубликованные в сборнике А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки» (1855 – 1863 года) Толстой несомненно изучал и прорабатывал – и даже частично позаимствовал структуру сказочного сборника [8, 99]. «Медведь и лиса» («Лиса-повитуха») – это сюжет, который у Афанасьева представлен в пяти вариантах № 9 – 13 [11, 21]. В комментариях к различным изданиям, когда речь заходит об источниках того или иного сказочного сюжета, как правило, указываются только те варианты, которые легли в основу обработки (один или два) [14, 367] – хотя понятно, что Толстой изучил и сопоставил гораздо больше. «Медведь и лиса» – это одна из тех немногих сказок, на которых можно произвести выборочный – сопоставительно-стилистический анализ. Кроме того, лиса является самым популярным и укоренённым в культуре персонажем народной сказки [6, 17] – поэтому важно увидеть, как литературная обработка повлияла именно на её образ.

Для композиции сказок о животных большое значение имеет контаминация. Такие сказки обычно не обладают устойчивым сюжетом, и в основном указателе отражены только их мотивы – они соединяются друг

³ «У нас в каждой губернии и даже во многих уездах есть свои «говора», свои слова, но литератор должен писать по-русски, а не по-вятски, не по-балахонски. <...> для того чтобы люди быстрее и лучше понимали друг друга, они все должны говорить одним языком» [12, 714]. Но с позиций сегодняшнего дня слова Горького созвучны духу эпохи, в которой считалось, что говоры в скором времени должны исчезнуть как пережиток прошлого и что процессом этим надо управлять.

с другом в процессе рассказывания, но почти никогда не исполняются отдельно [7, 62]. Поэтому мотивы «Лиса просится в дом», «Лиса крадёт рыбу» и «Волк у проруби» (№10 и №11), а также «Лиса и волк в деревне» (№12) необходимо отбросить. Интерес представляет только один «мотив» – «Лиса-повитуха» – и в рамках анализа его следует рассматривать как «сюжет».

Одно из важных решений (то, чего нет ни в одной из вариаций) – это замена волка медведем. Такая же замена происходит в сказке «Медведь и три сестры» и ещё в нескольких сказках [14, 361]. Толстой изменяет сказочный мир, создавая аллегории⁴, которые «складываются», повторяясь из одной анималистической сказки в другую: волк становится вечно голодным добытчиком, тогда как медведь начинает олицетворять собой достаток и состоятельность – того, кто владеет имуществом («кадушкой мёда»), – того, кого можно обокрасть.

Начало сюжета имеет несколько вариантов: «Жили-были кум с кумой – волк с лисой» (№9), «Жили-были волк да лисичка» (№10), «Волк и лиса жили в одном месте» (№11), «Жили-были куманёк да кумушка, волк да лисица» (№12). Толстой создаёт другой вариант, близкий к №10: «Жили-были медведь и лиса». Для него принципиально, чтобы персонажи не имели супружеской связи – ведь на главную мысль сказки она никак не влияет, а бессмысленный «психологизм», по мнению Толстого, – это свидетельство той самой «литературности», которая недопустима [13, 263]. Именно поэтому писатель заменяет, казалось бы, подходящий, разговорный союз «да» на нейтральный «и» – дело не только в неудачном сочетании звуков («медведь да») – скорее всего Толстой в этом «да» уловил оттенок значения предлога «с» («медведь да лиса» – «медведь с лисой») и не хотел допускать двусмысленности.

Контаминация ставит различные варианты текста в неравные условия – не удивительно, что за основу для финала Толстой взял именно вариант из текста №9: «И волк, нечего делать, повинился» – ведь «Лиса ушла, а волк стал по-прежнему поживать да медок запасать» (№13) не имеет сюжетного ответвления с «вытапливанием мёда», а «Спорили да спорили и не могли переспорить один другого» (№10) или «И тем дело решили, а голода не заморили» (№11) – это финалы только «мотива», а он композиционно находится в рамках «сюжета», который на этом не заканчивается.

«У лисички-то изба была ледяная, а у волка-то лубяная» (№10), «У волка был дом коряной, а у лисы ледяной» (№11) или «У волка была изба деревянная, а у лисы ледяная» (№13) – это по сути частичная контаминация, которую Толстой себе позволить не может – поскольку этот мотив уже

⁴ Такой переход к аллегорической системе сопровождается полной утратой изначального, символического плана: например, лиса (символ зимы и мрака) начинает восприниматься как аллегория хитрости, а кот (символ вечного цикла) [6, 139] – как аллегория мудрости.

использован в другой сказке – «Лиса и заяц» [14, 155] – а писатель создаёт канон, фиксирует фольклорный мотив, превращает его в сюжет (закрепляет его) – и повтор невозможен. Ведь это больше не «бесформенный» фольклорный мотив, который может бесконечно шириться и видоизменяться, оставаясь при этом собой. Теперь он стал сюжетом – зафиксировался в литературе. Символический план «двух избушек» (зимы и лета) стирается – он может остаться только как бытовая мотивация: «Изба моя худая, углы провалились, я и печь не топила». По этой же причине Толстой не рассказывает, как «масло» («мёд») было добыто (№12) – он вводит его как данность, как изначальное сюжетообразующее условие (как то, что определяет конкретность «мотива»): «У медведя в избе на чердаке была припасена кадучка мёда» – как «Была у них кадочка мёду» из текста №9.

Другой мотив «Лиса просится в дом» (№10 и №11) писатель тоже не убирает полностью – он просто сводит его к двум репликам: «Пусти к себе ночевать. – Поди, кума, переночуй». Да, следы контаминации как бы сохраняются в тексте, но символические и ритуальные (игровые) смыслы из текста уходят – это неизбежно. И Толстой это понимал – поэтому и старался сохранить следы всех возможных «мотивов», превращая ритуал в бытовую деталь (в отголосок): даже элемент притворства, разговора чужим голосом под окном (№12), Толстой сохраняет – только уже не в сюжете, а в образе: «Прибежала лиса к медведю, села под окошечко» – сохраняет, потому что чувствует в этом древнюю традицию. Для сравнения: между тем, что «лиса прикинулась хворую» (№9 и №13) и тем, что волк (медведь) решил готовить оладьи или пир (№10 и №12) писатель всё-таки выбирает – он не пытается сохранить и то, и другое, потому что понимает, что это всего лишь разные варианты развития «сюжета».

В записанных вариациях фольклорного текста образ рассказчика проявляется в форме местоимения первого лица и соответствующих этому местоимению глагольных формах. Финальные фразы по типу «Волк эту боль мне сам рассказал и заверял, что вперёд никогда не станет жить вместе с лисою» (№12) имеют «клик» сказителя. У Толстого же повествование опирается на вневременный и всеведущий образ автора. Толстой не включает в свой текст, казалось бы, привычные для сказочного жанра обороты: «Не скоро дело делается, скоро сказка сказывается» (№12) или «Вот вам сказка, а мне крынка масла» (№9) – ведь это, вероятно, приведёт к возникновению стилизации [4, 176], а она будет свидетельством той самой «литературности», которой Толстой так сильно хочет избежать. Такое избавление от «артистизма» [3, 122], проявляемого в образе рассказчика, и переход к некоторой «одноплановости» – это оригинальная попытка избежать «литературности» и приблизиться к объективному фольклорному повествованию, которая была продиктована особенностями жанра.

Автор пытается выдержать максимально объективное повествование: он не даёт оценку персонажам даже в словообразовании, как, например, «лисичка» (№10), и ни разу не даёт эмоциональную оценку их действиям, как, например, «лиса бормочет» (№9), но почему-то из всех возможных вариантов субъективации (за исключением прямой речи) [4, 192] он заимствует только риторический вопрос: «Как ухитрить – кума обмануть и маслица отведасть?» (№12). Толстой допускает этот переход на «точку видения» [4, 193] лисы всего дважды и одинаковой репликой: «Как бы ей до мёду добраться?». И похоже, что это вынужденная мера. Лиса – очень хитрый персонаж, который не станет раскрывать своих планов в диалоге (при условии, что персонажей только два), а показать её мотивацию при помощи «психологизма» нельзя – потому что это ведёт к «литературности». Вот и получается, что нужно либо ввести «объективный» монолог лисы, либо встать на её «точку видения» – и Толстой выбрал второе. Наверное, риторический вопрос показался ему наиболее подходящим способом субъективации для того, чтобы напрямую заявить о желаниях персонажа.

Толстой очень внимательно относился к сказочным (фольклорным) выражениям, восхищался ими. В записной книжке 1932 – 1944 годов он даже сделал несколько выписок (со 131-й по 155-ю) особенно заинтересовавших его фраз, предложений и целых фрагментов – обозначив их «Из сказок» [15, 342]. Для понимания того, насколько внимательно писатель относился к выбору слов и конструкций из доступных вариантов текста, в рамках сопоставительно-стилистического анализа необходимо произвести выборочный семантико-стилистический анализ – показать авторский поиск наиболее выразительного слова с тончайшими смысловыми оттенками [9, 32].

Начальный диалог персонажей Толстой заимствует из текста №13 – «Кум, ты не знаешь моего горечка?», отсюда же он заимствует идею о том, что «Починочек», «Половиночек» и «Поскрёбышек» – это имена (№13), а не «Кого Бог дал?» – как во всех остальных вариантах – в этом отражается задача писателя сделать текст понятным и относительно однозначным (открытым для «широкого читателя»), сохранив образные слова как ключ к пониманию характера Лисы. Толстой осознаёт, что между «именами новорождённых» и тем, сколько мёда осталось в кадучке должна быть заметна связь – даже несмотря на то, что во всех вариантах эта связь утрачена. По одной случайно сохранившейся реплике «Да и почала» (№10) писатель понимает, что возможна лексическая сцепка, – и он создаёт её, организуя в словесный ряд [4, 147]: «И почала кадучку» – «Починочком», «До половины мёд-то и поела» – «Половиночком», «Всё выскребла» – «Поскрёбышком».

Показательно, что Толстой заимствует слова «На повой» (№9 и №13) и «Вытопится» (№9 и №12), но при этом игнорирует слова «Бабиться» (№10), «Выпрежится» (№10), «Сзобала» (№11) и «В повивушки» (№12). Он понимает,

что, в рамках тех задач, которые перед ним поставлены, лексика может быть «образной», но не может быть «фактурной». По этой же причине писатель заменяет «Ну-тко скорее перемазывать» (№9) на «Ну-ко скорее перемазывать». Разговорный язык не должен принимать вид диалекта, ведь это ведёт к созданию нежелательного для Толстого образа рассказчика, который в народной сказке проявляется именно в диалектном словесном ряде.

Обработанная сказка не может совсем не иметь «литературности», поскольку строится как монолог, в рамках которого только и возможно построение художественного целого. Понятие «народный язык» для Толстого связано не только с маркированными языковыми средствами, особенно ощутимыми тогда, когда компоненты официально-делового, научного или публицистического стилей, а также компоненты территориальных и социально-профессиональных диалектов использованы не «в своём стиле». Для писателя важна мотивация (оправдание) использования средств выражения. Поэтому «народный язык» Толстого [13, 263] основан не только на «нейтральных», или общеупотребимых, словах и выражениях. Чрезвычайно важна их организация, заметная в словах, включённых в доминирующий словесный ряд «Починочек – Половиночек – Поскрёбышек». Они, благодаря своей образности, несут в себе элемент игры-загадки, в которую втягивается читатель (слушатель). К решению этой загадки дан ключ с позиций образа автора как организующего начала текста. Тем самым работа над композицией текста становится центральной в творческой переработке сказки.

Сюжеты народных сказок, обработанные и переработанные Толстым, на сегодняшний день действительно являются каноничными. Да, они утратили символический смысл, но вместо этого приобрели аллегорический. Да, они утратили способность к контаминации, однако оформились в текст – каждый случайный мотив стал устойчивым сюжетом, обладающим индивидуальностью, но сохранившим в себе следы всех возможных мотивов как своеобразную «память о контаминации». Тем самым Толстой дал исследователям точку отсчёта – нечто постоянное в изменчивом фольклорном мире, где не существует письменная форма языка [10, 249].

Список литературы

1. ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 2 Инв. №2199/1. Л. 1 – 2. Автограф Г. А. Гуковского с подписью А. Н. Ничаева.
2. ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 2 Инв. №2199/4. Л. 1 – 2.
3. *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. – М., 1959. С. 122.
4. *Горшков А. И.* Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. – М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2008. – 545 с.
5. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. – М., 1970. – 384 с.
6. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. – М.: «Лабиринт», 2014. – 332 с.

7. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. – М.: «Лабиринт», 1998. – 111 с.
8. Самоделова Е. А. Начальная история создания «Русских народных сказок в обработке А. Н. Толстого» (1937–1938 – по архивным источникам). 2011. С. 94 – 101.
9. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. – М., 1957. С. 26 – 44.
10. Юдин Ю. И. О группировке и издании сказок в Своде русского фольклора // Дурак, шут, вор и чёрт (Исторические корни бытовой сказки). – М.: «Лабиринт», 2006. – 336 с.

Источники

11. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки в трёх томах. Т. 1. – М.: «Наука», 1984. – 539 с.
12. Горький А. М. Письма начинающим литераторам. Собр. соч., Т. 25. С. 134 – 135; Русские писатели о языке. Л.: Советский писатель, 1954. С. 114.
13. Толстой А. Н. Собр. соч. В 10 т. Т. 8. – М.: Госиздат; Худ. Лит.; 1985. С. 263.
14. Толстой А. Н. Собр. соч. В 15 т. Т. 12. – М.: Гослитиздат, 1948. С. 334 – 335.
15. Толстой А. Н. Записная книжка / предисл. и публик. Ю. А. Крестинского и Л. И. Толстой; Прим. Ю. А. Крестинского и П. И. Якира // Литературное наследство. – М., 1965. Т. 73. С. 342 – 343.

Referenses

1. OR IMLI. F. 43. Op. 2 Inv. №2199/1. S. 1 – 2. Avtograf G. A. Gukovskogo s podpis'ju A. N. Nichaeva [Gukovsky's autograph and Nichaev's signature].
2. OR IMLI. F. 43. Op. 2 Inv. №2199/4. S. 1 – 2.
3. Vinogradov V. V. *O jazyke hudozhestvennoj literatury* [On the language of fiction]. – Moscow, 1959. P. 122.
4. Gorshkov A. I. *Russkaja stilistika i stilisticheskij analiz proizvedenij slovesnosti* [Russian stylistics and stylistic analysis of literary works]. – Moscow: Literaturnyj institut im. A. M. Gor'kogo [Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing], 2008. – 545 p.
5. Lotman Ju. M. *Struktura hudozhestvennogo teksta* [Structure of a literary text]. – Moscow, 1970. 384 p.
6. Propp V. Ja. *Istoricheskie korni volshebnoj skazki* [Fairy tale origins]. – Moscow, «Labirint», 2014. – 332 p.
7. Propp V. Ja. *Morfologija «volshebnoj» skazki* [Morphology of 'magic' fairy tales]. – Moscow, «Labirint», 1998. – 111 p.
8. Samodelova E. A. *Nachal'naja istorija sozdanija «Russkih narodnyh skazok v obrabotke A. N. Tolstogo»* [The story of creation of 'Russian Fairy Tales retold by A. N. Tolstoy'] (1937–1938 – po arhivnym istochnikam [based on archival material]). 2011. P. 94 – 101.
9. Shherba L. V. *Izbrannye raboty po russkomu jazyku* [Collected works on the Russian language]. Moscow, 1957, P. 26 – 44.
10. Judin Ju. I. *O gruppirovke i izdanii skazok v Svide russkogo fol'klora* [On Grouping and Publishing of Folktales in the Collection of Russian Folklore] // *Durak, shut, vor i chjort (Istoricheskie korni bytovoj skazki)* [Fool, Buffoon, Robber and Devil (The Origins of Household Folktale)], Moscow: «Labirint», 2006, 336 p.

Sources

11. Afanas'ev A. N. *Narodnye russkie skazki v trjoh tomah* [Russian Folk Tales in three volumes]. V. 1. Moscow: «Наука», 1984. – 539 p.

12. *Gor'kij A.M. Pis'ma nachinajushhim literatoram. Sobr. soch.* [Letters to aspiring writers. Collected works], V. 25. P. 134 – 135; *Russkie pisateli o jazyke* [Russian writers on the language]. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1954. P. 114.
13. *Tolstoj A.N. Sobr. soch. v 10 t* [The complete works of Aleksey Nikolayevich Tolstoy in 10 volumes]. V. 8. – Moscow: Gosizdat; Hud. Lit; 1985. P. 263.
14. *Tolstoj A. N. Sobr. soch. v 15 t* [The complete works of Aleksey Nikolayevich Tolstoy in 15 volumes]. V. 12. Moscow: Goslitizdat, 1948. P. 334 – 335.
15. *Tolstoj A. N. Zapisnaja knizhka* [The Notebook] / predisl. i publik. Ju. A. Krestinskogo i L. I. Tolstoj [preface and publication - Ju. A. Krestinsky and L. I. Tolstaya]; Prim. Ju. A. Krestinskogo i P. I. Jakira // *Literaturnoe nasledstvo*. – Moscow, 1965. V. 73. P. 342 – 343.

Приложение

Толстой А. Н. «Полное Собрание сочинений в пятнадцати томах». Том 12. М. Гослитиздат, 1948 год. Медведь и лиса (сказка), стр. 217-218.

Жили-были медведь и лиса. У медведя в избе на чердаке была припасена кадушка меду.

Лиса про то свела. Как бы ей до меду добраться? Прибежала лиса к медведю, села под окошечко: – Кум, ты не знаешь моего горечка! – Что, кума, у тебя за горечко?

– Изба моя худая, углы провалились, я и печь не топила. Пусти к себе ночевать. – Поди, кума, переночуй.

Вот легли они спать на печке. Лиса лежит да хвостом вертит. Как ей до меду добраться? Медведь заснул, а лиса – тук-тук хвостом. Медведь спрашивает: – Кума, кто там стучит? – А это за мной пришли, на повой зовут. – Так сходи, кума.

Вот лиса ушла. А сама влезла на чердак и почала кадушку с медом. Наелась, воротилась и опять легла. – Кума, а кума, – спрашивает медведь, – как назвали-то? – Починочком. – Это имечко хорошее. На другую ночь легли спать, лиса – тук-тук хвостом: – Кум, а кум, меня опять на повой зовут. – Так сходи, кума.

Лиса влезла на чердак и до половины мед-то и поела. Опять воротилась и легла. – Кума, а кума, как назвали-то? – Половиночком. – Это имечко хорошее. На третью ночь лиса – тук-тук хвостом: – Меня опять на повой зовут.

– Кума, а кума, – говорит медведь, – ты недолго ходи, а то я блины хочу печь. – Ну, это я скоро обернусь.

А сама – на чердак и докончила кадушку с медом, все выскребла. Воротилась, а медведь уже встал. – Кума, а кума, как назвали-то? – Поскребышком. – Это имечко и того лучше. Ну, теперь давай блины печь. Медведь напек блинов, а лиса спрашивает: – Мед-то у тебя, кум, где? – А на чердаке. Полез медведь на чердак, а меду-то в кадушке нет – пустая. – Кто его съел? – спрашивает. – Это ты, кума, больше некому!

– Нет, кум, я мед в глаза не видала. Да ты сам его съел, а на меня говоришь! Медведь думал, думал...

– Ну, – говорит, – давай пытаться – кто съел. Ляжем на солнышке вверх брюхом. У кого мед выгопится – тот, значит, и съел. Легли они на солнышке. Медведь уснул. А лисе не спится. Глядь-поглядь – на животе у нее и показался медок. Она ну-ко скорее перемазывать его медведю на живот. – Кум, а кум! Это что? Вот кто мед-то съел! Медведь – делать нечего – повинился.

О. Ю.Ткаченко¹

ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗА РАССКАЗЧИКА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Статья посвящена изучению особенностей трансформирующегося образа рассказчика в романе «Братья Карамазовы». Анализ текста романа показывает, что в нем обнаруживается несколько «ликов» образа рассказчика: участник событий, иронизирующий публицист, лирик, моралист, повествователь, устраняющийся рассказчик. Эти лики сменяют друг друга в ходе повествования и представляют собой не ступени эволюции единого образа, а слабо связанные его варианты. В статье описываются характерные особенности повествования каждого типа рассказчика, а также высказывается предположение о текстовой функции сложной структуры образа повествователя.

Ключевые слова: образ рассказчика, стилистика, анализ текста, субъективация, Достоевский, «Братья Карамазовы».

FEATURES OF THE NARRATOR'S IMAGE IN THE NOVEL OF DOSTOYEVSKY «THE BROTHERS KARAMAZOV»

The article explores the transforming narrator's image in the novel «The Brothers Karamazov». The text analysis reveals several types of the narrator's image: the participant of events, the ironizing publicist, the lyricist, the moralist, the narrator, the eliminating narrator. These types replace each other during the narration and represent not the stages of the whole image's evolution, but loosely related versions of this image. The article describes the main features of each narrative type and its functions.

Key words: narrator's image, stylistics, text analysis, subjection, Dostoyevsky, The Brothers Karamazov.

