

*СЛОВО*

*ГРАММАТИКА*

*РЕЧЬ*

Москва 2007

Московский государственный университет  
им. М. В. Ломоносова  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

СЛОВО  
ГРАММАТИКА  
РЕЧЬ  
Выпуск IX

Сборник научно-методических статей по вопросам преподавания русского языка как иностранного

МОСКВА 2007

УДК 802/809.1

ББК 82.2 Р

С 48

**Рецензенты:** Е.Ю.Николенко, доцент кафедры русского языка Российского химико-технологического университета им. Д.И.Менделеева  
Л.В.Ершова, доцент кафедры РКИ филологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова

*Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета филологического факультета Московского Государственного Университета имени М. В. Ломоносова*

**Редакционная коллегия:** Е.Л. Бархударова докт.филол.наук, профессор  
О.К. Грекова канд. филол. наук, доцент  
Е.А. Илюшин канд.филол.наук  
Л. В. Красильникова канд. филол. Наук, доцент  
Е. В. Моргунова  
Ф.И.Панков канд.филол.наук, доцент  
Т. Г. Рошкетасва  
О.М.Сергеева канд.филол.наук  
О. В. Чагина канд.филол.наук, доцент

**Ответственный редактор:** О. В. Чагина, канд.филол.наук, доцент

**С 48 СЛОВО. ГРАММАТИКА. РЕЧЬ. Вып. IX:** Сборник научно-исторических статей по преподаванию РКИ. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007.

**ISBN 978–5–211–05490–5**

Авторы статей рассматривают вопросы описания и представления различных аспектов грамматики в иностранной аудитории, вопросы методики преподавания РКИ, интерпретации художественного текста. Предназначен для филологов-русистов, студентов, аспирантов и преподавателей РКИ – российских и зарубежных.

УДК 802/809.1

ББК 82.2 Р

© Авторы статей, 2007

© Филологический факультет МГУ

# Теория языка в аспекте преподавания РКИ

Ф.И. Панков

## СИНТАКСИЧЕСКИЕ ПОЗИЦИИ РУССКИХ НАРЕЧИЙ.

### СТАТЬЯ 3. КОММУНИКАТИВНЫЕ РОЛИ И КОММУНИКАТИВНАЯ ПАРАДИГМА АДВЕРБИАЛЬНЫХ СЛОВОФОРМ

#### 1. Введение

Данная публикация – третья из цикла статей, посвящённых проблеме синтаксических позиций русских наречий. Первые две статьи были опубликованы в VII и VIII выпусках сборника «Слово. Грамматика. Речь» в 2005 и 2006 годах соответственно<sup>1</sup>. В первой из них помещено введение в тему, представлена синтаксически значимая функционально-коммуникативная система русских наречий, рассмотрены функциональные типы и позиции адвербиальных синтаксем. Вторая статья посвящена «членопредложенческим рангам» адвербиальных словоформ. Продолжим тему.

Напомним, что понятие «позиция», введённое в русистику Т.П. Ломтевым [Ломтев 1958], используется сейчас как грамматический термин в трёх основных значениях<sup>2</sup>, передающих различные аспекты функционирования словоформ как в устной, так и в письменной речи. Во-первых, это место синтаксемы в семантической (и, соответственно, в формальной) структуре предложения или вне её, а в структуре предложения – место словоформы относительно другой, с которой она связана смысловыми отношениями. Во-вторых, это «членопредложенческий ранг» словоформы в формальной структуре предложения. В-третьих, это место словоформы в коммуникативной структуре высказывания с учётом его актуального членения, её коммуникативная роль. «Позиция» в первом значении – это позиция-1, «позиция» во втором значении – это позиция-2 [Всеволодова 2000: 163]. Аналогично будем считать «пози-

---

<sup>1</sup> Панков Ф.И. Синтаксические позиции русских наречий. Статья 1. Позиции адвербиальных синтаксем // Слово. Грамматика. Речь. Вып. VII: Сборник научно-методических статей по преподаванию РКИ. М., 2005. С. 3–22; Статья 2 «Членопредложенческий ранг» адвербиальных словоформ // Слово. Грамматика. Речь. Вып. VIII: Сборник научно-методических статей по преподаванию РКИ. М., 2006 С. 3–10.

<sup>2</sup> Мы говорим только о позиции в синтаксисе, т. е. о позициях словоформ, но не о позициях языковых единиц более низкого уровня: звуков, фонем, морфем. Ср. понятие позиции в фонологии, морфемике, морфонологии, морфологии [Лингвистический словарь 1964: 158. Панов 1999 и др.]

цию» в третьем значении позицией-3. Первая статья была посвящена позиции-1, вторая – позиции-2, а в третьей, заключительной, статье рассмотрим позицию-3.

## 2. Коммуникативные роли словоформ

Коммуникативная роль словоформы определяется как «роль данной составляющей в коммуникативной структуре предложения» [Янко 1996; см. также Янко 2001], т. е. способность словоформы занимать ту или иную позицию в коммуникативной структуре высказывания.

Построим иерархическую схему разбиения коммуникативных ролей словоформ. Прежде чем представить эту систему на основе выделения дифференциальных признаков, необходимо отметить, что они не являются равнозначными признаками одного порядка, а строго иерархичны и обладают свойством ранга. «Вернее, свойство ранга присуще оппозиции или основанию для сравнения, но оно самым непосредственным образом проявляется и в самом дифференциальном признаке» [Всеволодова 1978: 29]. Ранг передаёт более общее или более конкретное значение<sup>1</sup>. Таким образом, схема разбиения коммуникативных ролей словоформ в русском языке может быть построена на основе следующих параметров: 1) ранг разбиения; 2) разбиваемое множество; 3) основание разбиения; 4) дифференциальный признак; 5) полученные подмножества; 6) иллюстрация.

Иерархия подмножеств коммуникативных ролей словоформ в повествовательном предложении в соответствии с рангом дифференциальных признаков показана в таблице 1.

Таблица 1

### Иерархия подмножеств коммуникативных ролей (КР) словоформ в повествовательном предложении

1	2	3	4	5	6
Ранг разбиения	Разбиваемое множество	Основание разбиения	Дифференциальный признак	Полученные подмножества	Иллюстрация <sup>2</sup>
I	КР	Возможность / невозможность отмеченности словоформы центром ИК («фокусировки»)	1. Возможность «фокусировки» 2. Невозможность «фокусировки»	КР <sub>1</sub> – тематическая роль КР <sub>2</sub> – парентетическая роль (парентеза)	<i>Мы<sup>1</sup>, ка-жется, / уезжа<sup>1</sup>ем</i> <i>Мы<sup>2</sup>, ка-жется, / уезжа<sup>1</sup>ем</i>

<sup>1</sup> О разработанном математической логикой принципе разбиения множества на подмножества см. работы [Ломтев 1973: 56–59, 100–102; Всеволодова 2000: 99–100].

<sup>2</sup> Примеры из звучащей речи сопровождаются интонационной транскрипцией по Е. А. Брызгуновой [Русская грамматика 1980, I: 96–122]. Отсутствие интонационной транскрипции означает, что пример взят из письменного источника.

II	КР <sub>1</sub>	Содержательная роль словоформы в сообщении	1. Словоформа в составе исходного пункта сообщения	КР <sub>11</sub> – тематические роли	<i>Мы<sup>1</sup>, ка- жется, / уезжа<sup>1</sup>ем</i>
			2. Словоформа в составе утверждения об исходном пункте сообщения	КР <sub>12</sub> – рема- тические роли	<i>Мы<sup>1</sup>, ка- жется, / уезжа<sup>1</sup>ем</i>
III	КР <sub>11</sub>	Отмеченность / неотмеченность словоформы центром ИК	1. Отмечен- ность	КР <sub>111</sub> – соб- ственно тема (фокус темы)	<i>Мы<sup>3</sup> с друзьями / завтра уезжа<sup>1</sup>ем</i>
			2. Неотмечен- ность	КР <sub>112</sub> – ато- ническая (безударная) тема	<i>Мы<sup>3</sup> с друзьями / завтра уезжа<sup>1</sup>ем</i>
	КР <sub>12</sub>	Отмеченность / неотмеченность словоформы центром ИК	1. Отмечен- ность	КР <sub>121</sub> – соб- ственно рема	<i>Мы<sup>3</sup> с друзьями / завтра уезжа<sup>1</sup>ем</i>
			2. Неотмечен- ность	КР <sub>122</sub> – ато- ническая (безударная) рема	<i>Мы<sup>3</sup> с друзьями / завтра уезжа<sup>1</sup>ем</i>
IV	КР <sub>121</sub>	Самостоятель- ность / несамо- стоятельность словоформы (возможность употребления словоформы в качестве отдель- ного высказыва- ния)	1. Несамос- тоятельность (словоформа в составе моно- логического высказыва- ния)	КР <sub>1211</sub> – фо- кус ремы	<i>Мы<sup>3</sup> с друзьями / завтра уезжа<sup>1</sup>ем</i>
			2. Самостоя- тельность (словоформа в качестве репли- ки-реакции диалогическо- го единства)	КР <sub>1212</sub> – ре- активная рема	<i>Когда<sup>1</sup> вы уезжаете? - За<sup>1</sup>втра</i>
V	ККС <sub>1.2</sub> 12	Тип вопроса в реплике- стимуле диало- гического един- ства	1. Частный вопрос	КР <sub>12121</sub> – диктальная рема	<i>- Когда<sup>1</sup> вы уезжаете? - За<sup>1</sup>втра</i>
			2. Общий вопрос	КР <sub>12122</sub> – модальная рема	<i>- Вы уез- жаете за<sup>1</sup>втра? - За<sup>1</sup>втра</i>

Таким образом, коммуникативные роли словоформ в повествовательном предложении делятся на два класса: с принципиальной возможностью и невозможностью отмеченности словоформ центром ИК

(«фокусировки»). Так, в приведённом ниже примере (1а) словоформа *мы* содержит центр ИК-3, а словоформа *уезжаем* – центр ИК-1. В отличие от них, словоформа *кажется* как вводное слово в экспрессивно нейтральной речи не содержит центра ИК и поэтому может быть названа парентетической<sup>1</sup> с точки зрения её роли в коммуникативной структуре данного высказывания:

(1а) *Мы<sup>3</sup>, кажется, / уезжа<sup>1</sup>ем.*

1. Коммуникативные роли с возможностью отмеченности словоформы центром ИК («фокусировки») назовём тема-рематическими. По своей содержательной роли в сообщении они, в свою очередь, делятся на два подкласса: тематические (КР<sub>1,1</sub>) и рематические (КР<sub>1,2</sub>). Так, в примере (1а) словоформа *мы* является темой, а словоформа *уезжаем*, напротив, характеризуются рематической коммуникативной ролью.

1.1. Тематическая коммуникативная роль характеризует словоформы в составе исходного пункта сообщения, который может содержать как отмеченные, так и неотмеченные центром ИК словоформы. Так, в предложении (1б) словоформа *мы* содержит центр ИК-3. Словоформа *с друзьями* в составе темы, напротив, центром ИК не отмечена:

(1б) *Мы<sup>3</sup> с друзьями, / кажется, уезжа<sup>1</sup>ем.*

1.1.1. Коммуникативную роль словоформы в составе темы, отмеченной (словоформы) центром ИК, назовём собственно темой, или, по М. В. Всеволодовой, фокусом темы. Так, в примере (1б) коммуникативная роль собственно темы характеризует словоформу *мы*.

1.1.2. Коммуникативную роль словоформы, входящей в состав темы, но не отмеченной центром ИК, назовём вслед за Т. Е. Янко атонической, т. е. безударной, темой [Янко 2001]. Так, в примере (1б) коммуникативную роль атонической темы играет словоформа *с друзьями*.

1.2. Рематическая коммуникативная роль характеризует словоформы в составе утверждения об исходном пункте сообщения – как отмеченные, так и неотмеченные центром ИК. Так, в высказывании (1в) словоформа *уезжаем* содержит центр ИК-1. Словоформа же *завтра* в составе ремы, напротив, центром ИК не отмечена:

(1в) *Мы<sup>1</sup> с друзьями, / завтра уезжа<sup>1</sup>ем.*

1.2.1. Коммуникативную роль словоформы, отмеченной центром ИК и входящей в состав ремы, назовём собственно ремой. Так, в примере (1в) коммуникативная роль собственно ремы характеризует словоформу *уезжаем*. Словоформа с коммуникативной ролью собственно ремы может употребляться как в составе монологического высказывания, так и в качестве реплики-реакции диалогического единства.

---

<sup>1</sup> От англ. *parenthetic words* – вводные слова.

1.2.1.1. Собственно ремю в составе монологического высказывания вслед за М. В. Всеволодовой назовём фокусом ремы. Так, коммуникативная роль фокуса ремы характеризует словоформу *уезжаете* в предложении (1в).

1.2.1.2. Коммуникативную роль словоформы, являющейся однословным (или по крайней мере односитагменным) ответом на вопрос, то есть репликой-реакцией диалогического единства, назовём реактивной ремой. Коммуникативную роль реактивной ремы играет, например, словоформа *завтра* в следующем диалоге (1г):

(1г) – *Когда<sup>2</sup> вы уезжаете?*  
 – *За<sup>1</sup>втра.*

Вопрос в составе диалогического единства, как известно, может быть разных типов: во-первых, общим, а во-вторых – частным, или специальным. Признаки общего и частного вопроса представим в виде таблицы (см. таблицу 2).

Таблица 2

Признаки общего и частного вопроса

Признак \ Тип вопроса	Общий вопрос	Частный вопрос
1. Наличие вопросительного слова	—	+
2. Возможность ответа на вопрос словами «да» или «нет»	+	—
3. Характерный для нейтральной речи тип ИК	ИК-3	ИК-2
Примеры	<i>Вы уезжаете за<sup>1</sup>втра?</i>	<i>Когда<sup>2</sup> вы уезжаете?</i>

1.2.1.2.1. Словоформа, служащая ответом на частный вопрос, характеризуется коммуникативной ролью диктальной ремы. Именно диктальной ремой является словоформа *завтра* в примере (1г).

1.2.1.2.2. Словоформа, служащая ответом на общий вопрос, характеризуется коммуникативной ролью модальной ремы (её называют также верификативной ремой, ремой истинностной оценки, да/нет-ремой [Янко 1996, 2001]<sup>1</sup>). Модальной ремой является, например, словоформа *завтра* в реплике-реакции диалогического единства (1д):

<sup>1</sup> О коммуникативной роли верификативной ремы см. также [Колзасов 1993]

(1д) – *Вы уезжаете завтра?*  
 – *За<sup>1</sup>втра.*

1.2.2. Коммуникативную роль словоформы, входящей в состав ремы, но не отмеченной центром ИК, назовём атонической ремой (по аналогии с атонической темой). Так, в примере (1в) коммуникативную роль атонической ремы играет словоформа *завтра*.

2. Коммуникативную роль словоформы с принципиальной невозможностью её отмеченности центром ИК («фокусировки») назовём парентетической, или парентезой [Янко 1996. 2001]. Так, коммуникативную роль парентезы играет словоформа *кажется* в примере (1а).

Обобщим сказанное в виде таблицы (см. таблицу 3).

Таблица 3

**Типы коммуникативных ролей словоформ  
 в повествовательном предложении**

Коммуникативные роли словоформ						
1. Тема-рематические роли						2. Парентетическая роль (парентеза)
1.1. Тематические роли		1.2. Рематические роли				
1.1.1. Собственно тема	1.1.2. Атоническая тема	1.2.1. Собственно рема			1.2.2. Атоническая рема	
		1.2.1.1. Фокус ремы	1.2.1.2. Реактивная рема			
			1.2.1.2.1. Диктальная рема	1.2.1.2.2. Модальная рема		
1	2	3	4	5	6	7

Итак, в отличие от Т. Е. Янко, которая для повествовательного предложения выделяет только четыре коммуникативные роли: темы, диктальной ремы (в нашей терминологии – фокус ремы), модальной ремы и парентезы, – мы выделяем семь, каждая из которых имеет свой план содержания и свой план выражения. Перечислим их.

1. Собственно тема.

Собственно тема (фокус темы) – коммуникативная роль словоформы, тяготеющей к позиции начала предложения и обычно характеризующейся повышением основного тона. Коммуникативная роль собственно темы характеризует словоформы, не отмеченные главным фразовым ударением, однако содержащие центр ИК и произносимые чаще с интонацией незавершённости: в экспрессивно нейтральной речи – обычно ИК-3 (*За<sup>3</sup>втра / я уезжа<sup>1</sup>ю*), в эмоционально окрашенной – ИК-4 (*За<sup>4</sup>втра / я уезжа<sup>1</sup>ю*) или ИК-6 (*За<sup>6</sup>втра / я уезжа<sup>1</sup>ю!*), а также отмеченные первым центром ИК-5 (*За<sup>5</sup>втра я уезжаю! До<sup>5</sup>ма хорошо!*).

2. Атоническая тема.

Атоническая тема – коммуникативная роль словоформы, входящей в состав темы, однако не отмеченной центром ИК. По отношению к собственно теме (фокусу темы) атоническая тема может быть как препозитивной (*Мы с друзья<sup>3</sup>ми / уезжа<sup>1</sup>ем*), так и постпозитивной (*Мы<sup>3</sup> с друзья<sup>1</sup>ми / уезжа<sup>1</sup>ем*).

### 3. Фокус ремы.

Фокус ремы – коммуникативная роль словоформы, тяготеющей к позиции конца предложения и обычно характеризующейся понижением основного тона. Коммуникативная роль фокуса ремы характеризует словоформы с главным фразовым ударением, содержащие, естественно, центр ИК и произносимые в звучащей речи, как правило, с интонацией завершённости: в экспрессивно нейтральном высказывании – с ИК-1 (*Я<sup>3</sup> уезжаю / за<sup>1</sup>втра*), при противопоставлении, смысловом подчёркивании – ИК-2 (*Ты как хо<sup>3</sup>чешь, / а я<sup>3</sup> уезжаю / за<sup>2</sup>втра!*). Однако в эмоционально окрашенной речи возможно и повышение тона на гласном центра ИК в словоформе фокуса ремы: ИК-3 (*Я же был за<sup>3</sup>нят! Что<sup>2</sup> я мог сделать?*), ИК-4 (*Я же был за<sup>4</sup>нят! Не отдыха<sup>1</sup>!*), ИК-6 (*Хорошо<sup>6</sup> дома!*) или ИК-7 (*Хорошо<sup>7</sup> дома!*), а также отмеченные вторым, более сильным центром ИК-5 (*До<sup>3</sup>ма хорошо!*).

### 4. Диктальная рема.

Диктальная рема – коммуникативная роль словоформы, являющейся однословным ответом на частный вопрос. Диктальная рема может быть отмечена разными типами ИК: в нейтральном высказывании – ИК-1 (*– Когда<sup>2</sup> вы уезжаете? – За<sup>1</sup>втра*); в эмоционально окрашенной речи – ИК-2 (*– Когда<sup>2</sup> вы уезжаете? – За<sup>2</sup>втра!*), ИК-5 (*– Ну как вы отдохнули? – За<sup>5</sup>мечатель<sup>1</sup>но!*) или ИК-7 (*– Ну как вы отдохну<sup>7</sup>ли? – Хорошо<sup>7</sup>!*).

### 5. Модальная рема.

Модальная рема – коммуникативная роль словоформы, являющейся однословным ответом на общий вопрос. Модальная рема также может быть отмечена несколькими типами ИК: в экспрессивно нейтральной речи – ИК-1 (*– Вы уезжаете за<sup>3</sup>втра? – За<sup>1</sup>втра*); а в эмоционально окрашенной – ИК-2 (*– Вы уезжаете за<sup>3</sup>втра? – За<sup>2</sup>втра!*), ИК-5 (*– Хорошо<sup>3</sup> отдохнули? – За<sup>5</sup>мечатель<sup>1</sup>но!*) или ИК-7 (*– Хорошо<sup>3</sup> отдохнули? – Хорошо<sup>7</sup>!*).

На наш взгляд, Т. Е. Янко неоправданно объединяет два последних явления в одном понятии модальной ремы: позицию однословного ответа на общий и частный вопрос. Диагностический контекст показывает, что эти позиции принципиально различаются, причём гораздо важнее оказывается позиция ответа не на общий, а на частный вопрос. Так, на реплику-стимул *Новый год уже бли<sup>3</sup>зко?* вполне возможна реплика-реакция *Бли<sup>1</sup>зко*, а на вопрос *Когда<sup>2</sup> Новый год?* ответ *Бли<sup>1</sup>зко* недопус-

тим. Это означает, что для словоформы *близко* (ЛСВ<sup>1</sup> 'скоро') позиция диктальной ремы невозможна.

#### 6. Атоническая рема.

Атоническая рема – коммуникативная роль словоформы, входящей в состав ремы, но не отмеченной центром ИК. По отношению к фокусу ремы атоническая тема может быть как препозитивной (*Мы<sup>3</sup> уезжаем / завтра ве<sup>1</sup>чером*), так и постпозитивной (*Мы<sup>3</sup> уезжаем / за<sup>1</sup>втра ве<sup>1</sup>чером*).

#### 7. Парентеза.

Парентеза – коммуникативная роль словоформы, не отмеченной центром ИК и не входящей в состав ни темы, ни ремы, то есть не имеющей ни тематической, ни рематической коммуникативной роли. Парентеза характеризуется принципиальной безударностью, ускоренным темпом произнесения, тяготением к срединной позиции в русском предложении – между темой и ремой: *Мы<sup>3</sup>. кажется, / завтра уезжа<sup>1</sup>ем* – или к концу предложения – после собственно ремы: *Мы<sup>3</sup> / завтра уезжа<sup>1</sup>ем, кажется*.

С точки зрения «иерархии смысловой важности частей высказывания» (термин введён в [Брызгунова 1997: 889]) все коммуникативные роли словоформ можно условно расположить на шкале смысловой «силы».

1. Самая сильная роль – у фокуса ремы, а также у диктальной и модальной ремы. Их «силы» приблизительно равные.

2. Далее следует относительно более слабая роль фокуса темы.

3. Потом – ещё более слабая роль атонической темы.

4. Самую слабую роль имеет парентеза (ср. [Янко 1997]).

Представим эту шкалу в виде схемы.

Схема 1

### Шкала смысловой «силы» коммуникативных ролей словоформ

			фокус ремы.
			диктальная рема.
парентеза	атоническая тема	фокус темы	модальная рема
«слабость»			«сила»

### 3. Коммуникативная парадигма слова. Полные и ушербные коммуникативные парадигмы

Совокупность коммуникативных ролей словоформы составляют её коммуникативную, или актуализационную, парадигму (термин введён

<sup>1</sup> ЛСВ – лексико-семантический вариант.

нами в [Панков 1998]). Коммуникативная парадигма слова (словоформы) бывает как полной, так и неполной (дефектной, ущербной).

Если словоформа способна занимать все возможные коммуникативные позиции, то она имеет полную коммуникативную парадигму. Если словоформа может занимать только некоторые из указанных позиций, то её коммуникативная парадигма является ущербной. Рассмотрим понятия полной и ущербной коммуникативной парадигмы слова на материале русских наречий.

Полную коммуникативную парадигму имеет, например, наречие *вчера*:

1. Фокус темы: *Вчера<sup>3</sup> / было собра<sup>1</sup>ние.*
2. Атоническая тема: *Вчера ве<sup>3</sup>чером / было собра<sup>1</sup>ние.*
3. Фокус ремы: *Собра<sup>3</sup>ние было / вчера<sup>1</sup>.*
4. Атоническая рема: *Собра<sup>3</sup>ние было / вчера ве<sup>1</sup>чером.*
5. Диктальная рема: - *Когда<sup>2</sup> было собрание? – Вчера<sup>1</sup>.*
6. Модальная рема: - *Собрание было вчера<sup>3</sup>? – Вчера<sup>1</sup>.*
7. Парентеза: *Собра<sup>3</sup>ние вчера / бы<sup>1</sup>ло.*

Ущербную коммуникативную парадигму имеют наречия, способные занимать не все, а лишь некоторые из коммуникативных позиций. Такие адвербиальные словоформы характеризуются ограниченной коммуникативной ролью. Наречия с ущербной коммуникативной парадигмой бывают, в частности, абсолютно рематическими, абсолютно тематическими, абсолютно парентетическими и т. д. Рассмотрим конкретные примеры.

### 3.1. Абсолютная рематичность

Абсолютно рематическими являются, например, словоформы наречий *редко, нечасто, близко* (ЛСВ 'скоро'), *нескоро, далеко* (ЛСВ 'долго, нескоро'), *поздно, рано, однажды* (ЛСВ 'один раз'), *единожды* и др. Обычно они содержат главное фразовое ударение, интонационный центр синтагмы, характеризуясь, таким образом, коммуникативной ролью собственно ремы. Наиболее характерной для них в нейтральной речи является позиция конца предложения (2а), однако в контексте противопоставления возможны и другие позиции, где их интонационное выделение также обязательно (2б). Ср. сомнительность (2в) и вполне допустимое (2г):

(2а) *В теа<sup>3</sup>тре / мы бываем ре<sup>1</sup>дко.*

(2б) *Ре<sup>1</sup>дко мы бываем в теа<sup>1</sup>тре!*

(2в) *Ре<sup>3</sup>дко / мы бываем в теа<sup>1</sup>тре.*

(2г) *И<sup>3</sup>зредка / мы бываем в теа<sup>1</sup>тре.*

Сомнительность высказывания (2в) объясняется тем, что, хотя в принципе оно возможно, для выявления его корректности требуются

специальные контекстуальные средства. Иллюстрацией может послужить, например, диалог (2д):

(2д) – *Куда вы ходите ча<sup>2</sup>сто? – В кино<sup>1</sup>.*

– *А где бываете ре<sup>2</sup>дко? – Ре<sup>3</sup>дко / мы бываем в теа<sup>1</sup>тре.*

Таким образом, адвербиальная словоформа *редко* имеет ушербную коммуникативную парадигму, так как коммуникативные роли атонической темы, парентезы ей несвойственны, а роль фокуса темы сомнительна ввиду необходимости использования специальных контекстуальных средств:

1. Фокус темы: *Очень ре<sup>3</sup>дко / мы бываем в теа<sup>1</sup>тре.*

2. Атоническая тема: *\*Очень редко / мы бываем в теа<sup>1</sup>тре.*

3. Фокус ремы: *В теа<sup>1</sup>тре / мы бываем очень ре<sup>3</sup>дко.*

4. Атоническая рема: *В теа<sup>1</sup>тре / мы бываем о<sup>1</sup>чень редко.*

5. Диктальная рема: *– Как ча<sup>2</sup>сто вы бываете в театре? – Ре<sup>1</sup>дко.*

6. Модальная рема: *– Вы ча<sup>2</sup>сто бываете в театре? – Ре<sup>1</sup>дко.*

7. Парентеза: *\*Мы<sup>3</sup> редко / бываем в теа<sup>1</sup>тре.*

Анализ показывает, что абсолютная тематичность свойственна наречиям – показателям относительной оценки<sup>1</sup>, в значении которых имеется свёрнутый компонент 'несоответствие норме'. Это такие адвербиальные словоформы, как *редко*, *поздно*, *рано*, *близко* (ЛСВ 'скоро'), *далеко* (ЛСВ 'долго, нескоро'), а также словоформы с отрицанием: *неско-ро*, *несвоевременно*, *некстати*, *нево время*, *нечасто* и др.

### 3.2. Абсолютная тематичность

Напротив, абсолютная тематичность характеризует наречия *тут* (ЛСВ 'в этот момент'), *обычно*, *обыкновенно* (ЛСВ 'обычно'), *затем*, *некогда* (ЛСВ 'когда-то'), *однажды* (ЛСВ 'когда-то'), *вскоре*, *вдруг* и др. Для данных лексем, напротив, в нейтральной речи характерна позиция начала предложения. При нормативном употреблении они не содержат главного фразового ударения. Ср., например, системность (3а, 4а) и отмеченность (3б, 4б):

(3а) *Вскоре все заговорили о Пугачё<sup>1</sup>ве* (Пушкин). –

(3б) *\*О Пугачё<sup>1</sup>ве все заговорили вско<sup>1</sup>ре.*

(4а) *(Сегодня – последний день шоу Валерия Леонтьева.)*

*Зате<sup>3</sup>м / – короткий переры<sup>1</sup>в.*

(4б) *\*Короткий переры<sup>3</sup>в / – зате<sup>1</sup>м.*

### 3.3. Парентетичность

Позиция парентезы характерна для словоформ *зачастую*, *подчас*, *пока*, *по-прежнему* (ЛСВ 'протяжённость во времени, продолжение действия, события, качества во времени'), а также для просторечных или

<sup>1</sup> О характере дистанционных оценок, выражаемых локативными наречиями. см. [Яковлева 1994].

устаревших *покамест*, *вместе* (ЛСВ 'одновременно'), *вскорости*, *завсегда*, *вчера*, *давеча*, *намедни*, *теперича* (*таперича*), *сперва* и др. (5, 6, 7):

(5) *Сведения о событиях в Чечне<sup>3</sup> / зачастую довольно противоречивы.*

(6) *Мы<sup>3</sup> подчас / не задумываемся о последствиях сказанных нами слов.*

(17) *(Люблю я очень это слово, Но не могу перевести;)  
Оно<sup>3</sup> у нас / покамест но<sup>1</sup>во (Пушкин).*

### 3.4. Неограниченная коммуникативная роль (адвербиальные словоформы с полной коммуникативной парадигмой).

Место в коммуникативной структуре высказывания нерелевантно (в том смысле, что часть адвербиальных словоформ имеет полную коммуникативную парадигму) для других темпоральных наречий, часть из которых соотносима по семантике с некоторыми уже названными: *изредка* (ср. *редко*), *часто* (ср. *зачастую*), *скоро* (ср. *близко*, *вскоре*), *потом* (ср. *затем*), *неожиданно*, *внезапно* (ср. *вдруг*), *вмиг* (ср. *мгновенно*), *иногда* (ср. *подчас*) и др.

Представим полные и ущербные коммуникативные парадигмы некоторых (в основном темпоральных) наречий в виде таблицы.

Таблица 4

#### Коммуникативные парадигмы некоторых наречий

КР \ Наречие	Фокус ремы	Дик- тальная рема	Мо- дальная рема	Ато- ничес- ская рема	Фокус темы	Ато- ничес- ская тема	Парен- теза
<i>часто</i>	+	+	+	+	+	+	+
<i>зачастую</i>	-	+	+	?	+	?	+
<i>редко</i>	+	+	+	+	+/-	-	-
<i>изредка</i>	+	+	+	-	+	-	+
<i>скоро</i>	+	+	+	+	+	+	+
<i>вскоре</i>	-	-	-	-	+	-	+
<i>близко<sub>2</sub></i>	+	-	+	+	-	-	-
<i>потом</i>	+	+	+	+	+	+	+
<i>затем</i>	-	-	-	-	+	-	+
<i>вмиг</i>	-/+	+	+	..	+	-	+
<i>мгновенно</i>	+	+	+	+	+	+	+

**Примечание.** 1. Знак (+) означает возможность данной коммуникативной роли. (-) – невозможность. (-/+) – возможность только при наличии специальных контекстуальных условий. (?) означает наличие проблемных, сомнительных областей.  
2. *Близко<sub>2</sub>* – темпоральный ЛСЦЗ наречия ('скоро').

#### 4. Выводы

Таким образом, данной статьёй мы завершаем серию публикаций о синтаксических позициях русских наречий. Здесь мы рассмотрели так называемую «позицию-3» – место словоформы в коммуникативной структуре высказывания с учётом его актуального членения. В заключительной статье мы предложили дихотомическую иерархическую систему коммуникативных ролей словоформы в повествовательном предложении: 1) собственно тема (фокус темы); 2) атоническая тема; 3) фокус ремы; 4) диктальная рема; 5) модальная рема; 6) атоническая рема; 7) парентеза.

Кроме того, мы развили понятие коммуникативной парадигмы слова как совокупности всех возможных коммуникативных ролей словоформы, введённое в [Панков 1998]. На основе анализа коммуникативных ролей адвербиальных словоформ мы определили, что коммуникативная парадигма слова (словоформы) может быть как полной, так и ущербной. Если словоформа способна занимать все коммуникативные позиции, то она имеет полную коммуникативную парадигму. Если словоформа способна занимать только некоторые из коммуникативных позиций, то она имеет неполную, или ущербную, коммуникативную парадигму. Очевидно, что ограниченная коммуникативная роль является одним из специфических признаков наречия как категориального класса слов, отличающий его, в частности, от именных групп, для которых место в коммуникативной структуре высказывания нерелевантно в том смысле, что имена существительные, как правило, имеют полную коммуникативную парадигму.

Безусловно, в данной статье только намечена основная проблематика, связанная с учётом коммуникативных ролей словоформ в целом и адвербиальных словоформ в частности. Множество вопросов ещё требует своего решения. Одна из таких проблем – поиск операциональных методов разграничения парентезы, атонической темы и атонической ремы как коммуникативных ролей словоформ, не содержащих центра ИК, или, в терминах Е. В. Падучевой, фразового ударения.

#### Литература

Брызгунова Е.А. Интонация и иерархия смысловой важности частей высказывания // Современный русский язык: Учеб. для филол. спец. учебных заведений / Под ред. В. А. Белошапковой. 3-е изд., испр. и доп. М., 1997. С. 889–892.

- Всеволодова М.В. К вопросу о некоторых свойствах дифференциальных синтаксических объектов // Актуальные вопросы преподавания русского языка как иностранного. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978.
- Всеволодова М.В. Теория функционально-коммуникативного синтаксиса: Фрагмент прикладной (педагогической) модели языка: Учебник. М., 2000.
- Кодзасов С.В. Интонация предложений с дискурсивными словами. Группы: *едва, действительно, вообще, совсем, прямо* // Баранов А.Н., Плунгян В.А., Рахилина Е.В. Путеводитель по дискурсивным словам русского языка. М., 1993. С. 182–204.
- Ломтев Т.П. Основы синтаксиса современного русского языка. М., 1958. С. 17–21.
- Ломтев Т.П. Предложение и его грамматические категории. М., 1973.
- Панков Ф.И. Оценочность как особенность наречного употребления // Актуальные проблемы языкознания. Сборник работ молодых учёных филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. Выпуск 2 / Под ред. М. Л. Ремнёвой. М., 1998. С. 62–68.
- Панков Ф.И. Синтаксические позиции русских наречий. Статья 1. Позиции адвербиальных синтаксем // Слово. Грамматика. Речь. Вып. VII: Сборник научно-методических статей по преподаванию РКИ. М., 2005. С. 3–22.
- Панков Ф.И. Синтаксические позиции русских наречий. Статья 2. «Членопредложенческий ранг» адвербиальных словоформ // Слово. Грамматика. Речь. Вып. VIII: Сборник научно-методических статей по преподаванию РКИ. М., 2006. С. 3–10.
- Панов М.В. Позиционная морфология русского языка. М., 1999.
- Русская грамматика / Гл. ред. Н. Ю. Шведова. Тт. I–II. – М., 1980.
- Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М., 1994.
- Янко Т.Е. Единицы с фиксированной коммуникативной ролью в предложении // Коммуникативная организация высказывания. Тезисы конференции. Институт русского языка им. А. С. Пушкина. М., 1996.
- Янко Т.Е. Обстоятельства времени в коммуникативной структуре предложения // Логический анализ языка. Язык и время / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. Т. Е. Янко. М., 1997. С. 281–296.

Янко Т.Е. Коммуникативные стратегии русской речи. М.: Языки славянской культуры, 2001.

#### С л о в а р и

Лингвистический словарь Пражской школы. М., 1964.

Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Яцева. М., 1990.

Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Яцева. – 2-е изд. М., 2000.