Рассказчик романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» не раз становился объектом самого пристального литературоведческого анализа. Еще М. М. Бахтин, исследуя феномен полифонического романа Достоевского как особого типа текста, отмечал среди прочего важность изучения образа рассказчика, который, как и образы персонажей, претерпевает значительные изменения в связи с полисубъектной ориентированностью повествования и его многоголосым звучанием: «Та позиция, с которой ведется рассказ, строится изображение или дается осведомление, должна быть по-новому ориентирована по отношению к этому новому миру: миру полноправных субъектов, а не объектов» [1, 12]. В. Е. Ветловская открывает монографию

¹ Ольга Юрьевна Ткаченко – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института имени А. М. Горького (Москва, Российская Федерация). E-mail: non_ho_paura@mail.ru
Olga Tkachenko – Ph.D., Associate Professor; Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, (Moscow, Russian Federation). E-mail: non_ho_paura@mail.ru

о поэтике романа «Братья Карамазовы» главой, посвященной его вымышленному повествователю. Это исследование образа рассказчика до сих пор остается одним из наиболее полных, затрагивает значимые моменты как роли вымышленного рассказчика в произведении, так и текстовой реализации его присутствия. Анализ последней во многом близок классическому стилистическому анализу, методики и техники которого описываются в работах А. И. Горшкова [4]. В своем исследовании В. Е. Ветловская по сути изучает способы субъективации повествования (хотя и не использует этого термина): выделяет в тексте элементы житийного стиля, указывает на подчеркнутую сумбурность повествования рассказчика в некоторых эпизодах, подробно рассматривает текстовые функции регулярных упоминаний о неосведомленности рассказчика в тех или иных деталях описываемых ситуаций и жизни персонажей. Но главное – исследует изменения стиля повествования рассказчика, отмечая «простодушную прямолинейность общения с аудиторией, возвышенность тона в отношении к «положительным героям» и низменность выражений и характеристик в отношении героев, не соответствующих авторскому идеалу» [2, 50]. Это своеобразное расслоение образа рассказчика «Братьев Карамазовых», очевидное при внимательном чтении текста, и натолкнуло нас на идею данного исследования.

Изменение интонации повествователя в зависимости от объекта повествования в «Братьях Карамазовых» отмечается и в других научных работах. При этом некоторые исследователи склонны считать эти изменения показателем присутствия в тексте не одного, а нескольких рассказчиков (например, различать рассказчика, близкого миру персонажей, и повествователя, приближенного к автору [6]). Сама эта мысль, без сомнения, заслуживает внимания, но системной ее разработки нам обнаружить не удалось. Поэтому в поисках ответа на вопрос, представлен в романе один рассказчик или же можно вести речь о смене рассказчика в ходе повествования, обратимся к авторитетным исследованиям внутритекстовой трансформации образа рассказчика.

Возможность трансформации образа рассказчика в рамках одного произведения отмечена в работах В. В. Виноградова и А. И. Горшкова. «Соотношение между образом рассказчика и образом автора динамично даже в пределах одной литературной композиции, – писал В. В. Виноградов. – Динамика форм этого соотношения непрерывно меняет функции основных словесных сфер рассказа, делает их колеблющимися, семантически многоплановыми. Лики рассказчика и автора, покрывая (вернее: перекрывая) и сменяя один другого, вступая в разные отношения с образами персонажей, оказываются основными формами организации сюжета, придают его структуре прерывистую асимметричную «слоистость» и в то же время

складываются в единство сказового «субъекта» [3, 191–192]. Таким образом, «поиск» и возможное разделение романских рассказчиков представляется логичным начать с исследования соотношения «образ автора – образ рассказчика». Принципы такого исследования описаны А. И. Горшковым.

А. И. Горшков исходит из того, что наиболее значимыми способами выражения образа рассказчика, отделенного от образа автора, являются повествование от первого лица, характерологические языковые средства, используемые в повествовании, и точка зрения. Соединяя эти особенности в различных комбинациях, можно обнаружить четыре наиболее актуальных типа представления рассказчика в тексте: «Рассказчик не обозначен ни одним из трех указанных выше способов, иначе – образ рассказчика отсутствует. <...> 2) Рассказчик обозначен с помощью местоимений 1-го лица и форм 1-го лица глаголов или точки зрения, но стилистически, с точки зрения характерологических языковых средств, не выделяется. В этом случае рассказчик сближается с образом автора. 3) Рассказчик не обозначен с помощью местоимений 1-го лица и форм 1-го лица глаголов, но выделяется стилистически, с помощью просторечно-диалектных или, наоборот, «книжных» языковых средств. <...> 4) Рассказчик обозначен и с помощью местоимений 1-го лица и форм 1-го лица глаголов, и с помощью характерологических языковых средств, и с помощью точки зрения. Это наиболее рельефный и полный способ выражения образа рассказчика» [4, 189]. Своё исследование образа рассказчика в «Братьях Карамазовых» мы начали с членения текста романа на эпизоды, на стыке которых интуитивно ощущается смена повествователя, и соотнесения образа рассказчика в каждом таком эпизоде с типами, выделяемыми А. И. Горшковым. В результате такого последовательного анализа текста романа нами были обнаружены не два, как ожидалось на основании упоминавшихся выше работ, а как минимум шесть типов образа рассказчика, каждый из которых реализует свой набор способов обозначения в тексте. Перечислим и кратко охарактеризуем эти типы, а для удобства дальнейшего сравнения типов дадим им условные названия, которые несколько не претендуют на статус терминологических и могут восприниматься исключительно как рабочие.

1. Участник событий – это рассказчик, речь которого обнаруживает в той или иной степени все три основных способа выражения образа рассказчика. Он обозначен с помощью местоимений первого лица, при этом о его «я» нет сведений биографических, однако известно, что он проживает в городе, где разворачивается действие романа, и подробнейшим образом ознакомлен со всеми происходящими и происходившими в нем событиями, а также с биографиями всех его обитателей и гостей. При этом исключительная осведомленность рассказчика объясняется в тексте,

во-первых, оговорками о внешних источниках информации, во-вторых, умалением степени осведомленности, которое осуществляется путем регулярного повторения в речи рассказчика формулы «не знаю» и выражения неуверенности в достоверности своего сообщения (подробное исследование «не знаю» рассказчика находим в упомянутой ранее работе В. Е. Ветловской [2]). Эти оговорки – хоть порой и не вполне убедительно – подчеркнута лишают рассказчика «всеведения», присущего автору, и тем самым являются средством обозначения точки видения рассказчика. Оба типа оговорок густо представлены в следующем фрагменте: *«Этот мальчик очень скоро, **чуть не** в младенчестве (как передавали по крайней мере), стал обнаруживать какие-то необыкновенные и блестящие способности к учению. В точности **не знаю**, но как-то так случилось, что с семьей Ефима Петровича он расстался **чуть ли не** тринадцати лет, перейдя в одну из московских гимназий и на пансион к какому-то опытному и знаменитому тогда педагогу, другу с детства Ефима Петровича. Сам **Иван рассказывал потом**, что все произошло так сказать «от пылкости к добрым делам» Ефима Петровича...»* [5, т. 14, 91].

Следующий фрагмент текста позволяет в полной мере оценить стилистическую маркированность речи данного типа рассказчика – участника событий: *«**Раз случилось, что** новый губернатор нашей губернии, обзревая наездом наш городок, очень обижен был в своих лучших чувствах, увидав Лизавету, и хотя понял, что это «юродивая», как и доложили ему, но все-таки поставил на вид, что молодая девка, скитающаяся в одной рубашке, нарушает благоприличие, а потому чтобы сего впредь не было. Но губернатор уехал, а Лизавету оставили как была. Наконец, отец ее помер, и она тем самым стала всем богомольным лицам в городе еще милее, как сирота. В самом деле, ее как будто все даже любили, даже мальчишки ее не дразнили и не обижали, а мальчишки у нас, особенно в школе, народ задорный. Она входила в незнакомые дома, и никто не выгонял ее, напротив всяк-то приласкает и грошик даст. Дадут ей грошик, она возьмет и тотчас снесет и опустит в которую-нибудь кружку, церковную аль острожную. Дадут ей на базаре бублик или калачик, непременно пойдет и первому встречному ребеночку отдаст бублик или калачик, а то так остановит какую-нибудь нашу самую богатую барыню и той отдаст; и барыни принимали даже с радостью. Сама же питалась не иначе как только черным хлебом с водой. Зайдет она, бывало, в богатую лавку, садится, тут дорогой товар лежит, тут и деньги, хозяйева никогда ее не остерегаются, знают, что хоть тысячи выложи при ней денег и забудь, она из них не возьмет ни копейки. В церковь редко заходила, спала же или по церковным папертям или перелезши через чей-нибудь плетень*

(у нас еще много **плетней** вместо заборов даже до сегодня) в чьем-нибудь огороде» [5, т. 15, 128].

Стилистическая окрашенность (в основном сниженная) лексики фрагмента, многосоюзие и множественные повторы (как на лексическом уровне, так и на уровне синтаксических конструкций), придающие фразам небрежный вид, а всему тексту – ощущение неподготовленности, разговорной небрежности, в сочетании с регулярным повторением местоимений 1-го лица задают предельную дистанцию между образом рассказчика и образом автора (последний – наиболее «рельефный» способ обозначения образа рассказчика в типологии А. И. Горшкова).

Отметим, что рассказчик первого типа чаще других «перебивает» речь других. Он же, начиная со вступления к роману «От автора», обозначает себя как автора жизнеописания Алеши Карамазова, то есть всего текста романа. Иначе говоря, это тот самый житийный повествователь, речь которого обнаруживает признаки стилизации, является своего рода каркасом всего текста, указанием на единство образа рассказчика при всем многообразии его ликов.

2. Ближе всего к первому типу рассказчика оказывается лик, который мы будем называть иронизирующим публицистом. Его речь также обнаруживает признаки разговорности, но отличается более выверенной структурой, меньшим количеством скачков мысли и откровенных стилистических ошибок, а главное – она ориентирована не столько на житийное повествование, сколько на сопровождающую рассказ оценку событий – всегда негативную и насмешливую. В целом повествование этого рассказчика – иронизирующего публициста значительно тоньше и продуманнее повествования участника событий.

Данный тип повествователя используется при изложении фактов и эпизодов, характеризующих однозначно отрицательных персонажей, в первую очередь – Федора Павловича. Этот же повествователь сопровождает большую часть сцен суда над Митей. Фрагмент одной из них приведем в качестве примера, выделив, как и ранее, характерологические особенности речи рассказчика описываемого типа: *«Начал Инполит Кириллович свою обвинительную речь, весь сотрясаясь нервной дрожью, с холодным, болезненным потом на лбу и висках, чувствуя озноб и жар во всем теле попеременно. Он сам так потом рассказывал. Он считал эту речь за свой **chef d'uvre**, за **chef d'uvre** всей своей жизни, за лебединую песнь свою. Правда, девять месяцев спустя он и помер от злой чахотки, так что действительно, как оказалось, имел бы право сравнить себя с лебедем, поющим свою последнюю песнь, если бы предчувствовал свой конец заранее. В эту речь он вложил всё свое сердце и всё сколько было у него ума и неожиданно доказал, что в нем таились и гражданское чувство,*

и «проклятые» вопросы, по крайней мере поскольку наш бедный Ипполит Кириллович мог их вместить в себе» [5, т. 15, 128].

По нашему мнению, стиль повествования данного типа рассказчика близок стилю наиболее острых заметок из «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского, в которых он вступает в язвительную полемику со своими оппонентами. Та же едкая насмешливость и подчеркнута надменное отношение к предмету речи, характеризующие высказывания данного рассказчика, звучат в иронических, фельетонных названиях некоторых глав романа («Первого сына спровадил», «Медицинская экспертиза и один фунт орехов», «Денег не было, грабежа не было», «Да и убийства не было» и др.).

В целом рассказчик второго типа близок рассказчику первого, но не равен ему. Если в речи «участника событий» основной массив характерологических средств был направлен на передачу житийной установки текста, то «иронизирующий публицист» сосредоточен на своем отношении к персонажам куда больше, чем на форме повествования.

3. Третий тип образа рассказчика противоположен и первому, и второму. Назовем его условно рассказчиком-лириком, имея в виду особую поэтичность и выраженную художественную проработанность повествования в соответствующих эпизодах романа.

«Было уже очень поздно по-монастырскому, когда Алеша пришел в скит; его пропустил привратник особым путем. Пробило уже девять часов — час общего отдыха и покоя после столь тревожного дня. Алеша робко отворил дверь и вступил в келью старца, в которой теперь стоял гроб его. Кроме отца Паусия, уединенно читавшего над гробом Евангелие, и юноши послушника Порфирия, утомленного вчерашнею ночною беседой и сегодняшнею суетой и спавшего в другой комнате на полу своим крепким молодым сном, в келье никого не было. Отец Паусий, хоть и слышал, что вошел Алеша, но даже и не посмотрел в его сторону. Алеша повернул вправо от двери в угол, стал на колени и начал молиться. Душа его была переполнена, но как-то смутно, и ни одно ощущение не выделялось, слишком сказываясь, напротив, одно вытесняло другое в каком-то тихом, ровном коловращении. Но сердцу было сладко, и, странно, Алеша не удивлялся тому. Опять видел он пред собою этот гроб, этого закрытого кругом драгоценного ему мертвеца, но плачущей, ноющей, мучительной жалости не было в душе его, как давеча утром. Пред гробом, сейчас войдя, он пал как пред святыней, но радость, радость сияла в уме его и в сердце его» [5, т. 14, 325].

Приведенный отрывок не нуждается в подробном разборе: его принципиальное стилистическое отличие от ранее приведенных фрагментов очевидно. Тихое, без скачков мысли, без надрывности слова и слога, размеренное повествование не обнаруживает средств субъективации речи

рассказчика. Согласно классификации композиционных типов текстов по соотношению «образ автора – образ рассказчика», этот рассказчик относится к первому типу, то есть образ рассказчика практически отсутствует в тексте. Точка видения в приведенном текстовом фрагменте – очевидно, точка видения персонажа, Алеши. Именно Алешу, и только его из четырех братьев, сопровождает рассказчик этого типа. Его голосом рассказана история Илюши в книге «Мальчики», он же «закрывает» роман, представляя Алешину речь у камня. Интересно и важно, что роман, начатый «карнавальными» (в терминологии М. М. Бахтина) рассказчиками первого и второго типов – игровыми подражателями и насмешниками, завершается глубоким и идиллическим по содержанию и оформлению текстом, лишенным всякой карнавальности, эксцентрики, слов с двойным дном.

4. Совсем иная интонация рассказчика встречается в другом эпизоде, посвященном Алеше.

*«На горестный вопрос отца Паусия, устремленный к Алеше: «или и ты с маловерными?» – я, конечно, мог бы с твердостью ответить за Алешу: «Нет, он не с маловерными». Мало того, тут было даже совсем противоположное: все смущение его произошло именно от того, что он много веровал. Но смущение все же было, все же произошло и было столь мучительно, что даже и потом, уже долго спустя, Алеша считал этот горестный день одним из самых тягостных и роковых дней своей жизни. Если же спросят прямо: «Неужели же вся эта тоска и такая тревога могли в нем произойти лишь потому, что тело его старца, вместо того чтобы немедленно начать производить исцеления, подверглось напротив того раннему тлению», – то отвечу на это не обинуюсь: «Да, действительно было так». **Попросил бы только читателя не спешить еще слишком смеяться над чистым сердцем моего юноши. Сам же я не только не намерен просить за него прощенья, или извинять и оправдывать простодушную его веру его юным возрастом, например, или малыми успехами в пройденных им прежде науках и пр. и пр., но сделаю даже напротив и твердо заявлю, что чувствую искреннее уважение к природе сердца его. Без сомнения, иной юноша, принимающий впечатления сердечные осторожно, уже умеющий любить не горячо, а лишь тепло, с умом хотя и верным, но слишком уж, судя по возрасту, рассудительным (а потому дешевым), такой юноша, говорю я, избег бы того, что случилось с моим юношей, но в иных случаях, право, почтеннее поддаться иному увлечению, хотя бы и неразумному, но все же от великой любви происшедшему, чем вовсе не поддаться ему. А в юности тем паче, ибо неблагонадежен слишком уж постоянно рассудительный юноша и дешева цена ему – вот мое мнение! «Но, – воскликнут тут, пожалуй, разумные люди, – нельзя же всякому юноше верить в такой предрассудок и ваш юноша не указ остальным». На это я отвечу опять-таки: да, мой юноша веровал, веровал свято и нерушимо, но я все-таки не прошу за него прощенья»** [5, т. 14, 305-306].*

Этот тип образа рассказчика мы условно называем рассказчиком-моралистом. Как и публицист, этот тип, без сомнения, – тип риторический, но, в отличие от публициста, выступающий не с позиции «contra», а с позиции «pro». Он не обличает пороки, не иронизирует над отрицательными героями, в его речи нет намеков и скрытых смыслов. Вместо этого он прямо, красноречиво, с чувством и с подчеркнутым дидактическим пафосом отстаивает положительную программу идейного содержания романа и защищает от воображаемых оппонентов и саму эту идею, и героев, символически воплощающих в тексте эту программу. Если говорить о степени обозначенности рассказчика-моралиста в тексте, он представлен и точкой зрения, и характерологическими особенностями речи, и личными местоимениями 1-го лица, но, в отличие от рассказчика «участника событий», транслирует в тексте явно близкие и дорогие автору идеи, тем самым отдаляясь от образа автора формально, но максимально приближаясь к нему идейно.

5. Наименьшей выраженностью в тексте обладает рассказчик-повествователь: это сравнительно редко встречающийся в тексте лик образа рассказчика, речь которого характеризуется максимальной стилистической нейтральностью, а ее задачи ограничиваются простым безоценочным изложением фактов.

«Скоро подошел он к дому госпожи Хохлаковой, к дому каменному, собственному, двухэтажному, красивому, из лучших домов в нашем городке. Хотя госпожа Хохлакова проживала большею частью в другой губернии, где имела поместье, или в Москве, где имела собственный дом, но и в нашем городке у нее был свой дом, доставшийся от отцов и дедов. Да и поместье ее, которое имела она в нашем уезде, было самое большое из всех трех ее поместий, а между тем приезжала она доселе в нашу губернию весьма редко. Она выбежала к Алеше еще в прихожую» [5, т. 14, 337].

Как видно из приведенного фрагмента, рассказчик не выражен ни одним из основных способов обозначения дистанции между образами автора и рассказчика. Он не оценивает, не подает в стилистической обработке, а лишь фиксирует события, появляясь в основном в экспозиции эпизодов. В отличие от речи рассказчика-лирика, повествование этого рассказчика редко маркируется стилистически, ведется от третьего лица и не содержит обозначенной точки зрения. Между тем, нельзя не признать, что и этот «бесцветный» тип рассказчика обладает выраженной функцией в тексте – снимает его надрытность, не позволяет эмоциональному компоненту повествования поглотить сюжетное развитие текста, а главное – служит объективации текста, обеспечивая паузы между экспрессивными фрагментами текста и тем самым оттеняя и выделяя эти фрагменты.

6. Наконец, шестой тип рассказчика мы назовем «устраняющимся» рассказчиком. Этот лик рассказчика выражен в тексте еще слабее, нежели повествователь, но его текстовая функция значительно более осязаема. Дело в том, что рассказчик этого типа подчеркнута устраняется из текста, давая высказаться его героям и тем самым обеспечивая полифоническое звучание текста, в котором слово рассказчика, несмотря на его структурирующую функцию в тексте, звучит наравне со словом персонажа.

Устраняющийся рассказчик проявляется в тексте в разных видах. Он либо открыто и на долгое время передает роль рассказчика одному из персонажей (как это сделано в «Великом инквизиторе» и «Житии старца Зосимы»), либо сводит к минимуму свое присутствие в тексте (так, например, наиболее напряженные диалоги в романе – в первую очередь, диалог Ивана и Алеши в трактире – содержат минимальное число ремарок, а необходимые ремарки часто лишены всякой оценочности. Наконец, устраняющийся рассказчик может использовать прием несобственно-прямой речи, не прямо, но очевидно передавая не только ее содержание, но и выражение герою. Этот прием часто используется в эпизодах с участием Мити Карамазова: *«Итак, надо было «скакать», а денег на лошадей все-таки не было ни копейки, то есть были два двугривенных, и это всё, – всё, что оставалось от стольких лет прежнего благосостояния! Но у него лежали дома старые серебряные часы, давно уже переставшие ходить. Он схватил их и снес к еврею-часовицику, помещавшемуся в своей лавчонке на базаре. Тот дал за них шесть рублей. «И того не ожидал!» – вскричал восхищенный Митя (он всё продолжал быть в восхищении), схватил свои шесть рублей и побежал домой. Дома он дополнил сумму, взяв займы три рубля от хозяев, которые дали ему с удовольствием, несмотря на то, что отдавали последние свои деньги, до того любили его. Митя в восторженном состоянии своем открыл им тут же, что решается судьба его, и рассказал им, ужасно спеша разумеется, почти весь свой «план», который только что представил Самсонову, затем решение Самсонова, будущие надежды свои и проч., и проч.»* [5, т. 14, 164]. Внимательное прочтение приведенного фрагмента не оставляет сомнений в том, что явно обозначенные в тексте точка видения и характерологические особенности речи принадлежат вовсе не рассказчику, а Мите. Таким образом, повествование в неявной форме, но полностью передается персонажу, рассказчик же, как и в случае с прямой передачей слова, подчеркнута устраняется из текста.

Описанные шесть ликов образа рассказчика, при всех различиях их голосов, не могут быть с уверенностью названы разными рассказчиками: повествование не передается от одного рассказчика другому явно, никак не комментируется автором. Более того, при общей очевидности смены

интонации повествования, как правило совпадающей со сменой эпизода романа – места действия и состава действующих лиц, в текст регулярно возвращается структурирующий образ рассказчика – участник событий. Таким образом, на наш взгляд, речь в данном случае уместнее вести о ликах образа рассказчика, а не об отдельных самостоятельных рассказчиках.

Ранее – в другой работе – рассуждая о слиянии голосов рассказчика и автора в предисловии романа, мы уже высказывали мысль о хоровом звучании фонового текста в романе «Братья Карамазовы», отмечая, что «только внимательное анализирующее чтение позволяет различить в этом хоре рассказчиков отдельно звучащие голоса, угадать принадлежность той или иной идеи, отделить центральные идеи романа, составляющие авторский замысел, от вторичных, используемых в качестве добавочного средства воплощения этого замысла» [7]. Обнаружение в тексте не двух, а как минимум шести голосов в пределах многослойного голоса рассказчика позволяет углубить эту мысль. Голоса рассказчика явно не интересуют автора сами по себе (как и сам рассказчик, лишенный биографических сведений и указания на место в системе персонажей), но при этом выполняют важнейшие текстовые функции. Помимо индивидуальных функций каждого голоса, обозначенных выше, и функции фонового хорового звучания в романе, многоликий и многослойный рассказчик в тексте реализует функцию своеобразной авторской подсказки читателю, руководства к восприятию того или иного эпизода. Так, повествование «лирика» всегда связано с положительным героем и центральными идеями романа, близкими автору, голос иронизирующего публициста, напротив, обозначает границы шутовских эпизодов и т. д. Иначе говоря, по одной интонации рассказчика в романе «Братья Карамазовы» с первых строк эпизода можно определить его место в структуре текста и с точностью предугадать позицию рассказчика (а вместе с ней и авторскую) в отношении того или иного персонажа, события или идеи.

Список литературы

1. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари : Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6. – 799 с.
2. *Ветловская В.Е.* Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». – СПб.: Пушкинский дом, 2007. – 640 с.
3. *Виноградов В.В.* О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
4. *Горшков А.И.* Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности / А. И. Горшков. – М.: Литературный ин-т им. А. М. Горького, 2008. – 544 с.
5. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: «Наука», 1972–1990.
6. *Приходько Т.Ф.* Образ рассказчика и авторская точка зрения в романе Достоевского «Братья Карамазовы» // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пятых Андреевских чтений. М., 2007. С. 98 – 101.

7. *Ткаченко О.Ю.* – Риторическая полифония текста авторского предисловия в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // *Litera*. – 2019. – № 1. – С. 207 – 214. DOI: 10.25136/2409-8698.2019.1.28806 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28806

References

1. *Bahtin M.M. Sobranie sochinenij: v 7 t. [Collected Works: in 7 vol.]*– М.: Russkie slovari : Yazyki slavyanskoj kultury Publ., 2002. Vol. 6. – 799 p.
2. *Vetlovskaya V.E. Roman F. M. Dostoevskogo «Bratya Karamazovy» [F. M. Dostoevsky's Novel "The Karamazov Brothers"]* – SPb.: Pushkinskij dom, 2007. – 640 p.
3. *Vinogradov V.V. O teorii xudozhdestvennoj rechi [On the theory of artistic speech]* – М.: Vysshaya shkola, 1971. – 240 p.
4. *Gorshkov A.I. Russkaya stilistika i stilisticheskij analiz proizvedenij slovesnosti [Russian stylistics and stylistic analysis of literary works]*/ A. I. Gorshkov. – М.: Literaturnyj in-t im. A. M. Gorkogo Publ., 2008, 544 p.
5. *Dostoevskij F. M. Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. [Complete works: in 30 vol.]* – Leningrad, «Nauka» Publ., 1972–1990.
6. *Prixodko T.F. Obraz rasskazchika i avtorskaya tochka zreniya v romane Dostoevskogo «Bratya Karamazovy» [The image of the narrator and the author's point of view in Dostoevsky's novel "The Karamazov Brothers"]* // *Literatura XX veka: itogi i perspektivy izucheniya. Materialy Pyatyx Andreevskix chtenij [Literature of the twentieth century: results and prospects of study. Materials of the Fifth Andreev readings.]* Moscow, 2007, p. 98 – 101.
7. *Tkachenko O.Yu.* – Ritoricheskaya polifoniya teksta avtorskogo predisloviya v romane F. M. Dostoevskogo «Bratya Karamazovy» [The rhetorical polyphony of the text of the author's preface in the novel by F. M. Dostoevsky "The Karamazov Brothers"] // *Litera [Litera]*, 2019. – № 1. – P. 207 – 214. DOI: 10.25136/2409-8698.2019.1.28806 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28806

ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Ф. Б. Альбрехт¹

ЯЗЫК КАК ОБЪЕКТ МЕТАЯЗЫКОВОЙ РЕФЛЕКСИИ (ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ ОЛИМПИАДНЫХ ЗАДАНИЙ)

В статье рассмотрена проблема соотношения предписывающей традиционной грамматики и метаязыковой рефлексии носителя языка по поводу обихода. Традиционная грамматика стремится построить описание языка как систему объективных закономерностей. Однако такое описание противоречит самому *modus essendi* коммуникативной деятельности: единицы, выделяемые в системном подходе к языку, не рефлексиируются носителями языка в аспекте системных свойств. Для носителей языка важно одно: в каких комплексных ситуациях коммуникативного воздействия эти единицы (которые в качестве таковых не рефлексиируются) употребляются. Материалом для анализа послужили два задания для школьной олимпиады по русскому языку (составитель заданий – автор настоящей статьи) и примеры из живой речевой практики, взятые из интернета и из Национального корпуса русского языка и опровергающие те ответы, которые получены путём традиционного «объективно-грамматического» решения этих заданий. Например, в предписывающей грамматике говорится, что нет глаголов на *-кить* и *-гить*, а в обиходе употребляются формы *лайкить* и *блогить*. Таким образом, объективные законы языка в понимании традиционной грамматики – не более чем удобное допущение, и опора только на эти законы оказывается неэффективным инструментом для описания естественного коммуникативного процесса. Носитель языка тут же обнаружит, что факты употребления часто противоречат предписываемым правилам или «законам» употребления, что обиход неоднороден, что язык по своему существу вариативен.

Ключевые слова: школьная олимпиада по русскому языку, предписывающая традиционная грамматика, метаязыковая рефлексия, носитель языка, обиход, коммуникативная деятельность, языковая вариативность.

¹ Фёдор Борисович Альбрехт – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русского языка и стилистики Литературного института им. А.М. Горького; доцент кафедры общего языкознания и славистики Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (Москва, Россия). E-mail: reductio1@yandex.ru

Fedor B. Albrecht – Ph.D., Associate Professor, Head of Department of Russian Language and Stylistics, Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing; Associate Professor of Department of General Linguistics and Slavistics, St. Tikhon's Orthodox University of Humanities (Moscow, Russia). E-mail: reductio1@yandex.ru

**LANGUAGE AS AN OBJECT OF METALINGUISTIC REFLECTION
(NOTES ON THE MARGINS, WRITTEN BY AN AUTHOR OF THE
RUSSIAN LANGUAGE OLYMPIAD TASKS)**

The study deals with the correlation between the prescriptive traditional grammar and the metalinguistic reflection of a native speaker about everyday usage of a language. The traditional grammar aspires to describe a language as a system of objective regularities. But such a description contradicts the very *modus essendi* of communicative activity, because native speakers do not reflect language units, which are established in the system approach towards the language, in the aspect of their system properties. The only important thing for native speakers is in what complex semiotic actions these units (which are not reflected as such) are used. In this paper, I analyzed two tasks for the school Olympiad on the Russian language (it is me who had made these tasks) and sources from the Internet and the Russian national corpus. The examples from the Russian speech refute the results that are obtained by traditional “objectively grammatical” solving of these tasks. For instance, the prescriptive grammar states there can't be Russian verbs with *-kit'* and *-git'* endings; nevertheless, speech units as *laykit'* and *blogit'* are used in the Russian speech. The conclusion is that objective regularities of the language as the traditional grammar treats them appear to be no more than an assumption, which is convenient for semiotic purposes, but relying on these regularities only is ineffective for describing communication. A native speaker will immediately find that speech facts often contradict the prescribed rules or so called “laws” of using linguistic units, that everyday speech processes are heterogeneous, that language is inherently variable.

Key words: school Olympiad on the Russian language, prescriptive traditional grammar, metalinguistic reflection, native speaker, everyday speech, communicative activity, language variability.

Олимпиада по любому предмету проводится с целью его углублённого изучения. Остаётся «только» понять, что конкретно необходимо глубоко изучить. И здесь всякий составитель заданий по лингвистике (в частности, по русскому языку) осознанно или неосознанно сталкивается с серьёзной методологической проблемой выбора объекта изучения. Даже при ближайшем рассмотрении оказывается, что сформулировать в явном виде, что всё-таки такое этот объект, – очень нелегко. Для олимпиады по живому иностранному языку этим объектом будут коммуникативные навыки использования изучаемого языка (разумеется, с включением грамматического материала в широком смысле). Для олимпиады по мёртвому иностранному языку (например, латыни) этот объект – тексты разного уровня и умение их прочитать (грамматический материал тоже включается, но не сам по себе – он заведомо предполагается как усвоенный предыдущим обучением ради чтения текстов²).

² Сказанное вовсе не означает, что те или иные грамматические явления иностранных языков вовсе не используются составителями. Просто грамматика здесь – не самодовлеющий объект.

Заметим, что ни первое, ни второе – не «язык» в привычном нам смысле. Совсем иное дело – олимпиада по родному языку. Коммуникативные навыки проверять необходимости нет. Остаётся два пути: либо проверять знание нормы (что, строго говоря, во-первых, не «язык» в семиотическом смысле, а во-вторых, не уровень олимпиады), либо проверять умение учащихся анализировать предполагаемые объективные закономерности существования языка, то есть умение смотреть на язык с позиций лингвиста. Если по умолчанию признавать существование объективных закономерностей в системе языка – на этом можно закончить наше рассуждение. Однако данные метаязыковой рефлексии носителей (в том числе автора этих строк) заставляют убедиться, что опираться только на эти объективные закономерности непродуктивно. **Цель** данной статьи – показать, что об объективных закономерностях в строгом смысле, которые якобы существуют в языке, мы можем говорить разве что условно, и об этом обстоятельстве, в числе прочего, свидетельствует метаязыковая рефлексия носителей над языком (говоря строже – над тем, что им преподносится в качестве «языка»). **Материалом** для анализа послужат два задания для школьной олимпиады по русскому языку (составитель заданий – автор настоящей статьи) и примеры из живой речевой практики, взятые из интернета и из Национального корпуса русского языка и опровергающие те ответы, которые получены путём традиционного «объективно-грамматического» решения этих заданий.

в своё время Ноам Хомский ввёл ставшее общеизвестным понятие *компетенция носителя языка* (competence of the native speaker). Разбирая это понятие, С.Д. Кацнельсон, в числе прочего, отмечает, что в понимании Хомского лингвистическое знание моделирует «в первую очередь не деятельность по говорению и пониманию, а метаязыковую деятельность по описанию предложений, по экспликации их структуры и воспроизведению уровней генерации этой структуры» [4, 667]. В этой же заметке, немного ранее, С.Д. Кацнельсон отмечает, что «говорящие на данном языке рассматриваются Хомским... не в плане выражения ими определённой информации, а как прирождённые лингвисты...» [4, 665]. Позволим себе предположить, что С.Д. Кацнельсона, хотя он прямо об этом не заявляет, такое положение дел явно не удовлетворяет: это противоречит самому *modus essendi* коммуникативной деятельности. У носителей языка нет исходной задачи анализировать вербальные составляющие процесса коммуникации на родном языке. Более того – и в овладении иностранным языком анализ вербальной составляющей является всего лишь вспомогательной процедурой, своеобразным «трамплином»; «запрыгнув» с него в коммуникативную стихию, человек, выучивший иностранный язык, перестаёт анализировать вербальный механизм своего общения. В этом аспекте мы согласны с А.В. Вдовиченко, который пишет, что

«в естественных условиях говорения (письма) античный и одновременно сосюрровский язык (система смыслопорождающего говорения) *теряет свою теоретическую эффективность* (везде курсив автора. – Ф.А.)... Метафора «язык» становится непригодной для моделирования естественного вербального процесса, поскольку суть вербального, как и любого семиотического, акта – исполнение личной коммуникативной задачи, коммуникативное смыслопорождение» [2, 25].

Однако в учебных целях составителю олимпийских заданий часто не остаётся ничего другого, как сочинять задания, предполагающие аналитику сосюрровского «языка». Задания эти могут быть выполнены весьма искусно и действительно предоставить решающему их интересный материал и как будто вытекающие из него объективные языковые закономерности. Весь вопрос заключается в том, кто эти задания решает, каковы его представления о языке, каков уровень его метаязыковой рефлексии и чего он хочет добиться в результате применения последней (если вообще об этом задумывается).

Заметим, что метаязыковая рефлексия всегда предполагает прерывание (иногда насильственное) коммуникативного процесса. Чтобы убедиться в этом, достаточно хотя бы *napisat' neskol'ko slov dannoj stat'ji na latinitse*³ – переключаясь на осмысление неожиданных графем, переставших выполнять функцию привычных знаков-намёков, читатели перестают следить за мыслью автора. Ситуация решения олимпийских задач облегчается тем, что языковой материал там заведомо представлен не как составляющая коммуникативного процесса (даже если моделируются какие-либо коммуникативные ситуации), и в этом случае носитель языка довольствуется предлагаемой ему аналитикой, за которой по умолчанию усматривает наличие объективных закономерностей и надеется обнаружить и показать их в процессе решения. Но что, как правило, представляется неискушённому носителю под объективными закономерностями? Как думается, в ситуации решения олимпийской задачи метаязыковая рефлексия носителя сводится или к поиску «правильного» и опровержению «неправильного», или к поиску некоей лингвистической закономерности; будучи найденной, вторая весьма часто, тем не менее, встраивается в парадигму «правильное-неправильное», поскольку осмысление некоего языкового (знакового) феномена с точки зрения его правильности-неправильности – практически универсальное требование всеобщего обучения родному языку. Например, если решающий задачу определил закономерность, что глаголов с инфинитивом на *-гить* в русском языке «не существует», ибо *г* перед и чередуется с *ж* (*слуга – служит, благой, блажь – блажить, много – множить, дорогой – дорожить, etc.*), то значит, что это – правило грамматики, и оно –

³ Приём, использованный (с добавлением элементов фонетической транскрипции) А.В. Вдовиченко в [2, 33].

правильное, а **служить* говорить неправильно. При этом вопрос, что значит для языка (или некоего феномена в нём) «существовать», как правило, не ставится. Между тем это, пожалуй, тот самый вопрос, который может вывести человека, рефлексующего над языковыми явлениями – если последний поставит его всерьёз – в область живого употребления, обихода, часто противоречащего грамматике (точнее, предписанным и кажущимся объективными грамматическим правилам). Отсюда уже недалеко до ещё более серьёзного вопроса: если грамматика должна работать так, как предписывают ей открытые лингвистами закономерности, но она, тем не менее, так не работает, значит, либо не все закономерности открыты, либо в уже открытых есть не замеченное доселе противоречие, и его надо устранять, либо – грамматика в том виде, в каком она представляется в модели соссюрковского «языка» (см. [2, 25]) в принципе теоретически неэффективна – минимум для описания коммуникативного процесса.

По нашему собственному опыту, мало кому из школьников – и в силу возраста, и в силу конкретных утилитарных задач, стоящих перед ними при подготовке к олимпиаде, – удаётся выйти в своей метаязыковой рефлексии на уровень серьёзных методологических сомнений. Но те, кому это удаётся, уже совершенно не удовлетворяются существующими моделями описания соссюрковского «языка» и ставят вопросы о целесообразности применения к языку понятия «закон», «объективная закономерность». Ведь, как они убеждаются, существуют только живые коммуникативные практики, где любая произнесённая форма, слово, выражение – факт; грамматика же со своей предписывающей модальностью выводит свои закономерности не откуда-нибудь, а из этих самых коммуникативных практик, а потом подчас их же своими правилами опровергает и отвергает. Ещё Секст Эмпирик отмечал, что «... для того, чтобы решить, что говорить нужно так, а не иначе, в распоряжении грамматика не имеется никакого верного критерия помимо обихода каждого (из говорящих)...» [5, 91] и что «... если обиход упрекают в неравномерности и разное, то и мы упрекаем грамматиков по этому же самому поводу. Ведь если аналогия есть сопоставление сходного, а сходное происходит из обихода, обиход же **неравномерен и неустойчив** (выделено нами. – Ф.А.), то по необходимости получается вывод, что аналогия **не имеет прочно установленных правил** (выделено нами. – Ф.А.)» [5, 99].

Обратимся теперь к материалу некоторых заданий автора настоящей статьи, а затем на примере живых речевых практик покажем, что выявляемые на основе решения заданий так называемые объективные закономерности языковой системы зиждутся не более чем на давно известном принципе грамматической (в широком смысле) аналогии: чтобы сделать вывод о наличии или отсутствии в системе языка той или иной формы, учащиеся

прибегают к многочисленным аналогиям. Но именно с аналогиями и возникает выявленная ещё Секстом Эмпириком проблема: «аналогия заключается в сопоставлении множества сходных имён, а сами-то эти имена взяты из обихода, так что и состав материала аналогии идёт от обихода» [5, 93]. Грамматики же, как замечает римский автор, вводят аналогию, «... для того чтобы показать, что не следует говорить согласно с обиходом» [5, 93], однако «аналогия не получает силы, если она не подкрепляется (показаниями) обихода» [5, 93].

Задание 1. Иностранец лингвист, прекрасно знающий глагольное спряжение русского языка, но очень плохо знающий лексику и правила орфографии, записал со слуха следующие слова: *канат, бурят, батут, внучат, дебют, ушат*. Какие из этих слов иностранец мог теоретически принять за глагол в форме третьего лица множественного числа настоящего или будущего времени, а какие – нет? Ответ обоснуйте.

Ответ. Иностранец мог бы принять за глаголы следующие формы:

- 1) *бурят* (как *парят, горят*), теоретически возможные инфинитивы *бурить, буреть* (2 спр.);
- 2) *батут* (как *метут*), теоретически возможный инфинитив *бастить* (1 спр.);
- 3) *внучат* (как *звучат, влачат*), теоретически возможные инфинитивы *внучать, внучить* (2 спр.);
- 4) *ушат* (как *шуршат, вершат*), теоретически возможные инфинитивы *ушать, ушить*.

Остальные формы иностранец не мог бы принять за глаголы по следующим причинам:

- 1) форма *канат* не может быть глаголом, потому что в русском языке окончание *-ат* у глаголов второго спряжения может быть только после непарных твёрдых или непарных мягких согласных; в остальных случаях будет окончание *-ят*;
- 2) форма *дебют* не может быть глаголом, потому что в русском языке не может быть окончания *-ют* после основы настоящего времени, заканчивающейся на парный по твёрдости-мягкости согласный *б*: может быть только или твёрдый звук [б], как в *гребут*, или звуки [бл'], как в *колеблют*.

Нас интересует форма *дебют* и выделенный к ней комментарий, почему она «не может существовать» как глагол. Как видим, все рассуждения в ответе, которые требуются от учащихся, построены по аналогии: он вспоминает те или иные образцы глагольных классов стандартного языка вместе с их морфонологическими особенностями. Но если, допустим, учащийся слышал в обиходном употреблении форму глаголов вроде *ходят, грабют*, то у него есть несколько путей (см. выше), как поступить: либо отвергнуть *ходят* и *грабют* как неправильные и приписать им статус «не

существующих», либо – усомниться во всеобщем предписывающем характере грамматического правила и ползть за доказательством существования этих форм в живую речевую практику, благо что сейчас для этого нужен только гаджет и интернет. Обе формы содержатся не только в интернете, но и в Национальном корпусе русского языка. Вот случайная выборка с формой *грабют* (с разными значениями) из корпуса (причём из основной его части).

(1) – *И грабют, и насильничают как хошь! – Да тебе-то, мать, бояться нечего! – еще веселее крикнул другой голос* (Дмитрий Быков. Орфография (2002) (здесь и во всех последующих примерах глаголы выделены нами. – Ф.А.).

(2) *Самовар-р! – Кого грабют? Че ты мелешь?! – Дарья налила чай, но насторожилась, не убрав стакан из-под крана* (Валентин Распутин. Прощание с Матёрой (1976).

(3) *Как пашут! Грабют землю! Похвальный лист от окружного ЗУ имею. Семен!* (М.А. Шолохов. Поднятая целина. Книга 1. (1932)

Таким образом, выявленная в задании аналогия оказывается не всеобщей, но действующей только в рамках стандартного языка. Форма *грабют* опровергает выявленную закономерность. Модифицировать закономерность во что бы то ни стало не получится: наличие *-ют* после мягкого [б'] в глаголе есть эмпирический факт, и все рассуждения о неправильности, просторечном характере, о том, что абсолютное большинство употреблений такую форму не допускают⁴, и т.п. – не помогают от этого факта избавиться. Тем паче что – и это совершенно очевидно каждому говорящему по-русски – во всех приведённых текстах данная форма ещё и стилистически нагружена, то есть отсылает к целому ряду внеязыковых, внетекстовых смыслов.

Задание 2. Иностраный лингвист, прекрасно знающий глагольное спряжение русского языка, но очень плохо знающий лексику и правила орфографии, записал со слуха следующие слова: *брешь, финиш, кукиш, шабаш, кулеш*. Какие из этих слов иностранец мог теоретически принять за глагол в форме второго лица единственного числа настоящего или будущего времени, а какие – нет? Ответ обоснуйте.

Ответ. Иностранец мог бы принять за глаголы следующие формы:

1) *финиш* (как *чинишь*), теоретически возможный инфинитив *финить* (2 спр.);

⁴ См. В связи с этим рассуждение Секста Эмпирика, который, критикуя грамматиков за мнение, что общее правило можно вывести на основании большинства случаев, восклицал: «Но это смешно!.. Во-первых, общее – это одно, а преобладающее – нечто иное, и что общее никогда нас не обманывает, а преобладающее изредка и обманывает» (см. [5, 97]).

2) *шабаш* (как *дашь, создашь*), если это глагол архаического спряжения, теоретически возможный инфинитив *шабать*.

Остальные формы иностранец не мог бы принять за глаголы по следующим причинам:

1) если бы формы *брешь* и *кулеш* были глаголами, они бы звучали как *брёшь* (ср. *трёшь*) и *кулёш* (ср. *шлёшь*): у глаголов 1 спряжения не бывает во 2-м лице ед.ч. ударного окончания со звуком [э], но только с [о];

2) **форма *кукиш* не может быть глаголом, потому что в русском языке не бывает глаголов 2 спряжения с конечным звуком основы настоящего времени [к’], также как и глаголов 2 спряжения с инфинитивами на -*кить, -кеть*.**

Нас интересует форма *кукиш* и выделенный комментарий, почему она тоже «не может существовать» как глагол. Здесь наличествуют те же рассуждения по аналогии: в стандартном языке до недавнего времени не было глаголов подобного вида, пока не появились *лайкить* (чаще, по нашим наблюдениям, *лайкать*) и *блогить*.