## СЕМАНТИКО-ГРАММАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ СО ЗНАЧЕНИЕМ СОВОКУПНОСТИ ЛИЦ В АСПЕКТЕ РКИ

Существительные со значением совокупности лиц представляют в русском языке специфическую семантическую группу, которая продолжает пополняться и в настоящее время (*истеблишмент, криминалитет*).

Слова, входящие в данную группу, стилистически неоднородны: в ней присутствуют как нейтральная лексика (*семья, группа, команда*), так и стилистически маркированная (книжное: *молодёжь, студенчество, духовенство*; разговорное: *бабье, дурачье*). Все эти слова активно используются в речи, как в письменном, так и в устном вариантах. Изучение этой семантической группы поможет иностранным учащимся глубже понимать тексты газетно-публицистического стиля.

В преподавании русского языка как иностранного происходит обращение к отдельной подгруппе совокупных лексем: к словообразовательным производным с собирательным значением. Так, в «Учебнике русского языка для иностранных студентов-филологов (четвертый – пятый годы обучения)» Н.А. Лобановой, И.П. Слесаревой ведется работа по изучению существительных со значением собирательности с суффиксами *-j-*, *-uj-* и др.

Значение собирательности в русском языке часто имеет эксплицитное выражение с помощью суффикса с собирательным значением. К ним относятся суффиксы *-ств-* (*потомство* ← *потомок*); *-ур-* (*абитура* ← *абитуриент*); *-uj-* (*братия* ← *брат*); нулевой суффикс (*чернь* ← *черный*); *-j-* (*хулиганье* ← *хулиган*); *-щин-* (*офицерщина* ← *офицер*); *-н'* (*малышня* ← *малыш*), а также суффиксы *-ож-* (*молодежь* ← *молодой человек/молодые люди*); *-итет* (*генералитет* ← *генерал*); *-в-* (*пацанва* ← *пацан*) и *-от-* (*сволота* ← *сволочь*).

Однако, собственно семантическая группа слов со значением совокупности лиц в русском языке представлена гораздо шире, чем только словообразовательными производными с собирательным значением (*студенчество*). В русском языке широко используются семантические производные со значением совокупности (*В прошедшие выходные вся российская власть переехала в Калининград; места для прессы*), а также заимствования (*электорат, плебс, элита*), непроектируемые слова (*семья, поколение*) и словосочетания (*мужской / женский пол, русский народ*). Кроме того, при обозначении класса лиц специфичным для русского языка является обобщенное, неререферентное использование форм единственного числа, например, *Почему российский предприниматель не использует все возможности современных технологий?*; *Согласно*

*общероссийским исследованиям, современный российский учитель стал меньше читать, реже посещает театры, концерты, музеи. Значение класса лиц и множественности как некоей совокупности в русском языке может также передаваться формами множественного числа, например, **Русские любят большие машины; Сегодня православные отмечают день памяти Андрея Рублева.***

Значение собирательности представляет собой лишь один из подвидов значения совокупности – однородную совокупность.

Слова со значением совокупности лиц по своей семантике делятся на три большие группы: собирательные, иерархические и перцептивные совокупности. Они различаются по своему значению, своими грамматическими характеристиками и своей сочетаемостью.

**Собирательные** совокупности фиксируют однородные совокупности лиц, выделяемые на основе наличия у лиц общей универсальной характеристики [см. Серебrenников 1988: 127]. К ним относятся такие социально значимые характеристики, как возраст (*молодёжь, ребята, малышня, старшее / среднее / младшее поколение*), пол (*мужской / женский пол*), национальность (*мордва*), вероисповедание (*церковь, священство, монашество, мусульманство. Православная церковь отмечает сегодня праздник*), политическая позиция (*оппозиция*), профессия (*начальство, учительство, адвокатура, пресса*), социальное положение (*студенчество, крестьянство, интеллигенция, аристократия, беднота, генералитет; электорат, клиентура*), а также психологические, поведенческие, интеллектуальные характеристики (*дурачье, хулиганье*).

Собирательные совокупности называют абстрактные понятия [Чернейко 1997], объединяющие всех лиц определенного рода. Для них характерно обобщенное, нереперентное использование в генерализирующих контекстах. Основной способ образования – словообразовательный.

**Иерархические** совокупности представляют совокупности со сложной структурой, где обычно имеется лидер и у каждого члена своя роль (*администрация, деканат, семья*), т.е. для иерархических совокупностей характерно наличие особых связей, носящих социальный и/или нормативно установленный характер, между ее членами [Крысин, 1997: 313]. Иерархические совокупности представлены номинациями в следующих сферах: родственные отношения (*семья, династия, клан*); личный состав воинских и военизированных подразделений (*армия, десант, отряд, караул, конвой, милиция, полиция, охрана*); персонал учреждения, организаций и т.д., а также отделов и органов учреждений и организаций (*персонал, кафедра, ученый совет, парламент*); коллективы лиц, объединенных общим делом (*хор, оркестр, команда* (спорт)). Для номинаций иерархических совокупностей характерен денотативно-

сигнификативный тип значения. Основной способ образования – семантический, а точнее метонимический.

Третий тип совокупностей лиц, **перцептивные**, обладают конкретно-референтным значением. Они основываются на восприятии наблюдателем отдельных лиц как совокупности, при этом восприятие основывается на условных, временных связях между элементами, объединенных в совокупность (*толпа, очередь, костяк [команды]*), таким образом, подобные совокупности лиц основываются не на характеристиках ее членов или социально значимых отношениях между ними, а ее границы определяются говорящим. Перцептивные совокупности могут основываться на наличии четкого расположения лиц, входящих в нее (*очередь, шеренга, колонна*), на характеристиках по количественному признаку: много/мало (*толпа, стайка*) или определенному количеству (*пара, тройка, троица*), по местонахождению (*весь первый ряд встал*), по месту жительства (*собралась вся деревня*), на выделении части из более крупной совокупности (*часть, группа, ядро*). Основной способ образования перцептивных совокупностей – семантический, который представлен, кроме метонимических номинаций (*партер анодировал стоя*), большим количеством поминаций, основанных на метафоре (*Как только в кассах Большого зала консерватории появились заветные билеты на Гаврилова, налетела орда и скупил все дотла*).

Различия в типе обозначаемой совокупности и соответственно в значении слов влияют на их грамматические характеристики. Так, у номинаций собирательных совокупностей отсутствует противопоставление по числу: представлены формы только единственного числа (*крестьянство, генералитет, русский народ*). Кроме того, они не употребляются с количественными числительными. Данные признаки традиционно выделяют у имен собирательных [Виноградов 2001; Реформатский 1987; РГ 1980 и др.].

У номинаций иерархических совокупностей представлены формы как единственного, так и множественного числа (*семья – семьи*), напр., *Свою лепту в дело оздоровления атмосферы двусторонних отношений вносят парламенты обеих стран*. Нет также никаких ограничений на использование подобных номинаций с количественными числительными, напр.: *Украинцы встретят его с двумя парламентами и двумя правительствами, сцепившимися в жестокой схватке; Следить за порядком будут три отряда полиции*.

Номинации перцептивных совокупностей также могут иметь формы обоих чисел (*очередь – очереди, колонна – колонны*) и могут сочетаться с количественными числительными (*Полицейские принялись успокаивать две толпы – протестантскую и католическую*). Однако и сочетаемость с количественными числительными, и использование в форме

множественного числа для большинства номинаций перцептивных совокупностей нечастотна. В последнем случае проявляется особое значение форм множественного числа – так называемое пространственно-интенсивное, или множественное «нераздельного множества», которое характерно для имен, обозначающих большие скопления вещества: *снега, пески, льды (толпа – толпы)* [Ляшевская 2004: 166].

Таким образом, тип совокупности, выражаемой номинацией, указывает на ее грамматические и синтаксические характеристики, на что необходимо указывать иностранным учащимся.

Следует напоминать учащимся также и о грамматической сочетаемости всех слов со значением совокупности выступая в форме единственного числа, они сочетаются с глаголами, прилагательными и местоимениями также в форме единственного числа. Согласование по числу и роду у данных слов всегда связано с грамматическими характеристиками самого слова, а не с его значением (Ср. ошибочные употребления иностранными учащимися: \**Молодёжь хотят иметь интересную работу*).

При обучении русскому языку как иностранному важно указывать на все аспекты использования слов: их семантику, их грамматические характеристики, а также и на их синтагматическую сочетаемость. В этом отношении показательно появление словарей нового типа, таких как, например, Толково-комбинаторный словарь современного русского языка [Мельчук, Жолковский 1980], дающих представление о слове во всем многообразии его связей.

В терминологии модели «Смысл ↔ Текст», описываемой в трудах И.А. Мельчука, А.К. Жолковского, Ю.Д. Апресяна и использованной при создании Толково-комбинаторного словаря современного русского языка, для обозначения синтагматических партнеров слова вводится термин «лексические корреляты» и указывается на важность описания отношений между словом и его лексическими коррелятами. Описывать смысловую или основанную на синтаксической функции зависимость слова (или словосочетания) *X* и его лексического коррелята предлагается с помощью «лексических функций» [Мельчук 1974: 78].

Четыре из относящихся к стандартным лексическим функциям напрямую связаны с номинациями совокупности лиц:

1-2) «соотносительные лексические функции *Sing* (лат. *Singulus* 'отдельный'; «единичность») – типовое название одной «штуки», одного «кванта» некоторого *Co* – и *Mult* (лат. *Multum* 'множество'; «множественность») – типовое название совокупности, множества *Co* (напр., *крестьянин – // крестьянство*), т.е. *Sing* → *Co* и *Mult* → *Co*;

3) *Cap* (лат. *caput* 'голова', 'глава') – 'начальник' (напр., *декан факультета, ректор университета, заведующий кафедрой, директор*

школы, командир отряда, глава семьи, глава правительства, вождь племени и др.);

4) *Equir* – ‘личный состав’ (расчет орудия, экипаж танка, труппа театра, население государства, население города и др.) [Мельчук 1974: 88 – 89].

Указание на способ выражения лексических функций *Sar* и *Equir* важно при изучении иностранными студентами иерархических совокупностей, поскольку в русском языке существуют различные способы их выражения.

Так, номинации ‘начальника’ и шире – ‘лидера совокупности’ – представлены в русском языке разнообразными языковыми средствами, при этом многие лексемы закреплены за определенным видом коллектива, напр.: *декан – факультет / деканат, староста – класс, группа, курс; премьер-министр – правительство / кабинет министров*. Универсальные лексемы типа *лидер, глава, начальник, руководитель, командир, председатель* и др., а также словосочетания с прилагательным *главный*, напр., *главный судья*, имеют свои сочетаемостные ограничения и могут употребляться в словосочетании с названием организаций, органов определенных типов. Если употребление номинаций *руководитель* (производная номинация, суффикс *-тель*), *глава* (метафора) для обозначения лица, занимающего высшую должность в коллективах, представляющих различные уровни в структуре учреждений, почти не ограничено (*руководители всех уровней власти, глава местной власти, руководитель компании, глава компании, руководитель отдела, глава отдела*), то номинации *директор* (заимствование) *школы, гимназии, издательства* и *президент* (заимствование) *страны, клуба* являются их квазисинонимами. Последние используются только для номинации лиц, занимающих высшую должность в учреждении в целом, а не на любой из ступеней.

Номинация *начальник* (непроизводная номинация) имеет некоторые синтагматические ограничения. Так, данная номинация редко используется для обозначения главы государства \**начальник государства*, но ср. окк. *Начальник страны принял в Кремле энтэвзшиников и начальники местных властей; глава компании, но \*начальник компании, однако, ср. начальник фирмы*. Преимущественно номинация *начальник* называет лицо, возглавляющее военизированные учреждения и их части (*начальник милиции, начальник управления внутренних дел*) или государственные учреждения социальной направленности (*начальник метрополитена, начальник департамента, начальник миграционной службы*).

Номинация *заведующий* (субстантив) обозначает, во-первых, лиц, возглавляющих небольшие органы учреждений (*кафедра, сектор, отдел, лаборатория, отделение, служба, редакция* и др.). Во-вторых, она используется при номинации лиц, возглавляющих медицинские учреж-

дения (*заведующий районной поликлиникой*) и их части (*заведующий хирургическим отделением*), а также учреждения, имеющие социальную направленность (*заведующий детским дошкольным учреждением, детским садом, библиотекой, дворцом бракосочетания*).

Номинация *председатель* (производная номинация, суффикс *-тель*) соотносится с номинациями совокупностей лиц, входящих в выборные органы (*совет, ученый совет, совет директоров, президиум, палата, правление, комитет, комиссия, суд, жюри*).

Стилистическими синонимами данных номинаций являются слова *шеф* (заимствование), *босс* (заимствование), *начальник* (перенос. знач.), *хозяин* (перенос. знач.) с пометой прост., разг.

Номинации *шеф, босс* могут обозначать как лицо, занимающее высшую должность в организации, так и непосредственного начальника одной из ее частей. В первом случае номинации *шеф* и *босс* сочетаются с номинацией организации, которую они возглавляют, напр. *шеф: Недавно к таковым присоединился, говорят, и шеф кремлевского аппарата Александр Волошин*, а также *босс: Как вам все-таки удалось разобраться с диснеевскими боссами?*

При использовании лексем *шеф* и *босс*, а также *начальник* (прост.) для обозначения непосредственно главы коллектива, представляющего определенную часть организации, указание на организацию отсутствует, напр. *шеф: Отдуваться за внезапное заявление шефа пришлось пресс-секретарю*, а также *босс: Самое глупое – сидеть и ждать, когда босс вас оценит; начальник: Первым его начальником стал подполковник милиции Александр Трошков*.

Номинация *хозяин* (разг.) в переносном значении связана только с главным лицом организации или главными лицами, которые облечены властью, зачастую они параллельно являются владельцами (реализация основного значения слова *хозяин*), напр., *хозяин «Сити мола»; смена хозяев*.

Номинация *лидер* имеет значение 'неформальный лидер', т.е. лицо, выделяющееся в коллективе на основе своих личностных характеристик, член коллектива, которого окружающие считают наиболее авторитетной личностью и признают за ним право принимать ответственные решения в значимых для коллектива ситуациях. В структуре общественных организаций и движений такой статус закрепляется официально. Таким образом, неформальный лидер становится также формальным лидером коллектива (*лидер партии* обычно становится и *председателем партии*).

Лексическим коррелятом номинаций иерархических совокупностей являются, кроме номинации их лидера, номинации членов *Sing*, которые могут указывать на различные функции членов совокупности: *команда*

(*вратарь, защитники, полузащитники, нападающие = игроки*), *правительство (министры / члены правительства)*. С номинацией единичного представителя также соотносятся собирательные совокупности (*малышня – малыш, эмиграция – эмигрант, беднота – бедняк*). Соотносимость с номинацией единичного представителя не характерна для перцептивных номинаций совокупности (*толпа, очередь – люди*). Однако, для них характерно употребление в сочетании с существительным в Род. мн.ч. со значением лица, называющего общий признак членов совокупности (*толпа зевак, ватага ребятишек, очередь пенсионеров*), который не имеет значения для формирования совокупности. Использование иерархических совокупностей в подобном словосочетании уточняет характеристики представителей совокупности, но не задает их (*клан Джексонов*, при этом не у всех членов подобного клана фамилия Джексон). Подобная конструкция не возможна для собирательных совокупностей \**студенчество студентов, \*русский народ русских*.

Таким образом, выделяемые три типа существительных со значением совокупности лиц имеют отличительные грамматические и синтаксические особенности. Определение на семантическом уровне типа совокупности лиц, стоящего за существительным, помогает уяснить его грамматические и синтаксические характеристики, что важно при обучении русскому языку иностранных учащихся.

#### Литература

- Виноградов В.В. Русский язык (Грамматическое учение о слове). М., 2001.
- Красин Л.И. Социальные ограничения в семантике и сочетаемости языковых единиц // Семиотика и информатика. Вып. 35. М., 1997.
- Лобанова Н.А., Слесарева И.П. Учебник русского языка для иностранных студентов-филологов. Систематизирующий курс (четвертый – пятый годы обучения), под. ред. д.ф.н. проф. В.Г. Гака. М., 1980.
- Ляшвская О.Н. Семантика русского числа. М., 2004.
- Мельчук И.А. Опыт теории лингвистических моделей «Смысл ↔ Текст». Семантика. Синтаксис. М., 1974.
- Мельчук И.А., Жолковский А.К. Толково-комбинаторный словарь современного русского языка. Вена, 1984.
- Русская грамматика. Т.1. М., 1980.
- Реформатский А.А. Лингвистика и поэтика. М., 1987.
- Серебрянников Б.А. и др. Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., 1988.
- Чернэйко Л.О. Лингво-философский анализ абстрактного имени. М., 1997.

## ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ СРЕДСТВ ВЫРАЖЕНИЯ СУБЪЕКТИВНОЙ МОДАЛЬНОСТИ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Современный публицистический текст является предметом лингвостилистического анализа в ходе преподавания русского языка иностранным учащимся, т.к. в языке средств массовой информации отражаются изменения, происходящие на словообразовательном, лексическом, морфологическом, синтаксическом уровнях языковой системы. В преподавании РКИ обучение чтению публицистического текста традиционно строилось на изучении речевых штампов и клише, использовавшихся в советских средствах массовой информации и пропаганды. В современной публицистике прагматику текста формирует авторская точка зрения на предъявляемые в тексте факты, которая направлена на читателя с целью проинформировать его и сформировать у него отношение к описываемому событию тождественное авторскому. Отношение субъекта речи к предмету описания можно определить путем лингвостилистического анализа средств формирования и выражения субъективной модальности. В современном публицистическом тексте в передаче субъективного отношения участвуют средства выражения субъективно-модальных значений, к которым относятся специальные синтаксические конструкции, повторы, средства словопорядка, построения с модальными частицами, построения с глагольными формами, наречиями и согласуемыми словами, выполняющими функции модальных частиц, построения с междометиями, построения с вводными словами, вводными сочетаниями слов и вводными предложениями, интонация [Русская грамматика 1980: 217-236].

В жанровой системе журналистики выделяются информационные, аналитические и художественно-публицистические жанры. К информационным жанрам относятся такие жанры, как заметка, репортаж, отчет, интервью. Главной задачей информационного жанра *заметка*, который представляет собой хроникальное сообщение, состоящее из нескольких фраз и дающее информацию о важном событии внутренней или международной жизни, является представление максимума информации в минимальном количестве высказываний. Прагматика текстов, относящихся к информационному жанру *заметка*, заключается в точности и достоверности предъявляемых в тексте фактов, поэтому выражение субъективной точки зрения при подаче информации недопустимо. Невозможно представить, что на страницах газет или в радио- или телепрограммах появится, например, следующее сообщение: «Надо же такому случиться! Министр энергетики встретился с главой Совета директоров газовой компании, по-моему, 25 июня, а может быть, 26 июня, чтобы обсудить поставки газа, кажется, на территорию соседнего государ-

ства. *Дружба дружбой, а вот заплатить за газ придется!*» Включенные в информационную заметку синтаксический фразеологизм *Надо же такому случиться!* и бессоюзное соединение словоформ *дружба дружбой*, которое относится к специальным синтаксическим конструкциям, а также вводные единицы *по-моему, может быть, кажется* и модальная частица *вот* привносят в хроникальное сообщение отношение субъекта речи к сообщаемому, что в результате делает сообщение неточным, некорректным, усложняет понимание информации, передаваемой в заметке, и может создать проблемы во взаимоотношениях субъектов информационного сообщения.

В произведениях таких информационных жанров, как репортаж, отчёт, интервью, могут использоваться средства выражения субъективной модальности, т.к. автор является непосредственным участником описываемых событий и показ авторского отношения к предьявляемым в репортаже или отчёте фактам, к персонажу интервью является необходимым условием отражения оперативности и новизны подачи материала журналистом.

В произведениях аналитических жанров (статья, рецензия, обзор, обозрение, корреспонденция, письмо) могут использоваться средства выражения субъективной модальности, т.к. автор, описывая социальные явления и проблемы, даёт оценку экономическим, политическим фактам и событиям культурной и спортивной жизни, комментирует их и выражает не только собственное мнение, но и точку зрения других лиц: ученых, политиков, деятелей культуры и др.

Средства выражения субъективной модальности могут функционировать в произведениях, относящихся к художественно-публицистическим жанрам (зарисовка, очерк, фельетон, памфлет). В современном художественно-публицистическом произведении средства выражения субъективной модальности передают огромный спектр значений, которые определяют точку зрения автора на описываемые события.

Наибольшую трудность в усвоении средств выражения субъективной модальности иностранными учащимися представляют специальные синтаксические конструкции, к которым причисляют синтаксические фразеологизмы, т.е. «такие построения, в которых связи и отношения компонентов с точки зрения живых грамматических правил оказываются необъяснимыми» [Русская грамматика 1980: 217]. В художественно-публицистических текстах используются специальные синтаксические конструкции (например, *Лес как лес, Ехать так ехать, Нет бы помолчать* и др.), присущие речевым жанрам разговорного стиля и опирающиеся на структуру диалогического единства, на вопросно-ответные построения. В современном публицистическом тексте специальные синтаксические конструкции являются средством выражения оценочных значений и носят экспрессивный характер (о структуре, значении и употреблении синтаксических фразеологизмов в высказывании в аспекте преподавания РКИ см. пособие Величко А.В. «Синтаксическая фразеология для русских и иностранцев»). В данной статье рассматривают-

ся особенности функционирования специальных синтаксических конструкций (синтаксических фразеологизмов и соединений словоформ), которые выявляются при анализе контекстной семантики прозаической строфы художественно-публицистических произведений (путевых очерков 90-х годов XX века, опубликованных в журналах «Знамя», «Дружба народов», «Новый мир», «Октябрь»).

Синтаксический фразеологизм, используемый в авторской речи публицистического текста, является оценочным компонентом высказывания, отражающим эмоции субъекта речи к предьявляемым фактам, и представляет собой своеобразный экспрессивный импульс, побуждающий субъекта речи к приведению ряда дополнительных фактов. В разговорной речи экспрессия синтаксического фразеологизма направлена на собеседника, для которого производится конкретизация семантики лексических единиц высказывания, содержащего в своей структуре синтаксический фразеологизм, т.к. связи между компонентами фразеологизированной структуры складываются идиоматически. В структуре контекста художественно-публицистического произведения экспрессия синтаксического фразеологизма направлена на адресата (читателя) и является средством диалогизации монологической речи. Например: *«Продолжаю путь по бережной мимо книжных развалов. Чего тут только нет среди подержанных книг! И буддийские трактаты, и курс по астрологии, и руководство по «долгосрочному прогнозированию», а проще говоря – советы для гадания по ладони»* [Архимандрит Августин (Никитин) 1995: 164]; *«Действительно, сколько воды утекло с тех пор! Чьим только Крым не был за это время! И таврским, и скифским, и греческим, и татарским, и русским, теперь – украинским стал...»* [Коробов 1997: 158]. Экспрессивность высказываний *Чего тут только нет среди подержанных книг!* и *Чьим только Крым не был за это время!* в структуре контекста художественно-публицистического произведения связана с семантикой синтаксических фразеологизмов, которые привносят в контекст значение множественности или разнообразия. Передача значения множественности предметов или разнообразия перечисляемых объектов связана с ослаблением прямых лексических значений у местоименных слов и у отрицания, которые входят в структуру данных синтаксических фразеологизмов.

Синтаксические фразеологизмы, используемые в структуре художественно-публицистического текста, могут служить отражению концептуальной точки зрения автора речевого произведения на описываемые события. Например, в очерке С. Рассадина «Урок датского» даётся обоснование тезиса о правах человека, которые должны быть не у всех, а у каждого человека, и приводятся факты, показывающие возможность существования государства, обеспечиваются права каждого человека. В очерке «Урок датского» автор описывает экскурсию обитателей дома для неполноценных по Эбельтофу, а затем делает вывод: *«Зачем их, таких, везли Бог знает откуда в этот туристический рай? Непонятно.*

*Напротив, понятно до зависти, когда видишь повсюду туалеты для инвалидов. Слышишь на уличном перекрестке пронзительный звук, частящий, как телефонное «занято»: чтобы слепой, не видящий светофора, знай, дозволен ли переход. Или... Да мало ли что! Это разве лишь для нас умиительно, если не забавно, узнать, какой шум подняла пресса еще одного городка: там, понимаете ли, построили новое здание полиции, но сдали его заказчикам, не успев sequer чепухи – закончить специальные двери для инвалидов-колясочников, и один из таких, как нарочно, застрял в обычной вертушке...» [Рассадин 1996: 174]. Синтаксический фразеологизм *Да мало ли что!* с позиционно закрепленным в начале фразы *мало ли* и с обязательным следованием за ним местоименного слова *что* выражает значение неприятия количества приводимых примеров, что требует включения в контекст ещё большего количества примеров для подтверждения авторской точки зрения на излагаемую проблему. Синтаксический фразеологизм *Да мало ли что!* является своеобразным экспрессивным и эмоциональным пиком речевой структуры прозаической строфы. В структуре контекста данный синтаксический фразеологизм выполняет экспрессивную функцию, т.к. происходит эмоциональная актуализация высказывания, связывающего тематику предыдущего контекста с тематикой данного контекста, в котором конкретизируется и развивается концепция публициста.*

Помимо синтаксических фразеологизмов структурно-композиционную роль в речевой организации контекста художественно-публицистического произведения могут выполнять соединения словоформ, «представляющие собою специальные образцы, по которым могут быть организованы те или другие члены предложения, чаще всего – его сказуемое или главный член» [Русская грамматика 1980: 217]. Соединения словоформ отражают спонтанное выражение эмоций субъекта речи, которое характерно для речевых жанров разговорного стиля. В художественно-публицистическом тексте семантику соединения словоформ, используемого в высказывании, невозможно определить без анализа дистантных и контактных семантических связей, образуемых между высказываниями контекста. Например, соединение двух одинаковых форм одного и того же слова с частицей *-то* при первой форме встречается в высказывании, содержащем противительную конструкцию, которая следует после данного соединения: «*Вот уже более полувека мой Ангел-хранитель терпеливо наблюдает мои странствия и приключения, сдерживает, по настроению, мои дурные наклонности, поощряет добрые, но не позволяет забыть все стыдное и непростительное. Предостерегает. Поощряет. Позволяет вляпаться, но пока что дает средства и выкарабкаться. По тому, как Он это делает, я могу уже с некоторой долей уверенности судить о его нраве, характере, склонностях.*

*Незрим-то он незрим, но дела его явны»* [Кураев 1998: 171]. В высказывании *Незрим-то он незрим, но дела его явны* при помощи соединения двух одинаковых форм одного и того же слова с частицей *-то* при первой форме утверждается противопоставляемое. Семантика дан-

ного соединения словоформ (*незрим-то он незрим*) противопоставляется семантике второй части противительной конструкции, которая уверенно утверждается (*но дела его явны*) и несёт основную смысловую нагрузку резюмирующего высказывания контекста художественно-публицистического произведения. Экспрессивность соединения двух одинаковых форм одного и того же слова с частицей *–то* при первой форме направлена на актуализацию концептуально значимого высказывания, которое подводит итог микротеме прозаической строфы.

Для выражения авторской точки зрения и авторского отношения к излагаемым событиям в текстах аналитических и художественно-публицистических жанров журналистики используются такие средства формирования и выражения субъективно-модальных значений, как вводные единицы (вводные слова, вводные сочетания слов и вводные предложения). В публицистических текстах данных жанров используются вводные единицы, выражающие характеристику сообщаемого по отношению и связям в строе текста (*следовательно, во-первых, во-вторых, стало быть* и др.), а также вводные единицы, выражающие оценку с точки зрения достоверности (*без сомнения, конечно, действительно* и др.), т.к. один из главных критериев оценки публицистического произведения – достоверность излагаемых фактов.

В современном художественно-публицистическом тексте наблюдается тенденция расширения лексического состава вводных единиц за счет включения в их структуру оценочной лексики или иностилевого лексического компонента. К вводным единицам, служащим для выражения характеристики сообщения по источнику, по отнесённости к автору речи, традиционно относят следующие вводные единицы: *по мнению кого-нибудь, по словам кого-нибудь, по-моему, по слухам* и др. В современном художественно-публицистическом тексте вводные единицы данной группы могут включать в свою структуру лексику, выражающую оценку способа представления информации (например, *по скромным моим наблюдениям, по нашему глубокому убеждению, по моему простейшему разумению* и др.). Например: «... голливудское кино если не отторгает тебя, то растворяет уже без осадка, и это самое, по моему простейшему разумению, является настоящим (то есть не-пижонским) искусством» [Басинский 1997: 188]. Экспрессивность вводных единиц основывается не только на использовании оценочной лексики, входящей в их структуру, но и на выразительности иностилевого лексического компонента (например, устаревшего и разговорного слова *разумение*), включенного в структуру вводной единицы.

В художественно-публицистическом тексте источник сообщения в вводной единице, выражающей характеристику сообщения по отнесённости к автору речи, указывает на включение в авторскую речь одной из форм несобственно-авторского повествования, которая представляет собой «фрагменты чужой речи, оторванные от ситуации речи» [Коженикова 1994: 228]. При использовании данной формы несобственно-авторского повествования в авторской речи художественно-

публицистического текста вводная единица сигнализирует о включении чужих слов в речевую структуру текста, что приводит к диалогизации монологической речи. Например: *«Сорокадвятилетняя Су Чжи впервые лицом к лицу встретилась с главой военной хунты генералом Тан Шве и его ближайшим соратником генерал-лейтенантом Кхин Ньюн-том. Хотя тема их беседы осталась в тайне, гораздо важнее то, что такая встреча состоялась.*

*По мнению дипломатов, это первый шаг на пути к освобождению Су Чжи и смягчению репрессивного политического курса»* [Архимандрит Августин (Никитин) 1995: 158-159]; *«По официальным данным, объем товарооборота наших двух стран [России и Китая] снизился в прошлом году с 6,1 млрд. долларов до 5,4 млрд. долларов»* [Виноградов, Шушарин 1999: 174]. Несобственно-авторское повествование включено в авторское повествование при помощи вводных единиц *по мнению дипломатов* и *по официальным данным*, которые указывают на источник сообщения, причём несобственно-авторское повествование сохраняет стилистические особенности речи источника сообщения. Номинация источника сообщения в вводной единице обуславливает использование в высказывании речевых средств, характерных для текстов дипломатии, для официальных источников сообщения, т.е. позволяет включить в высказывание устойчивые обороты официально-деловой речи, специальную терминологию (*первый шаг на пути к освобождению, объём товарооборота снизился*). Употребление речевых средств официально-делового стиля в несобственно-авторском повествовании путевого очерка подчёркивает объективность и фактологичность публицистического изложения и придаёт дополнительную характеристику событиям, предъявляемым в авторском повествовании.

В современных художественно-публицистических текстах номинация источника сообщения в вводной единице может выполнять интертекстуальную функцию в структуре авторской речи, т.к. источник информации, указанный в вводной единице, позволяет расширить тематические линии и концептуальные аспекты публицистического произведения за счёт использования интертекстуальных связей различных текстов, например: *«Страдание и боль личного, по Набокову, не оправдать никаким искуплением»* [Золотусский 1996: 191]. В таких случаях включение в авторское повествование несобственно-авторского повествования необходимо для подтверждения авторской концепции и является средством отражения внутреннего мира субъекта речи, чьи слова приводятся в высказывании.

Вводная единица, включающая в свою структуру атрибутированный или неатрибутированный источник сообщения, может передавать оценочное отношение автора речевого произведения к описываемой ситуации, а в несобственно-авторское повествование может быть включена цитата из речи персонажа, атрибуция которой дана в вводной единице. Например: *«Но не следует торопиться и менять большую сумму, ведь за гостиницу и железнодорожные билеты нужно расплачиваться*

только чеками, а цены для иностранцев завышены в несколько раз. Это один из сравнительно честных способов «отъема денег», как говаривал великий комбинатор» [Архимандрит Августин (Никитин) 1995: 159]. Использование в высказывании вводной единицы как *говаривал великий комбинатор*, указывающей источник цитаты (герой романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» Остап Бендер), позволяет включить в авторское повествование речь персонажа, которая формирует несобственно-авторское повествование. В таких случаях необходим лингвокультурологический комментарий, объясняющий иностранным учащимся, что включение образа героя романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» в вводную единицу придаёт ироничную окраску контексту, в котором описываются нормативные правила, принятые в зарубежной стране.

При обучении чтению художественно-публицистических текстов на занятиях по русскому языку для иностранных учащихся необходимо обращать внимание не только на фактологическую сторону текста, но и на прагматическую сторону, которая, в частности, заключается в выражении автором публицистического произведения субъективной точки зрения на излагаемые события. При использовании в публицистическом произведении специальных синтаксических конструкций (синтаксических фразеологизмов и соединений словоформ) особую роль приобретает ознакомление иностранных учащихся со структурно-композиционным членением прозаической строфы, в которой происходит семантизация специальных синтаксических конструкций. Расширение лексического состава вводных единиц, используемых в современных художественно-публицистических текстах, требует активизации лингвокультурологических знаний иностранных учащихся, т.к. лексический состав данных средств выражения субъективной модальности может маркировать включение несобственно-авторского повествования в авторское повествование и может указывать на интертекстуальные связи публицистического произведения с другими текстами.

Таким образом, при чтении публицистических текстов на занятиях по русскому языку для иностранных учащихся следует обращать внимание: 1) на семантизацию средств выражения субъективной модальности, которые не зафиксированы в словарях русского языка; 2) на усвоение иностранными учащимися спектра значений, выражаемых средствами субъективной модальности; 3) на овладение функционально-семантическими средствами передачи выражения отношения к содержанию высказывания.

### Литература

- Русская грамматика. Т.2. Синтаксис. М., 1980.  
Величко А.В. Синтаксическая фразеология для русских и иностранцев. М., 1996.  
Архимандрит Августин (Никитин). Репортаж из 37-го года... // Новый мир. 1995. №11.  
Коробов В. Крымская памятка // Новый мир. 1997. №3.

- Рассадин С. Урок датского // Дружба народов. 1996. №12.
- Кураев М. Неизвестный враг Кореи. Сентиментальная экспедиция // Дружба народов. 1998. №5.
- Басинский П. Однажды в Америке // Октябрь. 1997. №8.
- Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994.
- Виноградов А., Шушарин Д. Потомки дракона // Новый мир. 1999. №10.
- Золотусский И. Путешествие к Набокову. Из дневника одной телевизионной поездки // Новый мир. 1996. №12.

## ХАРАКТЕРИСТИКА И ОСОБЕННОСТИ КАТЕГОРИИ ВРЕМЕНИ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ<sup>1</sup>

Категория времени сложилась позднее категории вида. Количество времен глагола в разных языках неодинаково. Так, в русском языке различают по одной форме прошедшего, настоящего и две формы будущего времени, а в немецком – три формы прошедшего, одну форму настоящего и две формы будущего времени.

Обилие временных форм мы наблюдаем в языках тюркской семьи. Так, в узбекском языке есть следующие формы прошедшего времени:

1. Прошедшее категорическое (*ёздим* – я написал);
2. Прошедшее перфективное (*ёзганман* – я писал когда-то);
3. Прошедшее субъективное или повествовательное (*ёзибман* – я, оказывается, написал);
4. Давнопрошедшее (*ёзган эдим* – я раньше написал);
5. Предпрошедшее (*ёзиб эдим* или *ёзувдим* – я недавно писал или написал);
6. Многократно-длительное время, или неопределенный имперфект (*ёзар эдим* – я обычно писал);
7. Определенный имперфект, или прошедшее время данного момента (*ёзаётган эдим* – я писал в тот момент);
8. Прошедшее длительное время (*ёзмогда эдим* – я долго писал).

Русский язык все многообразие этих форм достаточно точно передает одной формой прошедшего времени в сочетании с видовыми оттенками глагола и уточняющими лексическими средствами. Например, русские формы *писал* и *написал* строго различаются в своих значениях. Форма *писал* обозначает действие неопределенной длительности. Форма же *написал* указывает на действие с ограниченной длительностью и на результативность этого действия.