На одном из сайтов пользовательница рассказывает (с картинками) о вязании носков и заключает свой текст фотографией пятки носка и словами⁵: *Отличную пятку я придумала!* А внизу, после трёх звёздочек, приписка: *ПС: приходите лайкить*⁶.

См. также текст пользователя с использованием «обратной паронимической аттракции»: *Ну иногда я прям таки алкаю "лайкить". И четко знаю, что непременно найду в этом массу позитива. Красивые места, которые послужат фоном, красивые лица, красивые улыбки, но иногда встречаются и презабавнейшие экземпляры*⁷.

Покажем также пример употребления формы 3-го лица множественного числа настоящего времени с финальным согласным основы [к’] на странице – чрезвычайно показательно! – лингвистического форума, где пользователи рассуждают о частеречной и синтаксической классификации языковых явлений в английском языке: *Не предлог, а относительное местоимение. Так вроде «причастный оборот» – это сокращённое в (когда-то) разговорном то же придаточное. Они ж эллипсы больше нашего лайкят*⁸. В данном случае, разумеется, глагол употребляется не в значении «выражать одобрение путём постановки значка лайк», а является варваризмом английского *to like* в значении «нравиться», но это не отменяет факта отсутствия всеобщности у выявленной в решении задания закономерности.

⁵ в этом и всех последующих примерах из сети Интернет авторская орфография и пунктуация сохранены.

⁶ URL: <https://horoshogromko.ru/2015/12/27/noski-s-patkoj-hg-sverhu-vniz/> (дата обращения: 04.09.2019).

⁷ URL: <https://www.mamba.ru/ru/diary?tag=%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%BA> (дата обращения: 04.09.2019).

⁸ URL: <https://lingvoforum.net/index.php?topic=13079.1100> (дата обращения: 04.09.2019).

В стандартном языке (или в том, что до недавнего времени считался и считается по инерции стандартным) той же морфонологической закономерности подвержен задненёбный [гʹ], который «не может быть» ни согласным исходом перед темой *-и-*, ни конечным согласным основы настоящего времени у глаголов второго спряжения. Однако прочно вошедшая в нашу жизнь реалья блогов и блогеров породила глагол *блогить*. Вот хотя бы некоторые примеры на употребление этого глагола в формах инфинитива и настоящего времени с финалью [гʹ].

(1) *Начинаем блогить*⁹.

(2) *Время блогить!*¹⁰.

(3) *Ходишь в школу, ходишь, вяжешь и блогишь, а потом бац – и надо все бросать, бежать делать вещи и называть их своими именами*¹¹.

(4) *Некоторые люди блогят о своей жизни в целом...*¹².

В аспекте аналогии интересна вариативность форм первого лица единственного числа: здесь встречается как форма *блогю* (*Вот уже две недели я блогю через пень-колоду, а все почему? Все потому, что я сижу дожидаясь (Луна в иллюминаторе. 08.09.14)*¹³, так и форма *блоглю* (*Я блоглю уже двадцать лет!*¹⁴). Первая – наиболее «антимодельная» (такая финаль глагольной формы первого лица единственного числа действительно несколько экзотична для слуховой и зрительной привычки носителя русского языка). Очевидно, чувствуя это, некоторые носители «достраивают» эту форму *l-epentheticum* – и делают не всеобщей ещё одну «объективную закономерность» стандартного языка, в котором *l-epentheticum* добавляется только к губным согласным.

Разумеется, на просторах интернета встречается и стандартная, вписывающаяся в закономерность задания, форма инфинитива *бложить* вместе со стандартным первым лицом единственного числа *бложу*, но это лишь говорит о том, что данным носителям языка такая мор(фоно)логическая модель привычнее, а вовсе не об общей безликой закономерности.

(1) *Мужская футболка 3D «Я блогер я блОжу» отличного качества по цене, всего 1025 руб.*¹⁵.

(2) *зы: а Аглая все к Яне цепляется. У то вотта (sic! – Ф.А.) заведи себе блогера, и он тебя будет бложить каждый день в своем популярном боги! :huh:*¹⁶.

⁹ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=949-GKkgFL4> (дата обращения: 04.09.2019).

¹⁰ URL: https://www.youtube.com/watch?v=8M2kcp_0SIk (дата обращения: 04.09.2019).

¹¹ URL: <https://horoshogromko.ru/2014/09/18/ya-soskuchilso/> (дата обращения: 04.09.2019).

¹² URL: <https://finance-and-business.ru/biznes-v-internete/kak-zarabotat-dengi-na-bloginge.html> (дата обращения: 04.09.2019).

¹³ URL: <https://horoshogromko.ru/page/110/?author=0> (дата обращения: 04.09.2019).

¹⁴ URL: https://vk.com/wall-46521427_4195895 (дата обращения: 04.09.2019).

¹⁵ URL: https://rusbiathlon.ru/shop/id1642553/ya-blogyer-blozhu-muzhskaya-futbolka-3d_manshortfull/ (дата обращения: 04.09.2019).

(3) *Добро пожаловать в наш блог! Мы БУДЕМ БЛОЖИТЬ о нашей жизни и наших путешествиях!*¹⁷.

Следующий пример очевидным образом иллюстрирует типичную метаязыковую рефлексию носителя языка, перед которым не стоит дополнительная (нетривиальная для коммуникации) цель выявить какую-либо лингвистическую (семиотическую) закономерность: носитель пытается понять, какая из предложенных им форм глагола правильная с точки зрения стандарта (для обычного носителя, повторим, метаязыковая рефлексия почти всегда сводится к определению того, что правильно, а что неправильно). Не найдя ответ на свой вопрос, носитель перекладывает ответственность на опытных блогеров и тем заканчивает свой экскурс в метаязыковые дебри: *А как правильно называется то, что делают блогеры? Они "бложат"? Или "блоггят"? Ну или там бложигуют... :unsure: Ничччо не понятно. Отвечайте, опытные блогеры!*¹⁸.

Сам факт того, что носитель задаёт такой вопрос, свидетельствует о том, что в его голове язык предстаёт отнюдь не в виде набора грамматических правил и парадигм и даже не в виде набора компетенций в понимании Ноама Хомского. Мы разделяем точку зрения Б. А. Гаспарова, который пишет, что «... умение говорящих оперировать различными морфологическими формами слов определяется... непосредственным знанием словоформ как таковых, вернее, знанием словоформы, укоренённом в её сфере употребления, в составе множества хранимых памятью выражений» [3, 86]. Словоформы же в аспекте своих семантических, мор(фоно)логических и иных системных свойств не рефлексиируются носителями языка, для них важно одно: в каких комплексных ситуациях коммуникативного воздействия говорящий их употребляет. Как отмечает акад. Б. А. Серебренников, «слово выступает в роли своеобразного возбудителя общего понятия. Уточнение этого понятия осуществляется благодаря действию других факторов. Здесь большую роль играет словесный контекст, сфера или область его применения, конкретная обстановка и т.п.» [6, 78]. Морфологические парадигмы, морфонологические свойства, семантические нюансы имеют вторичное значение – носитель вспоминает о них, если контексты употребления той или иной словоформы, хранящиеся в его памяти, недостаточны для соотнесения данной словоформы с той или с иной мор(фоно)логической моделью или той или иной семантикой.

Сказанное и показанное не означает, что некоей мор(фоно)логии в голове носителя вовсе не существует: просто она существует не так, как ей предписывается существовать в традиционной грамматике. Слова не

¹⁶ URL: <http://forum.nvrsk.ru/index.php?showtopic=264136&st=80> (дата обращения: 04.09.2019).

¹⁷ URL: <http://budemblozhit.ru/> (дата обращения: 04.09.2019).

¹⁸ URL: <http://forum.nvrsk.ru/index.php?showtopic=264136&st=80> (дата обращения: 07.09.2019).

выстраиваются в парадигмы, аналогия не уподобляется вычислителю регулярных и / или всеобщих правил употребления. Аналогия очень часто работает как паронимическая аттракция, позволяющая насыщать смыслами и отсылками к разным коммуникативным ситуациям даже очень короткие отрезки текста, как, например: *гость – «блогерам» пишет: Ребята, вы, конечно, интересные и кажется неглупые, но явно с манией величия. Успокойтесь и продолжайте блогить или блажить, или блажить – как получится*¹⁹.

Кроме того, общеизвестно, в том числе и с позиций соссюрковского «языка», что язык по своему существу вариативен²⁰. Следовательно, даже с этой точки зрения вряд ли возможно заведомо полагаться на какие-либо незыблемые мор(фоно)логические закономерности.

Итак, мы попытались показать, что объективные законы языка в понимании традиционной грамматики – не более чем удобное допущение. В целом ряде случаев (в том числе при составлении и решении олимпийских задач по лингвистике) оно очень полезно и с точки зрения познавательной активности, и с точки зрения овладения языками, но опора только на эти законы оказывается неэффективным инструментом для описания естественного коммуникативного процесса. Носитель языка тут же обнаружит, что факты употребления часто противоречат предписываемым правилам или «законам»²¹ употребления, что обиход неоднороден, что коммуникативная деятельность направлена не на выверку употреблённых знаковых феноменов с некими «законами», а на воздействие на адресата, что употребление с целью воздействия обычно предшествует метаязыковой рефлексии, но не наоборот, и что сама метаязыковая рефлексия – отнюдь не обязательная составляющая коммуникативного процесса, ибо она заведомо нарушает плавное течение последнего. Что делать с этим фактом составителю заданий олимпиады – вопрос, выходящий за рамки данной статьи.

Список литературы

1. Бурлак С.А. Происхождение языка. Факты, исследования, гипотезы. – М.: Альпина нон фикшн, 2019. – 609 с.

¹⁹ URL: <https://www.pryaniki.org/view/article/1015622/> (дата обращения: 04.09.2019).

²⁰ в числе прочего, об этом свидетельствуют и последние данные глоттогенеза. В частности, С.А. Бурлак пишет, что эволюционное преимущество в развитии языка получают «... те группы [человекообразных], члены которых способны как можно быстрее понять то, что им сообщают...» [1, 483]. И далее: «Соответственно, отбором будет поощряться всё более **вариабельный** (выделено нами – Ф.А.) исходный сигнал и всё более точное угадывание другими особями по этому сигналу, что же будет сообщено» [1, 484].

²¹ См. высказывание Гуго Шухардта из статьи «О фонетических законах» 1885 года: «Фонетические законы и социальный характер языка несовместимы друг с другом» [7, 53]. Нам думается, что это же высказывание применимо ко всем другим законам «языковой системы».

2. *Вдовиченко А.В.* Коммуникативный ажиотаж стиха. Заметки о природе поэзии. – М.: Индрик, 2018. – 152 с.
3. *Гаспаров Б.А.* Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
4. *Кацнельсон С.Д.* Категории языка и мышления. Из научного наследия. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 864 с.
5. *Секст Эмпирик.* Против грамматиков // Античные теории языка и стиля. – СПб: Алетейя, 1996 г. – С. 89 – 99.
6. *Серебрянников Б.А.* Язык отражает действительность или выражает её знаковым способом? (с. 70-86) // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. Ответственный редактор академик Б.А. Серебрянников. – М.: Наука, 1988. – С. 70 – 86.
7. *Шухардт Гуго.* Избранные статьи по языкознанию. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 296 с.

Источники

- URL: <https://horoshogromko.ru/2015/12/27/noski-s-patkoi-hg-sverhu-vniz/> (дата обращения: 04.09.2019).
- URL: <https://www.mamba.ru/ru/diary?tag=%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%BA> (дата обращения: 04.09.2019).
- URL: <https://lingvoforum.net/index.php?topic=13079.1100> (дата обращения: 04.09.2019).
- URL: <https://www.youtube.com/watch?v=949-GKkgFL4> (дата обращения: 04.09.2019).
- URL: https://www.youtube.com/watch?v=8M2kcp_0SIk (дата обращения: 04.09.2019).
- URL: <https://horoshogromko.ru/2014/09/18/ya-soskuchilso/> (дата обращения: 04.09.2019).
- URL: <https://finance-and-business.ru/biznes-v-internete/kak-zarabotat-dengi-na-blogginge.html> (дата обращения: 04.09.2019).
- URL: <https://horoshogromko.ru/page/110/?author=0> (дата обращения: 04.09.2019).
- URL: https://vk.com/wall-46521427_4195895 (дата обращения: 04.09.2019).
- URL: https://rusbiathlon.ru/shop/id1642553/ya-blogger-blozhu-muzhskaya-futbolka-3d_manshortfull/ (дата обращения: 04.09.2019).
- URL: <http://forum.nvrsk.ru/index.php?showtopic=264136&st=80> (дата обращения: 04.09.2019).
- URL: <http://budemblozhit.ru/> (дата обращения: 04.09.2019).
- URL: <http://forum.nvrsk.ru/index.php?showtopic=264136&st=80> (дата обращения: 07.09.2019).
- URL: <https://www.pryaniki.org/view/article/1015622/> (дата обращения: 04.09.2019).

References

1. *Burlak S.A.* *Proishozhdeniye yazyka. Fakty, issledovaniya, gipotezy* [The origin of the language. Facts, researches, hypotheses]. Moscow, Al'pina non-fikshn, 2019, 609 p.
2. *Vdovitsenko A.V.* *Kommunikativnyy azhiotazh stiha. Zаметki o prirode poezii* [Communicative agiotage of a verse. Notes about the nature of poetry]. Moscow, Indrik, 2018, 152 p.
3. *Gasparov B.A.* *Yazyk, pam'at', obraz. Lingvistika yazykovogo sushchestvovaniya* [Language, memory, image. Linguistics of existence within the language]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 1996, 352 p.

4. Katsnel'son S.D. *Kategorii yazyka i myshleniya. Iz nauchnogo naslediya* [Categories of language and categories of thinking. From the scientific heritage]. Moscow, Yazyki slav'anskoy kul'tury, 2001, 864 p.
5. *Sextus Empiricus. Protiv grammatikov* [Against grammarians] // *Antichnyye teorii yazyka i stil'a* [Antique theories of language and style]. Saint-Petersburg, Aleteia, 1996. Pp. 89 – 99 (in Russian).
6. *Serebrennikov B.A. Yazyk otrazhayet deystvitel'nost' ili vyrazhayet yeyo znakovym sposobom?* [Does the language reflect reality or does the language express reality by means of signs?] // *Rol' chelovecheskogo factora v yazyke. Yazyk i kartina mira* [The role of the human factor in the language. The language and the world image]. Moscow, Nauka, 1988. Pp. 70 – 86.
7. *Schuhardt H. Izbrannye stat'yi po yazykoynaniyu* [Selected papers about linguistics]. Moscow, Editotial URSS, 2003, 296 p. (in Russian).

Е. Н. Басовская, А. В. Зайцева¹

**ПОДВОДНЫЕ КАМНИ
СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ СТИЛИСТИКИ
(ПО МАТЕРИАЛАМ ОБУЧЕНИЯ
И ТЕСТИРОВАНИЯ СТУДЕНТОВ)**

Статья посвящена анализу результатов студенческого тестирования по стилистике и литературному редактированию. Используется специальный показатель – индекс легкости вопроса. Авторы подробно останавливаются на вопросах с минимальным индексом легкости, то есть таких, которые вызвали у участников тестирования максимальные затруднения. На основании этих данных выявляются некоторые проблемные зоны современной русской стилистики. В статье называются такие трудные вопросы стилистики, как произношение необщепотребительных слов, определение стилистической окраски ряда лексем, выбор репрезентативного справочника для поиска лингвистической информации. Причины допущенных студентами ошибок предлагается искать не только в методических недостатках учебного курса, но и в противоречивости данных, представленных в нормативных словарях, а также в закономерном противоречии отдельных норм литературного языка речевому узусу. Предлагается в процессе чтения учебного курса уделять больше внимания проблемным областям стилистики и функциональному аспекту культуры речи.

Ключевые слова: стилистика, литературный язык, норма, узус, орфоэпия, функциональный стиль, лингвистические словари, тестирование, ошибки.

E. N. Basovskaya, V. Zaitseva

**THE PITFALLS OF MODERN RUSSIAN STYLISTICS (ON
MATERIALS OF TEACHING AND TESTING OF STUDENTS)**

The article is devoted to analysis of test results of students on stylistics and literary editing. The authors use a special indicator – the index of ease of the question – and dwell in detail on the issues with a minimum index of lightness, which were the most difficult for the respondents. Basing on these data, the researchers identify some problem areas of modern Russian stylistics. The article calls such difficult questions of stylistics, as the pronunciation of not common words, the definition of the stylistic colouring of a number of tokens, the choice of a reliable source of linguistic information. The authors propose to look for the causes of the errors made by the students not only in the methodological shortcomings of the training course, but also in the inconsistency of the data presented in normative dictionaries, as well as in logical

¹ Евгения Наумовна Басовская – доктор филологических наук, зав. кафедрой медиаречи Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия). E-mail: jeni_ba@mail.ru
Анна Владимировна Зайцева – зав. лабораторией управления образовательным порталом Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия). E-mail: zaiceva-anyu@mail.ru
Evgeniya N. Basovskaya – Ph.D., Associate Professor, head of Department of media speech Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia). E-mail: jeni_ba@mail.ru
Anna V. Zaitseva – head of laboratory of management of the educational portal Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia). E-mail: zaiceva-anyu@mail.ru

contradiction between separate norms of the literary language and speech usage. They offer to pay more attention to the problem areas of style and to functional aspect of speech culture in the process of reading the training course.

Key words: stylistics, literary language, norm, usus, orthoepy, functional style, linguistic dictionaries, testing, errors.

Постановка проблемы. Обучение студентов гуманитарных факультетов вузов стилистике и литературному редактированию не может не быть практически ориентировано. В частности, к числу формируемых данной дисциплиной компетенций при подготовке бакалавров журналистики относятся «способность к коммуникации в устной и письменной формах на русском и иностранном языках для решения задач межличностного и межкультурного взаимодействия» и «способность эффективно использовать лексические, грамматические, семантические, стилистические нормы современного русского языка в профессиональной деятельности» [7]. Очевидно, что преподаватель стилистики в высшей степени заинтересован в адекватной оценке сформированных по итогам чтения курса знаний, умений и навыков.

Для достижения этой цели в Российском государственном гуманитарном университете разрабатывается комплексный тест по стилистике. В настоящее время подготовлена и апробирована первая часть теста, охватывающая функциональную стилистику (включая лексику научного стиля) и один из разделов практической – основы орфоэпии. В данной статье представлены результаты тестирования 59 студентов 3 курса факультета журналистики в конце 2018 года. Представляется интересным и методически значимым оценить степень сложности различных вопросов теста, а также выявить наиболее типичные ошибки, допускаемые участниками тестирования. На основе этих данных может быть доработана программа дисциплины, значительно усовершенствованы учебно-методические материалы. Кроме того, собранные сведения позволяют сделать некоторые предположения относительно культуры речи учащейся молодежи и отдельных тенденций развития стилистической системы современного русского языка.

Трудное и «лёгкое». Подсчеты, произведенные специалистами лаборатории управления образовательным порталом РГГУ с использованием системы Мираполис², показывают следующий рейтинг сложности вопросов (от самого простого, на который правильно ответило максимальное число

2

См.: https://www.mirapolis.ru/?utm_source=yandex&utm_medium=cpc&utm_term=%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%81&utm_campaign=brand_39755640&yclid=4907389314035650468

респондентов, до наиболее сложного, получившего наименьшее количество правильных ответов):

Вопросы по орфоэпии	Индекс легкости вопроса
<p>В слове ОТКУПОРИТЬ литературное ударение падает на второй слог падает на третий слог является вариативным зависит от значения</p>	97,67
<p>В слове ТОРТЫ литературное ударение падает на первый слог падает на второй слог является вариативным зависит от значения</p>	97,06
<p>В слове ЖАЛЮЗИ литературное ударение падает на первый слог падает на третий слог является вариативным зависит от значения</p>	95,12
<p>В слове КАУЧУК литературное ударение падает на первый слог падает на третий слог является вариативным зависит от значения</p>	94,29
<p>В слове СВЕКЛА литературное ударение падает на первый слог падает на второй слог является вариативным зависит от значения</p>	93,62
<p>В слове ШАРФЫ литературное ударение падает на первый слог падает на второй слог является вариативным зависит от значения</p>	92,86
<p>В слове ПРИНУДИТЬ литературное ударение падает на второй слог падает на третий слог является вариативным</p>	88,24

зависит от значения	
В слове ЗАНЯТА литературное ударение падает на первый слог падает на третий слог является вариативным зависит от значения	84,38
В слове ДИСПАНСЕР литературное ударение падает на второй слог падает на третий слог является вариативным зависит от значения	84,21
Смягчение согласного перед Е обязательно в слове бартер бутерброд декада шинель	83,33
В слове УМЕРШИЙ литературное ударение падает на первый слог падает на второй слог является вариативным зависит от значения	80,56
В слове КВАРТАЛ литературное ударение падает на первый слог падает на второй слог является вариативным зависит от значения	78,57
В слове БАЛОВАННЫЙ литературное ударение падает на первый слог падает на второй слог является вариативным зависит от значения	76,32
В слове БРЯЦАТЬ литературное ударение падает на первый слог падает на второй слог является вариативным зависит от значения	74,07
В слове ОБЛЕГЧИТЬ литературное ударение падает на второй слог падает на третий слог является вариативным	70,83

зависит от значения	
В слове СЛИВОВЫЙ литературное ударение падает на первый слог падает на второй слог является вариативным зависит от значения	77,78
В слове УКРАИНСКИЙ литературное ударение падает на второй слог падает на третий слог является вариативным зависит от значения	70,73
В слове ПРЕМИРОВАТЬ литературное ударение падает на второй слог падает на четвертый слог является вариативным зависит от значения	70,59
Произношение до[жж']и соответствует старшей орфоэпической норме соответствует младшей орфоэпической норме является просторечным определяется оттенком значения	70,45
В слове КОКЛЮШ литературное ударение падает на первый слог падает на второй слог является вариативным зависит от значения	67,5
Произношение по[т]скользнуться соответствует старшей орфоэпической норме соответствует младшей орфоэпической норме является просторечным определяется оттенком значения	48,78
В слове ОДНОВРЕМЕННО литературное ударение падает на третий слог падает на четвертый слог является вариативным зависит от значения	45,24
В слове ЗНАМЕНИЕ литературное ударение падает на первый слог падает на второй слог является вариативным	42,5

зависит от значения	
Смягчение согласного перед Е обязательно в слове деканат продюсер сервис термин	36,96
Вопросы по функциональной стилистике	
Слово ДИАСПОРА означает национально-культурное меньшинство желудочное заболевание средство размножения некоторых растений все вышеперечисленное	100
Слово ДИЛЕММА означает выбор из двух вариантов живописное произведение с предметным передним планом чертеж, отражающий изменение величины все вышеперечисленное	100
Слово КСЕНОФОБИЯ означает враждебное отношение к иному, чужому терпимость к иному, чужому подавленное психическое состояние все вышеперечисленное	97,22
Слово, обладающее нулевой стилистической окраской, является книжным нейтральным разговорным эксплицитным	95
Информация о произношении слова представлена в орфографическом словаре в орфоэпическом словаре в толковом словаре в этимологическом словаре	91,43
Слово ВЕРИФИКАЦИЯ означает искусство стихосложения проверка истинности опытным путем абсолютное доверие все вышеперечисленное	91,18
Слово ОТЧИЗНА является стилистически нейтральным	90,91

книжным разговорным просторечным	
Слово ХАРЯ является стилистически нейтральным книжным разговорным просторечным	88,89
Слово НАДЛЕЖАЩИЙ является стилистически нейтральным книжным разговорным просторечным	86,05
Слово КОНФОРМИЗМ означает неуважительное отношение к святыням нелюбовь к людям приспособленчество, соглашательство все вышеперечисленное	84,62
Слово МАРГИНАЛІ означает одинокий человек человек вне социальной группы правонарушитель, преступник все вышеперечисленное	84,09
Слово ДОМИК является стилистически нейтральным книжным разговорным просторечным	83,33
Слово ЗАЧЁТКА является стилистически нейтральным книжным разговорным просторечным	83,33
Использование табу законодательно запрещено в текстах любых средств массовой информации законодательно запрещено только в текстах СМИ, адресованных детской аудитории законодательно запрещено только в печатных СМИ не регламентировано российским законодательством	82,93

<p>За пределами литературного языка находится высокий стиль просторечие публицистический стиль язык художественной литературы</p>	82,93
<p>Слово РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ является стилистически нейтральным книжным разговорным просторечным</p>	78,95
<p>Слова и словосочетания, характерные для публицистического стиля, называются арготизмы газетизмы канцеляризмы смиизмы</p>	75
<p>Слово АНАХРОНИЗМ означает отказ от соблюдения принятых в обществе норм поведения устаревшее слово хронологическая неточность все вышеперечисленное</p>	72,5
<p>Отметьте верное утверждение Литературный язык развивается быстрее, чем национальный язык в целом. Литературный язык консервативнее, чем национальный язык в целом. Литературный язык развивается в едином темпе с национальным языком. Литературный язык в отличие от национального языка в целом не развивается.</p>	72,34
<p>Ученый, сформулировавший концепцию конфликта экспрессии и стандарта в публицистическом стиле, – это В.Г. Костомаров С.И. Ожегов Д.Э. Розенталь Д.Н. Ушаков</p>	70,97
<p>ЭКСТРАЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ означает внеязыковой межъязыковой языковой</p>	70,45

языковедческий	
Слово ОДИОЗНЫЙ означает крайне неприятный, известный с плохой стороны не подлежащий переводу на другие языки патетический, бравурный все вышеперечисленное	66,67
Слово ДЕЗАВУИРОВАТЬ означает заявить о несогласии, отказе разоблачить, уличить в преступлении ухудшить, лишить ценных качеств все вышеперечисленное	65,12
Термин КОДИФИКАЦИЯ применительно к норме литературного языка означает письменная фиксация в словаре письменная фиксация в юридическом документе изменение по решению лингвистов отмена по решению лингвистов	64,71
Закон «О государственном языке Российской Федерации» принят в 1990 году принят в 2005 году принят в 2018 году пока не принят, обсуждается в Государственной Думе	63,41
Нормы литературного языка фиксируются в словарях и справочниках в законах и кодексах в образцовых текстах во всех перечисленных источниках	63,16
Слово КОНЪЮНКТУРА означает актуальная ситуация полное согласие хронологическая неточность все вышеперечисленное	62,79
Слово РАСПЛАКАТЬСЯ является стилистически нейтральным книжным разговорным просторечным	52,78
Узус всегда противоречит норме всегда совпадает с нормой	52,5

может как совпадать с нормой, так и противоречить ей не может быть сопоставлен с нормой	
Слово ВОВНУТРЬ является стилистически нейтральным книжным разговорным просторечным	46,15
Слово МАЛЫШ является стилистически нейтральным книжным разговорным просторечным	44,74
Информация о стилистической окраске слова представлена в орфографическом словаре в орфоэпическом словаре в семантико-стилистическом словаре в толковом словаре	40,62
Слово ПРИЯТЕЛЬ является стилистически нейтральным книжным разговорным просторечным	40
К числу книжных стилей литературного языка относится арго официально-деловой стиль разговорный стиль язык художественной литературы	40
Слово КАРТОФЕЛЬ является стилистически нейтральным книжным разговорным просторечным	16,67
Обязательными реквизитами любого документа являются адресат и адресант бланк и печать дата и подпись все вышеперечисленное	12,9

Специального внимания заслуживают, на наш взгляд, задания, вызвавшие у студентов максимальные затруднения (индекс легкости менее

50%). При чтении курса стилистики в дальнейшем следует учитывать эти «белые пятна» и уделять объяснению отдельных вопросов больше времени. Кроме того, составление типологии наиболее распространенных ошибок дает возможность сделать некоторые предположения относительно того, почему значительная часть студентов не усвоила учебный материал.

Сложные случаи произношения. В разделе «Орфоэпия» такими оказались вопросы о произношении *по[т]скользнуться*, ударении в словах *одновременно* и *знамение*, а также о смягчении согласного перед *Е*. Рассмотрим наиболее распространенные ошибочные ответы на эти вопросы.

Произношение *по[т]скользнуться* правильно охарактеризовали как просторечное 48,78% респондентов. По мнению 34,15%, оно соответствует младшей, а по мнению 14,63% – старшей орфоэпической норме. Небольшое число студентов – 2,44% – ответили, что произношение определяется оттенком значения. На основании полученных данных можно предположить, что у учащихся не сформировалось адекватного представления о так называемых «старшей» и «младшей» нормах произношения. Показательно и то, что многие сочли произношение *по[т]скользнуться* нормативным и современным. Причина очевидна: данная орфоэпическая ошибка широко распространена, и студенты в своем речевом поведении ориентируются не на словарную информацию, а на узус.

Те же причины имеет, по нашему мнению, и сложность выбора ударения в существительном *знамение*. Правильно назвали ударным первый слог 42,5% опрошенных. По представлениям 22,5% ударение в этом слове зависит от значения, по утверждению 20% – падает на второй слог. 15% студентов назвали данное ударение вариативным. Слово *знамение* не является частотным в речи современной молодежи. Незнание или неточное знание семантики существительного привело респондентов к мысли о связи ударения со смыслом, которая в действительности отсутствует. Кроме того, в ответах вновь заметна опора на узус: произношение *знамЕние* является более распространенным, чем нормативное.

Сложность выбора правильного ответа об ударении в слове *одновременно* имеет несколько иные, исторические корни. Классические орфоэпические словари XX века предлагали в качестве предпочтительного или единственно допустимого ударение *одноврЕменно* (этой позиции придерживается, например, М. В. Зарва – автор словаря «Русское словесное ударение», размещенного на авторитетном портале Грамота.ру [8]). Новейшие словари или продолжают эту традицию [9, 274], или отступают от нее, отдавая предпочтение поддержанному узусом произношению *одновремЕнно*. Так, при переиздании «Орфоэпического словаря» под редакцией Р. И. Аванесова словарная статья «Одновременный» приобрела

следующий вид: «**одновременный**... и доп. **Одновременный**» [10, 323]. Несмотря на то что со студентами на занятиях подробно обсуждается проблема гибкости литературной нормы и произношение слова *одновременно* приводится в качестве примера, результаты тестирования показывают, что носитель языка в целом склонен к поиску однозначного ответа на вопрос «Как правильно?», а информацию о вариативности часто рассматривает как неудовлетворительную.

Отвечая на один из вопросов об обязательном смягчении согласного перед Е в заимствованном слове, студенты чаще выбирали вариант *сервис* (45,65%), чем *термин* (36,96%), несмотря на то что новейшие орфоэпические словари допускают твердое произношение [сэ]рвис, но требуют единственно возможного мягкого [т'е]рмин [11; 931, 1011; 9; 412, 453]. Студенты же, безусловно, в большей степени ориентируются на узус, в рамках которого произношение [сэ]рвис практически не представлено, а ошибочное [тэ]рмин широко распространено. Такое противоречие в очередной раз иллюстрирует тезис о высокой степени консерватизма литературного языка и справочников, кодифицирующих его нормы, а также о неизбежной борьбе между вариантами, функционирующими в языках литературном и народном [6, 126]. Мы полагаем, что в современном мире, культивирующем свободу индивидуального, в том числе речевого поведения, надо различать информирование о классической норме и требование ее соблюдения. В случаях, когда устаревающая норма вступает в очевидное противоречие с узусом, учащимся предстоит настроиться на неизбежность осознанного личного стилистического выбора.

Из проанализированного материала следует, что преподавателю стилистики необходимо обратить дополнительное внимание студентов на произношение необщепотребительных слов (полезен будет и подробный анализ их семантики). Кроме того, желательно постоянно возвращаться к вопросу о гибкости и исторической изменчивости орфоэпических норм, информировать учащихся о расхождении в данных лингвистических словарей, посвящать время обсуждению проблемы целесообразности стилистического выбора в конкретной речевой ситуации.

Сложные вопросы функциональной стилистики. Выполняя задания по функциональной стилистике, студенты испытали максимальные затруднения при ответах на вопросы о стилистической принадлежности слов *вовнутрь*, *малыш*, *приятель* и *картофель*, а также о том, в каком словаре представлена информация о стилистической окраске слова, какой из стилей относится к числу книжных и каковы обязательные реквизиты любого документа.

К просторечию слово *вовнутрь* правильно отнесли 46,15% респондентов. 38,46% назвали его разговорным, 10,26% – нейтральным,

5,13% – книжным. Небольшая численная разница между первыми и вторыми вариантами ответа ярко свидетельствует о трудности понимания учащимися принципиальной разницы между различными пластами стилистически сниженной лексики: разговорной, находящейся в пределах литературного языка, и просторечной, не соответствующей норме. Полученный результат указывает на необходимость более подробно, со значительным количеством примеров, говорить на занятиях по стилистике о несовпадении понятий «разговорное» и «просторечное».

Ответы, касающиеся стилистической принадлежности существительного *малыш*, демонстрируют наличие еще одной проблемы – недостаточного осознания учащимися разницы между нейтральной и разговорной лексикой (эти две характеристики слова предложило равное число участников тестирования – 44,74; 10,53% сочли существительное *малыш* просторечным). Эти данные свидетельствуют о явлении, которое можно назвать неразвитостью стилистического чутья и вкуса. Показательно, что ошибки были допущены будущими журналистами, которым предстоит профессионально работать со словом.

При анализе слова *приятель* студенты допустили еще большее количество ошибок: 54,29% охарактеризовали его как стилистически нейтральное и только 40% – как разговорное. Корни данной проблемы следует искать не только в недостатках педагогической системы. Не вполне благополучна в данном смысле и лексикографическая ситуация. Если простой эксперимент [4, 172] – подстановка слова *приятель* в любой текст книжного стиля (научный или официально-деловой) – порождает несомненный стилистический диссонанс (нефункциональное сочетание языковых средств) [5, 59], что подтверждает наличие у существительного разговорной окраски, то лингвистические словари дают по данному вопросу не вполне четкую информацию. В частности, широко известный и активно используемый непрофессионалами «Словарь русского языка» С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой приводит основное значение слова *приятель* – «близкий и дружески расположенный знакомый» – без стилистических помет [12, 604]. «Большой толковый словарь русского языка» под редакцией С. А. Кузнецова, популярный благодаря размещению на портале Грамота.ру, сопровождает пометой «разг.» не слово в целом, а конкретную конструкцию – «друзья-приятели» [13].

Существительное *картофель* 83,33% участников опроса сочли стилистически нейтральным и только 16,67% правильно указали на его книжную окраску. В данном случае неточность стилистической интерпретации также в некоторой степени предопределяется размытостью и несогласованностью словарной информации. Если в «Толковом словаре русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова первое значение слова

картофель – «растение с растущими в земле и употребляемыми в пищу клубнями» имеет помету «бот.», указывающую на принадлежность термина к научному стилю речи [14, 1327], то в «Словаре русского языка» С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой [12, 268], а также в «Большом толковом словаре русского языка» под редакцией С. А. Кузнецова [16] существительное представлено без стилистических помет, то есть как нейтральное. Ошибочность такой стилистической интерпретации слова становится очевидной при его подстановке в высказывание разговорного характера («Петь, давай уже, иди, картофель в тарелке!»).

Как справедливо отмечает О. Н. Емельянова, «достоверность, точность, последовательность, логичность, всесторонность и адекватность» описания стилистических свойств лексических единиц в толковых словарях русского языка далеко не безупречны [1, 278]. Недостаточная разработанность стилистического аспекта современной лексикографии в сочетании с объективно происходящим в русской речи конца XX – начала XXI столетия смещением стилиевых границ [3, 33] и усилившимся противопоставлением норм языка и норм коммуникации [2, 73] порождают неизбежные затруднения при анализе отдельных слов. С учетом этих обстоятельств тест не может быть единственной или важнейшей формой оценки знаний студентов по стилистике и литературному редактированию – эту форму аттестации необходимо дополнять заданиями другого типа (поиск и исправление стилистических ошибок, комплексный стилистический анализ текста и т.п.).

Вопрос о том, в каком словаре представлена информация о стилистической окраске слова, оказался трудным для 53,12% студентов, выбравших ответ «в семантико-стилистическом словаре», и 6,25%, остановившихся на варианте «в орфоэпическом словаре». Правильный ответ – «в толковом словаре» – дали 40,62% опрошенных. Причину того, почему больше половины респондентов выбрали несуществующий тип словаря, следует искать, на наш взгляд, в сегодняшнем преобладании цифрового информационного поиска над книжным. Получив задание найти словарное толкование лексемы, современные студенты практически всегда обращаются к электронным устройствам и ищут ответ в Интернете. При этом они часто не обращают внимания на название и другие характеристики источника информации.

Данное явление представляется важным и дающим педагогу основания для тревоги: при такой системе поиска у учащихся формируются не критическое отношение к источнику информации, привычка пользоваться непроверенными данными и не фиксировать их происхождение. Одним из шагов в направлении решения данной проблемы должны стать специальные

занятия, посвященные лексикографии и приемам работы с лингвистическими и иными справочниками.

Еще один вопрос, оказавшийся предсказуемо сложным, был сформулирован следующим образом: «К числу книжных стилей литературного языка относится...». Из четырех вариантов ответа два – «арго» и «разговорный стиль» – не были выбраны ни одним из респондентов. Из двух оставшихся только 40% студентов правильно выбрали официально-деловой стиль, а 60% назвали язык художественной литературы, несмотря на то что на занятиях преподаватель неоднократно говорил о полистилевой природе художественной речи и приводил примеры использования в ней различных нелитературных языковых элементов.

Вероятно, обиходная ассоциация «художественная литература – книга – книжный – книжный стиль» оказывается более устойчивой и сильной, чем, научное представление о понятии книжности, которое стремится сформировать у учащихся педагог. Тестирование показало, что в курсе стилистики и литературного редактирования должно уделяться еще больше внимания специфике терминологического употребления таких слов, как «литературный» и «книжный», а также стилевой неоднородности художественного текста.

Наконец, наиболее трудным в составе теста стал вопрос об обязательных реквизитах любого документа. В то время как правильным является ответ «дата и подпись», его выбрали только 12,9% опрошенных. На ответах «адресат и адресант» и «бланк и печать» остановились 12,9 и 6,45% соответственно. Большая же часть студентов полагает, что к числу обязательных реквизитов относится все вышеперечисленное.

Мы полагаем, что ответы на этот вопрос ярко демонстрируют, во-первых, недостаточное знакомство современной молодежи с культурой деловой речи и, во-вторых, неумение опираться в учебном процессе на личный опыт и фоновые знания. Участники тестирования, средний возраст которых около 20 лет, безусловно, имеют опыт написания заявлений (документ далеко не всегда составляется на бланке, а подпись заявителя не скрепляется печатью). Студенты должны также иметь представление о таком документе, как федеральный закон (в частности – «О государственном языке Российской Федерации») и знать, что в нем отсутствуют такие реквизиты, как адресат и адресант. Полученные в ходе тестирования ответы были даны на основании не конкретных знаний, а абстрактных представлений, что в целом весьма характерно для студентов, нередко рассматривающих учебный материал как не имеющий отношения к реальной жизни.

Отсюда следует вывод о том, что при рассмотрении в курсе стилистики того или иного функционального стиля (в том числе – официально-делового)

преподаватель должен стремиться связать изучаемую тему с жизненным опытом аудитории. Полезными могут стать такие упражнения, как составление заявления, доверенности, претензии, а также поиск нормативной документации, регламентирующей определенные виды деятельности. Полученные в ходе тестирования данные убедительно доказывают, что к преподаванию функциональной стилистики требуется последовательный функциональный подход.

Заключение. Несмотря на то что тестирование, как отмечалось выше, не может использоваться как универсальный метод проверки знаний, оно способно дать положительный педагогический эффект на этапе промежуточной аттестации учащихся. Данная форма контроля достаточно эффективно выявляет наиболее сложные для аудитории вопросы учебного курса и формирует базу для его доработки.

Результаты проведенного нами тестирования позволили обнаружить не только нуждающиеся в уточнении и развитии аспекты учебной дисциплины, но и некоторые проблемы современной академической стилистики и смежных лингвистических областей, прежде всего – лексикографии. При анализе материалов теста было установлено, что наиболее частотными являются ошибки, связанные:

- с различными (семантическими, орфоэпическими, стилистическими) характеристиками необщеупотребительных слов;
- с исторической изменчивостью и функциональной обусловленностью норм литературного языка;
- с противоречивостью данных, представленных в различных лингвистических словарях;
- с незрелостью у студентов навыков квалифицированного информационного поиска и повышенной зависимостью от электронных устройств и Интернета.

Эти данные позволяют утверждать, что современный курс стилистики должен быть ориентирован не столько системно, сколько функционально. Не отказываясь от предоставления студентам информации об эталонном литературном языке и его нормах, преподаватель должен уделить больше внимания таким вопросам, как речевая ситуация, целеполагание говорящего и пишущего, фактор адресата, целесообразность стилистического выбора, ситуативность критериев оценки качества речи. Знание этой проблематики способно переориентировать студента со слепого сетевого поиска «чего-нибудь более или менее подходящего» на осознанную работу с репрезентативными источниками информации.