В русском языке все действия глагола даны как относящиеся во времени к моменту речи: а) настоящее время глагола обозначает совпадение процесса с моментом речи, б) прошедшее время выражает значение предшествования процесса моменту речи, в) будущее время обозначает следование процесса за моментом речи. Иногда наблюдается употребление одной формы времени вместо другой: *Я пошел, до свидания*, – прошедшее время вместо будущего; *Иду я вчера по улице и вижу...* –

---

<sup>1</sup> Статья была написана при финансовой поддержке Тегеранского университета (проект № 4605007/1/3).

форма настоящего времени обозначает прошедшее действие: *Завтра я уезжаю в деревню* – настоящее время вместо будущего.

Категория времени глагола является ядром общеязыковой категории темпоральности (времени).

Морфологическая категория времени глагола – это система противопоставленных друг другу рядов форм, обозначающих отношение действия ко времени его осуществления. Категория времени глагола тесно связана с категорией вида. Глаголы несовершенного вида в изъявительном наклонении имеют формы трех времен – настоящего, прошедшего и будущего сложного (*строю, строил, буду строить*); глаголы совершенного вида имеют две формы времени – прошедшего и будущего простого (*построил, построю*).

Время осуществления действия определяется по отношению к той или иной точке отсчета. Точка отсчета может совпадать с моментом речи, но может и не совпадать с ним.

Система форм времени строится на противопоставлении значений одновременности (формы настоящего времени), предшествования (формы прошедшего времени) или следования (формы будущего времени) по отношению к грамматической точке отсчета. При прямом употреблении формы времени ее категориальное значение согласуется с контекстом. В предложении *Вот она идет* значение формы настоящего времени конкретизируется как «настоящее момента речи».

Форма настоящего времени образуется у глаголов несовершенного вида. Глаголы несовершенного вида в настоящем времени могут обозначать действия длительные и повторяющиеся, происходящие в момент речи. Разные оттенки значений настоящего времени, возникающие в речи, могут быть сведены к двум основным случаям прямого употребления: настоящее актуальное и настоящее неактуальное.

Форма настоящего актуального обозначает, что речь идет о действии, протекающем в момент речи. Фактически действие может быть начато до момента речи и продолжено в будущем, но это никак не выражено и не подчеркнуто, т.к. внимание сосредоточено на том, что происходит в данный момент. Например: *Над лесом летит стая журавлей*.

Одновременность действия с моментом речи может быть подчеркнута средствами контекста. Можно выделить ряд характерных разновидностей настоящего актуального контекста.

Форма повелительного наклонения типа *посмотрите* подготавливает ситуацию, происходящую на глазах говорящего и слушающего: *Посмотрите, он уже заряжает...* (Л. Леонов).

Конкретный характер настоящего может быть подчеркнут частицами *вон, вот*: *Вон каменщики мостят улицу...* (А. Толстой); *Вот Иванов возвращается* (Н. Островский).

Это значение настоящего времени широко употребляется в газетных текстах, а также в радио- и телепередачах, представляющих отчет о событиях, очевидцем которых является сам говорящий. Рассказ об этих событиях ведется одновременно с развертывающимся действием. Такое

употребление настоящего времени получило название «настоящего репортажного».

Настоящее неактуальное представляет действие таким образом, что оно охватывает не только момент речи. Такие глаголы, которые называют состояние или положение лица или предмета в пространстве и времени, получают значение настоящего неактуального: *Земля вращается вокруг Солнца.*

Настоящее неактуальное имеет две разновидности: настоящее расширенное и настоящее обобщенное.

Настоящее расширенное обозначает действие, которое охватывает широкий, но все же ограниченный отрезок времени: *Мы изучаем русский язык.*

Настоящее расширенное может обозначать действие, обычно регулярно повторяющееся. Это значение может определяться более точно и подчеркиваться такими лексическими средствами, как *каждый вечер, не раз, часто, обычно, всегда*. Например: *Каждое утро почтальон приносит свежие газеты; По пути на станцию я всегда встречаю эту девочку.*

Настоящее обобщенное обозначает постоянное действие, не ограниченное никакими временными рамками. Настоящее обобщенное употребляется обычно при выражении правил, различных законов, обобщений. Обобщенность действия в настоящем времени может быть подчеркнута некоторыми средствами, например, употреблением форм 2-го лица ед. числа в обобщенно-личном значении. Например: *Все, о чем мечтаешь, приходит или не тогда, когда надо, или не в том виде, как хочешь* (В. Конашевич).

Обобщают действия местоимения *всякий, каждый, иной, кто*, сочтения типа *наш брат* и т.п. Например: *Всякий, кто трудится так или иначе, имеет право жить. Наш брат бьется, как рыба о лед, из-за куса хлеба, а им все достается даром* (А. Толстой).

Из двух разновидностей настоящего времени – актуального и неактуального – наиболее употребительно актуальное настоящее.

Выделяют следующие типы переносного употребления форм настоящего времени: настоящее историческое и настоящее при обозначении будущих действий.

Настоящее историческое встречается при описании событий, отодвинутых в прошлое. Сначала описание идет в прошедшем времени, а затем на фоне прошедшего времени появляется настоящее время. Настоящее время (историческое) является важным стилистическим средством, т.к. при его помощи рассказу о прошедших событиях придается яркость и живость. Эти события как бы проходят перед глазами собеседника. Например: *Идем мы вчера с товарищем, а кругом ни звука.*

В употреблении глаголов настоящего времени в значении будущего выделяются две разновидности: настоящее намеченного действия и настоящее воображаемого действия.

Настоящее намеченного действия осуществляется в будущем, но намерение его осуществить или уверенность в том, что оно произойдет,

проявляется в настоящем. Нередко в контексте присутствуют лексические показатели (*завтра, будущей зимой* и т.д.). Например: *Летом я еду сдавать экзамены; Все готово. Завтра мы идем в поход.*

При использовании настоящего воображаемого действия говорящий рисует картину будущих действий, которые происходят перед его глазами. Например: *Вообразите себе, что вы встречаетесь с ней потом, через несколько времени, в высшем обществе, встречаетесь где-нибудь на бале. Она танцует* (Ф.М. Достоевский).

В формах прошедшего времени глаголы получают различные оттенки значений в зависимости от вида и от условий контекста. Глаголы несовершенного вида в прошедшем времени называют действия, которые совершались в прошлом и не связаны с моментом настоящего. Эта форма обладает большим разнообразием значений. В зависимости от типа употребления глаголов несовершенного вида форма прошедшего времени в прямом употреблении может передавать следующие значения:

1. Неопределенно-длительное действие. Например: *Вчера шел дождь и дул сильный ветер.*

2. Повторяемое действие в прошлом (в высказывании встречаются такие слова, как *каждый день, всякий раз, ночами, вечерами* и т.д.). Например: *Летом по утрам я вставал рано, делал зарядку и шел в поле.*

Выделяются два основных частных значения форм прошедшего совершенного: перфектное и аористическое.

Перфектное значение выражает прошедшее действие, результаты которого актуальны для более позднего временного плана – настоящего или прошлого. В этом случае глаголы совершенного вида обозначают результат действия, законченного в прошлом. Действие и началось, и закончилось в прошлом, а к моменту речи имеется результат этого состояния или действия. Например: *Розы засохли; Небо покрылось тучами.*

Перфект имеет два значения: результативное и качественное. В результативном значении перфект обозначает результат законченного конкретного действия. Например: *Покрасил потолок; Выполнил задание.*

В качественном значении перфект обозначает результат изменения состояния или признака. Например: *Пожелтел на березе последний лист.*

Аористическая форма внешне совпадает с формой повелительного наклонения. С точки зрения происхождения ее считают остаточной формой древнего аориста. Эта форма выражает значение внезапного, неожиданного действия. Например: *Выехали на середину реки, а вода и начли заливать лодку, лодка и опрокинься.*

Аористическая форма очень выразительна, экспрессивна. Ее экспрессия усиливается употреблением несвободных соединений словоформ с союзами *и, да* и в сочетании с лексически незаменимым первым компонентом *взять* (*возьму, возьми* и т.д.). Например: *Вот начал он здесь летать, а один боец возьми да и бахнул в него из ружья* (Ю. Бондарев).

Для прошедшего времени глаголов несовершенного вида как наиболее семантически определенного в системе временных значений нехарактерно употребление в переносном значении. Чаще других поддается переносу перфектное значение, акцентирующее завершенность действия, его результат. В особых случаях, преимущественно в разговорной речи, перфект употребляется для обозначения будущего действия. Особенно часто в таком значении выступают формы прошедшего времени глаголов *пропасть, погибнуть*. Например: *Если он не вернется, мы погибли. Бежать! Бежать! Иначе я умер* (К. Федин).

Будущее время глаголов называет такие действия, которые происходят после момента речи. Будущее время имеет две формы: простую и сложную.

Формы простого будущего называют законченные действия, глаголы часто указывают на результат действия в будущем. Формы сложного будущего однородны. Они называют длительные, незавершенные или повторяющиеся действия. Например: *Летом я буду читать вновь вышедшие книги и журналы (буду читать – будущее сложное); Летом я прочту новые книги и журналы (прочту – будущее простое)*.

Самым распространенным в русском языке является употребление форм будущего простого в обобщенном значении. Например: *Как аукнется, так и откликнется* (пословица).

Будущее простое может употребляться вместо настоящего или прошедшего времени глаголов несовершенного вида. В этих случаях речь идет о регулярно повторяющихся действиях, или о таких действиях, которые сменяют друг друга. Например: *Хорошо сидеть и прислушиваться к тишине: то ветер подует и тронет верхушки берез, то лягушка зашелестит в прошлогодней листве, то за стеной колокольни часы пробьют четверть* (А. Чехов).

Будущее время глаголов совершенного вида может обозначать неожиданные, внезапные действия, происходившие в прошлом. В этих случаях оно может быть заменено прошедшим временем. Например: *Над вами, кругом вас – всюду туман... Но вот ветер слегка шевельнется – клочок бледно-голубого неба смутно выступит сквозь редяющий, словно задымившийся пар, золотисто-желтый луч ворвется вдруг, заструится длинным потоком, ударит по полям, упрется в рошу – и вот опять все заволжлось* (Л. Толстой).

Итак, категориальные значения одновременности (настоящего), предшествования (прошедшего) и следования (будущего) по отношению к грамматической точке отсчета – это грамматические значения, присущие формам времени в морфологической системе языка. При функционировании форм времени эти значения обогащаются, конкретизируются.

Таким образом, морфологическая категория времени глагола – это система противопоставленных друг другу рядов форм, обозначающих отношение действия ко времени его осуществления. Строение системы форм времени в их отношении к виду глагола свидетельствует об отсут-

ствии тождества между грамматическим временем и представлениями о членении реального времени.

Грамматические формы времени глагола обладают постоянным, неизменным грамматическим значением, не зависящим от контекста. Так, формы прошедшего времени типа *решил, решил* всегда имеют значение отнесенности действия к прошлому, т.е. к временному плану, предшествующему моменту речи или времени другого действия. Если контекст лишь конкретизирует, уточняет грамматическое значение формы, то мы имеем дело с ее прямым употреблением. Например: *Вышел я вчера из дому...* Если же наблюдается расхождение между грамматическим значением формы и значением, исходящим от окружающего контекста, то перед нами переносное употребление формы. Например, рассмотрим настоящее историческое в высказывании *Выхожу я вчера из дому...* Грамматическое значение формы выражает отнесенность действия к настоящему времени, а контекст говорит о совершении действия в прошлом. Что происходит с собственным грамматическим значением формы, когда в условиях переносного употребления оно расходится со значением, исходящим от контекста? Утрачивается ли грамматическое значение под влиянием контекста? Оно, конечно же, сохраняется, но в измененном, преобразованном виде. Оно становится «фигуральным». Так, в высказывании *Выхожу я вчера из дому...* форма настоящего времени *выхожу* продолжает выражать настоящее время, но это нереальное настоящее; действие изображено так, как будто оно происходит сейчас, в момент речи, но на самом деле оно происходило в прошлом.

Рассмотрим примеры употребления форм прошедшего времени, когда речь идет о будущем: *Теперь, думал я, обязательно должны прийти красные. Если они не придут мы пропали* (Д. Беляев); *На какой-то миг мелькнула у меня мысль, что если не хватит сил и я не свалю его с первого удара, – я погиб* (М. Шолохов). В приведенных примерах грамматическое значение формы сохраняется: будущее действие изображается как уже осуществившееся, субъективно пережитое. Например: *Она очень хорошо понимала, что никакая изолированность не спасет ее. «Пропала!» – в этом слове заключалось все ее будущее. Признаки предстоящей гибели уже начали сказываться* (М.Е. Салтыков-Щедрин). Но не всегда выражение значения, свойственное данной форме, так ясно и полно. Это значение может проявляться как едва заметный, приглушенный оттенок, например, прошедшее со значением настоящего времени обычного или обобщенного действия: *Так суровый октябрьский день открывается, и точно так открывается сердце охотничье; хлебнул мороза и солнца, чихнул себе на здоровье, и каждый встречный человек стал тебе другом* (М. Пришвин). Здесь представлен особый способ изображения повторяющихся, обычных действий. Выделяется один акт действия, дающий наглядное представление о других подобных актах, изображается один типичный эпизод, в пределах которого создается как бы иллюзия однократности, единичности. Вместе с тем при употреблении формы на *-л* возникает – в рамках того же эпизода – образное пред-

ставление об отнесенности действия к прошлому. Однако подобно тому, как иллюзия однократности подчиняется реальному значению обычности, так и это представление оттесняется на задний план значением абстрактного настоящего. В приведенном выше примере действия *хлебнул* и т.д. образно представлены как однократные и как совершившиеся, при этом «господствует идея отнесенности обычных действий к широкому плану настоящего времени»<sup>1</sup>.

#### Литература

- Бондарко А.В. Некоторые особенности переносного употребления времен глагола // Русский язык в школе. 1965. № 5.
- Бондарко А.В. К вопросу о «транспозиции». Употребление прошедшего времени глагола в современном русском языке для обозначения абстрактного настоящего // Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А.И. Герцена. Т. 248. Л., 1963.
- Засыпкина Т.И. Об абсолютном и относительном употреблении временных глагольных форм // Вопросы современного русского литературного языка. Вып. 4. Челябинск, 1970.
- Ломов А.М. К проблеме функционального взаимодействия категорий времени и вида в русском языке // Развитие и функционирование русского глагола. Волгоград, 1980.
- Поспелов Н.С. О выражении категории определенности-неопределенности временными значениями русского глагола в форме прошедшего совершенного // Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова. М. 1971.
- Фатуллаев Т. А. Функционирование глагольных форм времени // Русский язык и литература в азербайджанской школе. 1982. № 6.
- Чернышев В. И. Описательные формы наклонений и времен в русском языке // Чернышев В.И. Избранные труды. Т. 1. М., 1970.
- Шмелев Д.Н. Абсолютное и относительное употребление форм времени русского глагола // Русский язык в национальной школе. 1960. № 6.

УПОТРЕБЛЕНИЕ ДИСКУРСИВНЫХ ЕДИНИЦ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ ЛЕКСЕМЫ *НАСТОЯЩИЙ* И *ЭТАКИЙ* (*ЭДАКИЙ*) КАК ПОКАЗАТЕЛИ НЕПРЯМОЙ НОМИНАЦИИ

В данной статье будет предложено описание семантики лексем *настоящий* и *этакий* (*эдакий*), которые нередко становились объектом внимания лингвистов (см. [Крейдлин 1993], [Яковлева 1994], [Апресян 1995]), а также проведен сопоставительный анализ данных единиц.

Прилагательные *настоящий* и *этакий* (*эдакий*) могут использоваться как показатели непрямо́й номинации, то есть указывать на то, что некоторая ситуация (Q) обозначена именем другой ситуации (P). Основанием для этого является наличие у этих двух ситуаций общего признака (n).

Обратимся к примерам:

(1) *Она такая красавица! Настоящая богиня!*

(2) *Он что-то затевает: по лицу видно. Но так как Егор Ильич ничего не в состоянии узнать по лицу, то и находится теперь в полном восторге от кротости Фомы Фомича: настоящий ребенок!* (Ф.Достоевский).

(3) *«Вот я старше всех присутствующих, - сказал он снисходительно, этаким Сократом. - Сед, одутловат, собою нехорош, но не думайте, дамы и господа, что папаша Гош согласился бы поменяться с вами местами* (Борис Акунин).

В данных примерах прилагательные *настоящий* и *этакий* указывают на то, что говорящий прибегает к непрямо́й номинации: женщина, красотой которой восхищается говорящий, на самом деле не *богиня*, *Егор Ильич* – взрослый человек, а не *ребенок*. X лишь называет себя *Сократом*. В (1) признак *n* – красота женщины, в (2) – наивность Егора Ильича, в (3) – солидность / важность / надменность X-а.

Инвариантное значение данных лексем можно сформулировать следующим образом: 'говорящий знает/считает, что Q проявляет признак *n* в высокой степени; говорящий считает, что P проявляет признак *n* в максимальной степени; говорящий хочет, чтобы адресат знал, насколько *n* проявлен в Q; поэтому говорящий называет Q именем «P»'.

Применим данное толкование к (1): говорящий считает, что женщина проявляет признак *n* (*красота*) в высокой степени (Q); говорящий считает, что богиня проявляет данный признак в максимальной степени; говорящий хочет, чтобы адресат знал, насколько красива женщина; поэтому говорящий называет эту женщину «богиней» («P»).

Указывая на переносное употребление лексемы, входящей в их сферу действия, прилагательные *настоящий* и *этакий* показывают, что си-

туация называется именем другой ситуации с целью подчеркнуть ее нетипичность, нестандартность.

Данное толкование подходит и к (3): говорящий считает, что X проявляет признак *n* (*солидность / важность / надменность*) в высокой степени; говорящий считает, что Сократ обладал (должен был обладать) данным признаком в максимальной степени; говорящий хочет, чтобы адресат знал, насколько солиден / важен / надменен X; поэтому говорящий называет X-а Сократом.

Таким образом, во многом данные единицы сближаются по своей семантике. Однако между ними имеются существенные различия. Посмотрим, в чем состоит специфика каждой из этих единиц.

### НАСТОЯЩИЙ

Показатель непрямой номинации *настоящий* используется говорящим в том случае, если он убежден, что признак *n* проявлен в Q в такой же степени, в какой он проявлен в P.

Рассмотрим пример:

(4) *Какие потрясающие стихи! Да ты настоящий поэт!*

В данном случае говорящий использует прилагательное *настоящий*, поскольку убежден, что его собеседник настолько же талантлив, насколько талантлив поэт, или не менее талантлив, чем поэт. Следовательно, говорящий считает, что в Q признак *n* проявлен в такой же (не в меньшей степени), чем в P, поэтому он и использует номинацию «P» для Q. Иными словами, говорящий здесь подразумевает: 'я считаю, что ты не уступаешь поэту по степени талантливости, хотя поэтом и не являешься'.

Для *настоящий* нехарактерна сочетаемость с неожиданными номинациями. *Настоящий*, напротив, свидетельствует об убежденности говорящего в собственных словах, а также о том, что он считает, что с этой характеристикой в силу ее объективности согласятся / согласились бы и другие. Ю.Д. Апресян назвал *настоящий* синонимом *несомненный*. В словаре С.И. Ожегова дается такое же толкование («*настоящий* – полностью подобный кому-чему-н., несомненный (разг.) <...> У нас в доме *настоящее* столпотворение») [Ожегов 1984, стр.346].

Итак, дадим толкование: *настоящий P* = 'говорящий знает/считает, что Q проявляет признак *n* в высокой степени; говорящий считает, что P - ситуация, которая проявляет признак *n* в максимальной степени; говорящий убежден, что *n* проявлен в Q в такой же степени, в какой он проявлен в P; говорящий хочет, чтобы адресат знал, насколько *n* проявлен в Q; поэтому говорящий называет Q именем «P»'.

(5) *Он – настоящий Шаляпин* (пример из [Крейдлин 1993])

(6) *Поезжайте в Зарасай, увидите там настоящую Швейцарию* (пример из [Крейдлин 1993]).

Применим предложенное выше толкование в (5) и (6): в (5), по мнению говорящего, X исключительно талантливый певец (Q); Шаляпин –

самый талантливый певец, с точки зрения говорящего; говорящий уверен, что то, что Х талантлив, настолько же верно, как то, что талантлив Шаляпин; говорящий хочет, чтобы адресат знал, насколько талантлив Х; поэтому он называет Х-а «Шаляпин». В (6) говорящий считает, что Зарасай – очень красивое место (признак *n* – красота); Швейцария, по мнению говорящего, – наиболее красивое из всех мест; говорящий считает, что Зарасай не менее красив, чем Швейцария; говорящий хочет, чтобы адресат знал, насколько красив Зарасай; поэтому он называет Зарасай «Швейцарией».

Все контексты, в которых может употребляться прилагательное *настоящий*, можно разделить на две группы:

1. С точки зрения говорящего, свойство, в котором Q не уступает P, связано с внутренними характеристиками Q.

2. Q напоминает говорящему P по внешним признакам.

К данной группе относятся примеры (5) и (6).

Ко второй группе (Q напоминает говорящему P по внешним проявлениям) относятся, например, (7) и (8):

(7) *Я душевно его полюбил. Иной раз смотрю на него и засматриваюсь: решительно диссертацию сочиняет, - такой важный вид! Одним словом, настоящий немецкий философ Кант <...> (Ф. Достоевский).*

(8) *Запустив же руку в боковой карман пальто, он мог и конец топорной ручки придержать, чтоб она не болталась; а так как пальто было очень широкое, настоящий мешок, то и не могло быть приметно снаружи, что он что-то рукой, через карман, придерживает (Ф. Достоевский).*

*Настоящий* во втором типе контекстов сближается с фразеологизмом *ни дать ни взять* (ср.: *ни дать ни взять немецкий философ Кант, ни дать ни взять мешок*).

С. Лубенская толкует данный оборот следующим образом: «a person (or thing) looks absolutely the same as another person (or thing)<sup>1</sup>» [Лубенская 1995, стр.163]. Эквиваленты в английском языке – (look) exactly (just) like; for all the world like; could easily have been a; like a regular; real; nothing less than a. В примерах на *ни дать ни взять*, приводимых в словаре С. Лубенской, данный фразеологизм можно заменить на *настоящий*. Например:

(9) *Еще и еще падали на стол снимки, и вот мелькнул покатый (ни дать ни взять мучной ларь) архиерейский дом (ср.: настоящий мучной ларь).*

Заметим, что С. Лубенская, толкуя оборот *ни дать ни взять*, который в данном случае выступает как синонимичный слову *настоящий*, говорит о том, что Q по определенному признаку абсолютно идентич-

---

<sup>1</sup> Человек (предмет) выглядит абсолютно так же, как выглядит другой человек (предмет).

но Р, что совпадает с нашей идеей о том, что Q полностью отвечает требованиям, предъявляемым к Р.

Важной чертой прилагательного *настоящий* является то, что оно не может использоваться в ситуации номинативного затруднения и, как следствие, сочетаться с *какой-то* -- показателем номинативного затруднения говорящего:

Ср.: \* *Ты настоящий гений какой-то.*

*Настоящий* и *какой-то* абсолютно несовместимы в силу того, что *настоящий* свидетельствует об убежденности говорящего в уместности номинации «Р», а *какой-то*, напротив, показывает, что у говорящего нет уверенности в адекватности, правильности номинации «Р».

Однако лексема *настоящий* вполне может использоваться в ситуации спонтанной реакции, при условии, что говорящий считает, что признак *n* проявлен у Q в такой же степени, как у Р, и сочетается с частицей *да* (*Да ты настоящий Шалапин! Я и не знал, что у тебя такой голос*).

Итак, мы рассмотрели особенности семантики показателя непрямого номинации *настоящий*. Перейдем к характеристике лексемы *этакий* (*эдакий*).

### ЭТАКИЙ (ЭДАКИЙ)

*Этакий* (*эдакий*) отличается от *настоящий* прежде всего тем, что указывает не только на сходство Q и Р по признаку *n*, но и на наличие между ними различия (различий) по другому признаку.

Аномальными являются следующие примеры: \**Поезжайте в Зарасай. Увидите там такую Швейцарию*; \**Он этакий Шалапин*; \**Это пальто этакий мешок*; \**Она этакий ребенок*.

Однако, введя в эти контексты уточнение, мы можем использовать в них *этакий*. Какого рода должно быть это уточнение? Оно должно указывать на то, что при наличии у Q и Р общего признака *n* между ними есть и существенное различие по другому признаку или ряду признаков: *Поезжайте в Зарасай. Увидите там такую Швейцарию в миниатюре*; *Он этакий Шалапин местного значения*; *Это пальто этакий мешок с карманами*; *Она этакий сорокалетний ребенок*. Таким образом, во всех этих случаях говорящий, с одной стороны, считает возможным дать для Q номинацию «Р» по определенному признаку *n*, но, с другой стороны, видит необходимость указать на то, что между Q и Р есть существенные различия. Поэтому следует уточнить, в чем именно Q не похоже на Р. Например, в первом из рассмотренных нами примеров говорящий подразумевает: 'Зарасай не отличается от Швейцарии по признаку красоты, но отличается от Швейцарии по признаку размера'.

Все вышесказанное можно представить в таком виде:

а) *Поезжайте в Зарасай. Увидите там настоящую Швейцарию.*

\**Поезжайте в Зарасай. Увидите там такую Швейцарию.*

*Поезжайте в Зарасай. Увидите там такую Швейцарию в миниатюре.*

б) Он *настоящий* Шаляпин.

\* Он *этакий* Шаляпин.

Он *этакий* Шаляпин местного значения.

в) Это пальто *настоящий* мешок.

\* Это пальто *этакий* мешок.

Это пальто *этакий* мешок с карманами.

г) Она *настоящий* ребенок.

\* Она *этакий* ребенок.

Она *этакий* сорокалетний ребенок.

Сюда же можно отнести пример (10):

(10) *Здесь практически все гостиницы – в районе казино; такие миниатюрные небоскребы. Но нигде нет свободной кровати (Московский комсомолец).*

В (10) говорящий также указывает на различие между гостиницами и настоящими небоскребами, подчеркивая, что первые являются лишь имитацией последних.

Выделяются и контексты несколько иного типа – такие, в которых поведение некоторого лица (Q) – имитация поведения другого лица (P). Сюда можно отнести пример (3), а также (11):

(11) *Ходит она по буфету и на стойку смотрит. А на стойке блюда. На блюде пирожные.*

*А я **этаким** гусем, **этаким** буржуем нерезанным вьюсь вокруг ее и предлагаю:*

*Ежели, - говорю, - вам охота скушать одно пирожное, то не стесняйтесь. Я заплачу (М.Зошенко).*

И в (3), и в (11) определенное лицо притворяется кем-либо, временно играет чужую роль. В (3) X лишь изображает из себя Сократа, пытается казаться мудрым, в (11) говорящий стремится показать своей спутнице, что он важен, как гусь, и богат, как буржуй, хотя на самом деле он вовсе не таков.

Таким образом, как и в случаях с уточнением, введенным в контекст, *этакий* указывает на различия между Q и P, на их разную природу и сущность. P – это лишь временное впечатление, которое производит Q на окружающих. Следовательно, и здесь *этакий*, указывая на искажение реальности, создавая неверное впечатление о Q, делает акцент на существенности различий между Q и P. Сходство между Q и P неглубокое, поверхностное.

По-видимому, *этакий* содержит семантический компонент 'на первый взгляд' и указывает на то, что сходство между Q и P либо частично, либо временно (проявляется временами или только в данный конкретный момент) и что различия между Q и P настолько существенны, что их нельзя не отметить. Возможно, Q могло бы показаться P, но различие между ними слишком очевидно, чтобы это произошло. В этой связи вспомним идею Е.С. Яковлевой о том, что *этакий* предполагает

сиюминутность, «описывает внешние, быть может <...> сиюминутные признаки» [Яковлева 1994, стр.270].

Имеется еще ряд примеров с *этакий*, которые можно также выделить в отдельную подгруппу. Часто языковое выражение, входящее в сферу действия лексемы *этакий*, – оценочное слово – является ругательным, ироничным, шутивным, снисходительным или даже ласкательным названием. Например:

(12) – *Черт косоногий, сволочь! Слышь, пойдем, что ли! Боисси!... Нешто один с нею справишься?*

– *Сказано тебе: не приказала барыня отлучаться от двора, - огрызался Николай.*

– *«Барыня не приказала!»... Леший **этакий**, боисси, в конуру запрягался (В.Вересаев).*

(13) *Но до чтения ли в лавке! Маторин очень часто кричал: «Но я тебе уши оболтаю за твоих Гуаков, дьяволенок ты **этакий!**» (И.Бунин).*

(14) *Никому тебя не отдам... красавица моя... разбойник **этакий**. Ведь ты любишь меня, Милка? Любишь? (А.Чехов).*

Е.С. Яковлева называет такое употребление «ругательным», «укорным» и отмечает, что здесь *этакий* находится в постпозиции [Яковлева 1994, стр.268].

Здесь единственный признак, в соответствии с которым говорящий дает определенную номинацию для Q, – это негативное или, реже, какое-либо другое отношение говорящего к описываемому лицу. Во всяком случае, это всего лишь «пустое» название, следовательно, и в данном случае *этакий* передает идею несерьезности номинации, явного несоответствия ее действительности.

Таким образом, мы предлагаем для данной единицы следующее толкование: *этакий (эдакий) Р* = ‘говорящий знает/считает, что Q проявляет признак *n* в высокой степени; говорящий считает, что Р проявляет признак *n* в максимальной степени; говорящий хочет, чтобы адресат знал, насколько *n* проявлен в Q; поэтому говорящий называет Q именем «Р»; говорящий подчеркивает, что между Q и Р есть различия по другому признаку<sup>1</sup>.

Применим данное толкование к высказыванию *Поезжайте в Зарасай. Увидите там **этакую Швейцарию** в миниатюре*: говорящий считает, что Зарасай – очень красивое место (признак *n* - красота); Швейцария, по мнению говорящего, – наиболее красивое из всех мест; говорящий хочет, чтобы адресат знал, насколько красив Зарасай; поэтому говорящий называет Зарасай «Швейцарией»; говорящий подчеркивает, что между Зарасаем и Швейцарией есть различие по другому признаку – по размеру.

Таким образом, *этакий (эдакий)* указывает на то, что, с одной стороны, имеется неоспоримое сходство между Q и Р по какому-то конкретному признаку, но с другой стороны, говорящий настаивает на отсутствии глубинного сходства между ними.

Следует отметить, что в некоторых контекстах *этакий* может заменять *настоящий*:

*Подле него стоял помещик, широкий, мягкий, сладкий – настоящий Сахар-Медович – и кривой. Он заранее смеялся островам маленького человека и таял от удовольствия* (И.Тургенев). использование лексемы *этакий* (*эдакий*), однако эта единица будет подчеркивать «несерьезность» номинации (возможно, это лишь временное впечатление, которое производит X на окружающих), в то время как *настоящий* предполагает наличие в сознании говорящего представления о том, какими именно признаками обладает Сахар Медович.

Итак, показатели непрямой номинации *настоящий* и *этакий* (*эдакий*) серьезно различаются по семантике: если с помощью *настоящий* говорящий подчеркивает, что сходство между Q и P очень велико (говорящий убежден, что *n* проявлен в Q в такой же степени, в какой он проявлен в P), то с помощью *этакий* он стремится показать, что между Q и P глубинного сходства нет (есть сходство по признаку *n*, но по другому признаку или нескольким признакам эти ситуации существенно различаются).

#### Литература

- Апресян Ю.Д. Избранные труды. Т.1. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. М., 1995.
- Крейдлин Г.Е. Таксономия и Аксиология в языке и тексте (предложения таксономической характеристики) // Логический анализ языка. Ментальные действия. М., 1993.
- Лубенская С. Русско-английский словарь идиом. New-York, 1995.
- Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. Н.Ю.Шведовой. М.,1984.
- Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М., 1994.

## **КОНЦЕПТ НЕОДНОРОДНОГО ЦВЕТА**

(к проекту исторического словаря терминов цвета русского языка)

Статья посвящена ряду аспектов проблемы неоднородности цвета, и в частности, языковым поискам способов ее отражения. Анализ предваряется некоторыми вехами исторического пути развития цветообозначений русского языка.

### **1. Исторический путь терминов цвета и их эволютивные особенности**

Класс цветообозначений является важной частью лексической системы любого языка. Как внешний облик, так и интенционал цветообозначений, их семантика, а также выполняемые ими в языке функции эволюционировали и модифицировались на протяжении тысячелетий, прежде чем стать реальностью современных языков.

Развиваясь во времени и пространстве, цветообозначения славянских языков тем не менее сохраняли некое стабильное, константное, ядро, состоящее из самых старых цветообозначений, зафиксированных в древнейших памятниках славянской письменности. Они прошли долгий путь развития: «В определенные исторические периоды, среди множества цветообозначений, в языке выделяются слова, которые обладают способностью выражать самым обобщенным образом данную цветовую субстанцию, самое важное, самое основное представление о цвете, поэтому они могут называть любой оттенок данного цвета <...> Эти слова не связаны с производящей основой (не вызывают никаких ассоциаций), имеют неограниченную сочетаемость, стилистически нейтральны» [Бахилина 1975: 8]. Это константное ядро цветолексем восходит преимущественно к древнейшим индоевропейским корням и представляет собой фонд основных, абстрактных цветообозначений, выражающих понятия цвета в наиболее обобщенном виде.

Особой динамикой в сфере увеличения материального состава терминов цвета характеризуется XVII в.: идет активный поиск возможностей отражения цветовой субстанции средствами языка, поэтому этот период условно можно было бы обозначить как путь активных исканий. В общеевропейском пространстве этот период отмечен широким развитием артефактной сферы и поисками цветовых оттенков разного рода артефактов и обозначающих их слов. Образуется великое множество цветообозначений от объекта-носителя типичного цвета (прототипических объектов) и переносится масса заимствованных из других языков, например, зафиксированных в разного рода номенклатурах, перечнях. Поиск цветовых эталонов-прототипов идет постоянно.

Количество зафиксированных цветообозначений в дошедших до нас памятниках с ходом исторического развития естественным образом увеличивается. Н. Линдгрэн, предпринявшая исследование цветообозначений в текстах русских иконописных подлинников XVI-XIX вв. [Линдгрэн 1997: 9-23], выделяет в них три группы цветообозначений: 1) пигментные цветообозначения, т.е. названия красителей, которые используются в иконописи: *киноварь, лазорь, празелень* – как средство цветообозначения, так и в терминологической функции красящего вещества; 2) абстрактные цветообозначения в виде полного или краткого прилагательного; их набор весьма ограничен и характеризуется определенной стабильностью. Характерно, что ряд названий красителей имеет корреляты в виде абстрактных терминов цвета: *белила – белый, киноварь – красный* и т.п.; 3) производные цветообозначения – они образуются как от названий красящих веществ, так и от названий других предметов: *киноварь – киноварный, вишня – вишневый* [Линдгрэн 1997: 9-23], выступающих в качестве эталона-прототипа таких цветообозначений. Подкрепим последний тезис примером из «Словаря русского языка XI-XVII вв.» (также из иконописного подлинника): *ВОХРЫЙ / ВОХРЕНОЙ / ВОХРЯНОЙ* от «окрашенный, покрытый охрой» от *ВОХРА* 'охра' (название красителя) [СлРЯ 3: 77]. Эволютивные процессы осуществляются в сторону уменьшения доли пигментных цветообозначений и увеличения доли производных от них [Линдгрэн 1997: 9-23].

В диалектах русского языка цветообозначение является живой развивающейся категорией. В цветотворчестве прежде всего используются основные абстрактные цвета, на базе которых возникает большое количество дериватов и неосемантизмов; употребляется и большое количество цветообозначений, образованных от названий прототипических предметов-эталонов. При этом в литературном языке и в диалектах может обнаруживаться разное «прочтение», разная цветовая интерпретация одних и тех же предметов-прототипов. Ср., например, в литературном языке «*кофейный* 'входящий в блок коричневых цветов' и диал. 'кофейненький' *лиловый*» [Вендина 1998: 279].

Особенностью терминов цвета русского языка является наличие как полных, так и кратких прилагательных цвета (см. подробнее: [Gadányi, Mojszejenko L., Mojszejenko V. 2000: 88-89]), а также использование редупликации как усилителя, интенсификатора признака цветности, указывающего на его фокусную локализацию в центре прототипа и составляющего оппозицию оттеночности и неопределенности цвета, ср.: *синий-синий, белым-бело, красным-красно*, в том числе и с приставочными формациями во второй части сложения, напр., *желтый-прежелтый*. Ср. современный текстовый пример поэтической речи: «А поля-леса зеленым-зелены дышат. / А солнце золотым-золотό летит. / А донник белым-бел медов. / А ты, душа моя... глаза синим-сини...» (Васин-Макаров. С. 22-23). В качестве кратких прилагательных-терминов цвета могут выступать лишь основные цветообозначения.

Нередко мотивированность цветообозначений не может являться ключом к установлению их реально-физической сущности (и не позволяет доподлинно узнать, какие же цветовые реляции скрываются, к примеру, за словами *жаркой, дикой, светло-осиновый*). Материал истории цветообозначений показывает, что именно такие термины цвета, у которых отсутствует наглядность плана представления цветообозначений и нет скоррелированности между денотатом цветообозначения и концептуализацией цвета как реально-физической сущности, имеют менее всего возможностей закрепиться в языке и более всего «шансов» безвозвратно утратиться. Для означенного периода характерно формирование новых моделей деривации. В случае утраты конкретных лексем (например, лексемы *снегобелый*), модели остаются в языке, а их продуктивность увеличивается.

Знаменательно, что основные – абстрактные – цветообозначения являются широкой базой для формирования дериватов и неосемантизмов как в русском литературном языке, так и в его диалектах. Деривационная активность таких терминов цвета на порядок выше, чем у цветообозначений других типов (образованных от эталонов-прототипов и заимствований). Характерно также, что ряд структурообразующих признаков присущ только основным терминам цвета. Речь идет, например, о способности образовывать формы кратких прилагательных (ср. *жёлт*) или суффиксальным способом указывать на оттеночность (ср. *голубоватый*).

В ходе исторического развития в русском языке утратился целый ряд деривационных способов выражения цветовых оттенков – как в пользу других средств деривации, так и в пользу лексических средств (см. ниже).

Характерно, что ряд цветоопределений привязан к определенным жанрам речи – например, стихотворному, фольклорному тексту. Так, в русском фольклоре, прежде всего в сказках, встречаются специфические цветообозначения, которые редко используются в какой-либо иной сфере: *аленький* (именно в уменьшительно-ласкательной форме) *цветочек, лазоревый цветочек*. Некоторые же цветообозначения встречаются лишь в терминологической сфере специальных текстов.

## 2. К проекту исторического словаря терминов цвета русского языка

Исторический словарь терминов цвета русского языка мыслится нами в распределении по концептам, представляющим собой хроматические категории. Прототипической доминантой внутри каждой хроматической категории являются очередные основные, абстрактные цветообозначения.

Концепт понимается в соответствии с традицией, сложившейся в отечественном языкознании. Так, Е.С. Кубрякова рассматривает концепты как ментальные сущности, концептуальные структуры, структуры «знания и опыта, мнений и оценок, планов и целей, установок и убе-

ждений» [Кубрякова 2004: 13]. Концепт для Е.С. Кубряковой – «это некий отдельный смысл, некая идея, имеющаяся у нас в сознании, но, по всей видимости, главное, что такая идея существует как оперативная единица в мыслительных процессах, причем единица, выступающая как гештальт – как вполне самостоятельная и четко выделяемая отдельная от других сущность» [Там же: 316]. При этом «чем значимее определенный концепт для человеческого мышления, тем более сложной системой языковых средств и языковых форм он может быть выражен» [Там же: 313].

В.А. Маслова указывает на нижеследующие ментально-операционные свойства концептов: «Концепты сводят разнообразие наблюдаемых и воображаемых явлений к чему-то единому, подводя их под одну рубрику <...>, они позволяют хранить знания о мире и оказываются строительными элементами концептуальной системы, способствуя обработке субъективного опыта путем подведения информации под определенные выработанные обществом категории и классы» [Маслова 2004: 13].

Структура концепта в последние годы нередко является предметом лингвистической рефлексии и дискуссии. Ю.С. Степанов пишет по этому поводу следующее: «У концепта сложная структура. С одной стороны, к ней принадлежит все, что принадлежит строению понятия <...>; с другой стороны, в структуру концепта входит все то, что и делает его фактом культуры – исходная форма (этимология); сжатая до основных признаков содержания история; современные ассоциации; оценки и т.д.» [Степанов 2001: 43].

Сложная структура концепта проецируется и в отсутствие единообразия в методах его изучения: «Поскольку концепт имеет «слоистое» строение и разные слои являются результатом, «осадком» культурной жизни разных эпох, то с самого начала следует допустить, что и метод изучения окажется не одним, а совокупностью нескольких различных методов (или, можно сказать, «методик»...)» [Степанов 2001. С. 49].

Вопрос о метаязыке описания цветообозначений, их лексикографической презентации, является достаточно сложным, малоразработанным, и тем самым выдвигающимся в актуальные для современной семантики проблемы. О сложности и отсюда естественной дискуссионности метаязыка современной семантики Ю.Д. Апресян пишет следующее: «Вопрос о языке для записи значений слов и – шире – целых высказываний оказался в центре внимания многих современных школ и направлений семантики, которой теперь отводится очень важная роль: она не просто «изучает значения слов», но отвечает за разработку языка для записи семантической информации и (отчасти) правил перехода от предложений этого языка к предложениям естественного языка» [Апресян 1995. I: 15].

В данной статье стремлением автора было, в частности, обдумывание проблем выработки метаязыка цветоописания и лексикографической презентации терминов цвета. В то же время схематическая стро-

гость описания не являлась самоцелью, так как на первом плане находилась проблема адекватного отражения семантики цветолексемы.

Как предпочтительные рассматриваются способы описания семантики терминов цвета через указание на цвет эталонного предмета-прототипа – напр., *красного* как цвета крови, *синего* как цвета неба в безоблачный солнечный день и т.п. В то же время и в этом случае нельзя говорить о полной надежности такого цветового прототипа с точки зрения повторяющейся одинаковости представлений о нем. О его надежности в плане его цветовой прототипичности можно говорить лишь применительно к данному языковому сообществу, данному языковому ареалу, в определенных реально-физических и ментальных цветовых границах, но вряд ли – в универсальном плане.

Словарная статья на заголовочное слово-цветонаименование, как правило, содержит: а) информацию об исходном ареале распространения слова, напр., *И.-е.* – индоевропейское, *О.-сл.* – общеславянское, *Грец.* – грецизм, *Европ.* – европеизм – понимаемый как продукт общеевропейского пути развития термина цвета, характерного для всего европейского лингвоцивилизационного круга, *Галл.* – галлицизм, *Тюрк.* – тюркизм, и др. под. В плане выявления такого рода информации возникает целый ряд сложностей объективного характера. Так, например, С.Б. Бернштейн указывает, в частности, что «очень трудно определить хронологические границы балто-славянской общности. Началась она значительно позже распада индоевропейского праязыка» [Бернштейн 1961: 60], б) эвентуально датировку цветообозначения (самую старую из зафиксированных в русском языке), в) основные значения в современном языке, г) этимологическую информацию, д) сферу денотации, понимаемую в плане денотативной соотнесенности с рядом типичных объектов, регулярно колористически маркируемых с помощью данного цветообозначения, е) основные функции цветообозначения в словосочетании с именем указанного объекта: как онтологические, непосредственно указывающие на цвет (например, *синий / красный переплет* у книги), так и целый ряд других функций, в частности, указания на вид / тип растений / животных / артефактов (например, *белая лилия, красная лилия, желтая лилия*), на характер эмоций (например, *красный от смущения, бледный от волнения*) и др., ж) эвентуальные семантические оппозиции с другим цветообозначением (например, *светлые волосы / темные волосы*), з) лексикографируемая фразеология понимается в широком плане – с включением, например, перифрастических формаций, устойчивых сравнений и словосочетаний с данным термином цвета, его переносных значений и распространенных коннотаций, и) включается характерный ономастический материал, базирующийся на терминах цвета, к) деминутивные модели (например, *красненький, синенький*) – в случае их характерности для облика данной лексемы и в случае лексикализации терминов цвета с семантикой уменьшительности, л) редупликативные модели (*красным-красно, желтый-прежелтый*), м) особо отмечаются цветовые этнолингвистические предпочтения, бытующие

среди носителей русского языка, и фольклорные мотивы, базирующиеся на терминах цвета, и) пометы типа *книжн.*, *разг.*, *поэт.* очерчивают на сферу распространения цветолексем, пометы *устар.* (устаревшее слово) и *ист.* (историзм) указывают на хронологию их употребления с точки зрения современного языка. Наряду с вышеназванным, словарные статьи могут содержать и другой релевантный, лингвоспецифичный для данной цветолексем, материал.

Подчеркнем, что проблематика этимологии рассматривается не только как источник знаний о происхождении цветономинаций. Нашу задачу мы видим в первую очередь как аспектиацию категорий языка и мышления через посредство этимологических данных. Период появления и функционирования каждой лексем приводится по датировкам этимологических словарей и исследованиям Н.Б. Бахилиной. Привлекались материалы докторской диссертации и автореферата автора «Теоретические аспекты лингвистики цвета как научного направления сопоставительного языкознания» (М., 2002) и монографии автора «Лингвистика цвета. Термины цвета в польском и русском языках» [Кульпина 2002].

Жирным шрифтом и заглавными буквами, данными с разрядкой, выделены названия концептов. Жирным шрифтом и одновременно заглавными буквами выделяются заголовочные слова, актуальные и значимые для современного русского языка (**ВИШНЁВЫЙ**), только заглавными буквами – устаревшие цветообозначения (с пометой *устар.*), заглавными курсивными буквами – цветообозначения-историзмы (они же дополнительно снабжаются пометой (*ист.*)). Большими буквами, данными с уплотнением, выделены лексем-дериваты от заголовочных слов, передающие оттенки заголовочного слова – в тех случаях, когда они возможны и релевантны с точки зрения цветоописания.

Смысловой значимостью обладают подчеркивания лексем, выделенных заглавными буквами и одновременно жирным шрифтом – это знак выделения концептов и субконцептов в пределах хроматической категории, характеризующихся наряду с общими цветовыми значимостями с концептом, и собственными релевантными цветовыми признаками.

Дополнительные интервалы между словарными статьями являются знаком выделения групп цветообозначений. Группы словарных статей в пределах одного концепта формируются в том случае, когда логика изложения требует рассмотрения цветообозначений, объединяемых по каким-либо признакам, в рамках отдельных групп, необходимость выделения которых особо оговаривается.

### 3. Проблемы отражения неоднородности цвета

#### 3.1. Неоднородность цвета в плане его оттеночности и модифицируемости

Оттеночность в современном русском языке передается прежде всего с помощью суффикса-модификатора цветности *-оват-* (выполняющего в русском языке и ряд других, «нецветовых», функций). Подобные формации выражают оттеночность на базе соотношения с семантикой какого-либо главного цветоопределения, ср. 'зеленоватый' отсылает к термину зеленого цвета как точке отсчета, 'коричневатый' – в качестве отправного пункта отсылает к термину коричневого цвета. Характерно, что передача такого рода оттеночности (в пределах одной цветовой гаммы) возможна лишь на базе основных, абстрактных терминов цвета. Иными словами, суффикс *-оват-* практически не присоединяем к основам терминов цвета, образованным от «эталонно-прототипических» цветообозначений типа 'вишневый', 'рябиновый', 'кирпичный' и т.п.

Необходимо упомянуть о том, что в истории русского языка имелись и другие способы выражения оттенков, в частности, префиксальные – с помощью приставок *на-* и *над-*. Их роль практически аналогична той роли, которую выполняет указанный суффикс *-оват-* в современном русском языке. Ср. цветолексемы с указанными приставками в Словаре русского языка XI-XVII вв.: НАДРУМЯНЪ 'слегка румяный, с легким румянцем' (СлРЯ 10. С. 78), НАДРУСЬ 'русоватый' (СлРЯ 10. С. 78), НАРУСЬ 'светлорусый' (СлРЯ 10. С. 225), НАЖЕЛТЬ (СлРЯ 10. С. 87) 'желтоватый, светло-желтый' (СлРЯ 10. С. 87), НАЗЕЛЬНЬНЬ 'зеленоват' (СлРЯ 10. С. 92). «Опредмеченная» оттеночность могла передаваться также с помощью качественных существительных, образовавшихся от терминов цвета. Ср.: ст.-сл. ЖЕЛТЬ / ЖОЛТЬ. «Желтизна, желтый оттенок» (СлРЯ 5. С. 86). Качественные существительные от терминов цвета могли передавать также значение фона (у ткани), на который наслаивались другие цвета. Ср. АЛЬ «алое поле в ткани» (СлРЯ 1. С. 33); ГОЛУБЬ «голубой фон, голубое поле (ткани, например)» (СлРЯ 4. С. 70).

#### 3.2. Сложность цветообозначений как подтип категории неоднородности цвета

Представление о сложности цвета как одного из проявлений категории неоднородности связано в сфере цветообозначения в первую очередь с дву- и (реже) трехсоставными терминами цвета, то есть с колористическими сложениями. В то же время сложными, с комплексной образной структурой, являются и передающие цветовые оттенки словосочетания, напр.: *предпасхальная бирюза московского неба* [Василевич, Кузнецова, Мищенко 2005: 208], *нефритовая зелень средиземноморской сосны* [Там же: 197]. Большие возможности для цветового творчества,

порождения новых цветообозначений содержатся в конструкциях «цвета...» и далее следует название прототипического объекта. Такие конструкции заполняют лакуны, имеющиеся в системе цветообозначения, и являются базой для формирования группы актуальных цветовых формаций и перехода цветообозначений из индивидуального тезауруса языковой личности в общенародный тезаурус. Г.И. Герасимов указывает, что исходной базой формирования сложных цветообозначений нередко являются сравнительные обороты типа «*крово-красный* (красный как кровь), *снежно-белый* (белый как снег), *угольно-черный* (черный как уголь)» [Герасимов 1978: 79]. Об условиях формирования сложных прилагательных подробнее см.: [Там же].

Цветовые сложения заслуживают особого внимания как в плане их соотношения с цельюоформленными терминами цвета, создающими цельный цветовой образ, так и с точки зрения специфики выполняемых ими функций. Они способны передавать 1) разнообразные комплексные модификации оттенков маркируемого цветом объекта, так наз. «оттеночный комплексный цвет» [Краснянский 2000: 19], например, *серо-буро-малиновый цвет*, *зелено-голубая вода* (СОК. С. 18-19); 2) его двухцветность / трехцветность / многоцветность, ср.: *бело-сине-красный флаг*; 3) чередование цветов – например, полос цвета, равновеликих или неодинаковой толщины, которые, отметим, нередко называются в определенной традиционной последовательности лексем: *чёрно-белая полоса*, *красно-белая полоса* (более интенсивно окрашенный цвет идет первым). Однако с пастельными цветообозначениями, розовым и голубым, очередность иная – ср. *бело-голубая полоса*, *бело-розовая полоса* и т.п. При этом очередность цветовых маркеров зависит от закрепившейся ритмики их чередования, традиции и от индивидуальных предпочтений; 4) цветовые наплывы (вкрапления, переходы); 5) модификации цветности, осуществляемые с помощью таких модификаторов, как *тёмно-*, *светло-*, *ярко-*, *тускло-*, *матово-*, *густо* и др. [Василевич 1981: 55-60, 169-188] (напр., *матово-зеленые хлеба* (Бунин. С. 51), *мутно-красная заря* (Бунин. С. 21), *жидко-бирюзовые глаза* (Бунин. С. 384); 6) цвето-световые явления: *ослепительно золотой* [Краснянский 2000: 19].

Среди цветковых композитов имеются композиты узуальные, канонические, представляющие собой частотные и привычные модели (напр., *пепельно-серый* является частотным оттенком серого цвета), и неологичные, отражающие процесс постоянного развития колористических сложений и словосочетаний (см. подробнее: [Краснянский 1996; Краснянский 2000]) – ср. *неоново-голубой* (СОК. С. 190), *химически-малиновый* (Цит. по: СОК. С. 190), *ярко-купоросный* (СОК. С. 225), *шиферно-серый* (Цит. по: СОК. С. 224).

Одни неологизмы имеют шанс закрепиться в языке, другие же – с исчезновением их прототипического предмета-эталоны – могут исчезнуть без следа или в связи с дезактуализацией своего прототипа сократить сферу употребления – что гипотетически может произойти, напри-

мер, с цветообозначением *чернильно-фиолетовый* (СОК. С. 221) в связи с дезактуализацией его прототипа – чернил.

Отметим, что неология часто проявляется в новаторских формах, но не в нарушении сложившихся собственно цветовых этностереотипов. Ср. неологизм Велемира Хлебникова *сине-синючее море* (Цит. по: СОК. С. 127)) – инновационная форма цветообозначения лишь подчеркивает стереотипичность, узуальность, распространенность и привычность цветоопределения моря как *синего*. Не выпадает из этой парадигмы и метафора Велемира Хлебникова *круглосиняя вода* (о поверхности моря до горизонта) (Цит. по: СОК. С. 129). Подчеркнем, что представленные выше искания касаются формы, однако само цветообозначение, столь дорогое для русскоязычного сообщества, в привычном для нас цветовом ракурсе определяет водные пространства – море, озеро и т.п. Ведь в русском языке термин цвета *синий* (вместе с его «собратями» *голубым, лазурным, васильковым* и др.) исключительно богат неологическими деривационными средствами, в том числе композитными формациями, и буквально «оброс» цветистыми «обертонками». Ср.: *ярко-преярко-синий* (Цит. по: СОК. С. 225), *ледянисто-синий* (СОК. С. 197), *произительно-васильковый* (СОК. С. 197).

Об особой приверженности к употреблению данного цветообозначения Владимира Набокова см. у Л.Н. Моисеенко: «Художественно-образительная роль синего цвета в прозе В. Набокова [Gadányi K., Mojszejenko L., Mojszejenko V. 2000: 143-147]. Л.Н. Моисеенко указывает, что и сам Владимир Набоков осознавал свою приверженность синего-голубой гамме [Там же: 144]. Может быть, вдали от родины ее цветовые символы ощущаются с большей остротой? Ведь термин синего / голубого цвета в русскоязычной среде относится к этнически ценным, этнопriorитетным. О критериях этнопriorитетности цветообозначений см.: [Кульпина 2001: 402-435].

Развитием сложных цветообозначений отмечен прежде всего современный период развития русского языка, что, как представляется, говорит об изменениях цветовосприятия у современного человека, о его стремлении к дифференциации и детализации цветовых реляций, что в свою очередь может приводить к «разделению» оттенков, «отъединению» их друг от друга» [Кульпина 2004: 29-32].

### 3.3. Пестрость как один из подтипов категории неоднородности цвета

Представление о пестрости / пестроте в русском языке предполагает колористические комбинации а) внутри ахроматических цветов, б) внутри хроматических цветов, в) ахроматических и хроматических цветов.

Перейдем непосредственно к материалу словарных статей, формирующих концепт пестрого цвета, послуживший в статье базовым иллюстративным примером лексикографического описания терминов цвета. Менее подробно описание данного концепта (и ряда др. см.: [Кульпина 2007: 178-179]).

В пределах категории *пестрого цвета* немалую группу составляют масти лошадей, в названиях которых имеется информация об их цветовой неоднородности, например, лошадь с крупными светлыми пятнами именуется *пегой*, а с небольшими темными пятнами – *чубарой* [Дыбо 2004: 14]. Более подробно о параметрах описания типов неоднородности мастей лошадей см. в таблице: [Дыбо 2004: 14-16].

**ПЕСТРЫЙ.** *О.-сл.* «Покрытый разноцветными пятнами, полосами и т. п.; составленный из чего-либо окрашенного в различные цвета» (БАС IX. Стб. 1096); «Разноцветный» (БТС. С. 827). Лексема многозначна. В Словаре И.И. Срезневского даны следующие значения лексем *пъстрыи / пестрыи*: «пятнистый, пестрый» (о козах) (Срезневский П. Стб. 1777-1778); «разноцветный, цветной; разнообразный; хитрый лукавый; ср. *пъсати*) (Там же).

В Словаре В.И. Даля семантика цветолексема иллюстрируется с помощью целого ряда аспектных синонимов, в том числе имеющих диалектное распространение, а также с помощью фразеологизмов и паремий: «разноцветный, рябый, разнолосый, клетчатый, полосатый, либо чубарый, пятнастый, пегий, разномастый, перепелесый; цветной, узорочный, расписной, не одной масти, краски, цвета, не сплошной» (Даль III. С. 104).

В зависимости от типа колористически маркируемого объекта рассматриваемый термин цвета может указывать как на ахроматические, так и на хроматические цвета.

*Этимология:* «др.-русск., ислав. *пъстръ* <...> Связано чередованием корневого гласного с *писать*, ср. ст.-слав. *пѣпѣѣ* <...> Родственно лит. *paĩšas* «пятно от сажи», греч. *ποικίλος* «пестрый», др.-инд. *peśas* м. «форма, вид, цвет...» (Фасмер III. С. 251).

*Сфера денотации:* издревле употребляется в отношении животных, в том числе мифических: «смысл определения «пестрый» может иметь полярные значения даже в приложении к одному и тому же животному. <...> Указанием на дьявольскую сущность служит признак *пестрый* в сказаниях об аспиде, дятле, рыси» [Белова 1998: 47]. Может употребляться в отношении насекомых (бабочек), о чем, к примеру, свидетельствуют эпитеты *пестрая* и *пестрокрылая*, указывающие на пестроту окраски бабочки (Зеленецкий. С. 4). Кроме того, данный термин цвета служит определением к названиям: **артефактов:** ковра, половика, обоев, ткани, платья, рубашки; **совокупности растений:** букета, поляны; **животных** («о животных, птицах разношерстных, разного оперения» (БАС IX. Стб. 1096): коровы, голубя, перепелки; может указывать на **вкрапления другого цвета:** «Скотинка с пестринкой, съ пятномъ, с отминой. На лбу коровы *пестринка* (Даль III. С. 104). *Перен.*: «неодинаковый по составу, состоящий из разных элементов» (БТС. С. 827) (*пестрая толпа, пестрый состав участников, пестрые впечатления, пестрая жизнь*).

Ряд фразеологизмов и паремий, в частности, зафиксированных в Словаре В.И. Даля, дезактуализировался, и для современного русского

языка лексикографически не отмечается. Ср. эти формации: «*Пестрый слогъ, пестрая речь*, неровная, несладкая, либо разнородная, по набору выражений. *Один говорить – красно, а двое говорить – пестро. Пестрый-годъ, каз.* Голодный, нужный, гдѣ все ѣдят, безъ разбору. *Пестрая недѣля*, что за сплошную, перед масляной. *Пестрый лужекъ*, цвѣтистый. <...> *Пестро* не красно, многихъ и яркихъ цвѣтовъ, безъ вкуса, безъ приличнаго подбора» (Даль III. С. 104). Семантика, приведенная выше, характеризует целый ряд дериватов, в частности, зафиксированных у Даля: *Пѣстренькій*, мелкоузорчатый, мелкотравчатый, рябенький. <...> *Пестрина* ж. пестрота, безвкусный подборъ всѣхъ красокъ. *Не краса коровѣ, что часты пестрины*, о пестроте нарядовъ, *Такая пестрина, что глазамъ больно.* || Крапчатый или иной мелкій узоръ. *Шренъкое платье съ пестриной.* Ряд таких лексем в современном русском языке утратился. (Даль III. С. 104).

Проиллюстрированные выше значения проступают у целого ряда дериватов. ПЕСТРИТ. «Об ощущении пестроты, ряби» (БАС IX. Стб. 1093) (*пестрит в глазах*) (Там же). Зоонимы: «|| *Пеструха, пеструшка*, кличка пестрой коровы или курицы...» (Даль III. С. 104). ПЕСТРЯДЬ / ПЕСТРЯДИНА. «Грубая льняная или бумажная ткань из разноцветных ниток, обычно домотканая» (СО. С. 444). Отсюда ПЕСТРОТКАНЫЙ. «О тканях: пестрый от чередования в основе и в утке разноцветных нитей» (СОШ. С. 515).

ПУКЕТОВЫЙ (*устар.*). «(От испорченного «букет») – расписанный цветами» (Федосюк. С. 194).

*Этимология:* от «букет, диал. пукѣт, донск. <...> под влиянием синонимичного пук, пучок. Заимств. из нем. Bukett <...> или из франц. bouquet от ст. франц. boschet» (Фасмер I. С. 236).

*Сфера денотации:* ткань (расцветка).

Приведенные ниже цветообозначения указывают на соотношение цветов у неоднотонных, «пестрых», объектов, эвентуально на форму цветовых маркеров и переходы между ними. Ср. специализацию некоторых маркеров пестроты у Даля: «*Лошадь пѣгая, корова пестрая, собака рябая*» (Даль III. С. 104).

МУРУГИЙ (*устар.*). «Рыже-бурый или буро-черный (о масти животных)» (МАС II. С. 312); «Пятнистый, полосатый (темное по цветному фону)» (Фасмер III. С. 14).

*Этимология:* «из \*торога, ср. польск. torag «темная полоса, полосатый (о животном)» <...> Связано с *марать*...» (Фасмер III. С. 14).

ЧУБАРЫЙ (*устар.*). Тюрк. «С темными пятнами по светлой шерсти или вообще с пятнами шерсти другого цвета (о масти лошади)» (МАС IV. С. 688). «Пестрый, рябой» (Фасмер IV. С. 375).

*Этимология:* др.-русск. *чубарь* <...> Заимств. из тюрк., ср. тат. çubar «пятнистый, чубарый», чагат. çubar «лошадь серой масти», казах. çubar, башк. çubar «пятнистый» (Фасмер IV. С. 375).

ПЕГИЙ. «Пятнистый, пестрый (о масти животных)» (СО. С. 427). «С пятнами другого цвета, разношерстный (о животных, обычно о ло-

шадях» (БАС IX. Стб. 346). Неоднородность окраски при таком цвето-обозначении наблюдается по всей поверхности животного.

*Этимология:* Ст.-сл. pŕgotivъ 'прокаженный' (СС. С. 560). «Родственно др.-инд. pŕiktē (грамм.) «рисует», pŕngas, pŕngalás «рыжеватый, коричневатый, pŕiŕjaras «рыжеватый, золотисто-желтый», лат. pŕingo, pŕinxi, pŕictum, -ere «рисовать; расшивать, вышивать» <...> Далее восходит к \*pŕoig-, родственному и.-е. \*pŕeik- (см. *писать*)...» (Фасмер III. С. 225).

*Сфера денотации:* **животные:** лошадь, собака, голубь. «*Перен. разг.* Имеющий неоднородную окраску, пестрый цвет; с пятнами иного цвета» (стволы, стены, лицо) (БАС IX. Стб. 346).

**ПЕЛЁСЫЙ** (*ист.*). Темный, бурый, сероватый, пестрый, цветной, желтоватый, белесоватый, желтый (Срезневский II. Стб. 894).

В семантике лексемы наблюдается столь большой цветовой разброс, что трудно обнаружить ее цветовой прототип-эталон. Впрочем, *этимологический материал* литовского и латышского языков показывает, что исходно тем животным, к которому относилось данное цвето-обозначение, была мышь, а веществом-прототипом была плесень (Фасмер III. С. 229).

*Этимология:* И.И. Срезневский указывает на происхождение «от лит. palszas – желтоватый, блесоватый» (Срезневский II. Стб. 894). См. также в *Этимологическом словаре русского языка* Макса Фасмера: «пелёсый «пятнистый (о животных)» <...> др.-русск., цслав. *пелесь* <...> лит. pŕelĕks «серый, пепельный, мышиного цвета», др.-инд. palitás «серый» (Фасмер III. С. 229).

*Сфера денотации:* «пелесыи == пелĕсыи – темный, бурый»: напр., козы, овцы; «схроватый»: мозг; «пестрый, цветной»: артефакты, в том числе *культурномаркированные*: сосуды, ризы (Срезневский II. Стб. 894).

**ПЯТНИСТЫЙ.** «С пятнами, по цвету отличающимися от основной окраски» (СОШ. С. 637).

*Этимология:* от пятно «др.-русск. *пятно* «клеймо, знак» <...> Праслав. \*pŕeŕьno; первонач., по-видимому, из охотничьего языка – «след, знак». От pŕeŕa «пятка», ср. лит. pentinas «шпора» (Фасмер III. С. 425).

*Сфера денотации:* **животные:** олень (определение может служить названием вида – 'пятнистый олень'), тюлень, рыбы, птицы; **человек:** определение может относиться к больному человеку, на теле которого может проступить сыпь в виде пятен.

**РЯБОЙ** *И.-е.* (возможно, доиндоевр.). X-XI вв. (Фасмер III. С. 535). «Имеющий рябины, углубления <...> С пятнами другого цвета на основном фоне, пестрый» (СО. С. 600).

*Этимология:* «ряб, рябá, рябо <...> Сравнивают со словами, приводившимися на *рябина* <...> \*jaŕeŕь «куропатка» <...> Ср. также лит. gaŕbas «пестрый», лтш. gáibs – то же <...> Оригинальную попытку объяснения слав. ŕeŕь из доиндоевропейского \*reb- предпринял Махек...» (Фасмер III. С. 535).

*Сфера денотации:* человек: лицо: рябое, с рябинами (от оспы); поверхность водоёма; животные: кобыла, корова, курица, скворец; фолькл.: 'курочка-ряба' – «персонаж русской народной сказки» (БТС. С. 1138), «рябая курочка, снесшая золотое яичко» (СОШ. С. 690).

*Фразеологизм* 'в глазах рябит' («об ошущении пестроты, мелькающих точек, пятнышек перед глазами») (МАС III. С. 748).

**ТИГРОВЫЙ.** «Желтый с темными полосами, цвета шкуры тигра» (БТС. С. 1323).

*Этимология:* от «тигр <...> русск.-цслав., ст.-слав. ðěǫbŭ <...> Из греч. τίγρις – то же от авест. tígrī- «стрела», tígra- «острый». Совр. русск. форма независимо заимств. в новое время через франц. tigre или нем. Tiger – то же от лат. tigris «тигр» (Фасмер IV. С. 56).

*Сфера денотации:* животные: кошка, рысь: *тигровая расцветка шерсти; вид животного: тигровый питон; артефакты:* ткань, блузка, одеяло; *минерал: тигровый глаз* (название минерала): «блестящий минерал золотисто-бурого или синевато-желтого цвета, употребляемый как декоративный камень для изготовления мозаики, украшений» (БТС. С. 1323).

**ВЕСНУШЧАТЫЙ.** О человеке: «Покрытый веснушками, с веснушками» (СО. С. 66). «Веснушки – рыжеватые пятнышки на коже, появляющиеся у нек-рых людей весной» (Там же).

*Этимология:* от веснушка, веснуха, от «весна <...> др.-русск., ст.-слав. věsnā <...> Древняя и.-е. основа на г/н, ср. лит. vasarā лето, лтш. vasara, греч. εαρ, лат. vēs <...> др.-инд. vasantás «весна» (Фасмер I. С. 303).

*Сфера денотации:* человек. (его лицо, тело). Ср. выражения: *весь в веснушках, нос в веснушках, лицо в веснушках* (СО. С. 66; СОШ. С. 76).

### 3.4. Понятие цветности / многоцветности как подтип категории неоднородности цвета

Важной, аксиологически маркированной в положительном плане, категорией языкового сознания является понятие многоцветности. В отличие от понятия пестроты – прототипически выражаемого лексемой *пестрый* – которое может восприниматься носителями русского языка как дисгармоничное, понятие многоцветности предполагает его положительное восприятие через целый ряд выражающих его лексем.

В фольклорных произведениях и в современных рекламных текстах понятие многоцветности внушается положительно маркированной лексемой *самоцветы* – так называются традиционные для России полудрагоценные камни – малахит, яшма и т.п., ценимые за их красоту и цветовое разнообразие. Неслучайно использование лексемы *самоцветы* в качестве традиционного наименования ювелирных магазинов, названия музыкального коллектива и др. В этом имени – *самоцветы* – подразумеваются семантические компоненты разнообразия и самобытности.

Базовым термином для обозначения хроматической цветности / многоцветности является колороним *цветной*.

**ЦВЕТНОЙ.** *О.-сл.* X-XI вв. Хроматический (антипод ахроматической гаммы). Неодноцветный, многоцветный, разноцветный, окрашенный. «Окрашенный, имеющий какой-н. цвет или цвета, не черный и не белый» (СО. С. 757).

*Этимология:* Ст.-сл. цвѣтънъ. Цветущий, покрытый цветами (СС. С. 771). От цвѣтъ цветок, цветущее растение, цвѣтъѣи цветок <...> цвет, лучшая, отборная часть; вѣдѣсѣе цвести, *перен.* процветать (СС. С. 771). цвѣтъ – покрытый цвѣтами; цветок; луг; цвет; краска, красящее вещество (Срезневский III. Стб. 1437-1438). От *цвет.* «Праслав. \*květy, \*kvisti, \*květŏ родственно лтш. kvifēt, kvitu «мерцать, блестеть», kvitināt «заставлять мерцать» (Фасмер IV. С. 292).

Приведенные ниже примеры из старославянского языка показывают, к сколь древнему периоду в развитии русского языка восходят не только основное значение лексемы, но и ее переносные значения. Большинство из них имеет греческую родословную. недѣля цвѣтъна «Вербное воскресенье, Цветная неделя» (СС. С. 771). с@áida цвѣтъна «суббота перед Вербным воскресеньем» (Там же). Ср. богатую метафорику, заключенную в названии древнерусской богослужебной книги: «Триодь постная и цветная», за которой в науке закрепилось название Триодь Моисея Киянина» (см. подробнее об этой книге: [Гальченко 2001. С. 28]). Эта богослужебная книга предназначена как для служб в будние дни (*постная*), так и для праздничных дней (*цветная*). Таким образом, лексема *постная* из сферы вкусовых ощущений противопоставлена лексеме *цветная* из сферы колористики, а вместе, в своей противопоставленности, они передают идею разделения песнопений и молитв на будничные и праздничные. О глубине погруженности в язык свидетельствуют и употребления слов, базирующихся на понятии цветности и многоцветности в Остромировом евангелии (1056-1057 гг.) (например, цвѣтънѣ), здесь же выступает композит цвѣтѣиѣи# (см.: [Жуковская 1961. С. 19]).

*Сфера денотации.* Выделяемые у рассматриваемой лексемы значения взаимосвязаны присутствующей у каждого из них семантикой **опозитивности** (хроматичности – в противовес ахроматичности черно-белой гаммы), нацеленностью на такую денотативную сферу, как **артефакты**. Их разброс исключительно велик – от относительно «простых» артефактов (*цветное платье, цветная обложка, цветной карандаш, цветные стекла*), часто колористически неоднородных, многоцветных (*цветной халат, цветная шаль, цветной орнамент, цветная вышивка, цветные камушки, цветная галька, цветные ракушки*) вплоть до сложных, имеющих миметический характер – воспроизводящих и изображающих естественный цвет предметов: *цветной фильм* (в отличие от черно-белых кинолент), *цветная фотография* (в отличие от черно-белой), *цветное телевидение* (в отличие от черно-белого) (МАС IV. С. 635; аналогично БТС. С. 1458).