Список литературы

1. *Емельянова О.Н.* Стилистическая информация в толковом словаре (аналитический обзор проблематики): монография. – Красноярск: Сиб. Федер. ун-т, 2013. – 315 с.
2. *Клушина Н.И.* Медиастилистика: монография. – М.: Флинта, 2018. – 184 с.
3. *Костомаров В.Г.* Языковой вкус эпохи. Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – 248 с.
4. *Пешковский А.М.* Как вести занятия по синтаксису и стилистике в школах взрослых // Пешковский А.М. Избранные труды. – М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1959. – С. 161-176.
5. *Славкин В.В.* Стилистический контраст и стилистический диссонанс в современных СМИ // Век информации. 2017. Т. 2. № 2. – С. 58-59.
6. *Трубецкой Н.С.* Общеславянский элемент в русской культуре // Вопросы языкознания. 1990. № 2. – С. 122-139.
7. Приказ Минобрнауки России от 07.08.2014 N 951 "Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 42.03.02 Журналистика (уровень бакалавриата)". Режим доступа: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=LAW;n=168795;div=LAW;mb=LAW;opt=1;ts=2AF3F61A4C78F76ADCC2CF0CA985D00B;rnd=0.7414505931083113#05645683392089778> (дата обращения – 16.07.2019).
8. *Зарва М.В.* Русское словесное ударение. Словарь нарицательных имён. М.: ЭНАС, 2001. Режим доступа: <http://gramota.ru/slovari/dic/?word=%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE&all=x&zar=x> (дата обращения – 16.07.2019).
9. *Штудинер М.А.* Словарь трудностей русского языка для работников СМИ. Ударение. Произношение. Грамматические формы. – М.: Словари XXI века. – С. 274.
10. *Борунова С.Н., Воронцова В.Л., Еськова Н.А.* Орфоэпический словарь русского языка. Произношение. Ударение. Грамматические формы / Под ред. Р.И. Аванесова. Изд. 5-е. – М.: Русский язык, 1989.
11. *Резниченко И.Л.* Орфоэпический словарь русского языка. Произношение. Ударение. – М.: Астрель: АСТ, 2008.
12. *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. – М.: ООО «А ТЕМП», 2006..
13. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 1998. Авторская редакция 2014 г. Режим доступа: <http://gramota.ru/slovari/dic/?word=%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%8F%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C&all=x>
14. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. Т. 1. – М.: ОГИЗ, 1935.
15. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. Режим доступа: <http://gramota.ru/slovari/dic/?word=%D0%BA%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%BE%D1%84%D0%B5%D0%BB%D1%8C&all=x>

References

1. *Emel'yanova O.N.* Stilisticheskaya informatsiya v tolkovom slovare (analiticheskiy obzor problematiki) [Stylistic information in the explanatory dictionary (analytical review of problems)]. – Krasnoyarsk: Sib. Feder. un-t, 2013. – 315 p.
2. *Klushina N.I.* Mediastilistika [Media stylistics]. – M.: Flinta, 2018. – 184 p.
3. *Kostomarov V.G.* Yazykovoy vkus epokhi. Iz nablyudeniy nad rechevoy praktikoy mass-media [Language taste of the era. From observations on the speech practice of mass media]. – M.: Pedagogika-Press, 1994. – 248 p.
4. *Peshkovskiy A.M.* Kak vesti zanyatiya po sintaksisu i stilistike v shkolakh vzroslykh [How to teach syntax and style in adult schools] // Peshkovskiy A.M. Izbrannyye trudy [Selected works]. – M.: State educational and pedagogical publishing house of the Ministry of education of the RSFSR, 1959. – P. 161-176.
5. *Slavkin V.V.* Stilisticheskiy kontrast i stilisticheskiy dissonans v sovremennykh SMI [Stylistic contrast, and stylistic dissonance in the modern media] // Vek informatsii. 2017. V. 2. № 2. – P. 58-59.
6. *Trubetskoy N.S.* Obshcheslavyanskiy element v russkoy kul'ture [The Slavic element in Russian culture] // Voprosy yazykoznaneya. 1990. № 2. – P. 122-139.
7. Prikaz Minobrnauki Rossii ot 07.08.2014 N 951 "Ob utverzhdenii federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta vysshego obrazovaniya po napravleniyu podgotovki 42.03.02 Zhurnalistika (uroven' bakalavriata)" [Order of the Ministry of education of the Russian Federation of 07.08.2014 N 951 "About the approval of the Federal state educational standard of the higher education in the direction of preparation 42.03.02 Journalism (bachelor's level)".]. URL: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=LAW;n=168795;div=LAW;mb=LAW;opt=1;ts=2AF3F61A4C78F76ADCC2CF0CA985D00B;rnd=0.7414505931083113#05645683392089778> (date of access – 16.07.2019).
8. *Zarva M.V.* Russkoye slovesnoye udareniye. Slovar' naritsatel'nykh imen. [Russian word accent. Dictionary of own names] M.: ENAS, 2001. URL: <http://gramota.ru/slovari/dic/?word=%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE&all=x&zar=x> (date of access – 16.07.2019).
9. *Shtudiner M.A.* Slovar' trudnostey russkogo yazyka dlya rabotnikov SMI. Udareniye. Proiznosheniye. Grammaticheskiye formy [Dictionary of Russian language difficulties for media workers. Accent. Pronunciation. Grammatical forms]. – M.: Slovari XXI veka.
10. *Borunova S.N., Vorontsova V.L., Es'kova N.A.* Orfoepicheskiy slovar' russkogo yazyka. Proiznosheniye. Udareniye. Grammaticheskiye formy [Orthoepic dictionary of the Russian language. Pronunciation. Accent. Grammatical forms] / Ed. R.I. Avanesov. Ed. 5. –M.: Russkiy yazyk, 1989.
11. *Reznichenko I.L.* Orfoepicheskiy slovar' russkogo yazyka. Proiznosheniye. Udareniye [Orthoepic dictionary of the Russian language. Pronunciation. Accent]. – M.: Astrel': AST, 2008.
12. *Ozhegov S.I., Shvedova N.Yu.* Tolkovyy slovar' russkogo yazyka [Explanatory dictionary of Russian language]. – M.: OOO «A TEMP», 2006.
13. *Bol'shoy tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [Large explanatory dictionary of the Russian language] / Ed. S.A. Kuznetsov. – SPb.: Norint, 1998. URL: <http://gramota.ru/slovari/dic/?word=priyatel>

14. *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [*Explanatory dictionary of Russian language*] / Ed. D.N. Ushakhov. V. 1. – M.: OGIZ, 1935.
15. *Bol'shoy tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [*Large explanatory dictionary of the Russian language*] / Ed. S.A. Kuznetsov. – SPb.: Norint, 1998. URL: <http://gramota.ru/slovari/dic/?word=%D0%BA%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%BE%D1%84%D0%B5%D0%BB%D1%8C&all=x>

Т. Е. Никольская, Г. Е. Тачков¹

АНТРОПОНИМИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ ПИСАТЕЛЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ ИНТЕРВЬЮ СО СТУДЕНТАМИ И ВЫПУСКНИКАМИ ЛИТЕРАТУРНОГО ИНСТИТУТА)

В статье анализируются ответы писателей – студентов, выпускников и слушателей Высших литературных курсов Литературного института имени А. М. Горького – на вопрос о том, чем они руководствуются при выборе имён для героев своих произведений. Исследование проводится в двух направлениях. Во-первых, выделяются и объединяются в группы типичные ответы, на основании чего делаются выводы о характере работы с антропонимами писателей, обучавшихся в Литинституте. Во-вторых, ответы писателей рассматриваются как опыт ретроспективной рефлексии творческого процесса, позволяющей приблизиться к пониманию предварительной работы автора со словом, которая, как правило, скрыта не только от читателя, но и не всегда осознаётся самим пишущим. Перспективы исследования потенциально лежат в трёх хотя и различных, однако в то же время не изолированных друг от друга сферах: это изучение метаязыковых рефлексивов писателей, литературной ономастики, а также идентификация писателей-представителей «школы Литинститута».

Ключевые слова: личное имя, литературный антропоним, творческая рефлексия, ретроспективная рефлексия писателя, писатели «школы Литинститута».

T. YE. Nikolskaya, G. YE. Tachkov

AUTHORS' REFLECTION ON THEIR CHARACTERS' NAMES

The article analyzes responses of writers – students, graduates and attendees of Higher Literary Courses at Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing – to the question of what guides their choice of names for their characters. The research is focused on two areas. Firstly, similar answers are identified and grouped together to establish the nature of character naming process of writers who studied at Maxim Gorky Institute. Secondly, authors' responses are viewed as experience of retrospective reflection within their creative process. This leads to insights into the author's preparatory work with narrative – typically concealed not only from the reader, and even not always consciously experienced by the writer.

The future focus of this research can target three separate yet interconnected spheres: study of meta linguistic reflection of authors, literary onomastics, as well identification of distinct features of writers who belong to the school of the Gorky Institute.

¹ Татьяна Евгеньевна Никольская – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики ФБГОУ ВО «Литературный институт имени А. М. Горького» (Москва, Российская Федерация). E-mail: t.e.nikolskaya@gmail.com.

Григорий Евгеньевич Тачков – выпускник Литературного института имени А. М. Горького (2018 г.), сотрудник театра МХАТ имени А. М. Горького (Москва, Российская Федерация). E-mail: tatchkov1@yandex.ru

T. Y. Nikolskaya – Ph.D., Associate Professor Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing (Moscow, Russia). E-mail: t.e.nikolskaya@gmail.com.

G. Y. Tachkov – Graduate of Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing; Maxim Gorky MKHAT employee (Moscow, Russia). E-mail: tatchkov1@yandex.ru.

Keywords: Proper name, Character's name, Reflection on creative process, writer's retrospective reflection, writers of Maxim Gorky Institute.

В одном из своих «Писем о добром и прекрасном» академик Д. С. Лихачёв утверждал, что «...каждый интеллигентный человек должен быть хотя бы немного филологом» [2, 151]. Если же интеллигентный человек к тому же и писатель, то слова «хотя бы немного» из максимы Лихачёва необходимо исключить. Писатель должен быть филологом в исходном значении этого слова (др.-греч. φιλολογία – любовь к учёным беседам, второй корень в составе слова родственен λόγος – слово, речь, разум, мнение). Здесь любовь к беседам, словам или речам – это не столько чувство, сколько проявление осознанного глубокого интереса к ним, изучение различных сторон их существования, понимание их роли в жизни каждого человека, и нации или народности, и человечества в целом. Иначе говоря, у писателя должен быть особый, филологический взгляд на мир: в любом предмете, действии, событии или ситуации человек пишущий видит дополнительное – языковое – измерение. Вряд ли бывают писатели, лишённые этого «четырёхмерного» видения. Возможно, не каждый из них отдаёт себе отчёт в непрерывных размышлениях о языке, но в то же время всякий раз, когда он ищет, как говорил Маяковский, «мелочишку суффиксов и флексий в пустой кассе склонений и спряжений», когда перед ним встаёт вопрос о речевой характеристике персонажа, когда он использует синонимическую замену или меняет строй предложения, – в любом из этих и во многих схожих случаях писатель рефлексировал над языком и его употреблением. Размышления писателя над природой и сущностью языка в целом, отдельной языковой единицы или же её речевого воплощения чаще всего скрыты от читателя, потому что не оформлены словесно. Факт языковой рефлексии обнаруживается ретроспективно – например, при сопоставлении черновика с окончательным вариантом текста. Однако и в этом случае читатель имеет дело лишь с результатом работы языкового сознания писателя, поэтому он может только догадываться о причинах выбора того или иного способа словесного выражения. Между тем вербализация языковой рефлексии писателя не просто интересна, но и важна, причём и для самого автора, и для читателя. Для первого – потому что анализ собственных творческих стратегий и художественных средств помогает его самоидентификации и творческому росту. Для второго – потому что писатель – это «профессиональный пользователь» языка, наблюдения которого над «материалом словесности» [3, 31] могут помочь читателю лучше понять приёмы и принципы употребления этого «материала» вообще и в конкретном произведении в частности, получить больше удовольствия от чтения. Кроме

того, если читатель – профессиональный исследователь произведений словесности, то анализ писательских рефлексивов ведёт к постижению общих закономерностей построения текста, углублённому пониманию механизмов коммуникации, причём реальной в том числе, показывает особенности взаимоотношений формы и содержания языковых знаков различных уровней и их реализации в речи, а также позволяет разработать теорию писательских стратегий и писательского мастерства. Особый интерес представляют метаязыковые и метатекстовые комментарии авторов, в которых отражается работа писателя с ономастическим материалом произведения, в частности с антропонимами. Рассуждения писателей об именах персонажей отнюдь не случайно оказались в центре нашего интереса: трудно переоценить важность выбора имени для героя художественного текста. Помимо самых очевидных – эстетической, идентифицирующей и дифференцирующей функций – имя персонажа выполняет множество других ролей, структурирующих литературный текст и позволяющих писателю использовать своего рода дополнительный канал коммуникации с читателем. Это такие роли, как: формирование подтекста, которое тесно связано с объективацией межтекстовых связей, характеристика персонажей, идентификация хронотопа, выстраивание читательской перспективы и т. д. Очевидно, что имя героя – важнейший текстообразующий элемент, поэтому писатель со всем возможным вниманием подходит к выбору имён персонажей. Процесс выбора и осмысления имени героя произведения художественной словесности назовём антропонимической рефлексией писателя. Она и служит объектом настоящего исследования. Антропонимические рефлексивы обнаруживаются в художественных текстах сравнительно редко, а между тем отношение автора и к процессу выбора имени, и к личному имени как к лингвокультурологической единице и элементу языковой композиции произведения является существенной составляющей идентификации писателя и во многом определяет характерные особенности его идиостиля. С целью лучшего понимания принципов работы писателя с ономастическими единицами и, как следствие, более глубокого проникновения в ткань произведения возможно обращение к ретроспективной вербализованной рефлексии, а именно – к интервью. Интервьюирование было использовано как базовый инструмент сбора материала для настоящего исследования. В качестве респондентов выступили восемь писателей – выпускников Литературного института имени А. М. Горького: писатель, редактор, кандидат филологических наук Анастасия Чернова (семинар прозы М. П. Лобанова), автор книг «Самолёт пролетел: рассказы, повесть» (М.: Вест-Консалтинг, 2012), «Ветер с пыльных дорог. Рассказы и повести» (М., 2017) и целого ряда публикаций в периодической печати, в том числе в журналах «Москва», «Наш

современник», «Роман-газета» и др.; писатель и преподаватель литературного мастерства Екатерина Оаро (семинар прозы А. Е. Рекемчука), автор повести «Сарафанное радио», вышедшей в переводе на белорусский язык под названием «Сарочае радзьё» (Мінск, Кнігазбор, 2013), и книги «Держись и пиши. Бесстрашная книга о создании текстов» (М.: Издательство АСТ, 2019); детский писатель, драматург Наталья Пушкарёва (семинар А. П. Торопцева), автор повести «Наська и её друзья» (М.: Издательство: У Никитских Ворот, 2015) и многочисленных публикаций в литературных альманахах; детский писатель, поэт и переводчик Екатерина Жданова (семинар прозы А. П. Торопцева), автор книги «Штандер, ножик, цу-е-фа: повесть в рассказах» (М.: Время, 2018); писатель, редактор, критик и издатель Максим Бурдин (семинары прозы Р. Т. Киреева и С. П. Толкачева), автор ряда рассказов (<https://www.proza.ru/avtor/mabur>) и публикаций в периодических изданиях, в том числе в «Литературной газете», в «Литературной России» и в журналах «Литературная учёба» и «Сибирские огни», и прозаик Александр Крохмаль (семинар прозы Р. Т. Киреева), автор сборника рассказов «Легенды о лунном пейзаже» (М.: НИЦ Академика, 2016), а также произведений в жанре фэнтези; поэт и музыкант Софья Няч (семинар поэзии Е. Б. Рейна), автор сборника стихотворений «Журавлиные Ярабцы» (Салехард: Северное издательство, 2017) и ряда публикаций в периодической печати и сетевых изданиях; прозаик Полина Алексеева (семинар прозы А. Н. Варламова). Все названные писатели, кроме Александра Крохмалья и Полины Алексеевой, отмечены литературными премиями и наградами, что свидетельствует об их высоком профессионализме и делает особенно ценными их наблюдения над собственной писательской деятельностью. Два респондента на момент проведения опроса (2018 г.) ещё учились в Литинституте: Елена Шишкина-Пигилова (семинар поэзии Г.И. Седых) и Софья Орех (слушательница ВЛК при Литинституте) – автор серии исторических детективов «Долгий путь скомороха» (М.: Литрес, SelfPub, 2108) и публикаций в ряде крупных периодических изданий. Также материалом для анализа послужила научно-исследовательская работа на момент сбора материала студентки VI курса, а ныне – выпускницы Литинстута (семинар поэзии Г. И. Седых) Дарьи Леоненко «Ономастическая саморефлексия писателя (на примере цикла романов Дарьи Леоненко “Хроники Средигорья”». Помимо того, Дарья Леоненко – автор книг «Записки влюбчивой интеллектуалки»: Стихи и эссе. ([б. м.]: Издательские решения, 2018) и сборника стихотворений «Заглянув за краешек строки...» ([б. м.]: Издательские решения, 2018). Таким образом, всего для сбора материала были использованы ответы на вопросы десяти человек и монологическое высказывание одного человека.

Причиной выбора именно этой группы респондентов послужил тот факт, что студенты Литературного института имеют возможность получить полноценное филологическое образование и, следовательно, как можно предположить, у получивших это образование есть более глубокие и детальные знания о языке и его употреблении, чем у писателей, их не получивших. Совмещение в течение пяти-шести лет творческого процесса с освоением лингвистических и литературоведческих дисциплин приводит к формированию особого типа профессионализма, характеризующего писателей, принадлежащих к так называемой «школе Литинститута». [1] Необходимой составляющей этого профессионализма является тонкая и скрупулёзная работа со словом, предполагающая метаязыковую, в том числе антропонимическую, рефлексию. Проводя своё исследование, мы надеялись получить содержательные ответы, которые продемонстрировали бы, что писатель – профессиональный филолог, изучавший наряду с писательским мастерством курсы введения в языкознание и в литературоведение, историю русской и зарубежной литературы, современного русского языка, риторики, теоретической стилистики и др., подходит к выбору текстообразующих единиц осознанно и обладает достаточно развитыми навыками для того, чтобы вербально оформить свои размышления над текстом и процесс принятия стилистических решений. Мы предполагали, что писатель как дипломированный филолог при выборе имён для персонажей художественных произведений принимает в расчёт не только номинативную и дифференцирующую функции имён собственных, но также учитывает их семантико-стилистический, ассоциативный и межтекстовый потенциал.

Предметом анализа явились ретроспективные антропонимические рефлексивы писателей – выпускников Литературного института имени А. М. Горького. Стимулом рефлексии послужили следующие вопросы: (1) «Чем вы руководствуетесь при выборе имён собственных в своих произведениях?»; (2) «Обращаете ли вы внимание на приёмы и особенности использования имён в произведениях других писателей?»; (3) «Пользуетесь ли вы специальной литературой (словарями, справочниками, месяцесловом) при выборе имён для персонажей своих произведений?».

Анализ ретроспективных антропонимических рефлексивов названных выше писателей показал следующее. При ответе на первый вопрос («Чем вы руководствуетесь при выборе имён собственных в своих произведениях?») респонденты совместно назвали семь различных мотивов выбора имени для персонажа, в то же время один и тот же автор, как правило, называл по несколько факторов, влияющих на выбор антропонима.

Во-первых, имя может быть маркером художественного хронотопа, то есть является типичным для времени и места развёртывания действия

произведения (Орех, Оаро, Жданова). Так, Софья Орех руководствовалась при выборе имени временным промежутком, в её романе события происходят на Руси в XVI веке, в период, когда языческие имена ещё отчасти сохранялись, но в основном уже были вытеснены христианскими календарными именами.

Во-вторых, мотивом выбора имени является национально-этническая идентификация персонажа (Оаро). Например, Екатерина Оаро говорит, что ей было важно, чтобы имя главной героини было «типичным белорусским, не очень приметным. Татьяна Цыбулько – что может быть более белорусским и обычным, но при этом не банальным?». Национально-этнический компонент семантики имени собственного оказывается актуальным в том случае, когда произведение ориентируется на инокультурного читателя. Например, Екатерина Оаро так мотивирует свой выбор в пользу этнически окрашенного имени: «В повести есть Алесь, и белорусский критик раскритиковал меня за это имя. Говорит: “Вечно всех белорусских мальчиков зовут Алесями, хоть бы кто назвал русским эквивалентом этого имени – Сашей!». Я же писала повесть из-за границы и для тех, кто не вертится в белорусскоязычной тусовке. Поэтому для моих целей имя Алесь подходило: типичное, характерное, белорусское». В приведённом комментарии обращает на себя внимание тот факт, что, выбирая имя с характерной этнической составляющей семантики, Екатерина Оаро ориентировалась на читателей, не живущих в Белоруссии, для которых имя Алесь стало бы лингвокультурным этническим знаком.

В-третьих, этимологическое значение имени отмечается как один из ведущих мотивов выбора имени (Пушкарёва, Бурдин, Жданова, Леоненко, Шишкина-Пигилова, Алексеева). Авторы отдают себе отчёт в том, что не каждый читатель знаком с происхождением того или иного антропонима, но всё же стараются, чтобы этимон имени и характер персонажа не противоречили друг другу. Можно предположить, что ориентация на этимологическое значение имени более важна для писателя, нежели для читателя. В этом состоит одно из отличий работы с ономастическим материалом нынешних писателей от дореволюционных: семьдесят лет насильственного атеизма уничтожили православную традицию наречения, частью которой было обращение к святым при выборе имени ребёнка. В святцах наряду с днём памяти святого указывалось и происхождение имени, так что это знание было частью обыденной жизни православного христианина. Таким образом, для читателя прошлого имя персонажа художественного произведения было дополнительным ключом к постижению характера. В наши дни знание этимологии личных имён не носит столь общего характера, как в прошлом, однако не исключено, что писатель, выбирая имя для персонажа, поинтересуется его происхождением,

и оно может помочь в вырисовке характера. Например, в рассказе Екатерины Ждановой «Мишка из хрущёвки» милиционера зовут Кимом. Жданова так комментирует это имя: «...А еще это короткое имя от библейского Иоким, означающего «Бог поставил», что для человека на посту самое то. (Но перевод знают не многие читатели, конечно)». Таким образом, при выборе имени писательница руководствовалась двойной мотивацией: одной – для читателя, чтобы он мог идентифицировать время и место развёртывания действия, о чём говорилось выше («Есть имена вымышленные, необычные, но соответствующие эпохе. Так, милиционера из рассказа «Мишка из хрущёвки» я назвала Кимом. КИМ - аббревиатура, Коммунистической интернационал молодёжи», – пишет Е. Жданова), другой – более для себя, как подход к созданию образа.

В-четвёртых, мотивом выбора имени персонажа является способность этого имени служить средством межтекстовых связей (Няч, Леоненко, Бурдин, Крохмаль). Отметим, что термин «текст» в данном случае используется в широком понимании: он включает в себя как линейные, так и нелинейные, в том числе поликодовые, тексты, а именно – игры и фильмы. Использование имени, уже появлявшегося в других произведениях, придаёт характеру персонажа дополнительный объём, в известном смысле позволяет «поделить ответственность» за создание образа с предшественником – создателем произведения искусства. В частности, Дарья Леоненко в цикле романов-фэнтези «Хроники Средигорья» использует имя Саймон Питер Морелли. В своей ретроспективной рефлексии она обнаруживает следующее: «...От того же самого корня *moro* (мавр) происходит и фамилия Морелли: самый известный мавр европейской культуры – Отелло, а именно его черты обнаруживает в себе Морелли, ревнуя молодую жену». Для автора фэнтези Александра Крохмалю, реминисценции имён из повести Роберта Ирвина Говарда о Хейборийской эре, Дж. Р.Р. Толкина «Сильмариллион» и других произведений, как он говорит, «схожей направленности» выполняют роль жанрового маркера. Ответы Д. Леоненко и А. Крохмалю – двух авторов из числа опрошенных, пишущих фэнтези, – показывают, что и по сей день соблюдение канонов этого жанра предполагает обращение к текстам Дж. Р. Р. Толкина, в числе прочего – в форме ономастических аллюзий и реминисценций.

В поэтических текстах культурно нагруженные антропонимы используются авторами не как имена персонажей, а прецедентные феномены. Так, Софья Няч использует имена писателей Стефана Цвейга, Георгия Иванова, Даниила Андреева, ненецкой писательницы Анны Неркаги, которые служат «...символическими отсылками к их художественному наследию, а также к тем проблемам, образам и символам, которые включают в свои произведения данные писатели».

Два респондента (Пушкарёва, Шишкина-Пигилова) отметили, что сознательно избегают обращения к именам, уже использовавшимся другими авторами, так как видят в них не средство включения своего произведения в более широкий литературно-культурный контекст или углубления характера персонажа, а опасность утраты оригинальности: «Я не люблю подражать и повторяться. Поэтому иногда ассоциации с тем или иным именем могут оттолкнуть. Особенно это касается фамилий. Я их не беру из произведений других авторов», – отвечает на наш вопрос Елена Шишкина-Пигилова.

В-пятых, мотивом выбора имени персонажа служит фонетическая выразительность антропонима (Чернова, Леоненко, Оаро, Няч). У творческого человека обострена эстетическая интуиция, поэтому и выбор имени не всегда выглядит рациональным, но вербализация в ходе ретроспективной рефлексии позволяет прийти к выводу, что во многих случаях, когда писатель говорит, что не может объяснить причину выбора имени, играет роль звучание слова и фоносемантика. Например, обращение к самому, на первый взгляд, иррациональному ответу на первый вопрос, данному Анастасией Черновой, показывает, что там, где самой писательнице видится необъяснимое с позиций логики решение, интуитивный выбор («Не могу объяснить, почему главного героя зовут именно Володя, а его фамилия Крымцев», «Имя португальца и его жены – так же из головы, само собой сложилось»), фактически присутствует ориентация на фонетические характеристики имени. Так, она говорит: «Если я представляю нового героя, его внешность, мировоззрение, тип личности – то имя становится очевидно». В качестве примеров таких «очевидных» антропонимов она приводит фамилию Сыпин и личное имя Аркаша: «Имена «Сыпин», «Аркаша» появились вместе с героями. Мне показалось, что они выражают сущность их характера. Юркость, слабость, сутулость Сыпина; беспечную блудливость Аркаши». Фоносемантический анализ фамилии Сыпин показывает, что у неё наиболее выражены такие характеристики, как: нежность, женственность, быстрота, безопасность и активность, что достаточно точно совпадает с теми характеристиками, которые дала персонажу А. Чернова (юркость – быстрота, активность; слабость – нежность, женственность, безопасность). В сравнении с фамилией Сыпин фоносемантические характеристики имени Аркаша выражены слабее, однако и здесь обнаруживаются параллели с характеристиками, данными автором персонажу-носителю имени: большой, мужественный, простой и могучий [4]. Чернова считает, что целостность текста достигается за счёт координации единиц различных уровней, в том числе и фонетического, поэтому на её выбор оказывают влияние и суперсегментные элементы имени: «от имени (как от любого слова)

зависит построение фразы; оно – задаёт ритм, вплетаясь в общее звучание», – пишет она.

В-шестых, в качестве фактора, определяющего выбор имени, выступает ассоциативное поле антропонима (Леоненко, Няч, Оаро, Жданова, Чернова). Содержание ассоциативного поля имени собственного представляет собой набор типичных реакций, возникающих у членов лингвокультурного сообщества, а также включает в себя индивидуальные реакции. Некоторые писатели опираются при выборе имени на ассоциации, закрепившиеся за именем в результате их личного опыта. Например, А. Чернова говорит, что есть имена, стойко вызывающие у неё отрицательные ассоциации: «Есть несколько имён, которые не нравятся: Галя, Кира, Ира, Геннадий, Станислав. При их звучании у меня возникает скорее отрицательный образ». Ретроспективная рефлексия Анастасии Черновой показывает, что появление имени в тексте является результатом психологически сложной цепи ассоциаций. Герои рассказов и повести А. Черновой вымышлены: они не имеют прототипов. В то же время их имена связаны с именами реальных людей или же с обстоятельствами их жизни. Анализируя процесс появления антропонимов в своих произведениях, писательница подчёркивает, что характеры персонажей не были «списаны» с тех людей, которые косвенным образом повлияли на выбор имени. Ассоциативный механизм, по словам А. Черновой, работает следующим образом. Ситуация, описываемая в тексте, вызывает у автора воспоминания, связанные с тем или иным лицом, чьё имя, или жизненные обстоятельства, или особенности поведения, внешности, характера выступают в роли стимула, благодаря которому у персонажа появляется имя. Например, одна из героинь рассказа А. Черновой «Не уходи...» названа Самарой Дмитриевной. Автор так рассказывает о появлении этого имени в тексте: «Подругу Гали зовут Самара Дмитриевна. Это имя я придумала в тот момент, когда писала предложение: «Дверь в прихожей закачалась от стука, и одновременно разлился соловьиной трелью звонок». Моя любимая тётя – Татьяна Чернова – жила в Самаре. В детстве я всегда с нетерпением ждала, когда же она придет в гости. И восторг, который переживает героиня рассказа (а Галя встречает подругу с небывалым восторгом), видимо, и указал мне на неожиданное имя. Далее там следует фраза: «Самара Дмитриевна крепко поцеловала Галю, порозовевшую от счастья». Конечно, в тот момент я видела себя, девочку, так же порозовевшую от счастья. Жизнь «подбросила» имя, а сюжет рассказа развивался уже самостоятельно, в другом русле». Как показало интервью с Анастасией Черновой, ассоциативное поле имени, попавшего в литературный текст вследствие случайного события или эпизода в жизни автора, может определить внешние и поведенческие характеристики персонажа: «Когда замысливала повесть

«Лето-лето», то пила чай с конфетами «Рузана». Так и назвала свою героиню. Имя определило ее внешность: черные волосы, яркие, глубокие глаза, высокий рост, улыбчивость».

Опираясь на индивидуальные ассоциации, писатель использует имя как личный инструмент создания образа, как своего рода слово-стимул, за которым у него самого встаёт набор новых ассоциаций, складывающихся в характер или черты внешности персонажа. При этом велика вероятность того, что жизненный и языковой опыт писателя и читателя не совпадут, в результате чего последний лишится возможности декодировать образ с опорой на антропоним. Софья Няч полагает, что авторам следует «предугадывать у будущего читателя впечатления, ассоциативный ряд, которые должны возникнуть при чтении произведения, чтобы автор, исходя из своих творческих задач, смог эффективно воздействовать на эстетическое восприятие читателя».

В-седьмых, на выбор имени персонажа нередко влияет имя прототипа (Жданова, Леоненко, Чернова, Оаро). Это один из самых распространённых способов номинации персонажей, традиционный для русской литературы (стоит вспомнить ономастикон романа Л. Н. Толстого «Война и мир»). Как показывает наш опрос, характер влияния реального имени на литературное, как и степень их совпадения, могут отличаться друг от друга. В том случае, когда автор не просто кладёт в основу своего произведения реальное событие, а ещё стремится сделать и его, и действующих лиц узнаваемыми для читателей, стоит ожидать или сохранения имени прототипа в тексте, или его минимальной трансформации. Описание такой работы с именем мы находим в интервью детской писательницы Екатерины Ждановой: «Я люблю своё детство, поэтому постаралась воссоздать тот мир и населить его реальными людьми. Всех ребят из класса я назвала их собственными именами. Только [имена] тех, кто не очень симпатично поступает, слегка изменила, но оставила узнаваемыми. Например, мою маму зовут Галя. Отсекаем первую букву – Аля. Также и я в повести – Катька, Катя, по дворовой кличке Жданчик, от фамилии Жданова. Так меня и звали. То есть все, кто прочитает книгу из бывших учеников 1 в класса 836 школы города Москвы, узнают друг друга, себя и меня». Мысль Ждановой находит своё продолжение в рефлексии Елены Шишкиной-Пигиловой, которая ставит в зависимость схожесть литературного онима с реальным от жанровой принадлежности текста: «важно сохранить реальность имени, если, например, рассказ-посвящение или воспоминание из детства».

Ответы писателей-респондентов показывают, что характер отношения литературного антропонима и имени прототипа меняется в зависимости от жанрово-стилевой принадлежности произведения. Так, персонажи Дарьи Леоненко имеют прототипов, но, подчиняясь законам жанра фэнтези, она

трансформирует их реальные имена до неузнаваемости, однако, как показывает рефлексия, для неё было важным сохранить формальную связь реального и литературного антропонима: «Имена персонажей чаще всего опираются на имя прототипа, как правило, сохраняется начальный звук, а зачастую подбирается похожий фонетический рисунок всего имени», – пишет Д. Леоненко в своей студенческой научно-исследовательской работе. В качестве одного из примеров трансформации имени прототипа в литературном тексте она приводит имя главной героини: «Поскольку роман во многом классическая «просебятина», то и имя героине автор выбирал похожее на своё собственное: Дайла напоминает по звучанию Дарью. <...> Среднее имя Дайлы – Марехарне – буквальный перевод на квенью [искусственный язык (эльфийский), созданный Дж. Р. Р. Толкином. – Т. Н.] имени автора: Дарья – от др.-перс. *dara* – обладающий, владеющий». Антропонимикон произведения фэнтези, соотносящийся с именами прототипов, но в то же время не повторяющий их, – это, как следует из рефлексии Дарьи Леоненко, дополнительный канал связи автора с читателем: преобразуя имя реального лица посредством подбора ономастических аналогов со сходным по значению этимологом или с близким фонетическим составом в других языках, писатель вступает в игру с читателем, предлагает ему разгадать загадку имени и тем самым соединить мир реальный и вымышленный. Таким образом, ономастикон произведения, написанного в жанре фэнтези, играет роль «портала» между литературой и жизнью.

В ходе интервью в общей сложности (с повторами) 11 респондентов назвали 24 фактора, влияющих на выбор личного имени для персонажа. Простая арифметика указывает, что, вероятно, среди интервьюируемых есть писатели, которые руководствуются более чем одной причиной, заставляющей их отдать предпочтение одному имени перед другим. Так и есть, причём их оказалось большинство (семь против четырёх): в работе Дарьи Леоненко обнаруживается как минимум пять факторов выбора имён персонажей, Екатерина Оаро, Екатерина Жданова, Софья Няч и Анастасия Чернова называют по три фактора, Максим Бурдин – два; по одному доминирующему фактору выделяют Софья Орех, Наталья Пушкарёва, Елена Шишкина-Пигилова и Александр Крохмаль. Означает ли это, что четыре последних респондента действительно руководствуются только одной причиной при подборе литературных антропонимов? Исходя из того, что известно о работе писателей с ономастикомом вообще и из того, что большинство опрошенных назвали по несколько факторов, а также опираясь на наше собственное знакомство с текстами трех из четырёх вышеназванных авторов, мы рискнём высказать предположение, что и эти писатели выбирают имена под влиянием более чем одной причины. Думается, что эти

причины остались не названными, а то и не замеченными респондентами вследствие неготовности последних к анализу и вербализации собственных творческого и мыслительного процессов. По нашему мнению, эта неготовность объясняется особенностями филологического образования, полученного (или не полученного) четырьмя писателями, двое из которых учились на ВЛК, где академические дисциплины носят ознакомительный характер, и за недостатком времени, а также почти полным отсутствием самостоятельной работы слушатели ВЛК не приобретают глубоких филологических знаний и не развивают навыков лингвистического и литературоведческого анализа, а следовательно, не владеют мыслительными операциями и языком, необходимыми для вербализации результатов наблюдений за собственной интеллектуальной деятельностью. То же самое можно сказать и о Елене Шишкиной-Пигиловой, которая во время проведения опроса была студенткой третьего курса и не успела изучить целый ряд предметов, знание которых способствует лучшему пониманию, объективации и описанию собственного творческого процесса. Александр Крохмаль хотя и выпустился из Литинститута, но, насколько нам известно, испытывал некоторые трудности при освоении учебной программы. С другой стороны, наиболее глубокую и разностороннюю рефлексию представила Дарья Леоненко – единственная студентка выпускного курса из всех наших респондентов. Предположительно, на момент проведения данного исследования именно она находилась в наивысшей степени готовности к подобного рода деятельности, требующей владения и терминологическим аппаратом, и мыслительными операциями, и умением концентрироваться на выполнении задания, что и получило отражение в её ретроспективной антропонимической рефлексии. Таким образом, просматривается зависимость между уровнем и содержательной наполненностью филологической подготовки писателя, с одной стороны, и его способностью к детальной и разноаспектной ретроспективной творческой и/или языковой (в нашем случае – антропонимической) рефлексии.

Итак, в результате опроса выяснилось, что даже в рамках одного и того же произведения писатель крайне редко руководствуется каким-либо одним мотивом выбора антропонимов. Как правило, выбор определяется комбинацией нескольких факторов – как при подборе имени для каждого персонажа, так и в процессе номинации различных персонажей. Например, на выбор имени одного из героев повести Екатерины Оаро повлияли два фактора: фоносемантика литературного антропонима (пятая причина в приведённом выше перечне), а также частичное звуко-буквенное совпадение имён персонажа и прототипа (седьмая причина). Вот как описывает Екатерина Оаро процесс подбора имени этого героя повести:

«Имя прототипа главного редактора в повести – Виктор. Но этот редактор известен в Беларуси, и многие бы его узнали. Несмотря на то что повесть документальная и некоторые имена сохранены <...>, имя редактора я хотела изменить, чтобы редакция выступала как обобщение андеграундного радио, а не как конкретное радио. Я долго подбирала имя – и не могла остановиться ни на одном. Виктор – реальное имя редактора – мне казалось самым подходящим. Тогда я связалась с прототипом героя и спросила о его любимом мужском имени. Он ответил без размышлений: «Влад». Оказывается, он всегда мечтал, чтобы его так звали. Это имя подходило мне идеально: оно начинается с того же звука, но при этом звучит... стремительнее. Как дротик в цель».

В рассказе Максима Бурдина «Пропажа» пять персонажей, на выбор имён которых оказали влияние три фактора. Одно имя – Милочка – имеет прозрачную внутреннюю форму и используется автором как дополнительное средство характеристики персонажа. Два мужских имени – Павлик и Виктор – реализуют в тексте свою этимологию. Павлик (Павел, от латинского *paulus* – маленький), по словам М. Бурдина, – «маленький, озорной мальчуган», а дед Виктор Ильич (Виктор, от латинского *victor* – победитель) – «победитель, главный и безусловный авторитет в этой семье». Имя Серафима (именно так, в тексте рассказа не употребляются деминутивы) принадлежит полуторагодовалому ребёнку, устами которого «глаголет истина», и мотивом использования этого антропонима в рассказе служит его исходное библейское значение – ангел, приближенный к Господу). Имя бабушки – Наина Акимовна – отсылает читателя к персонажу повести Аркадия и Бориса Стругацких «Понедельник начинается в субботу», к Наине Киевне Горыныч, которая, как известно, представляет собой современную реинкарнацию Бабы Яги. Наина Акимовна показана в рассказе как озлобленная, сварливая старуха, что подкрепляется и на уровне межтекстовых связей. в рассказе М. Бурдина, таким образом, личные имена мотивированы своей явной или скрытой внутренней формой, или этимоном, межтекстовыми связями и ассоциативно.

Содержательное сопоставление антропонимических рефлексивов писателей позволяет увидеть следующие корреляции. Во-первых, все респонденты, выделившие имя прототипа в качестве мотива номинации персонажа, также назвали ассоциации как один из факторов, влияющих на выбор имени. В то же время не все назвавшие ассоциативное поле антропонима причиной именованья отвели такую же роль имени прототипа. Во-вторых, из пяти выделивших ассоциативное поле имени как определяющую причину выбора четверо отметили фонетическую выразительность. В-третьих, никакие прочие факторы не дали такой же регулярной корреляции, как указанные выше. Для того чтобы делать обоснованные выводы о причинах корреляций, более того – об их статистически закономерном, а не случайном

характере, необходимо проанализировать большее количество писательских метатекстовых комментариев.

В целом же наиболее часто в качестве определяющего выбор литературного антропонима писателями-выпускниками и студентами Литинститута отмечался фактор этимологии (внутренней формы) имени (6 ответов из 24 полученных), затем следует фактор ассоциативного поля (5 из 24), далее – факторы имени прототипа, фонетической выразительности (в том числе фоносемантики), межтекстовых связей (по 4 из 24), затем – фактор имени как маркера хронотопа (3 из 24), и замыкает ряд фактор национально-этнической идентификации, который был указан только в одной рефлексии.

Анализ писательских антропонимических рефлексивов свидетельствует о том, что для большинства респондентов выбор имён персонажей – это неотъемлемая часть творческого процесса, а само имя является такой же частью персонажа, как его внешность, характер и речь. Целенаправленная ретроспективная рефлексия не привела всех опрошенных к пониманию того, как именно происходит процесс выбора имени, что свидетельствует не о недостаточном внимании к антропонимам в тексте, а, скорее, об отсутствии навыков самоанализа вообще и творческой рефлексии в частности. В этом смысле показательна антропонимическая рефлексия Анастасии Черновой, которая, с одной стороны, казалось бы, утверждает, что это не она выбирает имена для персонажей, а наоборот, персонажи приходят к ней с уже готовыми антропонимами: «имя обычно приходит само – одновременно с моментом зарождения идеи нового героя, его образа». Однако, с другой стороны, анализ рефлексии Черновой показывает, что её выбор определяется индивидуальными (уникальными авторскими в этом случае) ассоциациями, закреплёнными за именами, а также акцентной структурой имени. Максим Бурдин использует лексему «интуитивно» там, где, как ему кажется, нет никакой причины для выбора имени: «Отчество Акимовна взято интуитивно» (об имени Наина Акимовна), то же и о другом отчестве, в наименовании Виктор Ильич. При этом, как уже говорилось выше, антропоним Наина Акимовна – это межтекстовое средство связи, реминисценция имени Наина Киевна, и не замеченное автором созвучие отчеств двух Наин бросается в глаза стороннему наблюдателю. Схожая ситуация и с другим сочетанием личного имени и отчества: отчество Ильич, доставшееся «главному и безусловному авторитету в семье», несёт богатый ассоциативный заряд, являясь прецедентным (Владимир Ильич Ульянов-Ленин, он же Ильич), однако в своей рефлексии Бурдин не вскрыл механизмы появления названных антропонимов.

В то же время антропонимические рефлексии, представленные Е. Ждановой, Д. Леоненко, С. Няч, не оставляют сомнения в том, что их

писали филологи. Свободное владение терминологией («хронотоп», «межтекстовые связи», «онимы», «антропонимы», «префиксы», «трёхчастная система номинации» – неполный перечень терминов, использованных в метаязыковых комментариях названных авторов), развёрнутые синтаксические конструкции, комбинация приёмов лингвистического и литературоведческого анализа и умение отделить от себя свой текст и посмотреть на него и на процесс его создания глазами исследователя – всё это свидетельствует о сформировавшихся навыках и развитых умениях филологической работы с произведением словесности.

Если опрошенные нами студенты или выпускники Литинститута выступают в роли читателя, то их антропонимическая рефлексия демонстрирует понимание того, что проприальная лексика может выполнять функцию дополнительного средства раскрытия характера персонажа, однако никаких иных наблюдений более сделано не было. Как показали ответы на второй вопрос, респонденты считают, что только работа с антропонимами писателей прошлого: Гоголя, Островского, Чехова, Булгакова, а также Толкина – заслуживает пристального внимания читателя. В достоинство названным писателям ставится соответствие имён характерам персонажей (Шилова-Пигилова).

Ответы на третий вопрос показали, что авторы-студенты и выпускники Литературного института не прибегают к словарям и справочникам при обдумывании антропонимикона своих произведений. Причиной тому может служить недостаточное знакомство не только писателей «школы Литинститута», но и вообще большинства жителей нашей страны с ономастической лексикографией.

Подводя итоги проведённому исследованию, можно отметить следующее. Ретроспективная антропонимическая рефлексия писателей, получавших в Литинституте филологическое образование параллельно обучению писательскому мастерству, в большинстве случаев отличается манифестацией осознанного отношения к именам персонажей; при этом ведущими факторами, оказывающими влияние на выбор имени для героя, называются происхождение имени (как средство дополнительной характеристики персонажа) и его ассоциативное поле, которое выполняет роль инструмента, чаще помогающего автору создать образ, чем раскрыть его перед читателем.

Список литературы

1. *Годенко Н. М.* Словесный портрет эпохи. Писатели «школы Литинститута». М.: Литературный институт имени А. М. Горького. – 2013.
2. *Лихачёв Д. С.* Письма о добром. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 160 с.

3. Пушкин А. С. О предисловии г-на Лемонте к басням И. А. Крылова. – ПСС в 16 томах.– Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1937 – 1949. Т. XI. – 587 с.
4. Сервис фоносемантического анализа слов // Сайт о психологии и саморазвитии. [Режим доступа]: <https://psi-technology.net/servisfonosemantika.php>. Дата обращения: 23.09.19.

References

1. Godenko N. M. *Slovesnyj portret epohi. Pisateli «Shkoly Litinstituta» [Verbal Portrait of the Era. Writers of the "School of Maxim Gorky Institute."]*. Moscow, Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing Publ., 2013.
2. Lihachyov D. S. *Pis'ma o dobrom [Letters about Kind Things]*. – St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2015. 160 p.
3. Pushkin A. S. О предисловии г-на Лемонте к басням И. А. Крылова [On the Introduction of Mr. Lemont to the Fables of I. A. Krylov]. – *PSS v 16 tomah [Complete set of works in 16 volumes]* – Leningrad, Akademif nauk SSSR Publ., 1937 – 1949. Vol. XI. 587 p.
4. *Servis fonosemanticheskogo analiza slov // Sajt o psihologii i samorazvitii [Service of Phonosemantic Analysis of words // Website of Psychology and Self-development]*. Available at: <https://psi-technology.net/servisfonosemantika.php>. (accessed September 23, 2019).