На этой семантической базе развиваются и **переносные значения** указанной лексики: *цветные металлы* («в отличие от черных – железа и его сплавов» (СО. С. 757)), *цветная металлургия, цех цветного литья* (БТС. С. 1458).

На оппозитивной базе противоположенности ахроматики белого цвета хроматической палитре строится переносное значение, относящееся к людям: («О людях; принадлежащих не к белой расе» (СО. С. 757): *цветное население*).

В видовом названии *цветная капуста* определение *цветной* имеет чисто условную, конвенциональную значимость (как, впрочем, и определяемое *капуста*, обозначая особый вид растения).

**ЦВЕТИСТЫЙ**. «Покрытый цветами. <...> Разноцветный, узорный <...> *перен.* Витиеватый, излишне украшенный...» (СОШ. С. 872). *Сфера денотации: природные явления:* луг; *артефакты:* ковер.

**ЦВЕТАСТЫЙ**. «С пёстрым, ярким узором из цветов» (СОШ 872). *Сфера денотации: артефакты:* сарафан, шаль, платок.

**ЦВЕТО-** «Первая часть сложных слов со знач. Относящийся к цвету<sup>1</sup>, напр. *цветовостроизведение, цветомузыка, цветоощущение, цветосочетание, цветопередающий, цветофотографический*» (СОШ. С. 872). **ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЕ / ЦВЕТОНАИМЕНОВАНИЕ / ЦВЕТОЛЕКСЕМА / ТЕРМИН ЦВЕТА / КОЛОРНИМ**. Мета термин лингвистики цвета, сопровождающий название какого-либо цвета.

**КОЛЕР**. *Галл.* Спец. термин. «Цвет, окраска; оттенок и густота краски» ((СОШ. С. 282). *Сфера денотации:* профессиональная коммуникация.

**КОЛЕРНЫЙ**. *Прилаг.* от колер. *Сфера денотации:* профессиональная коммуникация.

**КОЛОРИТ**. «Соотношение красок в картине по тону, насыщенности цвета. *Теплый, холодный, яркий к.* (СОШ. С. 284). *Перен.* «Отпечаток чего-н., совокупность особенностей (времени, места, характера)...» (Там же).

**КОЛОРИТНЫЙ**. От колорит. «С ярким колоритом <...> *К. пейзаж. Колоритные мазки*» (СОШ. С. 284). *Перен.* «Выразительный с ярко выраженными особенностями *К. язык писателя. Колоритная личность*» (Там же).

**КОЛОРИТНОСТЬ**. От колоритный.

**КОЛОРИСТИЧЕСКИЙ**. *Галлизм.* Цветной, хроматический.

**КОЛОРИМЕТР**. Спец. термин, означающий «прибор для измерения концентрации веществ в окрашенных растворах» (МАС II. С. 76).

**КОЛОРИМЕТРИЯ**. Спец. термин, означающий способ измерения концентрации веществ в окрашенных растворах (МАС II. С. 76). *Лингвистическая колориметрия:* способ исследования терминов цвета (см. подробнее: [Кульпина 2002]).

**КОЛОРИМЕТРИЧЕСКИЙ**. От колориметрия.

**МНОГОЦВЕТНЫЙ.** «Окрашенный во много цветов; разноцветный, пестрый» (БТС 549. *Сфера денотации:* артефакты: платок, ткань; иллюстрация (БТС. С. 549). **МНОГОЦВЕТЬЕ.**

**ПЕРЕЛИВИСТЫЙ / разг. ПЕРЕЛИВЧАТЫЙ.** С переливами, с изменяющимися цветовыми оттенками. От **ПЕРЕЛИВАТЬСЯ.** «5. Блестеть, сверкать переходящими один в другой оттенками, тонами» (БТС. С. 808). *Сфера денотации:* артефакты: бокал, лостра; источники света: огни города, огни реклам; природные вещества: перламутр. *Перен.* о голосе: Звучать переходящими один в другой тонами (БТС 808). «Трелями переливаются соловьи. Голос певички красиво переливался» (Там же).

**ПЕРЕЛИВЫ.** От **переливаться.** Указывает на опредмеченную многоцветную оттеночность. *Сфера денотации:* природные явления: море, озеро.

**РАДУЖНЫЙ.** От радуга. «1. Имеющий цвета радуги, многоцветный <...> 2. Приятный, радостный, сулящий счастье» (МАС III. С. 582).

*Этимология:* «из \*gadoga, производного от gadъ <...> « (Фасмер III. С. 431); от рад. *О-сл.* «рад, рада, радо, др.-русс., ст.-слав. радъ <...> (Остром., Супр.) <...> || Предполагают родство с англосас. *gót* «радостный, благородный, др.-исл. *gótask* «проясняться, веселеть», англосас. *góth* ж. «радость»... (Фасмер III. С. 429); «от праиндоевроп. \*géd- 'развеселить, радостный'...» (SEJP. S. 508).

*Сфера денотации:* цвета, краски (БТС. С. 1058), оттенок: радужный оттенок неба (МАС III. С. 582); эмоциональная сфера: *перен.* радужные планы (многообещающие планы), мечты, надежды, настроение (СО. С. 555; БТС. С. 1058). **Фразеологизм «Видеть (или представлять и т.п.) в радужном свете** – представлять что-л. хорошим, приятным, удачным, счастливым» (МАС III. С. 582). **Терминолог.** **функция:** *анатом.* радужная оболочка глаза: «часть оболочки глаза, по цвету которой различают цвет глаз» (СО. С. 555).

**РАДУГА.** *Восточнослав.* Ключевое понятие для передачи понятия многоцветности и цветового разнообразия. Первично – это «разноцветная дугообразная полоса на небесном своде, образующаяся вследствие преломления солнечных лучей в дождевых каплях. Цвета радуги (цвета солнечного спектра). || *прил.* радужный, -ая, -ое» (СО. С. 555). Переносно с помощью цветовых образов может передавать как разнообразие цветов, так и разнообразие чувств.

*Дериваты в сфере профессиональной коммуникации:* РАДУЖИНА (БТС. С. 1058) То же самое, что радужная оболочка глаза; РАДУЖКА То же самое, что радужная оболочка глаза (МАС III. С. 581). РАДУЖНИК «1. Мор. рыба сем. губановых с радужной окраской. 2. Полевой шпат с радужным отливом; лабрадор» (БТС. С. 1058). РАДУЖНИЦА. «Жук сем. листоедов с яркой, радужной окраской. *Вод. р.*» (БТС. С. 1058).

Опредмеченное понятие многоцветности, цветового разнообразия передается с помощью лексем *гамма* (синестезийно перенесенной из сферы музыки) и *палитра* (понятия из сферы живописи).

**ГАММА.** *Грец.* «З. чего. Ряд однородных, последовательно изменяющихся предметов, явлений, признаков и т.п. <...> Г. красок. Цветовая г. <...> Рисовать в бежевой г.» (БТС. с. 194).

**ПАЛИТРА.** *Галл. Перен.* Совокупность красок, красочных сочетаний в отдельной картине, в творчестве художника <...> *Красочная п. П. Тициана.* Совокупность выразительных средств писателя, художника в какой-л. области искусства. («Сценическая п. Художественная п. писателя. П. эмоций, чувств актера») (Там же).

**РАЗНОМАСТНЫЙ.** «1. Различающийся по масти (о животных) <...> 2. В карточной игре: неодинаковой масти <...> 3. Разг. Разного цвета, вида; разнообразный» (БТС. С. 1076). *Сфера денотации: животные:* собаки, лошади, *артефакты:* карты; одежда.

**РАЗНОЛИКИЙ.** «Различный по составу, пёстрый» (СОШ. С. 650). *Сфера денотации:* большие группы людей: *разноликая толпа.*

**РАЗНОПЕРЫЙ.** *Разг.* Пестрый. Неоднородной окраски. Разнородный. «То же, что разношёрстный» (СОШ. С. 651).

**РАЗНОШЁРСТНЫЙ.** «С шерстью разного цвета и или неодинаковый с другими по масти» (СОШ. С. 651). *Перен.* «Разнообразный, случайный по составу» (СОШ. С. 651). *Сфера денотации: животные:* лошади, собаки; *большие группы людей: разношёрстная толпа, публика.*

**РАЗНОЦВЕТНЫЙ.** «Неодинакового цвета, окрашенный в разные цвета» (БТС. 1077). *Сфера денотации: природные явления:* радуга, *животные:* птицы (оперенье); *артефакты:* ленты, очки, фонарики, стекла, ткани. **РАЗНОЦВЕТЬЕ.** «Разнообразие цветов, красок» (БТС. С. 1077). *Сфера денотации: природные явления:* осень; *артефакты:* витрины; *растения:* травы (*Осеннее р. (...) Майское р. Медовое р.* (БТС С. 1077)). **РАЗНОЦВЕТ.** «собир. Трад.-нар.=Разноцветье» (БТС. С. 1077). *Сфера денотации: луга (на лугах разноцвет)* (БТС 1077).

**ХРОМАТИЧЕСКИЙ.** *Грец.* Спец. термин. Цветной, хроматический. *Сфера денотации:* профессиональная коммуникация.

### 3.5. Явление синкретизма и эврисемичности при отражении цветовой субстанции

Одним из проявлений неоднородности цвета в русском языке, особенно в ранние периоды его развития, при передаче цветовой фактуры выступает и явление синкретизма. Рассмотрим это явление на примере специфического, устаревшего для современного общелитературного языка и весьма синкретичного цветообозначения *яхонтовый* (способно обозначать как цвет рубина, так и сапфира). В русских сказках оно служит эстетизации цвето- и светообозначения глаз – ср. фольклорное выражение ‘глаза как яхонты горят’.

*ЯХОНТОВЫЙ* (*ист.*). С XV в. (ИЭС. II. С. 474). От яхонт: «Старинное название рубина и сапфира» (СО. С. 796). «Старинное название некоторых драгоценных камней (рубина, реже сапфира и др.)» (БТС.

С.1534). Сравнение, имеющее старинную родословную: «Глаза, как яхонты, горят» (СОШ. С. 919).

*Этимология:* от **яхонт**: «старинное название прозрачной разновидности корунда, синего (см. *сапфир*) и красного (см. *рубин*) цвета» (ИЭС II. С. 474); «от ср.-лат. *hyacinthus*, греч. *ὑάκινθος*, которое считают Эгейским элементом <...> Непосредственно из греч. происходит русск.-цслав. *акинтъ*, *акунтъ*, «*кинфъ*» (Фасмер IV. С. 570). Несколько иной точки зрения относительно путей проникновения в русский язык слова 'яхонт' придерживается П.Я. Черных: «слово яхут восходит в конечном счете к араб. *yāqūt* – «гиацинт», «сапфир», «рубин» <...> которое попало к нам, очевидно, при тюркском посредничестве» (ИЭС II. С. 475).

*Сфера денотации:* **артефакты**; возможно, **глаза**.

Как явствует из этимологии и наполненности интенционала цветообозначения *яхонтовый*, оно было обращено к совершенно разным – красной и синей – долям цветового спектра. В таком случае, именно в этом соединении в пределах одного цветообозначения столь разных цветовых сущностей могла крыться причина его утраты, ибо в связи с эволюцией цветовосприятия в направлении его детализации подобная цветовая «двоичность» объекта стала недостаточной для его колористической характеристики. В то же время, возможно, в семантике слова *яхонт* первоначально на первый план выдвигалось значение «красивый, многоцветный, яркий». Как указывается в Словаре камней-самоцветов Б.Ф. Куликова, *яхонт* – это «общее старорусское название ювелирных разновидностей корунда» (Куликов. С. 137). С годами же, благодаря усилиям специалистов минералогов и ювелиров, была осуществлена четкая дифференциация цветовых ювелирных разновидностей корунда и, в частности, отделение друг от друга его синей и красной разновидностей, которые – под названием сапфира и рубина – воспринимаются современным человеком, не занимающимся профессионально минералогией, как совершенно разные драгоценные камни.

Можно предположить, что причиной утраты синкретично-неопределенного цветообозначения *яхонтовый* и расщепления его на цветоопределения колористически более определенные в какой-то мере стала дифференциация самого объекта цветообозначения – корунда. Способность термина цвета *яхонтовый* соотноситься с разными и не вполне конкретизированными денотатами, то есть его зврисемичность (о явлении зврисемии см. подробнее: [Татаринов 1996. С. 174]) и синкретичность, стали причиной исчезновения его свободной сочетаемости в современном русском языке и превращения в эстетизированную (не цветовую) характеристику глаз.

Таким образом, представление о неоднородности цвета в русском языке может быть связано как с понятием оттеночности, то есть с отклонениями от цветового эталона-прототипа, так и с понятием цветовых сочетаний (колористически близких или контрастных цветов). Цветовые сочетания могут представлять в «расщепленном» виде – как комбинации цветов и соответствующих им комбинаций цветообозначений (*бе-*

лорозовый) или внушаться лексемами, априори несущими в себе понятие неоднородности цвета – такими, как *пестрый, цветной, тигровый* и др.

Анализ цветообозначений, передающих цветовую неоднородность, показал, что развитие цветообозначений совершается в направлении усиления их аксиологической стороны и эстетики. Так, ценностью становится понятие многоцветности, понятие же «пестроты» как негармоничного сочетания красок оценивается скорее в отрицательном плане.

Широчайшее развитие артефактной сферы в наши дни проецируется в бурное развитие денотативной сферы цветообозначений: практически каждый из терминов цвета, которыми располагает русский язык, способен служить цветоопределению артефактов. Широкое развитие получило развитие сложноцветных и неоднородноцветных цветообозначений, что в свою очередь является проекцией широкого развития артефактной сферы в направлении совершенствования и усложнения их цветности.

Проанализированный материал показывает, что содержание цветового прототипа – не всегда константная сущность, даже в пределах одного языкового ареала.

Приведенный лексикографический материал дефиниций терминов цвета показывает, что их словарная презентация является непростой проблемой. Мнения об интенционале конкретного цветообозначения у разных лексикографов могут значительно различаться. Представляется, что семантизацию терминов цвета – тех, которые являются источником неоднозначных интерпретаций, целесообразно было бы производить в пределах какой-то амплитуды колебаний представлений о цвете носителя русского языка, с определенным зазором, допуском, с учетом разброса в восприятии цветов и их цветообозначений у носителей языка, а не как некую единственно релевантную точку, один-единственный пункт на оси координат. Характерно, что даже один цветовой прототип-эталон может вызывать многоаспектные цветовые ассоциации, осциллирующие в каких-то цветовых пределах. Ведь цветовые реляции – особенно в случае большого разброса в их восприятии разными носителями русского языка, концептуализируются в каких-то цветовых пределах (а не точечно), а семантический облик лексемы складывается в пределах концепта как многослойной и многоаспектной структуры.

Новая концепция лексикографического описания терминов цвета как сложноструктурных и многокомпонентных и сложносемантических концептов позволила бы дать более адекватное лексикографическое цветоописание, соответствующее структурам современных знаний о мире<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Исследование поддержано грантом РФФИ № 01-06-80075.

## Литература.

- Апресян Ю.Д. Избранные труды: В 2 т. Т. 1. Лексическая семантика: 2-е изд., испр. и доп. М., 1995.
- Бахидина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. М., 1975.
- Белова О.В. Символика цвета в славянских книжных сказаниях о животных // Слово и культура. Памяти Никиты Ильича Толстого / Ред. Т.А. Агапкина. М., 1998. Т. II. С. 44-50.
- Бернштейн С.Б. Очерк сравнительной грамматики славянских языков. М., 1961.
- Василевич А.П. Обозначение цвета в современном русском языке. Рук. деп. в ИНИОН СССР № 7699. М., 1981.
- Василевич А.П., Кузнецова С.Н., Мищенко С.С. Цвет и названия цвета в русском языке / Под общ. ред. А.П. Василевича. М., 2005.
- Вендина Т.И. Цвет в этнокультурной системе русского, старославянского и древнерусского языков // Славянский альманах 1998. М., 1998. С. 277-304.
- Гадани К. Сопоставительная характеристика прилагательных цвета в некоторых славянских языках // Gadányi K., Mojszejenko L., Mojszejenko V. Слово и цвет в славянских языках. Melbourne, 2000. С. 7-132.
- Гальченко М.Г. Книжная культура. Книгописание. Надписи на иконах Древней Руси. Избр. Работы / Труды Центрального музея древнерусской культуры им. Андрея Рублева. М.; СПб., 2001. Т. 1. 496 с.
- Герасимов Г.И. Снежно-белый, изумрудно-зеленый // Русская речь. 1978. № 2. С. 79-84.
- Дыбо А.В. Названия мастей в русском языке: система и происхождение // Проблемы цвета в этнолингвистике, истории и психологии. Материалы круглого стола / Филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова; Институт языкознания РАН; Отв. ред. А.П. Василевич. М., 2004. С. 14-16.
- Жуковская Л.П. Значение и перспективы изучения Остромирова евангелия (В связи с девятисоглетием памятки) // Исследования по лексикологии и грамматике русского языка / Отв. ред. В.И. Борковский. С.И. Катков. М.: АН СССР, 1961. С. 14-44.
- Краснянский В.В. Об опыте словаря сложных эпитетов // Русистика сегодня. 1996. № 4. С. 96-112.
- Краснянский В.В. Сложные цветообозначения русской речи. Орехово-Зуево: Орехово-Зуевский гос. пед. институт. 2000. 234 с.
- Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / РАН. Ин-т языкознания. М., 2004.
- Кульпина В.Г. Лингвистика цвета: Термины цвета в польском и русском языках / Факультет иностранных языков МГУ им. М.В. Ломоносова. М.: Московский Лицей. 2001. 470 с.
- Кульпина В.Г. Факторы динамизации эволюционных процессов в русской и польской цветономинии // Проблемы цвета в этнолингвистике, истории и психологии. Материалы круглого стола / Филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова; Институт языкознания РАН; Отв. ред. А.П. Василевич. М., 2004. С. 29-32.

- Кульпина В.Г. Система цветообозначений русского языка в историческом освещении // Наименования цвета в индоевропейских языках. Системный и исторический анализ / Отв. ред. А.П. Василевич. М., 2007. С. 126-184.
- Линдгрэн Н. (Nelli Lindgren). Цветообозначения в русских иконописных подлинниках // *Nazwy barw i wymiarów. Colour and measure terms.* Stockholm: Stockholms universitet. Slaviska institutionen. 1997. S. 9-23.
- Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. Минск, 2004. 256 с.
- Моисеенко Л.Н. Художественно-изобразительная роль синего цвета в прозе В. Набокова // Gadányi K., Mojszejenko L., Mojszejenko V. Слово и цвет в славянских языках. Melbourne, 2000. С. 136-142.
- Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. 2-е изд., испр. и доп. М., 2001. 990 с.
- Татаринов В.А. Теория терминоведения: В 3 т. Т. 1. Теория термина: История и современное состояние. М., 1996. 311 с.

### Источники

- БАС – Словарь современного русского литературного языка / Гл. ред. В.И. Чернышев. М.; Л., 1948-1965.
- БТС – Большой толковый словарь русского языка / Автор и руководитель проекта, составитель С.А. Кузнецов. СПб, 1996. 1536 с.
- Бунин И.А. Повести, рассказы, воспоминания. М., 1961. 632 с.
- Васин-Макаров – Васин-Макаров А. Дикий мед. Стихи. М., 2002. 143 с.
- Даль – Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. 2-е изд. М., 1978-1980.
- Зеленецкий – Зеленецкий А.Л. Эпитеты литературной русской речи. 1-я часть. М., 1913.
- ИЭС – Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. 2-е изд. стереотип. М., 1994.
- Куликов – Куликов Б.Ф. Словарь камней-самоцветов. Л., 1982.
- МАС – Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1981-1984.
- SEJP – Boryś W. Słownik Etymologiczny Języka Polskiego. Kraków, 2006.
- СлРЯ – Словарь русского языка XI-XVII вв. / Гл. ред. Ф.П. Филин: Ред. Г.А. Богатова. Вып. 1 / Гл. ред. С.Г. Бархударов, ред. Г.А. Богатова. 1975.; Вып. 3 / Гл. ред. С.Г. Бархударов, ред. Г.А. Богатова. 1976; Вып. 4 / Гл. ред. С.Г. Бархударов, ред. Г.А. Богатова. 1977 г.; Вып. 5 / Гл. ред. С.Г. Бархударов, ред. Г.А. Богатова. 1978.; Вып. 10 / Ред. О.И. Смирнова. 1983.
- СО – Ожегов С.И. Словарь русского языка / Под ред. чл.-корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. 18-е изд., стереотип. М., 1987.
- СОК – Словник отражений // В.В. Краснянский. Сложные цветообозначения русской речи. Орехово-Зуево, 2000. С. 151-226.
- СОШ – Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. М., 1997.

Срезневский – Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка. М., 1989. Т. I. А – К. IX с., 1420 стб., 49 с.; Т. II. Л – П. 15 с., 1802 стб.; Т. III. Р – V. 1684 стб., Дополнения 272 стб., 13 с.

СС – Старославянский словарь (по рукописям X-XI веков) / Под ред. Р.М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой / Славянский институт АН Чешской Республики; Институт славяноведения и балканистики РАН. 2-е изд., стереотип. М., 1999.

Фасмер – Фасмер Макс. Этимологический словарь русского языка / Перевод с нем. и доп. члена-корреспондента АН СССР О.Н. Трубачева; Под ред. и с предисл. проф. Б.А. Ларина. 2-е изд., стереотип. В 4-х т. М., 1986.

Федосюк – Федосюк Ю.А. Что непонятно у классиков или энциклопедия русского быта XIX века. М.: Наука. 1998.

## РУССКИЕ ЭТИКЕТНЫЕ СИТУАЦИИ В ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ

Интернет как своеобразная информационная, коммуникативная и культурная среда привлекает все больше внимания специалистов из разных областей науки. На сегодняшний день существует много серьезных исследований Интернета: лингвистических (Г.Н. Трофимова, Л.Ю. Иванов, М.Б. Бергельсон), психологических (В.В. Нестеров, А.Е. Жичкина, А.Е. Войскунский, Ф.О. Смирнов), философских (В.П. Терин, В.М. Розин) и социологических (В.А. Михайлов, С.В. Михайлов). Следует признать, что большая часть ученых сосредоточена на новизне Интернета, в то время как традиционное, проникающее в Мировую Сеть из досетевой действительности, удостоивается меньшего внимания.

Бесспорно, в Интернете существует масса оригинальных, вызванных к жизни именно возникновением виртуальной сетевой коммуникации, структурных и содержательных явлений в разных сферах, ставящих перед исследователями целый ряд вопросов. В формирующейся Интернет-лингвистике уже обнаружено много нового: изучаются новые жанры массовой и межличностной коммуникации, нетрадиционные способы виртуальной электронной коммуникации, оригинальные графические изображения (например, смайлики), ненормативные написания в «произведениях» пишущих, а также языковые особенности разных жанров Интернет – коммуникации и т.д. Но за стремлением исследователей не упустить новое иногда теряется «хорошо забытое старое».

В данной статье наш интерес заключается в том, на каком фоне и основании творится все новое в Интернете. Мы ставим себе целью выявить, что именно русский человек приносит в русскоязычный Интернет, появляясь там как языковая личность, переходящая из реального общения в виртуальное, что заставляет нашего современника «погрузиться» в виртуальный мир. Как отмечает в своей монографии М.Ю. Сидорова, «сеть в целом и коммуникация, опосредованная компьютером, существуют не в безвоздушном пространстве, не в отрыве от реальной коммуникации» [Сидорова 2006: 5]. «Усваивая новые речевые навыки, необходимые для общения в сетевом пространстве, человек «накладывает» их на уже имеющиеся навыки внесетевого общения. Модели коммуникации, опосредованной и не опосредованной компьютером, начинают взаимодействовать в его сознании» [там же]. Следовательно, русские, как отдельная лингвокультурная общность, у которой имеется ряд отличительных черт национального коммуникативного поведения и русской коммуникативной манеры, возникшей на основе своеобразного национального коммуникативного сознания, и в виртуальной русскоязычной среде должны «воспроизводить» коммуникатив-

ные модели, коренящиеся в исконно русском сознании при внесетевом общении.

В русской лингвистике известны работы исследовательской группы И.А. Стернина, посвященные понятию коммуникативного поведения и общим особенностям коммуникативного поведения народа и др. [Стернин 1990, 1994, 2000, 2006]. Близкие проблемы исследует Н.И. Формановская в книгах «Русский речевой этикет», «Русское общение», «Культура общения и речевой этикет» [Формановская 2002а, 2002б, 2004]. С этой сферой связаны также работы Ю.С. Степанова, А.Д. Шмелева и других исследователей, рассматривающих ключевые идеи русской языковой картины мира [Степанов 1997], [Зализняк, Левонтина, Шмелев 2005]. Названные труды в совокупности создают солидную теоретическую базу для изучения Интернет – коммуникации; тем досаднее, что результаты «досетевой» лингвистики до сих пор остаются мало использованными по отношению к межличностному общению русских коммуникантов в Интернете. Однако речевое взаимодействие, в каком бы мире – реальном или виртуальном – оно ни разворачивалось, имеет единую коммуникативную специфику. Таким образом, необходимо учитывать национальную коммуникативную манеру, особенности русского этикета и русской языковой картины мира при анализе Интернет – коммуникации. На наш взгляд, для Интернет – коммуникации продуктивно «заимствование» лингвистической теории, которая разрабатывалась и разрабатывается для реальной коммуникации, т.е. применение уже имеющихся методик и алгоритмов анализа, инструментов и классификаций.

В данной статье мы обращаемся к текстовому материалу, представленному в Интернет–дневниках (ЖЖ - живых журналах, блогах; далее – ИД), где обнаруживаются все ситуации речевого этикета, выделенные Н.И. Формановской в реальном мире. С точки зрения новых явлений, возникших в Интернет–коммуникации, данные формы речевого этикета разделяются на четыре сферы.

**Сфера этикета, где в Интернет–общении вообще и в виртуальном дневниковом общении в частности появились новые формы выражения или, наоборот, вымирают привычные формы выражения.**

В Интернет – общении появились новые языковые и графические, вербальные и невербальные этикетные формы, отличающиеся от традиционных форм выражения своей уникальностью, оригинальностью, наглядностью и интимностью в зависимости от новых компьютерных технологий. Эти формы выражения функционируют как новые коммуникативные средства, которые способствуют взаимопониманию коммуникантов и ускорению (упрощению) процесса коммуникации. Например, приветствуя собеседников в виртуальной среде общения, говорящий использует присущую русскоязычной компьютерно - опосредованной<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> В качестве эквивалента для весьма удачного и широко распространенного на Западе англоязычного термина computer-mediated communication мы предлагаем на выбор коллег

коммуникации новую формулу «Доброе время суток!». Это универсальное приветствие пригодится для каждого коммуниканта в любое время на территории Рунета<sup>1</sup>. К данной сфере можно отнести такие этикетные ситуации, как приветствие.

«Приветствие – это, прежде всего, благопожелание. Русское *здравствуйте* этимологически означает пожелание здоровья. Здраваться – значит проявлять доброжелательство и уважение, вежливость по отношению к встретившемуся знакомому, а иногда и незнакомому человеку. Здраваться – значит подтвердить и подкрепить факт знакомства с человеком и, как правило, подчеркнуть хорошее отношение к нему. Здраваться может также означать возможность установления контакта для последующего разговора» [Формановская 2002: 87].

В ИД собеседники здороваются друг с другом крайне редко. Не предполагается, что люди, встречающиеся в качестве хозяев и комментаторов дневников каждый день или более-менее регулярно, будут здороваться. В этом состоит кардинальное отличие ИД не только от реальной коммуникации, но и от таких Интернет-жанров, как чат и ICQ, общение в которых принято начинать с приветствия.

Приветствие в ИД является обязательным только: а) при долговременном отсутствии коммуниканта в дневниковом сообществе; б) при появлении новых постоянных читателей у уже существующего дневника; в) при заведении дневника новым членом сообщества. В первом случае главной функцией приветствия является подтверждение членства в социальной группе – сетевом сообществе. Вернувшийся «из дальних странствий» в реальном мире, здороваясь с виртуальными собеседниками, обязательно укажет, что он рад возвращению и скучал по ним. Собеседники подчеркнут, что помнят его и его место в их рядах стабильно. Главной ролью приветствия при появлении нового читателя или дневника является установление и поддержание контакта для последующего разговора, подчеркивание дружеского отношения к собеседнику. Хозяин дневника, приветствуя новых читателей, как бы обещает им гостеприимство и коммуникативный комфорт.

Примеры:

---

«компьютерно – опосредованная коммуникация» или «коммуникация, опосредованная компьютером».

<sup>1</sup> При описании в неформальном Интернет-общении языковых примет и коммуникативных признаков, различающихся по происхождению, М.Ю. Сидорова замечает, что приветствие «Доброе время суток!» является одной из «собственных особенностей русскоязычной компьютерно – опосредованной коммуникации» [Сидорова 2006: 63]. Как «новорожденная» форма приветствия «Доброе время суток!» становится быстро распространяющейся и «жизнеспособной» в Интернет – общении, поскольку в Интернете для коммуникантов, которые живут в разных местах и часовых поясах, утрачивается единая граница дня и ночи. Данное универсальное приветствие обобщает все приветствия в разное время в реальном общении. Попутно хотим отметить, что выражение «Ты сегодня онлайн?» является популярным сетевым приветствием в современном Китае.

а) *Всех приветствую*, обнимаю и целую! Я снова вернулась!!!

(Дневник пользователя Tanchik)

б) *Приветствую тебя*, новый читатель «ShOOtnik», *добро пожаловать*... да будет тебе здесь тепло и уютно и будешь ты нас радовать своими комментариями

(Дневник пользователя VALERISHA)

**Сфера этикета, где в Интернет–общении вообще и в виртуальном дневниковом общении в частности не возникло новых вербальных форм выражения, но возникли новшества в плане содержания<sup>1</sup> в некоторых этикетных ситуациях.**

Например, в повседневном общении обычно не хвалят за хорошую разговорную речь или интересную тему дневника, за острый ум, проявленный в разговоре, за умение подвести итог дискуссии, а в Интернет-дневниках эти поводы для комплимента являются естественными. К данной сфере можно отнести такие этикетные ситуации, как согласие; несогласие, благодарность, извинение, предложение, совет, комплимент, одобрение, похвала, приглашение, просьба.

Большая часть примеров, попадающих в эту сферу, обусловлена повышенной рефлексией над языком, коммуникацией и Интернет-дневником. М.Ю. Сидорова в своей статье «Рефлексия «наивного» говорящего над языком и коммуникацией» (по материалам открытых Интернет-дневников) отмечает, что у авторов Интернет-дневников можно обнаружить следующую тенденцию: «Поднимаясь от анализа своей конкретной записи (или не-записи) на больший уровень обобщения, «дневниководы» приходят к размышлениям над своим (реже – чужим) речевым образом, коммуникативным поведением, манерой письма в целом...» [Сидорова 2004:124]. Кроме того, «Интернет – общение с его возможностями и ограничениями у многих дневниководов является чуть ли не основным способом языкового существования. Отсюда размышления над русским языком и особенностями организации коммуникации в Сети...» [там же].

Рассмотрим, например, такую форму русского этикета, как «благодарность».

Интернет – дневник представляет собой один из видов виртуального межличностного общения, предполагающих стабильность виртуального сообщества и долгосрочные дружелюбные отношения между коммуникантами. В целях обсуждения интересующих всех вопросов и создания гармоничной атмосферы общения коммуниканты в интересующем всех сообществе собираются и общаются, тем самым бережно регулируя межличностные отношения членов данного коллектива. Отношения между коммуникантами постепенно в процессе общения стано-

---

<sup>1</sup> «План содержания – лингвистический термин, употребляемый в глоссематике, под которым понимается организованная определенным образом область всего того, что может быть предметом языкового сообщения; противоплагается плану выражения» [[http://www.rubricon.com/ann/bse/17\\_p/17\\_p26057.asp](http://www.rubricon.com/ann/bse/17_p/17_p26057.asp)].

вятся более дружескими и близкими. Для этого активно используются этикетные средства. Как отмечает А.Г. Бердникова, «в сознании носителей языка закреплено представление о благодарности как о позитивном регуляторе межличностных отношений» [Бердникова 2005: 20].

«Благодарность относится к таким речевым ситуациям, в которых особенно ярко проявляется доброжелательность, уважение к адресату, оказавшему услугу, а речевое поведение говорящего оценивается как добропорядочное и вежливое» [Формановская 2002:118]. Н.И. Формановская также отмечает, что «благодарность, как правило, выражается второй, ответной, репликой или является откликом на конкретное действие, на вербальное проявление внимания» [там же]. При анализе материала в Интернет-дневниках обнаруживается, что коммуниканты благодарят друг друга по разным поводам, не полностью совпадающим с типичными предметами благодарности в реальном общении.

Конечно, как и в реальном общении, в ИД, получив поздравления по случаю праздников или дня рождения, адресат благодарит собеседника за эти поздравления и пожелания. Как и в самих поздравлениях и пожеланиях, коммуниканты в ответах на них не жалеют смайликов, передающих позитивные эмоции:

а). – Поздравляю нашу главную журнальную рассказчицу)) 🎂 Желая всех благ и исполнения всех-всех желаний!!!

б).О! какой у тебя аватор классный!!!! и за поздравления спасибо, и за пожелания тоже.. ну и за комплимент... чего скрывать, приятно слышать)) 😊

Ulitkin *Спасибо!!!* и тебя! и тебе! чтобы все сбылось! 🎁

Очень часто в ситуациях ответа на поздравления возникает позитивная коммуникативная избыточность: хозяин дневника благодарит не всех читателей сразу, а каждого, обращаясь по нику в отдельности, не жалея времени и сил на разнообразные формы благодарности или просто на однообразное «спасибо»:

Lelik *спасибо, спасибо Я, спасибо..повторяюсь*, но от души.. (образ выполняемого действия)

Tataro-Mongol редкий гость..*спасибо большое...*

Cler спасибо, милая... *огромное спасибо...*

Роланд (ставит букет в вазочку) Спасибо))) и *отдельное спасибо за то, что хвост не оторвал*))) 😊

Часто говорящий благодарит за благородное, дружественное и правильное поведение или благоприятное отношение своего собеседника в

диалоге, например, за честность, за понимание, за ободрение, за объяснение, за открытость или просто за информацию.

*Спасибо за откровенность.*

*И я благодарен тебе за участие, – я в ответ задал себе совершенно конкретные вопросы. Ты высказываешь свою точку зрения, могу задать тебе вопросы с целью эту точку зрения уточнить?*

Подобная благодарность может использоваться для смягчения разногласий и избежания ссоры в дискуссии – в ИД это нормальный этикетный ход, тогда как в неформальной дискуссии в реальном общении подобная благодарность используется только с иронической целью или как средство скрытой агрессии: *Ну, спасибо, что ты хоть в этом со мной согласен.*

Иногда говорящий благодарит за представленную информацию, присланные графические изображения: рисунки, открытки, смайлики и т.д., опубликованные в дневнике самостоятельные литературные произведения, полезные ссылки и т.п.: *какая открытка))))спасибо))))*

В отличие от межличностной коммуникации в реальном мире, где отсутствует этикетная благодарность собеседнику за участие в общении, автор ИД выражает благодарность своим постоянным читателям или редким гостям, большинство из которых одновременно является соавторами дневниковых записей.

Это такой своеобразный путеводитель для вновь прибывших читателей. *Ну вот настала пора сказать СПАСИБО читателям... Тем, кто здесь с самого начала. 😊😊 Тем, кто приходит и остается 😊😊 Тем, кто молча читает.. и отдельное спасибо тем, кто пишет... 🙏🙏*

Отметим еще раз, что благодарность (как и приветствие, и поздравление) может быть одновременно адресована многим членам сообщества или участникам коммуникации. Техника дневниковой коммуникации позволяет, по желанию автора, обеспечить разностороннюю и одновременную направленность и адресованность многим участникам коммуникации, которые, находясь в сети, живут в разных точках мира.

**Сфера этикета, где изменились модели национального коммуникативного поведения.**

Как выше определяется по Стернину, «национальное коммуникативное поведение – совокупность норм и традиций общения определенной лингвокультурной общности» [Стернин [http:// commbehavior.narod.ru/RusFin/RusFin2000/Sternin1.htm](http://commbehavior.narod.ru/RusFin/RusFin2000/Sternin1.htm)]. Изменение модели коммуникативного поведения русских людей вызвано многими факторами, такими как использование новых компьютерных технологий, изменение коммуникативной среды, коммуникативных средств и социального сознания, ускоренный темп современной жизни и т.д. Для ИД в данную сферу включаются такие этикетные ситуации, как знакомство, прощание и др. Например, когда коммуникант уходит из дневникового общения на время (на час, на день, на неделю), он даже не прощается с собеседниками. Можно констатировать, что формулы прощания перестали

применяться в той ситуации, в которой они предписаны русским коммуникативным этикетом в реальном общении.

То же касается ситуации знакомства. «Ситуация знакомства – это установление связей между собеседниками на более и менее длительное время. Толковые словари разъясняют слово *знакомство* следующим образом: отношения между людьми, знающими друг друга, связанными общением; установление, начало таких отношений. Единицы речевого этикета в ситуации знакомства как раз и служат установлению возможности дальнейшего общения» [Формановская 2002: 80].

Поставив вопрос о том, как в ИД происходит знакомство, мы замечаем, что там знакомиться между собой не считается обязательным условием для начала или дальнейшего общения. Пользователь может приходить в какой-то ИД и сразу начинать комментировать записи, не представляясь и не дожидаясь разрешения хозяина. В крайнем случае, можно спросить: «Разрешите присоединиться?». Наоборот, если некто, приходя в ИД, начинает знакомиться с другими, представляясь другим участникам, это считается странным, даже неприемлемым, так как нарушает анонимность коммуникации. В сообществе коммуникантов в ИД принято вступать в разговор или обсуждение без формального знакомства, хотя никто не устанавливал такого писаного правила – это молчаливо принимаемое и усваиваемое всеми вновь прибывшими требование жанра. Такое вступление в разговор и обсуждение обусловлено, с одной стороны, анонимностью и свободой ИД общения, с другой стороны, письменной фиксацией диалога. В ИД слева показываются ники всех комментаторов. Человек, перед тем, как начинает общаться с другими, может прочесть записи и комментарии в интересующих его дневниках и быстро узнать, о чем там идет речь, кто что сказал, кто является чьим постоянным читателем и комментатором: все реплики коммуникантов зафиксированы с указанием авторства. Здесь невозможна ситуация, аналогичная той в реальном мире, когда человеку, позже вступившему в разговор, бывает неудобно спросить, о чем шла речь, и это может мешать нормальному процессу общения.

Самым главным занятием в дневниковом сообществе является обсуждение интересующих вопросов, наслаждение процессом общения с «единомышленниками». По этой причине знакомство не представляется неизбежным «пропуском» в общение в ИД. Рассмотрим пример – запись из дневника «Середина» автора Посторонним В<sup>1</sup>:

12-07-2005 12:53 Хорошо

Раньше я думал, что у меня все хорошо потому, что я хороший человек и людям делаю только добро. Ну, или, по крайней мере, стараюсь не делать зла. И мне за это справедливо воздается. В такой твердой убежденности я жил довольно долго - практически, до начала этого века.

---

<sup>1</sup> Сохранена орфография и пунктуация пользователей.

Потом, оценивая размеры того, насколько же у меня в жизни все хорошо, я прикинул, что, скорее всего, я и в прошлых жизнях был на редкость хорошим человеком. Потому что для такого количества добра, которое я получаю от жизни, нужно было поднакопить много светлой кармы.

Вникая в эту тему глубже и ещё более объемно оценивая, до какой же степени у меня всё просто замечательно, теперь я начинаю потихонечку пугаться.

Чтобы быть настолько счастливым, насколько постоянно счастливым я, нескольких поколений перевоплощенных праведников, видимо, все-таки не хватит. А ну как мне придется расплачиваться за моё «хорошо» еще в этой жизни? Ведь там будет такое «плохо», что врагу не пожелаешь...

**Комментарии<sup>1</sup>:**

**roll**

Лучше сам провоцируй по-немногу «плохо».. ну типа критическую массу снимать

**КапруЗКа**

*думаешь, наступать самому на себя в налоговую?...*  
— оригинально... а что - есть что скрывать?

**Илейка**

*в налоговую?...* это как-то чересчур уж радикально, нет..?

**Гость**

ты, или ты крайне одбокий человек, Посторонний, или слаще морковки ничего не ел.  
а ваще абсолютно счастливы только идиоты, и каждый из них, судя по твоей теории, во всех предыдущих жизнях был г. богом причем отцом

**Ромашка**

**Посторонним В.** в налоговую — это явно перебор как кто-то там сказал «жизнь — это не то, что с нами происходит, а то, как мы к этому относимся». Видимо, ты во всем умудряешься увидеть хорошее, и ты — прав... это — дар божий!

**Гость**

Мне не совсем понятно, что тобой движет, когда ты с таким завидным постоянством лишишь, что все зашибись, ты офигенно счастлив и т.д.

Такое впечатление, что ты просто стараешься сам себя в этом убедить, а на деле ты достиг своего максимума во всем, БОльшого осилить не сможешь.

Это как у женщин — у кого не в порядке в семье или на любовном фронте, больше всех орет какой у нее хороший муж, любовник, да как к ней все подряд мужики клеятся.

А действительно счастливая помалкивает, пока не спросят, а спросят — не станет живописать в деталях.

**Посторонним**

**Гость** Все просто, милый гость. Я действительно достиг своего потолка и на большее уже не спосо-

---

<sup>1</sup> Жирным шрифтом выделены ники пользователей, курсивом — цитаты.

бен. Вот шас только кандидатскую защиту быст-ренько - и все, конец. Хотя нет, еще съезжу в Рио на карнавал и в Японию на цветные сакуры. Ну и в Китай, конечно. И, может, все-таки второго ребенка с женой родим. Ну и первой квартиру купим. И тогда точно все, ага, потолок. Я средненький скуч-ненький человек, и никогда этого не отрицал. Можно посмотреть на название моего дневника, например. И такие мои ограниченность и однобо-кость действительно помогают мне чувствовать себя хорошо и не видеть мелких проблем, равно как и не заикливаться на крупных. Мне достаточно свободно дышать и видеть солнце. Писать стихи и не спать ночами я оставляю поэтам.

*Посторонним гость спасибо, милый гость. Да, ты права, я знаю вкус счастья, потому что не всегда у меня было все хорошо. Много чего раньше было. 😊 Но сейчас-то все просто замечательно, и возвра-щаться к прежним временам уж очень не хочется. 😊*

В приведенном выше примере можно заметить, что каждый из коммуникантов, вошедших в дневник, сразу вступил в разговор с дру-гими участниками коммуникации, не обращая внимания на то, был ли он с ними раньше знаком или нет. Более того, коммуникант без ника – Гость – также активно принимает участие в общении, а ведь отсутствие ника означает, что данный пользователь не пожелал регистрироваться в ИД и является случайным членом сообщества дневниководов. Гость даже не дает собеседнику узнать его подлинного пола. Хозяин дневника отвечает Гостю точно так же, как отвечает другим своим постоянным читателям. В приведенном примере хозяин дневника **Посторонним В** даже называет гостя «милым гостем», потому что как «ведущий дискус-сии», он хочет, чтобы новый собеседник нормальным образом присоеди-нился к общему разговору, чувствовал себя комфортно при вторже-нии на чужую территорию. Хозяин также хочет показать Гостю днев-ника: его дневник открыт для всех желающих «пожить» здесь. Вполне возможно, что через некоторое время общения в качестве «случайного гостя» незарегистрированный посетитель становится нормальным, по-стоянным участником дискуссии в каком-то дневнике при условии при-знания приоритета записей хозяина. Соответственно, собеседники днев-никового сообщества постепенно узнают Гостя, его манеру и тон обще-ния с помощью его дневниковых записей, поскольку «в ИД человек – это текст» [Сидорова 2006: 76].

**Сфера этикета, где обнаруживается сосуществование особен-ностей предыдущих трех сфер.**

Данная сфера характеризуется совмещением и смешением особенностей, наблюдающихся в предыдущих трех сферах. В одних случаях в данной сфере этикета совмещаются новые формы выражения этикетных ситуаций и вместе с тем изменение модели национального коммуникативного поведения. К данному типу следует отнести обращение, привлечение внимания. В других случаях сочетаются новшества в плане содержания и изменения модели национального коммуникативного поведения: сюда относятся поздравление и пожелание. А в третьих случаях совмещаются новые вербальные формы в плане выражения и новшества в плане содержания, например, такие ситуации, как утешение, сочувствие, соболезнование. Для иллюстрации данной сферы этикета мы рассматриваем одну из этикетных ситуаций – обращение и привлечение внимания.

«Среди ситуаций установления контакта, требующих употребления речевого этикета, важное место занимает обращение к собеседнику, привлечение его внимания. При этом реализуются важные целеустановки и речевые интенции говорящего: наделив другого коммуникативной ролью адресата... позвать, призвать для последующего вопроса, сообщения, побуждения и т.д.» [Формановская 2002: 58].

Формы обращения в ИД весьма разнообразны. Приведем несколько примеров:

- а). *Саш*, только один вопрос: живя 14 лет в стране, именуемой Украина, ты готов говорить на языке этой страны?
- б). Ой, *хлопцы*, вы опять за рыбу грош! ☺))
- в). В общем, *камады*, ваши ответы подтверждают мое устоявшееся мнение: с женщиной можно всегда и во всем согласиться.
- г). Да-да-да, *милый гость*, все именно так и есть...
- д) А: Кстати, Милая девочка –гость, неужели «Илейка» похоже на женское имя?

Я же мальчик!

Б: Прости, *мальчик Илейка!* Правда похоже! Извини.

Возможные формы обращения в Интернет – дневников можно представить в форме следующей таблицы.

#### Список возможных форм обращения

Формы обращения в ИД	Конкретные примеры
Реальное имя и его суффиксальные варианты	Таня, Танюша, Таньчик
Ник и его суффиксальные варианты	Ромашка, Ромашкина, Ромаша, милая! Ромашечка! Ромашище, Romashka Ромашка))) Обманильщица)
Сочетание ника и приложения	Камрад Ромм, Ромашка <i>мечтательница</i> ))))))☺

Нарицательные личные имена, относящиеся к реальной или виртуальной действительности. Ситуативно обусловленные индивидуальные обращения

Ромашка!!!Таня!  
Катюша))) солнышко))  
Камрады, друзья, уважительные читатели, хлопцы, дорогие постоянно читающие меня, ПЧ - постоянные читатели  
редкий гость, милая, еще редкий гость, дорогая тетка, дорогая тетя

Цитатные (заимствованные из речи собеседника) ники Мальчик Илейка

В ИД многочисленны примеры фатических обращений. Е.В. Клобуков в своей статье «Типы фатических ситуаций» так характеризует фатические обращения: «У обращений такого рода адресативное (апеллятивное) значение нейтрализовано условиями коммуникации, а именно фазой коммуникативного акта (в середине речевого акта уточнение адресата бессмысленно) и самим фактом единственности адресата (в таких случаях повторяющееся обращение никак не может иметь функции интенсификации получателя сообщения)» [Клобуков 1996: 200]. Большая часть обращений в ИД носит не адресативное, а фатическое значение, в частности по отношению к хозяину дневника. Приведем несколько из них:

а). С ДР *дорогая!!!*

б). С днем варения тебя, *дорогая тетя* =)))) Желая тебе так же держать вдохновение на высоком уровне. Да и книжку уж пора писать, да! =)))

в). С днем рожденья, *дорогая тетка*)))) побольше тебе славностей))))

г). С днем рождения, *Танюша!* ☺☺☺

д). *Ромаша, милая!* С днем рождения тебя! Будь!

е). С днем рожденья, *Ромашечка!* ☺

ж). С днем варения, *Ромашечка!*

з). Поскольку я уже в конце первой сотни, то ничего нового уже тут не скажу. Но си равно!! *Дорогая Ромашка!!* Я поздравляю тебя с днем рожденья!! И желаю себе (себе - не опечатка) быть такой же оптимистичной и уверенной, как и ты. И чтобы деть мой вырос таким же хорошим, как и твои. А тебе - всего того, чего как ты.

и). С днём рождения ☺ *Наша ромашка!* Пусть у тебя и у твоих близких всё будет просто замечательно☺

Во всех вышеуказанных примерах обнаруживаются поздравления с обращениями к одному человеку, т.е. постоянные читатели одного дневника поздравляют хозяина дневника с днем рождения. Все эти об-

ращения, которые сигнализируют близкие, дружеские отношения между коммуникантами – адресантами и адресатами, являются фатическими. В этих поздравлениях отметились более 150 человек, которые либо являются постоянными читателями дневника, и к тому же большими друзьями автора дневника под ником *Ромашка*, либо редкими гостями. Коммуникантами этого сообщества признаны достойными умные вопросы, актуальные темы, острый ум и общительность хозяйки «их общего приюта», в результате длительного времени общения она завоевывает в своем кругу уважение и симпатию «союзников», не жалеющих ласковых обращений, чтобы передать ей свои добрые чувства. Так Е.В. Клобуков и формулирует цель фатических обращений: «Адресант добивается максимального контакта с адресатом, полного привлечения его внимания и, в определенной мере, его симпатий, что немаловажно для передачи информации – достигается эффект бесперебойной, идеальной работы канала связи» [Клобуков 1996: 201].

В ИД допускается оригинальное выражение обращения – двойное обращение к одному и тому же человеку, в частности, к хозяину дневника, которое создает эффект сочетания реального общения и виртуального общения. В следующем примере *Ромашка* – это ник хозяина дневника, ее настоящее же имя – *Таня*.

*Ромашка!!! Таня!* Поздравляю тебя с прошедшим! 😊

Любви тебе, счастья!! Пусть мальчики твои тебя не огорчают! 😊 Пусть все то, что хочется исполняется! 😊 ну, в разумных пределах, конечно! 😊

Помимо обращений, как и в устной разговорной речи, в ИД для привлечения внимания собеседников часто употребляется слово «извини» или «пардон».

**Преданный** 03-02-2005 10:35

*Magrat Garlick Извини, во Франции что ли – как минимум половина населения по-арабски дома с детьми разговаривает? не совсем понял мысль-если половина разговаривает- то права их блюсти надо, а если меньше- то необязательно?*

*предположим, что десять лет назад ситуация была немного другой... но сейчас дети мигрантов подросли для школы. я не могу утверждать наверняка, но мне кажется, что нет во Франции даже 20% учебных заведений на их языках.*

*joker, извини, если обидел. видимо неправильно тебя понял.*

В этом примере первое *извини* не обозначает никакого извинения, оно используется именно для привлечения внимания собеседника, одновременно коммуникант этим высказыванием говорит собеседнику: «Ты не прав», «Я с тобой совершенно не согласен». Слово *извини* в высказывании «извини, если обидел» является реальным извинением.

В целях привлечения внимания в ИД активно используют повторение высказывания предыдущего говорящего. Это похоже на цитаты, выделенные курсивом и /или жирным шрифтом. Эти цитаты являются

поводами и фокусом дальнейшего разговора или обсуждения и одновременно выполняют функцию связок между репликами коммуникантов. В дискуссии, где участвует много пользователей, такие графически выделенные<sup>1</sup> цитаты воспринимаются как обращение говорящего к конкретному собеседнику, поскольку коммуникант видит цитаты и сразу узнает, что следующая реплика будет адресована ему.

**Преданный** 03-02-2005 10:35

**barber**, кажется, вижу в твоих словах раздражение. Тут каждый из нас останется при своем мнении высказал свою точку зрения. Ты повесил пост для обсуждения? Я попытался принять участие. Если тебе кажется, что гость хамит, ты можешь выставить его за дверь.

**barber** 03-02-2005 11:24

**Преданный** *кажется, вижу в твоих словах раздражение* - Раздражение??? Ну что ты Мне кажется, ты видишь то, что хочешь видеть - многие из нас сейчас этим грешат, не исключая, что и я. Если бы ты хамил - поверь, я бы сделал именно так, как ты говоришь: если не сделал - значит, не считаю, что ты хамишь, правда? И я благодарен тебе за участие - я в ответ задал тебе совершенно конкретные вопросы (мне так кажется - если некоторые звучат слишком резко, извини). Ты высказываешь свою точку зрения: я могу задавать тебе вопросы с целью эту точку зрения уточнить?

У тебя очень интересная манера вести дискуссии - практически сразу заявляя при этом, что **каждый останется при своем мнении**. Трудно назвать такую беседу поиском взаимопонимания, по-моему.

**Преданный** 03-02-2005 11:51

**barber**, *то, что ты не чувствуешь себя обиженным (слово не нравится, но оставляю), неужели означает, что обиженных нет вообще?*

ни в коем случае. я просто сказал, что к ним не отношусь.

*Русскоязычных-то школ все-таки нехватка!*

мне надо было взять название предмета обсуждения в кавычки....а что у тебя нехватка вызывает? *Удовлетворение?* я считаю, что это один из допустимых методов насаждения украинского языка.

*Достаточно статью в Конституцию записать и право само собой обеспечиваться будет?*

в Канаде достаточно много украинцев, но много ли там государственных уч.заведений, где преподавание ведётся на украинском? это я к тому, что государственное обучение должно вестись на государственном языке.

параллель со стоматологом плохо подходит. масштаб не тот.

---

<sup>1</sup> С помощью специальной вспомогательной функции: слова, которые ты хочешь процитировать, не надо перечитывать, их надо лишь выделить и кликнуть на соответствующую «кнопку», тогда точная цитата, уже выделенная курсивом, появляется в нужном месте в тексте твоего сообщения.

*У тебя очень интересная манера вести дискуссии - практически сразу заявляя при этом, что каждый останется при своем мнении. Трудно назвать такую беседу поиском взаимопонимания, по-моему, к сожалению, на практике почти всегда так и получается.*

На примере ситуации обращения и привлечения внимания ясно видно, что в дневниковом общении могут найти применение не все ресурсы русского речевого этикета, обслуживающие данную ситуацию в реальном межличностном общении, а прежде всего этикетные средства, связанные с речевым взаимодействием незнакомых людей и официальными ситуациями общения. В ИД маловероятно использование таких обращений и способов привлечения внимания, направленных к незнакомому человеку, как «Будьте добры! (Будьте любезны!)», «Можно вас спросить?», «Гражданин! Гражданка!», «Мужчина! Женщина!», «Бабушка! Дедушка!», «Товарищ майор!» и др. Наоборот, появились такие формы обращения, привлечения внимания, которые в реальном мире мало употребляются или вовсе не приняты. Например, разного рода ники, которые сами себе выбирают пользователи, или нейтральное обозначение «гость», которое в виртуальном мире представляет дистанцию между данным коммуникантом и его собеседниками.

В отношении данной этикетной ситуаций также наблюдается изменение в национальном коммуникативном поведении. Об этом свидетельствует тот факт, что в ИД в большинстве случаев не требуется никакого обращения, если ваше высказывание не адресовано конкретному говорящему.

Вероятно, далеко не безгрешна данная классификация русских этикетных ситуаций, отражающихся в новой, привычной не для всех членов русской лингвокультурной общности коммуникативной среде – Рунете, потому что нельзя в одной статье охватить весь разножанровый и разностилевой материал данной области исследования. Важно следующее: в русскоязычном Интернете каждый год появляется большое количество новых явлений, но мы должны рассматривать все новое дифференцированно и на фоне «старого», на фоне общей системы русского языка и закономерностей «досетевой» коммуникации. Исследование нашего материала позволяет увидеть, что этикетные ситуации русского языка в электронной русскоязычной коммуникативной среде приобретают некоторое своеобразие.

Во-первых, формы этикетных ситуаций, присущие реальному межличностному общению, модифицируются в Сети, однако в то же время сохраняются основные функции, свойственные им и в реальном мире.

Во-вторых, все языковые средства выражения этикетных ситуаций используются русскоязычными участниками виртуального межличностного общения в ИД в целях достижения общей коммуникативной цели: создать комфортную и мирную атмосферу для сообщества дневниководов, сохранить долговременные и надежные, партнерские отношения между ними и сформировать в пределах общего виртуального круга

большие или меньшие по количеству постоянных читателей сообщества вокруг каждого дневника – «пересекающиеся дневниковые вселенные», как назвал их один из завсегдатаев сайта journals.ru. На основе этого говорящие личности имеют возможность зачислить себя в выбранную по своему вкусу, интересам и духовным требованиям группу, не учитывая другие социально ограничивающие факторы, такие как работа, семейное и социальное положение, вероисповедание, возраст, национальность и т.п.. Гармония в дневниковом общении обеспечивается успешным приспособлением норм русского языкового этикета к новому виртуальному жанру межличностной коммуникации.

#### Литература

- Бердникова А.Г. Речевой жанр благодарности: когнитивный и семантико-прагматический аспекты. Автореферат дис...канд. филол. наук. Новосибирск, 2005.
- Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира: Сб. ст. М., 2005.– (Язык. Семиотика. Культура).
- Клобуков. Е.В. Типы фатических ситуаций// Актуальные проблемы современной русистики: Диахрония и синхрония. – М., 1996. 185-207с.
- Прохоров Ю.Е. Стернин И.А. Русские: коммуникативное поведение.– 2-е изд., испр. и доп.– М., 2006.
- Сидорова М.Ю. Рефлексия «наивного» говорящего над языком и коммуникацией (по материалам открытых Интернет-дневников)// Сибирский филологический журнал. 2004 / Барнаул – Кемерово – Новосибирск – Томск.
- Сидорова М.Ю. Интернет-лингвистика: русский язык. Межличностное общение. М., 2006.
- Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.
- Стернин И.А. Нормы коммуникативное поведение //нормы человеческого общения. Горький, 1990. с. 230-232
- Стернин И.А. Общие особенности коммуникативного народа: реальность или фикция?// Язык. Этнос. Сознание. Культура. М., 1994.
- Стернин И.А. Коммуникативное поведение. Модели описания коммуникативного поведения. Воронеж, 2000.
- Стернин И.А. <http://commbehavior.narod.ru/RusFin/RusFin 2000/ Sternin1.htm>
- Формановская Н.И. Русский речевой этикет: нормативный социокультурный контекст. – М., 2002.
- Формановская Н.И. Речевое общение: коммуникативно – прагматический подход. М., 2002.
- Формановская Н.И. Культура общения и речевой этикет. М., 2004.

**“СИНДРОМ БАОЮЯ”, ИЛИ ЖЕНСКАЯ РЕЧЬ В УСТАХ СТУДЕНТОВ  
МУЖСКОГО ПОЛА В ПРАКТИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ РКИ**

Русский традиционно не относят к числу языков, в которых противопоставление мужской и женской речи настолько очевидно, весомо и зримо, чтобы был смысл говорить о языковых, а не речевых различиях. В то же время сопоставление с языками, в которых пол говорящего является формально выраженной грамматической категорией (лакота, яна, хопи, тангоа, японский, лазский и др.), может стимулировать поиск косвенных средств выражения той же категории в русском. Только при постановке проблемы в максимально широкий лингвистический контекст, она начинает играть всеми красками.

Проблема мужского и женского языка в пределах разных языковых систем, во-первых, стоит с разной степенью остроты, во-вторых, затрагивает различные средства (т.е. может быть грамматикализована, лексикализована или же “распылена” по многим закоулкам языка, как в русском). Так, например, в языке индейцев лакота существуют мужской и женский субязыки, разграниченные на лексико-грамматическом уровне. Обширный список лексических единиц (в том числе энклитики, формирующие целеустановки, междометия, большинство терминов родства) бытует в двойном наборе – для мужчин и женщин соответственно. Благодаря этому в любой конструкции констатации, волеизъявления, большинства разновидностей вопроса и т.д. в языке лакота автоматически закладывается информация о поле говорящего (они различаются энклитиками, маркирующими целеустановки). Так, высказывание: *O, (мой) (старший) брат идет!* на лакота переводится двояким образом: *Waŋ čhiyewaye kiŋ u welo* (если высказывание принадлежит мужчине) или *Ma thiblowaye kiŋ u ksto* (если высказывание принадлежит женщине). Высказывание *Hau, khola* (‘Здравствуй, друг’) заведомо не может принадлежать женщине, так как обе лексемы в ее составе маркированы как мужские. В русском языке, если только высказывание не содержит прилагательных, местоимений или глагольных форм с личными окончаниями мужского / женского рода, которые “выдают” пол говорящего (*я такой уставший вчера пришел / я такая уставшая вчера пришла*), установить этот пол вне контекста практически невозможно, в то

время как в лакота сведения о поле говорящего можно почерпнуть почти из любого высказывания.

В языке индейцев яна (Калифорния), согласно описанию Э. Селира, различия между мужским и женским “диалектами” сводятся к “фонетическим и морфологическим противопоставлениям”. В яна имеется некоторое количество частиц, маркированных по гендерному признаку, однако большинство женских форм могут рассматриваться с точки зрения происхождения как сокращенные формы, редукция которых объясняется “фонетической и морфологической экономией языка” [Сепир 1993].

Языковая ситуация у индейцев-карибов в Вест-Индии, где также наблюдается противопоставление мужского и женского языка, имеет своеобразное происхождение: карибы традиционно устраивали военные набеги на острова, принадлежащие племени индейцев-араваков. Там они убивали мужчин, а женщин брали в жены. Пленницы в отместку воинам-карибам упорно сохраняли родной язык и обучали ему дочерей, в то время как для сыновей родным был язык отцов – карибский [Кребер 1970].

Не менее интересны и корни противопоставления мужского и женского субъязыков в лазском языке (Аджаристан, юг Турции):

“Сильное влияние турецкой культуры через школу, печать и церковь (лазы, как и турки, – мусульмане) привело к тому, что в лазском языке женская речь стала заметно отличаться от мужской. В то время как женская часть населения, не владея государственным турецким языком, сохранила архаизмы лазской речи, мужская его часть, часто двуязычная, стала вводить в речь турецкие слова и ряд грамматических форм, создавая таким образом смешанный тип языка” [Циташи 1932].

Не следует ставить знак равенства между разделением некоторого языка на мужской и женский варианты, с одной стороны, и вопросом о грамматикализации категории пола говорящего, с другой. В тех языках, для которых актуально деление на мужской и женский, законы использования этих субъязыков складываются в самые различные модели.

Так, индейцы лакота с детства обучаются использовать ту разновидность языка, которая соответствует их полу, т.е. мужчины постоянно говорят на мужском субъязыке, женщины – на женском.

В языке тангоа полинезийской группы мужчины говорят на мужском языке, а женщины и дети обоего пола – на женском (варианты языка различаются по фонематическому составу слов).

В языке яна (ныне мертвом) ситуация была представлена следующим образом: мальчик воспитывался матерью, которой помогала старшая сестра или бабушка, и с детства овладевал женским языком. По достижении девяти-десяти лет он переходил в мужской дом, и в этот период он осваивал мужской язык. Далее, мужчины между собой общались на мужском языке, однако, обращаясь к женщине, мужчина переходил на женский. Именно по этой причине информант Эдварда Сепира Сэм Батви, последний носитель северного диалекта яна, который в течение последних двадцати лет общался на этом языке исключительно со своей женой, в беседах с ученым постоянно незаметно для самого себя переходил на женский язык, затем спохватывался и приносил извинения – по нормам языка яна, обращаясь к мужчине, он должен был использовать другой вариант языка, но мешала привычка. В дополнение следует сказать, что, по свидетельству Сепира, о табуированности мужских форм для женщин в яна не может быть и речи, “поскольку женщина без колебаний использует мужские формы, цитируя речь мужчины, обращенную к мужчине, например, рассказывая миф, в котором один мужской персонаж обращается к другому” [Сепир 1993, с. 456].

В чукотском языке, где интересующее нас разделение на мужскую и женскую речь затрагивает только область фонетики<sup>1</sup>, женское произношение было маркировано как низкое, непрестижное, вследствие чего мужское произношение стало, в частности, нормативным для СМИ (т.е. женщины-дикторы радио и телевидения начали употреблять мужское произношение). Таким образом, чукотский и, скажем, японский<sup>2</sup> языки можно было бы противопоставить языкам типа лакота и яна на том ос-

---

<sup>1</sup> Фонетика чукотского языка сохраняет различие мужского и женского произношений, хотя оно постепенно исчезает. В недавнем прошлом в чукотском языке в женском произношении некоторые фонемы и их сочетания были представлены аллофонами, отличавшимися от мужского произношения, ср. муж. *рыркы*, жен. *цыццы* (“морж”). Словарных различий между мужской и женской речью не было. В настоящее время женское произношение выходит из употребления, что объясняется утратой норм традиционного этикета, обучением детей в общеобразовательной школе и многолетним использованием чукотского языка в средствах массовой информации. (См. об этом: <http://socioling.narod.ru/database/lang/chuk/Chuk.html>).

<sup>2</sup> “Как призналась лингвист Сугиямо Мэйко, она долгое время считала, что, будучи образованной и самостоятельной, не говорит «по-женски», но, пытаясь наблюдать за собой, убедилась, что архаичные особенности проявляются в ее речи постоянно” (об отличиях мужского и женского субязыков в японском см.: Алпатов В.М. “Лингвистические” корни феминизма. Электронная версия: [http://www.gramota.ru/mag\\_arch.html?id=548](http://www.gramota.ru/mag_arch.html?id=548)).

новании, что в первых женский субъязык не вполне нейтрален и связывается в сознании носителей языка с образовательным цензом, с архаикой, с противопоставлением *город – деревня* и др., тогда как во второй группе языков женский и мужской субъязыки вполне “равноправны” и не связаны ни с чем, кроме указания на пол говорящего.

Тема мужской и женской речи чрезвычайно популярна в лингвистике, в особенности в последние десятилетия. Применительно к европейским языкам говорить приходится скорее о тенденциях, о предпочтениях мужчин и женщин в выборе различных языковых средств, чем о единицах языка, жестко приписанных только к мужскому или только к женскому арсеналу. И даже попытки постулировать что-либо в области этих тенденций регулярно приводят к столкновению полярно противоположных мнений.

Если обобщить лингвистические (в узком смысле) исследования, проведенные на материале русского языка, можно сказать, что на данный момент удалось обнаружить и частично доказать наличие расхождений между мужской и женской речью (как устной, так и письменной), в основном сводящихся к *частотности* употребления тех или иных языковых единиц. Так, утверждалось, что звучащей женской речи, в отличие от мужской, в большей степени свойственны: выражение эмоций, эмоциональная оценка, употребление междометий, слов с уменьшительными суффиксами, употребление извинения, обращения, средств вежливости, фатки в целом, вопроса на конце высказывания, намеков и др. Как черты женской речи отмечались большее разнообразие интонационных средств, больший диапазон тона и более быстрая смена высоты голоса в пределах этого диапазона. Далеко не со всеми постулатами исследователей можно согласиться даже в тех случаях, когда они ссылаются на количественные подсчеты.

Крайне небольшое число конструкций оказалось маркировано как исключительно мужские или женские. В русском языке в настоящее время известен достаточно скромный список структур, маркирующих пол говорящего (“Петру Ивановичу (наше почтение)”, “Виноват” – мужские, “я бедненький”, “ну, я пошел” – в порядке языковой игры, отсылки к детской речи – женские). Н.И. Толстой в своей статье “Воспоминания о русском языке” [Толстой, 1998], описывая особенности языка русской диаспоры в послереволюционной эмиграции, пишет о том, что широко использовавшаяся тогда структура приветствия “Здравия желаю” относилась к числу только мужских структур (здесь же автор называет структуры прощания “честь имею” и “честь имею кланять-

ся”), структура выражения благодарности “Покорнейше благодарю” функционировала как только мужская (при общей для мужчин и женщин конструкции “Благодарствую”). Мы видим, что структуры, несущие на себе печать этих различий, относятся в основном к периферийным либо устаревшим и происхождение большей части таких структур восходит к чиновничьей речи XVIII-XIX веков, а поскольку мужчины могли служить, а женщины – нет, то ряд конструкций оказался маркирован по гендерному признаку<sup>1</sup>. По нашим наблюдениям, приметой мужской речи является также обращение к самому себе с названием себя по фамилии – похвала самому себе, восхищение собой, адресованное самому себе подбадривание (“Ай да Пушкин, ай да сукин сын!”, “Соберись, Шацкий, не дрейфь”, “Ну, Орлов, давай-давай, возьми себя в руки, покажи им!” и т.п.).

В области русской интонации Е.А. Брызгуновой была выделена и описана модальная реализация ИК-1 с сильными колебаниями в предцентровой части, свойственная женской жеманной речи [Брызгунова 1980, 1982]. Те же колебания могут создавать эффект женской кокетливой речи и в сочетании с другими типами ИК (в высоком фонетическом регистре) [Безяева 2002].

Сложность состоит в том, что в русском языке (как это бывает с не грамматикализованными в языке категориями) нет четко и легко вычленимых средств, “ответственных” за разграничение мужской и женской речи, а функции эти “разлиты” по всему языку, закреплены за самыми разными средствами, причем, как правило, в качестве не основных, а лишь вторичных их функций. Само явление, оставаясь, в отличие от языка лакота и под., глубоко периферийным, тем не менее, в системе языка присутствует и игнорирование его ведет к нарушению нормы.

Вполне закономерно, что элементы женской речи проникают в речь студентов-иностранцев, для которых русскоязычное общение ограничивается преимущественно женским коллективом. Именно иностранные студенты, страдающие этим недугом, поставляют нам уникальный материал интерференции. Отметим, что это сложности именно сильных, а не слабых учащихся, т.е. эти нарушения проникают в речь учащихся, прекрасно аудирующих и активно воспроизводящих целые последовательности конструкций, услышанных от носительниц языка, вплоть до

---

<sup>1</sup> Это напоминает ситуацию в лазском языке: ситуацию, когда существует некая сфера деятельности, к которой мужчины причастны, а женщины нет, и это порождает разделение на мужской и женский субязыки.

тонкостей произношения (определенные модальные реализации ИК, придыхания, сужение / расширение гласных и т.п.). Е.А. Брызгунова указывает на необходимость для преподавателя РКИ при интонировании своей речи в студенческой аудитории придерживаться нейтральных реализаций, т.к. в противном случае студенты могут усвоить эмоциональную реализацию как нейтральную<sup>1</sup>.

Когда в репликах студента-иностранца, в остальном придерживающегося мужского поведения, наблюдаются вкрапления женской речи (чаще это не отдельные единицы, а их сочетания), они очень ярко и безошибочно распознаются русским слушающим. Их легко можно вычленивть и затем проанализировать. Русские мужчины, не отклоняющиеся от мужского поведения, не могут снабдить лингвиста аналогичным материалом для анализа по очевидной причине: так как их речь и не отклоняется от предписанных мужчине норм. В то же время мужчины-носители русского языка, придерживающиеся женского поведения (актеры на женских ролях, лица нетрадиционной сексуальной ориентации, иногда – мужчины, воспитанные в женской среде или долгое время находившиеся в женском коллективе), казалось бы, поставляют нужный лингвистический материал: воспроизводят особенности женской речи, иногда вплоть до тембра, заимствуют у женщин систему жестового поведения; однако ввиду отсутствия контраста в пределах самой этой речи вычленивть именно те языковые средства, которые делают ее женской, опять-таки чрезвычайно сложно. Поскольку говорящий изначально манифестирует установку на женское поведение, слушающий через небольшое время невольно начинает ожидать от него речевых проявлений, свойственных женщине, и эти ожидания оправдываются. Таким образом, слушающему ничто не режет слух, ничто не останавливает его внимания. В речи же иностранца случайные, по незнанию допущенные заимствования из женской речи выглядят резким диссонансом, явным чужеродным элементом; это резко контрастирует с поведением говорящего в остальном и благодаря этому не может пройти незамеченным для носителя языка.