Ю. В. Яковлева¹

**«ЧИТАЮТЪ ЧРЕЗВЫЧАЙНО МАЛО, ИЛИ ВСЯКІЙ ВЗДОРЪ...»²
(ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ
КОНЦА XIX В. В ОСВЕЩЕНИИ ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК
ВОСПИТАНИЯ»)**

В статье рассматриваются материалы журнала «Вестник воспитания», посвященные вопросам гуманитарного образования. Цель проведенного исследования заключалась в определении места и роли литературы и словесности в ряду школьных и университетских дисциплин в последнее десятилетие XIX века. Источником исследования стали материалы, созданные отечественными и зарубежными учеными, педагогами, писателями. В статье сделаны выводы о наличии в рассматриваемый период ряда проблем в реализации литературно-эстетического образования и воспитания как в России, так и за рубежом. Некоторые из них не утратили актуальности и в настоящее время.

Ключевые слова: образование, воспитание, художественная литература, научная педагогика, словесность, язык, речь, журнал.

Yu.V. Yakovleva

**«THEY EXTREMELY LITTLE READ OR EVERY NONSENSE...»
(RUSSIAN LITERARY AND AESTHETIC EDUCATION AT THE END OF
19TH CENTURY ACCORDING TO THE “EDUCATION BULLETIN”)**

The article considers the materials of the "Education Bulletin" journal devoted to the issues of humanitarian education. The purpose of the study was to determine the place and role of literature and speech in a number of school and university disciplines in the last decade of the 19th century. The source of the study was materials by domestic and foreign scientists, professors, writers. The article concludes there are a number of problems in the implementation of literary and aesthetic education both in Russia and abroad during the period. Some of them have not lost their relevance at present.

Key words: learning, education, fiction, scientific pedagogics, literature, language, speech, journal.

Научно-популярный педагогический журнал «Вестник воспитания» издавался в Москве с 1890 по 1917 гг. Основанный врачом-педиатром Е. А. Покровским, журнал стал одним из самых известных дореволюционных педагогических изданий. «Обыкновенно думают, что только судьба детей

¹ Юлия Владимировна Яковлева - кандидат филологических наук, доцент кафедры медиаречи Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия). E-mail: yak112@inbox.ru
Yuliya V. Yakovleva - Ph.D., Associate Professor, Department of Media Discourse, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia. E-mail: yak112@inbox.ru

² в названии – орфография и пунктуация оригинала, в тексте – современные.

зависит от родителей, но не наоборот. Между тем, на самом деле судьбы родителей тесно связаны с судьбой детей: родительское счастье, полнота жизни и сумма глубоких стимулов, возвышающих и укрепляющих человека, дается существованием детей, их совместной жизнью с родителями под одним кровом, у общего семейного очага» (12, 1). Это мнение, высказанное в первом номере журнала его создателем, в значительной мере определило концепцию издания.

В «Вестнике воспитания» работали такие известные педагоги и врачи, как В. М. Бехтерев, В. П. Вахтеров, И. И. Мечников, В. П. Острогорский, Д. Д. Семенов, Д. И. Тихомиров, Н. В. Чехов, Ф. Ф. Эрисман и другие.

«Вестник воспитания» освещал актуальные вопросы духовного и физического развития подрастающего поколения, от младенцев до учащихся высших учебных заведений. В основу вопросов воспитания и образования авторы «Вестника» ставили принципы научной педагогики, демократизма и свободного развития личности. Для реализации этих принципов журнал пристально следил за возникновением и развитием педагогических идей за пределами России. Большое внимание уделялось не только европейским образовательным системам, но также американским и азиатским.

Научно-популярные статьи, рецензии на новые книги по педагогике, естествознанию, общественным и гуманитарным наукам, обзоры педагогических и детских журналов, очерки, рассказы, мемуары, как оригинальные, так и переводные, – все это можно было найти на страницах «Вестника воспитания».

Авторы журнала не могли оставить без внимания современный им уровень литературно-эстетического образования и воспитания. Одной из проблем стало определение места литературы в жизни и образовании. Показательно в этом отношении письмо В. П. Острогорского [11, 133-140], опубликованное в 4-м номере «Вестника воспитания» 1890 г. Современный уровень образования в области литературы и словесности автор письма оценивает весьма критически. В обществе, по его мнению, даже среди людей с университетским образованием, очень велико невежество в отношении произведений даже отечественной литературы, не говоря уже о зарубежной. «Читают чрезвычайно мало или всякий вздор, и требования в библиотеках и читальнях на сочинения классических писателей наших, а тем более иностранных не превышают цифр самых скромных», – констатирует В. П. Острогорский. Следствием такого падения интереса к чтению является снижение уровня грамотности, потеря способности «говорить, читать и писать сколько-нибудь красиво, выразительно, плавно, чтобы в нашей речи, устной и письменной был виден образованный человек, развивший свой язык и вкус на хороших литературных образцах». Причины

«литературной беззаботности», «отсутствия вкуса» и «малограмотности в широком смысле слова» кроются, по мнению В. П. Острогорского, во-первых, в отсутствии хорошо образованных учителей словесности, во-вторых, в «совершенно неправильной» постановке предмета и программах, в-третьих, в недостаточно качественной подготовке детей дома, в семье.

Не ограничиваясь указанием на недостатки литературно-эстетического образования, автор письма предлагает и способы их искоренения. Так, он говорит о необходимости будущему учителю-словеснику изучать такие предметы, как философия, история, история литературы, эстетика (которые изучаются мало или вообще отсутствуют в университетской программе). При составлении школьных и университетских программ не следует игнорировать качественную педагогическую литературу, например, труды Шереметевского, Поливанова, Кирпичникова, Тихомирова для элементарной школы, Скорина, Водовозова и Стоюнина – для старших классов. Как воспитательно-образовательный материал для внеклассного чтения В. П. Острогорский рекомендует свои книги «Выразительное чтение» и «Русские писатели». Что касается домашней подготовки, то она должна заключаться не только в обучении ребенка грамоте, но и способствовать развитию у него дара слова и эстетического вкуса. Домашнее руководство литературным образованием юноши, по мнению В. П. Острогорского, лежит на родителях, «и особенно на матери, как первой воспитательнице своих детей».

Определению места литературы в современной жизни и образовании посвящена также статья профессора Эдуарда Зонненштейна о взаимоотношениях науки и литературы в деле образования юношества [1, 44-63]. Идея автора статьи заключается в том, что при различии объекта наука и литература не противоположны друг другу, а должны дополнять друг друга в деле выработки целостного представления о действительности. «Природа не исчерпывается самым полным исследованием ее законов... всегда остается потребность постигнуть ее целиком, обнять ее воображением», – считает ученый, утверждая также, что «наряду с научной истиной существует истина поэтическая, и обе необходимы для нас». В изучение литературы следует вносить научную обработку, а изучая природу, нельзя обойтись без поэзии. Для образования требуется не множество предметов, а многосторонний взгляд на действительность, выработать который позволяет сочетание науки и литературы («поэзии»).

Вопросу о том, насколько помогает литература так называемой практической жизни, посвящена опубликованная в «Вестнике воспитания» речь Джона Марлея к студентам лондонского общества Распространения Университетских Знаний [9, 58-86]. Приведя довольно оригинальное определение литературы как воспоминание «о наилучших мыслях», «записанные мысли и чувства разумных мужчин и женщин, приведенные

в такой порядок, чтобы дать удовольствие читателю», автор настаивает на утилитарной стороне чтения, поскольку, по его мнению, «знание литературы дает прочность и основу характеру. Оно показывает почву, на которой мы стоим. Оно создает солидную опору прецедента и опыта. Оно предохраняет нас против заблуждения и внезапности». Характерно, что литературой Джон Марлей считает не все книги, а только те немногие, «где нравственная истина и человеческая страсть затрагиваются с известной широтой, здравомыслием и привлекательностью формы». Поэтому с чрезвычайной осмотрительностью, по мнению автора речи, следует подходить к выбору книг для чтения. Важно иметь не много книг, а необходимые и «пользоваться» ими, то есть читать, желательно «с пером или карандашом в руке».

Важной стороной изучения литературы автор считает «сохранение достоинства и чистоты английского языка». Современная ситуация представляется Дж. Марлею особенно опасной в данном отношении. Главными причинами порчи языка он считает распространение просторечия («арго простолоудина»), проникновение в обиходную речь специальной терминологии («научное арго»), излишняя украшенность речи («ложно-эстетические аффектации») и чрезмерное использование заимствованной лексики («безобразные заимствования из американских газет»).

Качество книг, по-видимому, главное условие для Дж. Марлея, отмечающего, что часто в домах, претендующих на «общественное положение», невозможно найти «ни хорошего атласа, ни хорошего словаря, ни хорошей справочной энциклопедии». Там же, где они есть, их не открывают. Однако именно литература, по мнению Дж. Марлея, «более чем всякие другие занятия», способствует восприятию мудрых мыслей и добрых чувств, чем и объясняется его настойчивый призыв читать.

О ведущей роли чтения в образовании говорит и российский исследователь И. Ростомов [13, 77-108]. Автор статьи настаивает на том, что образование не должно быть сведено к получению набора определенных знаний, сведений и умений, а должно быть направлено на «возбуждение и образование всего нравственного существа дитяти, на развитие всех психических сил и способностей человека, согласно законам его развития». Решению этой задачи может способствовать опять-таки литература. Усвоению «жалких и сухих учебников» И. Ростомов предпочитает изучение «самой литературы предмета», лучших, талантливейших авторов по этому предмету, но «с соблюдением дидактики и методики». Только такое обучение в противовес «учебе» (слово, не имеющее сейчас отрицательной коннотации, а И. Ростомовым употребляемое в отрицательном смысле, как синоним слова «зубрежка») будет способствовать тому, чтобы «наши питомцы могли бы в будущем черпать знания из самой жизни и природы».

Для этого необходимо «сделать чтение основной потребностью своего интеллектуального существования».

Проблема «как читать» рассматривается в опубликованных в «Вестнике» отрывках из книги «Graz'ского профессора Anton'a E. Schonbach'a "Чтение и образование"» [10, 203]. Чтение провозглашается автором книги своего рода искусством, к которому можно иметь или не иметь дарования. Выступая против поверхностного чтения, практикуемого многими «даже называющими себя образованными» людьми, когда книга становится похожа на картину, «намалеванную только в одной плоскости, без теней и света, без перспективного расположения образов», автор данной книги призывает воспринимать процесс чтения как способ «выработки цельного человека». Такое чтение может стать спасением для людей, «проводящих целый день в какой-нибудь отупляющей ум и угнетающей работе». В сочетании профессиональной деятельности и самообразования видит автор залог гармоничного развития личности.

О том, какие произведения следует выбирать для изучения школьниками, рассуждает автор статьи «К вопросу о литературных беседах в средней школе» [2, 153-169]. На смену Н. М. Карамзину и А. С. Пушкину, чьи произведения насыщены архаизмами и галлицизмами, а также примерами устаревшего правописания и потому представляющими только «интерес исторический», должны прийти «произведения современного литературного слога». Автор статьи убежден в необходимости осовременить школьную программу, включив в нее творения «новейших крупных писателей», к которым он относит прежде всего И. С. Тургенева, И. А. Гончарова и Д. В. Григоровича. В качестве альтернативы изменению школьной программы (делу, на которое требуется время) автор рекомендует преподавателям словесности проводить с учениками литературные беседы. Он ссылается на собственный положительный опыт проведения литературных вечеров в женском учебном заведении, когда ученицам было предложено обсудить, например, романы И. С. Тургенева «Рудин» и «Накануне» и сравнить Наташу с Еленой и Рудина с Инсаровым. Следует обратить внимание, что данный педагогический прием применен автором с целью изучения языка и стиля, а не только идеологической составляющей рассматриваемых произведений.

Одна из постоянных рубрик «Вестника воспитания» под названием «Мелкие сообщения» содержит заметки самого разного характера. Часто они посвящены разного рода происшествиям, от трагических до комических. Характерно, что в этой рубрике можно обнаружить сообщение «О чтении вредных книг ученицами старших классов». Тревогу автора заметки вызывает тот факт, что старшие школьницы предпочитают книгам из школьной библиотеки «сомнительного достоинства рассказы, фельетоны

газет, иллюстрированные журналы, романы», привыкая таким образом к поверхностному чтению и слишком рано знакомясь с «неподобающими» сторонами жизни. Автор заметки напоминает родителям об их долге следить за тем, что читают дети и не дарить им книг, не ознакомившись предварительно с их содержанием.

Значительное внимание в журнале «Вестник воспитания» уделяется проблеме литературы для детей. В частности, ей посвящен цикл статей, написанных детским писателем А. В. Кругловым, под общим названием «Литература маленького народа». В первой из них автор поднимает вопрос о необходимости существования детской литературы [7, 166-172]. Приводя различные, часто парадоксальные, взгляды известных литераторов на эту проблему (так, Д. И. Писарев считал, что ребенку полезнее бегать и прыгать, чем сидеть и читать, тогда, как, по мнению В. Г. Белинского, читать детям необходимо) А. В. Круглов называет основным критерием качественной детской литературы – пригодность для ребенка и в то же время способность вызвать интерес у взрослого. Поэтому главное требование к детскому писателю (как и к писателям «взрослым») – наличие таланта. Из этой мысли вытекает сожаление автора статьи по поводу положения детского писателя в России, к которому не относятся серьезно, в то время как, например Г. Х. Андерсен у себя в стране «пользовался бóльшим почетом, чем у нас Пушкин, Тургенев, Толстой».

Но если книга призвана развивать в ребенке лучшие качества, формировать его нравственный облик, воспитывать человека гуманного (но не слезливо-сентиментального), то какова роль детских пьес и детского театра? Этому вопросу (распадающемуся на два частных вопроса: о детских пьесах и об участии самих детей в театральных представлениях) посвящена еще одна статья из цикла «Литература маленького народа» [4, 130-137]. Вопрос о необходимости посещения детьми театра А. В. Круглов решает положительно (в отличие от «крайне вредного» цирка). Полезно детям и самим играть в театре, но только в домашнем. Однако, предупреждает автор статьи, родителям надо быть чрезвычайно осмотрительными в выборе репертуара. Основным критерий здесь – отсутствие пошлости.

Важным представляется А. В. Круглову вопрос о необходимости и пределах знакомства ребенка посредством литературы с отрицательными сторонами жизни [5, 179-196]. Отвергая такие крайности, как изображение «всей правды», как в книгах для взрослых, делающее ненужной существование детской литературы, а также полное нивелирование темных сторон действительности, низводящее «художественное произведение на степень побасенки», автор статьи предлагает выбирать средний путь, заключающийся в «умелом» знакомстве с жизнью, не скрывающем ее

неприглядных сторон, но и не разрушающих веры ребенка в добро и не сеющих в его душе «зерна бесплодного пессимизма».

С темой правдивого изображения жизни тесно соприкасается еще одна проблема: о целесообразности представления детям в качестве идеала только героев, борцов, готовых умереть за идею. Этот вопрос также рассматривается в цикле «Литература маленького народа» [6, 153-170]. Не менее достойным образцом для подражания автор статьи считает честного скромного работника, которого он противопоставляет как герою, который не всегда является человеком «нравственным», так и «буржую», являющемуся для автора синонимом «сытого, сухого индифферента». Следует обратить внимание на то, что слово «буржуй» приобрело отрицательную коннотацию в публицистике задолго до 1917 года.

А. В. Круглов говорит также о пользе для детей не только печальной и поучительной литературы, но и произведений развлекательных [3, 131-169], а также сказок, наиболее желательными из которых являются сказки «животного эпоса» [8, 142-159]. Однако и в том, и в другом автор статьи советует соблюдать меру.

Автор цикла «Литература маленького народа» обращает также внимание читателей на необходимость тщательного выбора слов, используемых в детских произведениях: следует избегать как тех, которые могут быть непонятными маленьким детям (например, слово «сердцебиение»), так и слишком грубых (слово «рожа» желательно заменить на смягченную форму «рожица», несмотря на то, что речь идет об обезьяне). Неосмотрительность в этом вопросе способна отрицательно повлиять на языковой вкус ребенка и приучить его к вульгарному словоупотреблению.

Публикации статей российских и иностранных авторов, демонстрирующих неодинаковые подходы к пониманию роли и задач литературы и словесности в России и за рубежом, позволили журналу «Вестник воспитания» создать сложную, многокомпонентную, актуальную картину литературно-эстетического образования и воспитания, в которой общекультурные, философские, психологические идеи формирования сочетаются с сугубо практическими рекомендациями по совершенствованию языка и стиля художественных произведений и повседневной речи.

Несмотря на то, что практически все авторы указывают на многочисленные недостатки, такие, как падение интереса к чтению, не только у детей, но и у взрослых, низкий уровень грамотности даже у «образованных» людей и повсеместная вульгаризация языка, неудовлетворительное качество преподавания гуманитарных дисциплин не только в школах, но и в высших учебных заведениях и т.д., в целом картина не выглядит пессимистической. И в этом также заслуга авторов «Вестника воспитания», которые наряду с отрицательными моментами отмечают

и положительные, такие как наличие качественной художественной и научно-педагогической литературы, а рассказывая о проблемах, предлагают конкретные, реалистические пути их решения.

Такой подход издателей и авторов журнала «Вестник воспитания» к организации работы сделал его одним из лучших педагогических изданий рубежа XIX-XX вв. А поскольку часть поднятых им проблем существует и в наши дни, некоторые материалы «Вестника» не теряют актуальности до сих пор и могут быть рекомендованы для ознакомления всем, кто интересуется вопросами литературно-эстетического воспитания и образования.

Список литературы

1. Зоннеништейн Э. Наука и поэзия в современном образовании / Вестник воспитания. 1892. №1-2. С. 44-63
2. К вопросу о литературных беседах в средней школе / Вестник воспитания. 1894. №4. С.153-169
3. Круглов А.В. Дайте отдохнуть детям! Литература маленького народа / Вестник воспитания. 1893. №8. С.131-169
4. Круглов А.В. Детские пьесы и детский театр. Литература маленького народа / Вестник воспитания. 1893. №3. С.130-137
5. Круглов А.В. Как изображать жизнь? Литература маленького народа / Вестник воспитания. 1893. №6. С.179-196
6. Круглов А.В. На ложной почве. Литература маленького народа. Вестник воспитания. 1893. №7. С.153-170
7. Круглов А.В. Нужна ли детская литература? Литература маленького народа / Вестник воспитания. 1892. №5-6. С.166-172
8. Круглов А.В. Рассказы для самых маленьких. Литература маленького народа. Вестник воспитания. 1894. №4. С. 142-159
9. Марлей Дж. Воспитательное значение литературы / Вестник воспитания. 1892. №5-6. С. 58-86
10. Об искусстве читать / Вестник воспитания. 1894. №5. С. 203
11. Острогорский В.П. Письма о литературно-эстетическом образовании / Вестник воспитания. 1890. №4. С. 133-140
12. Покровский Е.А. Обязанности родителей перед потомством / Вестник воспитания. 1890. №1. С. 1
13. Ростомов И. Учение как основа обучения и образования / Вестник воспитания. 1893. №8. С. 77-108

References

1. Zonnenshtejn E. Nauka i poeziya v sovremennom obrazovanii [Science and poetry in the modern education]. *Vestnik vospitaniya* [Education Bulletin], 1892, no. 1-2, pp. 44-63.
2. K voprosu o literaturnyh besedah v srednej shkole [To the question of literary conversations in high school]. *Vestnik vospitaniya* [Education Bulletin], 1894, no. 4, pp. 153-169.

3. *Kruglov A.V.* Dayte otдохnut' detyam! [Let's have a rest to children!]. The literature for the little people. *Vestnik vospitaniya [Education Bulletin]*, 1893, no. 8, pp. 131-169.
4. *Kruglov A.V.* Detskie p'esy i detskyj teatr [Children's plays and children's theater]. The literature for little people. *Vestnik vospitaniya [Education Bulletin]*, 1893, no. 3, pp. 130-137.
5. *Kruglov A.V.* Kak izobrazhat' zhizn'? [How to represent the life?] The literature for little people. *Vestnik vospitaniya [Education Bulletin]*, 1893, no. 6, pp. 179-196.
6. *Kruglov A.V.* Na lozhnoy pochve [On the false soil]. The literature for little people / *Vestnik vospitaniya [Education Bulletin]*, 1893, no. 7, pp. 153-170.
7. *Kruglov A.V.* Nuzhna li detskaya literatura? [Whether children's literature is necessary]. The literature for little people. *Vestnik vospitaniya [Education Bulletin]*, 1892, no. 5-6, pp. 166-172.
8. *Kruglov A.V.* Rasskazy dlya samyh malen'kih [Stories for the very small children]. The literature for little people. *Vestnik vospitaniya [Education Bulletin]*, 1894, no. 4, pp. 142-159.
9. *Marley J.* Vospitatel'noe znachenie literatury [Educational significance of literature] / *Vestnik vospitaniya [Education Bulletin]*, 1892, no. 5-6, pp. 58-86.
10. Ob iskusstve chitat' [The ability to read]. *Vestnik vospitaniya [Education Bulletin]*, 1894, no. 5, p. 203.
11. *Ostrogorskiy V.P.* Pis'ma o literaturno-esteticheskom obrazovanii [Letters about literary and aesthetic education]. *Vestnik vospitaniya [Education Bulletin]*, 1890, no. 4, pp. 133-140.
12. *Pokrovskiy E.A.* Obyazannosti roditel'j pered potomstvom [Parents' responsibilities to offspring]. *Vestnik vospitaniya [Education Bulletin]*, 1890, no. 1, p. 1.
13. *Rostomov I.* Uchenie kak osnova obucheniya i obrazovaniya [Teaching as a learning and education basis]. *Vestnik vospitaniya [Education Bulletin]*, 1893, no. 8, pp. 77-108.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научное издание

ЯЗЫК КАК МАТЕРИАЛ СЛОВЕСНОСТИ

Выпускающий редактор И. Г. Ахметов
Подготовка оригинал-макета П. Я. Бурьянов

Подписано в печать 06.10.2019. Формат 60x84/8. Усл. печ. л. 28,83.
Тираж 100 экз. Заказ 892.

Издательство «Бук». 420029, г. Казань, ул. Академика Кирпичникова, д. 25.
Отпечатано в издательстве «Бук»



БУК

ИЗДАТЕЛЬСТВО
www.bukbook.ru

ISBN 978-5-00118-161-3



9 785001 181613