Поскольку явление русской женской речи в устах иностранных студентов мужского пола впервые было отмечено нами у китайских учащихся, мы условно называем его “синдромом Баоюя” (Цзя Баоюй – главный герой китайского классического романа XVIII века “Сон в

---

<sup>1</sup> Брызгунова Е.А. Спецкурс 2002/03 гг.

красном тереме”, выросший в женском обществе – среди своих сестер и служанок, – и оттого заимствовавший особенности женского поведения и во многом напоминавший девушку). Этот термин отражает генезис явления, т.е. то, что оно порождено длительным пребыванием в преимущественно женской среде. Он имеет и несомненное методическое преимущество в случаях, когда требуется указать учащимся из КНР или с Тайваня на наличие в их речи этого рода нарушений.

Как показывают наши наблюдения, к особенностям женской речи относится, в частности, ряд конструкций жалобы, выражение эмоции страха (как реальное, так и фатическое), гиперболизация эмоции радости, гиперболизация фатического сочувствия, выражение растерянности, определенные способы выражения огорчения.

Дальнейшие примеры взяты из речи учащихся мужского пола из КНР (возраст 21-22 года).

Жалоба и выражение растерянности:

- Ой, / у меня / ужас, / кошмар (*прижимает правую руку к сердцу*) //

В пятницу защита курсовой // Анализ платиноносных минералов // со

дна океана // Ну, я провел анализ / и платины в них / не обнаружил // Да

// Результат / отрицательный // Химический анализ показал, / что

платины / в них нет // И теперь я должен буду это как-то объяснить // На

защите будут профессора / очень серьезные // А я / не знаю // Ну, мой

научный руководитель, / он тоже не знает, в чем дело // Даже понятия не

имеет // ↑ < Я просто ума не приложу //

Структуры жалобы (фатической, обращенной к самому себе; или же обращенной к собеседнику как косвенная просьба о помощи): “Хнык” и “Хны-хны” (имитация плача):

(говорящий не может открыть туго завинченную крышку): – ↑

<sup>3</sup>  
Хнык //

(говорящий не может отпереть дверь) – Да что ж такое // Ай-й // ↑

<sup>2</sup>  
< Хны-хны //

Вербализованный испуг:

(говорящий вдруг замечает, что прямо на него едет трамвай, поспешно перебегает трамвайные пути и, избежав опасности, останавливается):

<sup>2h</sup> <sup>2</sup> <sup>h2</sup>  
- Ой / мамочки / страсти какие //

Мы предполагаем, что языки типа лакота могут косвенно указать нам область поиска различий между мужскими и женскими конструкциями в нашем родном языке. Так, обращение к языку лакота помогает обнаружить внеязыковые причины отчетливого разделения высказываний на мужские и женские именно в области страха и реакции на боль. В лакота для выражения страха существует междометие *ya*, однако оно маркировано как женское; мужчина в аналогичной ситуации употребляет междометие *hna-hna*, которое имитирует ворчание медведя и не служит собственно для выражения страха: с его помощью говорящий подбадривает сам себя. То есть фактически эмоция страха у мужчин лакота не имеет вербального выражения. Возглас боли *yui!* также относится к числу единиц женского словаря и мужчинами не используется. Ввиду отсутствия специального междометия мужчина может в этом случае прибегнуть к высказыванию, состоящему из целого предложения (например, “Макте ка” – “Это меня убивает”), но *вскрикнуть* от боли, используя при этом устойчивую языковую единицу, он не может: язык не предоставляет ему такой возможности.

В русском языке имеются общие для мужчин и женщин разговорные структуры, используемые при выражении боли – “У-я”, “Ой-я-я” (уй + а, ой + а). Но не исключено, что более пристальный анализ выявит и подтвердит список функционально близких структур, использующихся по преимуществу женщинами и детьми (например, “ай-й-й”).

В русском языке, в отличие от языка лакота, нельзя говорить о наличии запрета на вербальное выражение эмоции страха для мужчин; однако есть некоторые сомнения в том, что всех без исключения иностранных учащихся следует обучать тому пласту лексики, который русские мужчины используют для выражения страха. Русские междометные высказывания, передающие страх – *и-и-и; уй; ой-ей-ей*, – в особенности при определенном фонетическом оформлении (высоком фонетическом регистре, удлинении гласного и конечного йота, наличии придыхания) распознаются как типично женские. Интересно, что и междометие, служащее выражением притворного, не непосредственного страха, иронической его имитацией: *А-ва-ва-ва-ва* (имитация состояния, предшествующего плачу, с дрожанием нижней губы, иногда со стуком зубов), – также ассоциируется с говорящим женского, но никак не мужского пола.

Та же структура “И-и-и”, обслуживающая значение страха, может передавать и эмоцию радости, например:

- Ты <sup>2</sup>вдумайся: // испанец <sup>3</sup> / из Испании <sup>2</sup> / приезжает в Польшу, /  
<sup>2</sup>чтобы / <sup>2</sup>учить / <sup>2</sup>английский //

- ↑ И-и-и<sup>6</sup> //

Здесь структура “И-и-и<sup>6</sup>” – это прелюдия к смеху, который может затем последовать или не последовать; адресованное собеседнику значение – ‘мне очень смешно’.

- Ой, <sup>2</sup> / <sup>3</sup>я / <sup>1</sup>тебя умоляю // (*пресечение благодарности за мелкую услугу*)

Гиперболизированное выражение радости:

- А девушки в группе <sup>3</sup>есть? //

- ↑ Ой, <sup>2</sup>много, / <sup>2\</sup>много // <sup>2</sup>Катя, / <sup>2</sup>Света, / <sup>2</sup>Миша... / нет, <sup>2\</sup>Маша //

<sup>2</sup>Алена // <sup>2</sup>Много //

Фатическое сочувствие (плохо согласованное с ситуацией, преуве-  
личенное по сравнению с тем, чего на самом деле заслуживает реплика  
собеседника):

- (...) Ну, вот // Поэтому <sup>3</sup>выходит, / что мне <sup>у</sup>завтра <sup>2</sup>опять надо в  
библиотеку //

- [<sup>h</sup>у:]<sup>»2</sup>оссподи //

Располагаем мы также и примерами из письменной речи, что осо-  
бенно интересно, так как в предыдущих примерах все же очень серьез-  
ную роль играло звучание. Однако вот примеры из переписки по элек-  
тронной почте, которые также обращают на себя внимание как нару-  
шающие норму употребления:

Использование междометия “хи-хи”:

У нас была одна преподавательница на практике, она любила всем  
говорить “радость моя”, особенно мне (потому что я вроде бы лучше  
всех учился, хи-хи :)).

Прошу Вас отправить мне эти песни в формате МР3 или ссылку (а,  
и плюс “Ты у меня одна”, хи-хи :)).

Другие примеры:

У меня сейчас зачетная сессия, просто как всегда УЖАСНО. Хны-  
хны. Придется мне похудеть.

(В ответ на оперативно присланную информацию)

Ах, я даже не ждал так быстро!

(...) Ой, с новым годом!!!! Хотя наш новый год еще не подошел, поэтому я еще живу в прошлом. :)

Если говорить о коннотациях хихиканья в русском, то это смех скорее женский, чем мужской. Имитация плача по мелкому бытовому поводу (“хны-хны”) тоже едва ли может быть приписана мужчине.

Интересно, что когда студенту, являющемуся автором первых двух письменных высказываний, было указано автором настоящей статьи на то, что междометия “хи-хи” следует избегать как приметы женской речи, он перешел на использование “хе-хе”, что, хотя ничего не сообщает в русском языке о поле говорящего, однако не является и нейтральным, передавая смех с оттенком злорадства. Это говорит о том, что, обозначая для иностранных студентов мужского пола запретные зоны в речи, преподавателю следует сразу же указывать на адекватный альтернативный вариант, а не предоставлять им искать его самостоятельно.

Даже на этом небольшом материале нетрудно заметить, что в вербализованном проявлении эмоций женщины часто объединяются с детьми: и те, и другие широко используют одни и те же структуры, едва ли возможные в речи взрослых мужчин.

Таким образом, мы видим, что область наиболее вероятных открытий здесь – сфера эмоций и эмоциональной оценки. Что же касается практических выводов, то эта проблема видится нам в двойном свете: с одной стороны, как преподаватели русского языка как иностранного, действуя профессионально, мы должны добиваться того, чтобы такое явление, как синдром Баоюя, в принципе не могло возникнуть, предупреждать появление такого рода ошибок; с другой стороны, именно наличие этого синдрома дает нам редчайший материал интерференции, материал того рода, который годами собирается по крупницам и должен бы нами цениться на вес золота; и с этой точки зрения, как ни парадоксально это прозвучит, мы должны приветствовать синдром Баоюя и, культивируя его умышленно, тем не менее радоваться всякому его проявлению как помогающему нам в наших научных исследованиях.

#### Литература

Безьева М.Г. Семантика коммуникативного уровня звучащего языка. М., 2002.

- Брызгунова Е.А. Русская грамматика. §§ 1-2, 15-171, 1900, 1918, 1923, 1925, 1936, 1947, 1951, 2125-2127, 2223-2230, 2629-2640. 3189-3194. Т. 1, М., 1980. Т. 2, М., 1982.
- Брызгунова Е.А. Эмоционально-стилистические различия русской звучащей речи. М., 1984.
- Гендер в вербальной этнокультуре// Язык. Миф. Этнокультура. – Кемерово, 2003. С. 256-297.
- Гендер и язык. М., 2005.
- Гендер как интрига познания: Сб. ст., – М., 2000.
- Горошко Е.И. Языковое сознание: гендерная парадигма. М., 2003.
- Кирилина А.В. Гендер: лингвистические аспекты. М., 1999.
- Кирилина А.В. Гендерные аспекты языка и коммуникации: Автореф. дис. М., 2000.
- Коробцева Е. К вопросу о различиях между мужской и женской речью в современном японском языке // Язык и общество на пороге нового тысячелетия: итоги и перспективы. – М., 2001. С. 162-164.
- Кребер Т. Иши в двух мирах. М., 1970.
- Кудрина Н.А. Гендерная дифференциация как одна из дискурсивных стратегий // Социальная власть языка. – Воронеж, 2001. С. 45-50.
- Потапов В.В. Дифференциация русской звучащей речи с учётом гендерного фактора// Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – М., 2002. С. 70-76.
- Ратмайр Р. Простите, если что не так, или К вопросу о формах извинения в русской устной речи// Лики языка. – М., 1998. С. 285-297.
- Романов А.А., Витлинская Т.В. Особенности мужского и женского употребления и выражения наставания// Андрогинность дискурса. – М., 2000. – С. 22-26.
- Сепир Э. Мужской и женский варианты речи в языке яна// Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М., 1993. – С. 455-461.
- Толстой Н.И. Воспоминания о русском языке// Лики языка. – М., 1998. – С. 359-362.
- Цао Сюэцинь. Сон в красном тереме. Т. 1, 2. – М., 1958.
- Циташи И. Лазский язык// Литературная энциклопедия: В 11 т. – М., 1929 – 1939. Т. 6, 1932.
- Boas F., Deloria E. Dakota Grammar// Memoirs of the National Academy of Sciences. Vol. XXIII. Washington, 1941.
- Buechel E. A Dictionary of Teton Sioux. Pine Ridge, S.D.: Red Cloud Indian School, 1983.
- Buechel E. A Grammar of Lakota. St. Francis Mission, 1939.
- Coates J. Women, Men and Language: A Sociolinguistic Account of Sex Differences in Language. Lnd – NY: Longman, 1986.
- Coates J. Women talk: Conversation between Women Friends. Cambridge (Mass): Blackwell, 1996.
- Eckert P. Language and Gender. Cambridge: Cambridge University press, 2004.

- Language and Gender: Interdisciplinary Perspectives. Ed. by S.Mills. Lnd – NY: Longman, 1995.
- Rood D. S., Taylor A. Sketch of Lakhota, a Siouan Language// Handbook of North American Indians, vol. 17: Languages. Ives Goddard, ed. Smitsonian Institution: Washington, 1996.
- Sapir E. Male and Female Forms of Speech in Yana// Selected Writings of Edward Sapir, Univ. of California Press, 1949.
- Tryon, D.T. New Hebrides Languages: An Internal Classification// Pacific Linguistics Series. C. – 50. Canberra, 1976.

## ОТЗЫВ О ДИПЛОМНОЙ РАБОТЕ КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ В КУРСЕ РКИ

В ходе обучения иностранные студенты часто сталкиваются с таким речевым жанром, как отзыв на научную работу. Они получают отзывы преподавателя, научного руководителя или рецензента о своих рефератах, дипломных работах, магистерских диссертациях, о прохождении практики и т.д. Студенты должны ожидать, какие аспекты их работы будут оцениваться преподавателем. После получения отзыва им необходимо прочитать его, осмыслить и правильно отреагировать на него. Кроме того, студенты-филологи, желающие в дальнейшем преподавать русский язык как иностранный, должны иметь навык написания подобных отзывов. Поэтому знакомство с речевым жанром отзыва на научную работу – важный аспект учебно-профессиональной деятельности студента. Образцом данного жанра может служить отзыв о дипломной работе, стандартная структура и языковые средства которого отражают основные особенности композиции и стиля научных отзывов. Наша концепция речевого жанра основывается на работах М.М. Бахтина [Бахтин 1986], Ст. Гайды [Гайда 1986], Т.В. Шмелевой [Шмелева 1997] и др.

Отзыв о дипломе состоит из двух взаимосвязанных частей – описания дипломной работы и оценочной части. В описание работы студента входят такие обязательные компоненты, как сведения об авторе, указание названия работы, тематики и проблематики, характеристика структуры дипломной работы, а также краткое содержание глав и параграфов (выборочно). Для пересказа могут быть отобраны главы, представляющие наибольший интерес, по мнению рецензента, или, наоборот, являющиеся наиболее слабой частью работы. Оценка материала проявляется в самом принципе отбора. При этом используются такие оценочные высказывания, как *«Самой неудачной частью работы оказывается заключение»* или *«Не останавливаясь подробно на содержании работы, отметим те ее части, которые показались нам наиболее удачными»*, *«Наибольший интерес, с нашей точки зрения, представляют следующие параграфы»*, *«Сильными сторонами исследования являются...»*, *«Похвалю автора за то, что...»*, *«Несомненным достоинством работы является...»*<sup>1</sup> и т.д. При пересказе содержания используются традиционные реферативные клише, с которыми следует знакомить иностранных учащихся.

<sup>1</sup> Для анализа используются материалы преподавателей кафедры русского языка филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, предоставленные авторами.

Содержание оценочной части отзыва зависит от статуса его автора. Обязательным компонентом отзыва, написанного научным руководителем, является оценка работы студента в течение года. При этом оценивается отношение к работе, степень самостоятельности работы и, в то же время, готовность следовать замечаниям научного руководителя. При этом используются следующие формулировки: *«Дипломник работал с научным руководителем, стремился прореагировать на замечания и выполнить поставленные перед ним задачи»*, *«Дипломница работала в постоянном контакте с научным руководителем, сочетала научную самостоятельность с внимательным отношением к замечаниям и идеям руководителя, проявила большой интерес к предмету»*, *«Хочется отметить высокую степень сознательности и самостоятельности в отношении дипломника к теме»*, *«Автор интересуется современными научными направлениями, стремится к расширению своего лингвистического кругозора»*. Научный руководитель оценивает также теоретическую подготовку и практические навыки студента, например: *«Автор хорошо начитан как в специальной лингвистической, так и в общегуманитарной литературе»*, *«Автор хорошо подготовлен теоретически, умеет самостоятельно находить и внимательно читать научную литературу»*.

Основной частью отзыва является оценка содержания дипломной работы. Она производится по следующим параметрам:

- 1) актуальность темы: *«Тема актуальна и значима для лингвистики»*, *«Автор представил к защите интересное, добросовестное исследование на весьма актуальную не только в лингвистическом, но и в культурологическом плане тему»*;
- 2) научная новизна: *«Работа написана на новую в русистике тему»*, *«Результаты заслуживают скорейшей публикации, поскольку являются принципиально новыми»*, *«Выводы, представленные в заключении, характеризуются научной новизной»*. В противном случае следует отметить, что работа не представляет большой научной ценности;
- 3) полнота, глубина раскрытия темы: *«В работе нашли отражение все аспекты заявленной темы»*;
- 4) практическое значение (возможность использовать результаты в дальнейшем в работе самого студента или в науке): *«Работа, с точки зрения ее полезности для современной лингвистики, выходит за рамки чисто ученических квалификационных работ»*, *«Вообще, проблема ... в лингвистике еще не решена, и работа [студента – А.П.] дает новые данные для понимания...»*;
- 5) знание и глубина анализа научной литературы по теме: *«Результаты собственных изысканий основаны на хорошем знании теории»*, *«Автор продемонстрировал умение осваивать научную литературу»*;

- 6) оценка языка, стиля: *«Работа написана хорошим научным языком», «Автор прекрасно владеет научным стилем речи»;*
- 7) навыки анализа материала: *«Результаты собственных изысканий основаны на умении внимательно анализировать текст»;*
- 8) умение формулировать цели и задачи исследования, выводы, степень обоснованности выводов: *«В заключении даны выводы, логично вытекающие из предшествующих рассуждений и хорошо обоснованные материалом»;*
- 9) умение сопровождать выводы примерами, количество примеров и характер их отбора: *«Результаты подкреплены большим количеством серьезно обдуманных примеров», «Эти положения убедительно доказываются и иллюстрируются тщательно собранным языковым материалом»;*
- 10) умение пользоваться методами научного исследования: *«Автор представил к защите самостоятельное, законченное, актуальное по проблематике, современное по методам ее раскрытия исследование».*

Важнейшим требованием, предъявляемым к оценочным высказываниям в отзыве, является соблюдение правил научного этикета. Это проявляется в уважительном стиле высказываний рецензента. Подобный стиль обусловлен тем, что общение адресата и реципиента происходит «на глазах» всего научного социума» [Красильникова 1999: 112]. Автор отзыва, как правило, избегает прямых отрицательных оценок. В случае же необходимости вынесения отрицательной оценки существуют особые средства смягчения ее категоричности. Это, прежде всего, лексические средства. Например, слово «ошибки» заменяется словами «погрешности», «неточности» и т.п.: *«В работе встречаются стилистические погрешности».* Кроме того, используются особые слова-деннтенсификаторы оценки (такие как «довольно», «весьма», «несколько», «не совсем» и т.д.) и/или вставные конструкции, например: *«Манера изложения не всегда соответствует жанру дипломной работы, некоторые высказывания не совсем корректны», «В заключении представлены основные выводы, но, к сожалению, трудно понять, какие из них являются плодами самостоятельных размышлений дипломницы, а какие – заимствованы у предшественников»; «В работе довольно много терминологических вольностей и неточностей (не нарушающих суть, но режущих глаз)».* Существуют также косвенные речевые акты оценки, представляющие собой вопросительные по форме предложения: *«Было ли изначально движение мысли исследовательницы индуктивным или дедуктивным?»* (здесь отрицательно оценивается умение студента пользоваться методами научного исследования). Оценка может также косвенно выражаться в советах и рекомендациях студенту: *«Нужно более*

*строго относиться к терминологии и научному стилю в целом». Такие средства снижения категоричности отрицательной оценки.*

Что касается выражения положительной оценки автора отзыва, то здесь, наоборот, существует тенденция к гиперболизации, усилению экспрессивности. Часто используется аффективная лексика, отражающая высокую степень заинтересованности автора отзыва: *«Автор продемонстрировал прекрасную филологическую подготовку», «Проделана огромная работа по сбору, описанию и анализу материала», «Хочется отметить высокую культуру подачи информации, ... это касается безупречного языка и стиля изложения».*

В качестве отдельного элемента структуры оценочной части можно выделить замечания. В отзыве научного руководителя замечания, как правило, отсутствуют, однако это обязательный компонент в отзыве рецензента (оппонента). Здесь этика научного общения приобретает особую важность. Переходя к замечаниям, надо, прежде всего, обосновать внесение корректировок в работу. Следуя научному этикету, необходимо оправдать наличие недостатков в работе студента объективными причинами. Это может быть сделано следующим образом: *«Как всякое серьезное научное исследование, рассматриваемый текст вызывает желание дать автору несколько советов», «Естественно, такая наполненная собственными наблюдениями, классификациями и интерпретациями автора работа вызывает желание задать некоторые вопросы и дать исследовательнице ряд советов, которые могли бы помочь ей в дальнейшей научной (и не только) деятельности».* Затем, как правило, оппонент приводит список постраничных замечаний. Этот раздел может вводиться следующими конструкциями: *«Перейдем к вопросам и замечаниям»* или *«При общем положительном впечатлении, которое оставляет работа, возникает ряд вопросов и замечаний по тексту».* Постраничные замечания часто даются в форме вопроса или совета, что также соответствует правилам этикета: *«Не следует ли...», «Создает ли автор...», «Автору еще предстоит освоить...».*

Следующий раздел оценочной части представляет собой оценку формальной стороны дипломной работы. Здесь оцениваются следующие параметры:

- 1) полнота библиографии, количество и качество источников: *«Работа выполнена на обширном языковом материале», «Библиография для подобной темы скромна (44 наименования), но достаточно представительна», «Такой полноценный список литературы весьма нетипичен для «севастопольских» дипломов», «Библиография очень представительная – 90 наименований, все из которых использованы в дипломе»;*
- 2) заголовки глав и параграфов, характер соотношения глав и частей работы, распределение материала по главам, логичность и структуриро-

ванность работы: *«Работа четко структурирована», «Сочетание теории и практики удачно сбалансировано», «Работа хорошо структурирована, отличается логичной последовательностью глав и параграфов, изложение теории и практический анализ хорошо сбалансированы».* При вынесении отрицательной оценки здесь может быть отмечено отсутствие необходимых параграфов, несоответствие заголовка параграфа его содержанию, несоизмеримость параграфов по объему и т.д.: *«Требуется достаточно объемный параграф, объясняющий выбор авторов, причем этот выбор должен с самого начала быть систематичен. Такого параграфа нет», «Дипломная работа содержит большую, очень содержательную и интересную теоретическую часть, однако по сравнению с ней объем практической части представляется непропорционально малым»;*

3) соотношение целей и задач исследования, заявленных во введении, с выводами, данными в заключении: *«Выводы, представленные в заключении, свидетельствуют о том, что задачи, поставленные автором, выполнены», «Поставленные задачи решены», «Цель и задачи в работе реализованы», «Самой неудачной частью работы оказывается заключение, которое состоит из верных, но общих суждений, а не из четко сформулированных выводов, отвечающих перечисленным во введении задачам работы»;*

4) оформление цитат, сносок и т.д.: *«Укажем на наличие в работе (хотя и небольшого количества) не закавыченных цитат, лишенных указания авторства»;*

5) характер приложения: *«Некоторая таблица, схема, хорошо структурированный список мотивов, наконец, в главах работы или в качестве приложения – такая форма представления результатов исследования вовсе бы не унизила высокий предмет», «...оставшееся загадочным для меня Приложение, в котором излагаются энциклопедические сведения... (непонятно – из какого-то источника или по какому-то источнику)».*

Обязательной заключительной частью отзыва является вынесение общей оценки работы на основании суммы частных оценок. Автор отзыва подводит некий итог в форме резюмирующего оценочного высказывания: *«Работа во всех аспектах производит самое положительное впечатление».* Следует отметить, каково влияние корректировок и замечаний на общее впечатление от работы. Здесь используются традиционные для данного речевого жанра обороты, включающие слова «не снижает», «не умаляет» и т.п.: *«Высказанные замечания не снижают общей высокой оценки работы», «Легко видеть, что это даже не замечание, а пожелание дополнить проведенный автором анализ, ни в коей мере не снижающее общую положительную оценку работы», «Выска-*

занные замечания не умаляют хорошего качества работы и высокой профессиональной компетенции ее автора», «Считаю, что, несмотря на отмеченные недостатки, которые носят частный характер, и замечания, являющиеся по сути рекомендациями, дипломная работа выполнена на высоком уровне и достойна оценки "отлично"». В заключении указывается, соответствует ли работа студента квалификационным требованиям и выносится оценка: «Работа полностью соответствует квалификационным требованиям» или «Квалификационные требования выполнены». Если студент получает «отлично», оценка может быть названа или заменена словосочетанием «высокая оценка»: «Автор заслуживает оценки "отлично"», «Работа достойна высокой оценки, а ее автор – рекомендации в аспирантуру». Если речь идет о другой оценке, это может быть выражено следующим образом: «Работа может быть оценена положительной оценкой» или «Автор достоин поощрения».

Таким образом, изучение речевого жанра отзыва на научную работу может использоваться в практике преподавания РКИ в двух аспектах. С одной стороны, в рамках занятий необходимо знакомить иностранных учащихся с некоторыми образцами данного речевого жанра, обращая особое внимание на структуру отзыва, оценочные высказывания и способы аргументации оценки и т.д. Это облегчит студентам задачу самостоятельного чтения и понимания отзывов на научные работы, с которыми они часто сталкиваются в ходе обучения. С другой стороны, иностранные учащиеся, прежде всего филологи, должны иметь навык написания подобных отзывов. В этом случае особое внимание следует уделять специфическим особенностям стиля отзыва на научную работу, обусловленным правилами научного этикета.

#### Литература

- Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.
- Гайда Ст. Проблемы жанра // Функциональная стилистика: теория стилей и их языковая реализация. Пермь, 1986.
- Красильникова Л.В. Жанр научной рецензии: семантика и прагматика. М., 1999.
- Шмелева Т.В. Модель речевого жанра // Жанры речи. Вып. 1. Саратов, 1997.

## ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА В ГРУППАХ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ-ФИЛОЛОГОВ

Лингвостилистический анализ (ЛСА) текста является, без сомнения, одним из самых важных и необходимых видов работы над текстом при подготовке студентов-филологов. Он учит понимать закономерности построения текста, воспринимать текст в комплексе, единстве его функциональной, содержательной и формальной сторон. Цель анализа – «...рассмотрение текста как смыслового целого с точки зрения используемых в тексте языковых средств, при помощи которых раскрывается замысел автора, заложенная в тексте идея, художественно-эстетическая функция произведения» [Лобанова, Слесарева 1983: 13]. Выполняя ЛСА текста, студент-филолог приходит к выводу, что языковые средства используются в тексте не случайно, они строго подчинены логике авторского замысла.

Являясь очень ценным и нужным, ЛСА текста одновременно и достаточно сложный вид работы: студент должен знать стилистические характеристики языковых средств, иметь представление об образительно-выразительных средствах языка, наконец, просто уметь кратко, в двух словах, передать содержание текста, сформулировать главную мысль автора, т.е. уметь понимать текст не только на уровне содержания, но и на уровне смысла (о различении понятий «смысл» и «содержание» текста см. [Валгина 2004: 244-245]). Не случайно поэтому ЛСА текста стоит в программе третьего курса, когда учащиеся «начитали» уже определенное количество текстов, в том числе художественных, научились в ходе занятий излагать сюжет произведения, накопили определенный багаж знаний о стилистических ресурсах русского языка.

Естественно, что выполнение такого непростого вида работы, как ЛСА текста, требует помощи, а поначалу и руководства со стороны преподавателя. Прежде всего, студенты нуждаются в образце такого анализа, модели, на которую они могли бы ориентироваться. Так, например, в учебнике Н.А. Лобановой, И.П. Слесаревой дается образец ЛСА отрывка из книги К.Г. Паустовского «Золотая роза», получившего название «Родник в мелколесье» [Лобанова, Слесарева 1988: 32]. В дальнейшем тексты сопровождаются вопросами, обращающими внимание «на все существенные – разноуровневые и разноплановые - языковые средства текста, осмысление которых необходимо для адекватной рецепции текста: стилистическая окраска языковых единиц..., виды речи..., средства связи и членение текста...» [Лобанова, Слесарева 1983: 13-14].

Думая, однако, в слабых студенческих группах такой подготовительной работы недостаточно: этим студентам трудно по образцу анализа одного конкретного текста построить свой собственный анализ другого текста,

в котором часто акцентируются совсем другие моменты. Слабые студенты нуждаются в более четких инструкциях как о содержании анализа (о чем они должны говорить), так и об инвентаре языковых средств, формулировок (как они должны говорить). Т.е. необходим алгоритм выполнения ЛСА – план, отражающий содержательную сторону анализа, и набор формулировок по каждому пункту плана.

Думается, что за основу такого плана можно взять порядок разбора текста, предлагаемый Г.Я.Солгаником [Солганик 2005: 239]. Учитывая особенности контингента учащихся (студенты-иностранцы недостаточно хорошо владеющие русским языком и не обладающие целым рядом теоретических сведений) и исключив в связи с этим некоторые пункты, получаем следующий приблизительный план ЛСА текста:

### План ЛСА

1. Общая характеристика текста (содержание, главная мысль, смысл названия).
2. Деление на части, характеристика каждой части.
3. Субъект повествования.
4. Авторская оценка.
5. Форма передачи чужой речи.
6. Форма организации прямой речи.
7. Лексико-тематические поля, тематические сетки.
8. Характеристика языковых средств с точки зрения их стилистической принадлежности, нормативности, экспрессивности.
9. Изобразительные средства и стилистические фигуры.

Представляется, что целесообразно начать с содержательно-смысловой стороны текста и закончить его формальной стороной (что хотел сказать автор и при помощи каких языковых средств он реализовал свой замысел). Анализируя деление текста на части, необходимо, на наш взгляд, дать характеристику каждой части с точки зрения способа изложения (описание, повествование, рассуждение). Теория способов изложения (функционально-смысловых типов речи) неоднократно подвергалась критике как слишком обобщенная, недостаточно полно отражающая реальное многообразие типов текстов и построенная на основании разных признаков [Валгина 2004: 79, 92-93]. Тем не менее на обсуждаемом этапе обучения иностранных студентов-филологов эта теория практически очень удобна и помогает студентам выявить многие закономерности построения текста. Так, в текстах повествовательного типа, для которых характерна акциональная рематическая доминанта (о понятии рематической доминанты см. [Золотова 1982: 306]), в текстах, передающих «активную смену событий, поэтапную смену явлений» [Валгина 2004: 85], чаще встречаются глаголы совершенного вида. Напротив, в текстах-описаниях рематичны прилагательные и существительные, глаголы же не обозначают активного действия, они лишь передают впечатление от увиденного или называют действия, «не совер-

шаемыс во времени, а ...характеризующие лицо, предмет» [Валгина 2004: 83]. Для этих текстов более характерны глаголы несовершенного вида. Следовательно, студенты имеют возможность по-новому взглянуть на вид глагола – в широком контексте, с точки зрения его употребления в определенном типе текста (текстового фрагмента). Что касается текстов-рассуждений, то в них часто используются определенные типы синтаксических отношений – причинно-следственные, временные, условные, уступительные, отношения противопоставления, сопоставления. Таким образом, студенты углубляют свои знания о тех грамматических явлениях, которые они изучили на 1 и 2 курсах (виды глагола, способы выражения различных синтаксических отношений в простом и сложном предложении).

Приведенный план позволяет студентам осмыслить не только уже изученные грамматические явления, но и новые, изучаемые на третьем курсе. Так, если субъект в тексте мыслится как обобщенный, об этом уместно сказать в п.3 (субъект повествования), особые случаи употребления видо-временных форм глагола целесообразно связать с характеристиками текста (или его фрагментов) по способу изложения (например, настоящее время в значении прошедшего встречается в текстах-повествованиях: *Иду я вчера по улице, вдруг вижу - Иванов стоит. Подхожу к нему – а это вовсе не Иванов, просто похож очень*), глаголы совершенного вида в форме будущего времени, дающие характеристику, - в текстах-описаниях (или фрагментах): *Он такой милый, всегда расскажет что-нибудь забавное*. Разумеется, необходима и стилистическая характеристика данных языковых явлений – (см. п.8). Способы побуждения к действию можно охарактеризовать в п.6 (в связи с диалогической формой организации прямой речи) и т.д.

Многие пункты приведенного плана ЛСА текста тесно взаимосвязаны. Существуют следующие типы связей:

#### 1. Субъект повествования – авторская оценка.

В том случае, когда повествование ведется от первого лица, причем от лица самого автора (например, в публицистических текстах), авторская оценка выражена эксплицитно. Повествование от третьего лица имеет более объективированный характер, хотя и не исключает прямого включения в текст авторской оценки.

#### 2. Формы передачи чужой речи – авторская оценка.

В случае несобственно-прямой речи авторская оценка сближается с оценкой героя, автор как бы думает и говорит словами своих персонажей. «Несобственно-прямая речь... позволяет проводить тенденцию автора скрыто, часто незаметно для читателя, воплощая ее в образы, тем самым способствуя реализации требований, которые предъявляются к любому произведению искусства: тенденция должна вытекать из образов» (И.И.Ковтунова, цит. по: [Солганик 2005: 120]).

### **3. Форма организации прямой речи (диалог, монолог) – стилистические средства, используемые в тексте.**

К третьему курсу студенты уже достаточно хорошо представляют себе, что русский язык существует в двух разновидностях – в виде кодифицированного литературного языка (КЛЯ) и разговорной речи (РР) и что разговорная речь используется в условиях непринужденного общения. Наиболее органична РР в диалогической речи, в условиях непринужденного обмена репликами. «Диалог – основной жанр разговорной речи», – отмечает Е.А. Земская [Земская 2004: 7] Многочисленные примеры использования РР в диалогической речи студенты находят в текстах, и в ходе ЛСА преподаватель акцентирует на этих примерах внимание студентов.

### **4. Лексико-тематические поля и основная идея текста.**

В качестве примера можно привести текст Ю. Казакова «Мужество писателя», предлагаемый для лингвостилистического анализа на третьем курсе [Лобанова, Слесарева 1988: 80-82]. Главная мысль текста состоит в том, что писатель должен быть мужественным. Даже не читая текста, но зная его главную мысль, можно предположительно назвать те лексико-тематические поля, которые будут в нем представлены. Речь идет о профессии писателя, значит, ожидается поле «труд писателя» – первое поле. Писатель должен быть мужественным – следовательно, речь пойдет о необходимых качествах писателя, второе поле. Если писатель должен быть мужественным, значит, в его жизни есть какие-то трудности, которые он должен преодолевать, – третье поле. Действительно, в тексте представлены все три поля, добавляется только еще поле «счастье писателя». Таким образом, каждая лексическая составляющая формулировки главной мысли репрезентирует определенное лексико-тематическое поле, имеющееся в тексте.

### **5. Авторская оценка – эмоционально-экспрессивные средства.**

В случае, если авторская оценка в тексте явно, эксплицитно не выражена, ее можно понять часто благодаря эмоционально-экспрессивным средствам – например, суффиксам субъективной оценки, выражающим уменьшительно-ласкательное, ласкательное, уничижительно-пренебрежительное значения, а также благодаря лексике, имеющей эмоционально-экспрессивную окраску. Если же авторская оценка выражена эксплицитно, то эмоционально окрашенные языковые средства служат дополнительным показателем авторской оценки.

Итак, благодаря системному ЛСА, построенному на основе приведенного плана, текст воспринимается как единое целое, как система, построенная из тесно взаимосвязанных и взаимодействующих элементов, составляющих. При этом назывной план удобен на этапе контроля, например, возможна работа с ним на зачете – не подсказывая содержания анализа и не содержа формулировок, он лишь задает последовательность анализа. В ходе же работы в течение семестра удобнее ис-

пользовать разработку обучающего характера, сочетающую вопросы с вариантами формулировок.

**План лингвостилистического анализа:**

***1. Что представляет собой текст?***

О чем в нем говорится?

Какова основная мысль автора?

Почему текст получил такое название?

Возможные формулировки:

Текст представляет собой отрывок из книги/романа/рассказа (кого) «Какого»?

В тексте говорится о (чем), рассказывается о том, как...

Автор хочет сказать, что... показать (что)... убедить читателя в том, что...

Текст называется «...», потому что...

***2. На какие части делится текст? Что представляет собой каждая часть с точки зрения способа изложения?***

Возможные формулировки:

Текст делится (подразделяется) на ... части (частей).

1) название

2) название

3) название

Первая часть представляет собой описание.

Вторая часть представляет собой повествование.

Третья часть – это рассуждение.

***3. От какого лица написан текст?***

Возможные формулировки:

Текст написан от первого лица (от лица самого автора, героя).

Текст написан от второго лица.

Текст написан от третьего лица.

***4. Выражена ли в тексте авторская оценка?***

Возможные формулировки:

В тексте прямо выражена авторская оценка.

Авторская оценка прямо не выражена, но она сближается с оценкой героя.

Авторская оценка прямо не выражена, но она понятна.

**5. В какой форме передана чужая речь?**

Возможные формулировки:

Чужая речь передана в форме прямой речи.

Чужая речь передана в форме косвенной речи.

Чужая речь передана в форме несобственно-прямой речи.

**6. В какой форме организована прямая речь?**

Возможные формулировки:

Прямая речь организована в форме монолога.

Прямая речь организована в форме диалога.

**7. Какие основные лексико-тематические поля выделяются в тексте?**

Возможные формулировки:

В тексте выделяются следующие основные лексико-тематические поля.

1) Название поля.

Тематическая сетка: (перечисление лексических единиц, относящихся к первому полю).

2) Название поля.

Тематическая сетка: (перечисление лексических единиц, относящихся ко второму полю).

**8. Охарактеризуйте лексику и синтаксис текста с точки зрения их функциональной принадлежности, нормативности, экспрессивности.**

**А) Средства каких функциональных стилей встречаются в тексте? С какой целью они используются?**

Возможные формулировки:

В тексте используются в основном стилистически нейтральные языковые средства.

В авторской речи имеется большое количество разговорных средств, придающих ей свободный, неофициальный характер.

В диалогах (речи персонажей) широко представлены средства, характерные для разговорной речи.

В последней части используется книжная лексика.

В тексте имеется много терминов.

**Б) Имеются ли в тексте ненормативные, нелитературные слова (формы)? С какой целью они используются?**

Возможные формулировки:

В речи персонажа имеются нелитературные, просторечные формы (слова), что говорит о низком образовательном уровне человека, указывает на его социальный статус (живет в деревне, простой рабочий).

**В) Используются ли в тексте эмоционально-экспрессивные средства?**

Возможные формулировки:

В тексте (в речи персонажа) используются эмоционально-экспрессивные средства (лексика, суффиксы субъективной оценки – уменьшительно-ласкательные, пренебрежительно-уничтожительные), что делает язык более выразительным (служит для характеристики героя, служит для выражения авторской оценки)

**9. Какими средствами достигается выразительность (экспрессивность) текста? Какие изобразительные средства и стилистические фигуры используются в тексте?**

Возможные формулировки:

Для усиления выразительности, повышения экспрессивности в тексте используются следующие средства: эпитеты (сравнения, метафоры, риторические вопросы, вопросы-ответы, синонимические ряды, повторы антитеза, парцелляция).

Необходимо прокомментировать употребление терминов «лексико-тематическое поле» и «тематическая сетка». Термины близки по своему значению и означают совокупность лексических средств, объединенных по тематическому признаку. Например, слова «лист, бумага, книга, ручка, опубликовать, машинка, страница» объединяются в одну группу по тематическому признаку «труд писателя», а слова «неудача, слезы, разносы, обижаться, несправедливость, боль (головная боль)» – объединяются по признаку «трудности жизни писателя». Оба термина – «лексико-тематическое поле» и «тематическая сетка» – используются в учебных пособиях для иностранцев: первый представлен в книгах М.И. Гореликовой [Гореликова 1997: 20]), второй рекомендуют использовать Н.А. Лобанова и И.П. Слесарева – авторы учебника русского языка для студентов-иностранцев третьего курса [Лобанова, Слесарева 1983: 14]. Очевидно, что возможно использование любого из этих терминов. Однако представляется, что могут использоваться одновременно и оба термина, поскольку в термине «лексико-тематическое поле» подчеркивается некоторое интегрирующее, объединяющее начало, этим

термином удобно обозначать тот тематический признак, который объединяет лексические единицы, например: поле «необходимые качества писателя». Кроме того, данный термин удобнее в формулировках, называющих количество: «В тексте выделяется три основных лексико-тематических поля».

Термин «тематическая сетка», на наш взгляд, акцентирует распределенность лексических средств по тексту, диффузность их существования в тексте. Поэтому он удобен при перечислении лексических единиц, репрезентирующих то или иное лексико-тематическое поле. Иными словами, возможен такой вариант формулировки:

В тексте выделяются следующие лексико-тематические поля:

1) «Труд писателя».

Тематическая сетка: лист, бумага, книга, ручка, машинка, опубликовать.

2) «Необходимые качества писателя».

Тематическая сетка: сильный, мужественный, терпеть, ждать, талант, держаться, начать сначала.

3) «Сложность жизни писателя».

Тематическая сетка: против, неудачи, слезы, проходить впустую, разносить, обижаться, несправедливость, критика, озлобиться, ругать, завистник, злость, головная боль, неуверенность в себе.

4) «Счастье писателя».

Тематическая сетка: получаться, без усилий, работа легка, безоплядна, правда, счастлив, горд, самосознание, самовыражение человечества, божественность слова.

Таким образом, работая над лингвостилистическим анализом текста в группах студентов-филологов, особенно в слабых группах, преподаватель должен дать максимально четкие инструкции о содержании анализа и о тех языковых средствах, конструкциях, которые при этом анализе используются. Что касается содержания анализа, т.е. сведений о стилистических ресурсах русского языка, о закономерностях использования стилистических средств, то студенты отчасти уже знакомы с этим материалом, изучив на филологическом факультете такие предметы, как лексика, словообразование, морфология русского языка, на третьем курсе параллельно с практическими занятиями русского языка студенты изучают синтаксис. Языковые явления, неизвестные учащимся (например, парцелляция), очевидно, должны даваться дозированно, порциями, в непосредственной связи с анализируемым текстом. Формулировки же, служащие для описания текста, вероятно, должны даваться все сразу – в частности, это может быть приведенный выше рабочий план с вопросами и вариантами формулировок. Организованная таким образом работа,

четкая алгоритмизация действий студентов существенно облегчает выполнение ЛСА текста, позволяет описать любой текст по единой, универсальной схеме, содержащей основные необходимые характеристики текста, способствует развитию речи студентов на материале языка специальности, позволяет студентам увидеть текст во всей системности использованных в нем языковых средств, во взаимосвязи плана содержания и плана выражения.

#### Литература

- Валгина Н.С. Теория текста М., 2004.
- Гореликова М.И. Интерпретация художественного текста. Рассказы А.Чехова 80-х годов. Учебное пособие для иностранных учащихся. Продвинутый этап. М., 1997.
- Земская Е.А. Русская разговорная речь. Лингвистический анализ и проблемы обучения. М., 2004.
- Золотова Г.А. Роль ремы в организации и типологии текста // Коммуниктивные аспекты русского синтаксиса. М., 1982.
- Лобанова Н.А., Слесарева И.П. Учебник русского языка для иностранных студентов-филологов. Систематизирующий курс. Книга для преподавателя. М., 1983.
- Лобанова Н.А., Слесарева И.П. Учебник русского языка для иностранных студентов-филологов. Систематизирующий курс (третий год обучения). М., 1988.
- Солганик Г.Я. Стилистика текста. М., 2005.

## АНАЛИЗ ЗВУЧАЩЕЙ РЕЧИ

*О.А. Артемова*

### АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ОБУЧЕНИЯ РУССКОЙ ИНТОНАЦИИ В АСПЕКТЕ РКИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ ПРАКТИЧЕСКОЙ ФОНЕТИКИ РУССКОЙ ЗВУЧАЩЕЙ РЕЧИ

Практическая фонетика и интонация русской звучащей речи, как один из аспектов РКИ, начала формироваться в 60-е годы прошлого века. Учение об интонационной системе русского языка, созданное Е.А. Брызгуновой в эти годы, до сих пор составляет основу изучения РКИ. Определение и классификация интонационных единиц (ИК), и их функциональная нагрузка в звучащей речи, интонационная транскрипция звучащих текстов – главные составляющие современных учебников и практических пособий по РКИ.

Известно, что анализ русской звучащей речи на коммуникативном уровне невозможен без изучения парадигмы интонационных реализаций, поэтому актуальной проблемой обучения русскому произношению на современном этапе является не только работа над артикуляционной базой отдельных интонационных единиц, но и их функциональная разновидность в речи. В настоящее время возникли новые направления в изучении просодических единиц на коммуникативном уровне, требующие осмысления в их практическом применении. Прежде всего, это интонационная стилистика звучащих текстов и проблема выбора инварианта в системе интонационных реализаций, а также – проблема интонационной нормы произношения и коммуникативный анализ звучащих текстов, главной составляющей которого является система взаимодействия различных коммуникативных средств языка. Перечисленные проблемы особенно важны на продвинутом этапе обучения произношению нерусских как филологического, так и нефилологического профиля.

Понятие ИК, включающее не только материальную сущность интонационной единицы, но и её коммуникативную значимость, рассматривается как единое целое в системе восприятия и воспроизведения русской звучащей речи. Фонологический принцип определения статуса ИК, основанный на выделении дифференциальных признаков каждой ИК (система оппозиций), составляет основу формирования методологии обучения русской интонации, в основном, на начальном этапе. Задачей современного этапа обучения интонации в аспекте РКИ является, с одной стороны, изучение системы варьирования ИК в соотношении с эмо-

ционально-стилистической направленностью русской звучащей речи, с другой – выбор инварианта при определении коммуникативной нагрузки высказывания. Такие направления при изучении интонации могут быть представлены как в системе упражнений, основанных на свойствах алгоритма развёртывания в нейтральных реализациях ИК (*Снег выпал. Хо<sup>2,6</sup> лодно. Какой<sup>3</sup> обе<sup>2,7</sup> д<sup>2,7</sup> вкусный! Откуда<sup>2,4</sup> ты это знаешь?*), так и в системе собственно эмоциональных реализаций, где доминирующей единицей является нейтральный тип ИК (*И он не позвони<sup>3,3-</sup> л? В троллейбусе контролё<sup>2,2-</sup> р.*).

В настоящее время, когда уделяется значительное внимание изучению коммуникативных средств языка [Безяева 2002], особенно важным является определение роли интонационных средств при формировании коммуникативного значения высказывания. Основным материалом выявления функции интонационных средств языка служит звучащий текст, который может быть представлен как в диалогической, так и в монологической разновидности. Анализ различных типов звучащих текстов определяет потенциальную возможность интонационных средств языка оформлять ту или иную целеустановку, например, при выражении вопроса, оценки, незавершённости, могут участвовать нейтральные реализации ИК, но в то же время, в зависимости от жанра текста, его эмоциональной насыщенности алгоритм развёртывания каждой нейтральной единицы ИК может быть расширен за счёт ряда эмоциональных реализаций (*Он уе<sup>3,3-</sup> хал? Возьми<sup>2,2</sup> зонтик. И Са<sup>3,3-</sup> ша сдал экзамены? Пра<sup>3,2</sup> вда?*). Таким образом, каждая нейтральная единица ИК имеет ряд эмоциональных реализаций, соотношение между которыми определяется потенциальными возможностями текста.

Современные учебные пособия по интонации в аспекте РКИ содержат разработанную типологию упражнений, связанную со стилистическими и с жанровыми особенностями текста [Артемова 1995; Одинцова 2004]. Типология упражнений представлена следующими направлениями:

1. Выбор различных интонационных реализаций (ИК) в зависимости от стилистических и жанровых особенностей текста (нейтральные, официальные, эмоциональные ИК)

*Вы<sup>3,3</sup> ли это, / Фёдор Иванович? – спросил<sup>3,6</sup> я/, трогая его за плечо<sup>1,2</sup>. Фёдор Иванович обернулся<sup>1,2</sup> ко мне. Бо<sup>2,5</sup> же мой, / как он обрызг<sup>2</sup>, / отух<sup>2</sup> / и поседел<sup>2</sup>! (В.М. Гаршин)*

*За<sup>3,4,6</sup> утра / в 12 часов дня<sup>3,4,6</sup> / в парке «Соколыники» / состоится открытие<sup>3,4,6</sup> выставки цветов<sup>1,2</sup>. На не<sup>3,4,6</sup> й / будет предста<sup>3,4,6</sup> влено / большое*

количество цветущих расте<sup>1,2</sup>ний. В вы<sup>3,4,6</sup>ставке / примут уча<sup>3,4,6</sup>стие / известные цветоводы страны<sup>1,2</sup> (информационная передача по радио).

2. Определение способов синтагматического членения звучащих текстов (обязательная и вариативная синтагма, различные способы выражения завершённости и незавершённости).

Как многоярусные со<sup>2</sup>ты, / дымил<sup>3</sup>ся и шумел<sup>3</sup>, и жил<sup>2</sup> гор<sup>2</sup>од. Прекрас<sup>1</sup>ный в морозе и тумане<sup>1</sup> / на гора<sup>3</sup>х, ξ над Днепр<sup>2</sup>ом. Цельми дня<sup>3</sup>ми / винта<sup>4</sup>ми / шёл из бесчисленных труб<sup>4</sup> / дым<sup>6</sup> к небу (М.А. Булгаков).

3. Выявление места интонационного центра, который может выполнять как дифференцирующую, так и уточняющую коммуникативное значение функцию.

А что за бума<sup>2</sup>ги оставил Печорин?

А что за бума<sup>2</sup>ги оставил Печорин?

Отда<sup>3</sup>йте их лучше мне.

Отда<sup>3</sup>йте их лучше мне.

И я могу<sup>3</sup> делать с ними всё, что хочу?

И я могу<sup>3</sup> делать с ними всё, что хочу? (М.Ю. Лермонтов).

Все перечисленные составляющие, которые определяют типологию упражнений, относятся к интонационным средствам языка и определяют не только коммуникативное значение высказывания, но и его эмоционально – стилистические разновидности. Наиболее сложной и малоизученной проблемой остаётся анализ эмоциональных реализаций ИК в связи с жанровыми и стилистическими особенностями текста. Здесь возникают вопросы: есть ли предел в порождении различных эмоциональных реализаций? Каков принцип выбора инварианта в алгоритме развёртывания эмоциональных рядов ИК и какова их классификация по эмоциональным признакам?

Алгоритм развёртывания эмоциональных реализаций может быть сравним с позиционными изменениями фонемы на перцептивном уровне. К позиционным изменениям нейтральных типов ИК можно отнести взаимодействие этих типов с грамматическим устройством высказывания, его лексическим наполнением и контекстом. Порождение эмоциональных реализаций несомненно связано с общим развитием русской звуковой системы в целом и, безусловно, зависит от жанровых и эмоционально-стилистических характеристик текста.

Как показывает практика анализа звучащих текстов, взаимодействие нейтральных и эмоциональных реализаций ИК можно определить не только методом слухового анализа, но и прогнозировать его, исходя из потенциальных возможностей текста. В связи с этим появляется ещё одна очень важная проблема, а именно: определение интонационной нормы произношения. Понятие нормы произношения традиционно от-

носят к правилам реализации звуковых единиц, что отражено в орфоэпических словарях и в особом разделе фонетики – орфоэпии. Что касается интонационной нормы произношения, то пока существуют лишь наблюдения о том, какова система интонационных средств, характеризующих различные эмоционально-стилистические и жанровые разновидности текста (дикторская речь, речь актёров театра и кино, научная речь), а проблема выбора этих средств с учётом индивидуальных и универсальных особенностей в языке пока остаётся за рамками исследований. В связи с разновидностями звучащих текстов по стилю и жанру возникает вопрос, а надо ли знать иностранцу эмоциональные реализации ИК и усваивать их произношение? Ответ на этот вопрос зависит от цели обучения интонации и уровня владения языком. Поскольку мы говорим о продвинутом этапе обучения, когда закончена работа над постановкой артикуляции основных типов ИК и осуществлён переход к анализу звучащих текстов, следует научить учащихся слушать те или иные эмоциональные реализации, не закрепляя их в речи. Ведь изменение артикуляционно-акустического рисунка в эмоциональных реализациях, их особая функциональная нагрузка может привести к нарушению процесса коммуникации. Например, конструкции с эмоциональной реализацией ИК-2 (*Купи́ костюм. Надéнь пальто.*) воспринимаются нерусскими скорее как вопрос, чем назидательная просьба – требование. Изучение эмоциональных реализаций в их соотношении с нейтральными реализациями ИК позволяет расширить представление о способах выражения различных эмоционально-стилистических оттенков в звучащей речи [Брызгунова 1984].

В системе обучения РКИ работа со звучащими текстами начинается на начальном этапе обучения, когда постановка артикуляции ИК взаимосвязана с минимальной структурой текстов и постановкой отдельных звуковых единиц (вопрос – ответ, монологический текст). На продвинутом этапе обучения интонации тексты усложняются и в зависимости от контингента учащихся (филологи – нефилологи) могут дифференцироваться по жанровым и стилистическим признакам. Фонетический анализ звучащих текстов с точки зрения реализации в них интонационных средств языка предполагает умение прочесть или записать текст в интонационной транскрипции. На основе фонетического анализа текстов различных стилей и жанров могут быть определены общие тенденции употребления интонационных средств, например: употребление ИК-2 в вопросительных предложениях с вопросительным словом, ИК-5 при выражении оценки, ИК-3 при выражении императива, принцип синтагматического членения речи, а также функциональная нагрузка позиционного изменения центра ИК. В то же время, кроме общих тенденций каждый звучащий текст имеет свою специфику в сфере реализации ин-

тонационных средств. В научном тексте, например, могут быть неуместны те реализации ИК, которые возможны в художественном тексте (употребление ИК-5, ИК-6, ИК-7, а также различные эмоциональные реализации). Таким образом, стилистический анализ звучащих текстов создаёт возможность выявить предпочтительные варианты интонационных реализаций, которые служат образцами, типологической моделью при обучении произношению в системе РКИ.

Как отмечалось выше, на основе общих тенденций реализаций интонационных средств в русской звучащей речи созданы специальные упражнения, в которых отрабатывается употребление этих интонационных средств в текстах различных стилей и жанров. Результатом такой работы является появление у учащихся навыков самим озвучивать тексты и записывать их в интонационной транскрипции.

Современный этап обучения русской интонации требует особого внимания к изучению роли интонационных средств в звучащих текстах различной жанровой и эмоционально – стилистической направленности, так как только в сочетании с этими средствами можно определить значение высказывания и его оттенки в коммуникативной установке говорящего и слушающего.

#### Литература

- Артёмова О.А. Пособие по анализу русской звучащей речи. М. 1995г  
Безяева М.Г. Семантика коммуникативного уровня звучащего языка. М., 2002г.  
Брызгунова Е. А. Эмоционально-стилистические различия в русской звучащей речи. М.1984 г  
Одинцова И.В. Звуки. Ритмика. Интонация. М. 2002 г.

## НЕКОТОРЫЕ ТРУДНОСТИ ОБУЧЕНИЯ АРАБОВ УСТНОЙ И ПИСЬМЕННОЙ РЕЧИ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Существует целый ряд проблем, связанных с обучением арабов русскому произношению и русскому письму. Некоторые из них, например, касающиеся сходств и расхождений в области системы фонем и артикуляционной базы русского и арабского языков, хорошо изучены в литературе и известны практикам. Так, довольно широко известен тот факт, что арабы смешивают русские фонемы /л/ и /б/, /в/ и /б/, /о/ и /у/ в силу отсутствия соответствующих противопоставлений в их родном языке. Многие знают, что русская заднеязычная фрикативная /х/ реализуется в речи арабов увулярным звуком, а трудный для многих контингентов учащихся звук [р] не требует особых усилий при постановке, так как в арабском языке имеется практически полностью совпадающий с ним звук. Существуют, однако, и другие проблемы, которые до сих пор были недостаточно раскрыты в лингвометодической литературе. К ним относятся те трудности, которые обусловлены расхождениями в позиционных закономерностях и системах графики русского и арабского языков.

Большинство позиционных закономерностей звуковых единиц в арабском языке определяются ограничениями, которые имеет структура арабского слога. В литературном арабском языке возможны следующие типы слогов:

- |                |                              |
|----------------|------------------------------|
| 1. CV /li/     | «для»                        |
| 2. CVC /sin/   | «зуб»                        |
| 3. CV: /maa/   | «не» (отрицательная частица) |
| 4. CV:C /baab/ | «дверь»                      |
| 5. CVCC /šahr/ | «месяц»,                     |

где С – это любой согласный, V – любой краткий гласный, V: – любой долгий гласный. При этом V всегда обозначает монофтонг. Наиболее предпочтительными являются прикрытые закрытые слоги<sup>1</sup>.

Первые четыре модели возможны в начале, в середине и в конце слова. Слоги типа CVCC возможны только в конечной позиции или в изолированном положении.

Таким образом, в арабском языке возможны закрытые и открытые слоги, но недопустимы неприкрытые слоги<sup>2</sup>; появляющиеся при формо-

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. [de Jong K.J., Okamura K., Lim B. The Phonetics of Resyllabification in English and Arabic Speech 2003].

<sup>2</sup> Это касается всех диалектов арабского языка.

образовании начальные гласные прикрываются «минимальным» согласным – гортанной смычкой. Эта закономерность переносится арабскими учащимися на русский язык, в результате чего начальнoслоговые гласные в русских словах прикрываются, однако при этом используется не только гортанная смычка (ср. \*на[ ]ужа) но и другие согласные, в частности зафиксировано произношение с [j]: \*мо[j]и. На месте вокалических сочетаний происходит выпадение гласных, например: \*добр[а] утро (доброе утро).

В литературном арабском языке и в подавляющем большинстве арабских диалектов недопустимы сочетания согласных, состоящие из трех и более элементов. Стечения согласных типа -ССС- разбиваются гласной вставкой по модели -СiСС- или по модели -ССiС- в зависимости от конкретного диалекта. Качество гласного варьируется. Наиболее часто встречается эпентеза [i], однако возможны [@], [ə], [u], [a]. Как правило, гласные вставки произносятся как гласные полного образования [Palva 1966: 42].

В фонетической системе русского языка, напротив, нет жестких ограничений на структуру слога и возможны многокомпонентные сочетания согласных в начале, в середине и в конце фонетического слова: *встреча, посольство, черств* и т.д. В результате в интерферированной русской речи арабов возникают гласные вставки. Например: \*быст[ə]р (*быстр*).

Особого рассмотрения требует произношение двухкомпонентных сочетаний согласных в русских словах. Если подобное сочетание встречается в середине слова, то оно не вызывает у арабов трудностей, так как в арабском языке два согласных возможны на стыках слогов типа CVC или CV:C. Поэтому арабам нетрудно произнести такие слова, как *кофта, полка, каждый* и т.п.

Что касается сочетания двух согласных в абсолютном конце слова, то, как было указано выше, они допустимы в литературном арабском языке. Однако существует немало диалектов, в которых эти сочетания запрещены, особенно если они не соответствуют принципу нисходящей звучности. В результате в русской речи носителей таких диалектов в сочетаниях двух согласных на конце слова зафиксированы гласные вставки, ср.: \*ес[i]ть (*есть*).

Сочетания двух согласных в абсолютном начале слова в литературном арабском языке и во многих арабских диалектах не допускаются, поэтому в интерферированной русской речи арабов внутри таких сочетаний возникают гласные вставки. Например: \*л[o]лохо (*плохо*), \*м[i]не (*мне*). Тем не менее есть целая группа диалектов арабского языка, где сочетание двух согласных в начале слога возможно, поэтому для носителей этих диалектов произношение слов типа *смотреть, пришел, стол* и т.п. не составляет трудностей.

Диалекты, в которых допустимы начальнoслoгoвыe сoчeтaния двyx cоглaсных, хaрaктеризуются вaжнoй oсoбeннoстью. В этиx диaлeктax прoисxoдит выпaдeниe крaтких бeзудaрных глaсных в oткрытых слoгax. Этa зaкoнoмeрнoсть пeрeнoсится aрaбскими учaщимися нa русский язык. Кaк извeстнo, в русском языке бeзудaрные глaсные пoдвeргaются рeдукции, тeряя при этoм в длитeльнoсти. Нeрeдкo в русской рeчи нoситeлeй указaнных диaлeктoв выпaдaют бeзудaрные глaсные, ср. пpoизнoшeниe типa \*нe [rɨ]живaй (нe пeрeживaй).

В цeлoм в рeзультaтe рaсxoждeний в oблaсти пoзициoнных зaкoнoмeрнoстей звукoвых eдиниц русского и aрaбскoгo языкoв в устнoй русской рeчи aрaбoв вoзникaют слeдующиe нaрушeния:

1) глaсные встaвки, пoдoбные прoтeтичeским глaсным aрaбскoгo языкa. Этo oсoбeннo рaспрoстрaнeнo в сoчeтaниях, кoтoрыe нaхoдятся в нaчaлe слoвa. Ср. пpoизнoшeниe \*[vɑ]зрoслый (взрoслый); \*[pɨ]птицa (птицa); \*в[i]ключи (включи);

2) пeрeстaнoвкa сoглaсных: \*[soɾk] (срoк); \*[pɛg]ятнoгo aппeтитa (приятнoгo aппeтитa);

3) выпaдeниe сoглaснoгo: \*[s]тpeтимся (встрeтимся);

4) выпaдeниe бeзудaрнoгo глaснoгo в oткрытoм слoгe: \*кoтe[n]чeк (кoтeнoчeк);

5) выпaдeниe глaснoгo в вoкaличeский сoчeтaниях: \*мин[ɑ]тюрный (миниатюрный), \*фи[zʹɑ]лoгия (физиoлoгия), \*нe[rɛ]дoнт (пeриoдoнт), \*функ[sʹɑ] (функция).

Укaзaнные виды oшибoк, вoзникaющие в устнoй рeчи aрaбских учaщихся, пoлучaют oтрaжeниe нa письмe. В силу интeрфeрирующeгo влияния aрaбскoгo письмa, гдe нaписaниe пpaктичeски тoчнo oтрaжaет пpoизнoшeниe, aрaбы и нa русском языке пишут тaк, кaк слышaт. Ср.: \*жизинь (жизнь), \*бистeр (быстр).

Фaктoрaми oшибoк, дoпускaемых aрaбaми в oблaсти русского письмa, являюгся, кoнeчнo жe, нe тoлькo рaсxoждeния в oблaсти oргaнизaции русского и aрaбскoгo слoгa. Тaк, мнoгие oрфoгpaфичeские oшибки aрaбoв связaны с явлeниeм рeдукции, хaрaктеризующим функциoнирoвaниe русских глaсных. Кaк извeстнo, кaчeствeннo-кoличeствeннaя рeдукция русских глaсных мoжeт пpивoдить к пeрeкрeщивaющeмуся типу черeдoвaний звукoвых eдиниц<sup>1</sup>. В рeзультaтe в письмeннoй рeчи aрaбoв вoзникaют бyквa *а* нa мeстe *о*, бyквa *о* нa мeстe *а*, бyквa *а* нa мeстe *у*, бyквa *у* нa мeстe *е* и дaжe бyквa *о* нa мeстe *ы*: \*чувствaешь (чувствуeшь), \*хaрaшo (хoрoшo), \*солнoчкa (солнышкo), \*цyлyю (цeлyю). Сильнaя кaчeствeннo-кoличeствeннaя рeдукция русских

<sup>1</sup> Пoдpoбнee oб этoм см. [Кaсaткин 2003].

гласных в заударных позициях провоцирует неверное произношение и соответствующее написание \*домашни задание (домашнее задание), \*прилагательны (прилагательные). Эту ошибку провоцирует также звуковой эллипсис в устной разговорной речи русскоговорящих, ср.: [нав'е'рнь] (наверное). Необходимо разъяснить учащимся, что в русском языке нет прямого соответствия между звуком и буквой, которое есть в арабском языке.

Некоторые трудности в области обучения арабов русскому произношению и русскому письму обусловлены особенностями функционирования русских и арабских согласных фонем. Так, например, в русском языке существуют закономерности, в соответствии с которыми звонкие согласные фонемы в определенных позициях могут реализовываться глухими звуками, а глухие – звонкими, однако в соответствии с фонологическим принципом русского письма обозначаются при этом, за редким исключением, фонемы, а не звуки. В арабском же языке оглушение звонких согласных перед глухими, а также озвончение глухих перед звонкими согласными и перед гласными факультативно: оно может происходить, а может и не происходить. Казалось бы, последнее обстоятельство должно облегчить процесс усвоения арабами особенностей русского письма. Тем не менее учащиеся часто забывают, где какая буква употребляется, и пишут буквы, обозначающие звонкие согласные фонемы, на месте глухих фонем, и наоборот. В результате в интерферированной речи арабов возникают написания типа: \*апирадивка (оперативка – оперативная хирургия), \*рѳса (роза). В области устной речи характерной ошибкой арабов является произношение звонких согласных звуков на месте глухих перед гласными и сонорными, например: \*[z]начала (сначала), \*[z]вета (Света), а также на конце слова, например: \*zо[d] (год), \*поез[d] (поезд).

Одной из самых характерных орфографических ошибок, которые делают арабы, является пропуск гласных букв. Эта ошибка может быть связана не только с фонетическими причинами. Она может быть обусловлена особенностями обозначения арабских гласных на письме. Дело в том, что в арабском языке на письме обозначаются только долгие гласные; краткие гласные, за редким исключением, на письме не обозначаются. В русском языке все фонемы так или иначе получают отражение на письме. Отличительной закономерностью функционирования русских гласных фонем является редукция – качественные и количественные изменения, которым подвергаются гласные в безударном положении. Количественной редукции подвергаются все гласные в безударном положении. Очевидно, арабы, изучающие русский язык, ассоциируют русские редуцированные гласные с краткими гласными арабского языка и вследствие этого зачастую игнорируют их написание. В резуль-

тате возникают такие варианты написания, как \*радсть (радость), \*позвни (позвони), \*пожалист (пожалуйста), \*перзваню (перезвоню), \*котенчек (котеночек), \*беремйиа (беременная). На самом раннем этапе обучения необходимо четко объяснить учащимся, что в русском все гласные – и краткие, и долгие – обозначаются на письме.

Трудности у арабских учащихся вызывает написание русских слов с удвоенными согласными: особенно тех, где геминаты реализуются краткими звуками. В арабском языке существует фонологически значимое противопоставление геминированных согласных негеминированным, поэтому их написание всегда фонологически обусловлено и реализуется звуком, в два раза превосходящим соответствующий негеминированный по длительности. Удвоение согласного в арабском языке является одним из продуктивных средств формообразования и словообразования. Например, глагол [darasa] означает 'изучать', а при удвоении согласного образуется глагол [darraṣa] со значением 'обучать, преподавать'. В русском языке тоже имеются геминированные согласные, однако их противопоставление негеминированным не играет такой существенной роли, как это имеет место в арабском языке. В русском языке возможны случаи, когда два слова различаются только наличием/отсутствием удвоенного согласного, ср. [с:]ора – [с]ора, [в:]одит – [в]одит, [в:]ерх – [в]ерх, дли[н:]а – дли[н]а. Во время изучения арабскими учащимися таких пар может иметь место положительный перенос. Однако, в отличие от арабского языка, в русском языке, во-первых, такие пары слов весьма немногочисленны, а во-вторых, в некоторых случаях в разговорной речи согласные могут утрачивать свою долготу. Тем не менее часто неверное произношение приводит к разрушению смысла, поэтому наиболее употребительные пары необходимо включать в фонетический курс.

Удвоенные согласные фонемы могут реализоваться в русском языке долгими согласными звуками, если они находятся в начале слова перед гласным или между гласными, а также перед согласными на стыке приставки и корня, например: [с:]ора, ка[с:]а, во[з:]вание. В остальных случаях долгий согласный регулярно замещается кратким, ср.: Ро[с:]ия – ру[с:]кий, кла[с:]овый – кла[с:]. Чередование долгих и кратких звуков возможно и в позиции между гласными: как правило, геминированный согласный реализуется долгим звуком, если ему предшествует ударный гласный, ср.: програ[м:]а – програ[м:]ирование. Однако это чередование не является обязательным [Касаткин 2003: 138]. Все это осложняет арабским учащимся изучение русской устной и письменной речи. Как правило, на письме они игнорируют употребление удвоенных согласных в тех случаях, когда это не соответствует произношению.

К сказанному следует добавить, что в русском языке для обозначения удвоенного согласного на письме всегда употребляются две буквы, в то время как в арабском языке в этом случае используется одна буква с диакритикой, которая называется 'ташдид', например: *ت* /tt/. Ташдид, как и другие диакритические знаки, в обязательном порядке употребляется в арабском языке в Коране, в словарях, в учебной литературе и т.п. В остальных случаях он обычно не пишется. Все это служит важной причиной графической интерференции.

Необходимо обратить внимание арабов на недопустимость написания одной согласной буквы вместо двух (даже если такое написание соответствует произносительным нормам), так как зачастую это приводит не только к орфографическим ошибкам, но и к разрушению смысла. Например, употребление одной буквы *н* вместо двух в слове *именно* в сочетании с заменой *о* на *а* приводит к написанию \**имена*. В результате смешиваются слова *именно* и *имена* (мн. ч. от «имя»).

Следует обратить особое внимание на то, что произношение удвоенного согласного в русском языке происходит на стыке предлога и знаменательного слова, например *на[д:]омом* (*над домом*), *[с:]обакой* (*с собакой*). В некоторых случаях наблюдается явление ассимиляции, например *по[т']ем* (*под тем*). При объяснении этого явления арабам можно опереться на тот факт, что в арабском языке есть похожее явление: там согласный определенного артикля 'al' также подвергается полной регрессивной ассимиляции перед последующим звуком, если это зубной или передненёбный согласный, например /al-šams/ [aš:ams] 'солнце'. В русском языке при удвоении взрывных [д] и [т] они произносятся с долгим затвором, то есть кончик языка задерживается у передних зубов. В арабском языке наблюдается то же самое явление.

Нередко орфографические и графические ошибки арабов сочетаются с ошибками фонетического характера. Так, выпадение согласного в слове *место* (фонетическая ошибка арабов, связанная со структурой арабского слога) сочетается с заменой *о* на *а* (орфографическая ошибка: написание в данном случае отражает звук, соответствующий реальному русскому произношению, а не фонему) и приводит к неверному написанию арабами этого слова, ср: \**места*. В результате смешиваются слова *место* и *места* (р.п. ед.ч.).

Еще одна группа ошибок связана с интерферирующим влиянием другого иностранного языка – английского или французского. Большинство арабов, изучающих русский язык, владеет одним из этих языков, поэтому знакомо с латиницей. Английский или французский язык большинство арабских учащихся изучают с самого детства, поэтому при освоении этих языков графические навыки закрепляются очень прочно. С одной стороны, на самом начальном этапе это является положитель-

ным фактором, так как письмо в этих языках, как и в русском языке, осуществляется слева направо, а их буквы схожи с русскими больше, чем графические элементы арабской вязи. С другой стороны, в силу этой «схожести» арабские учащиеся начинают путать буквы русского алфавита с буквами латинского алфавита. Так, например, русские *p, v, n, c, y, u, n* смешиваются с латинскими *p, b, h, c, y, u, n* соответственно. При использовании скорописи неверное написание букв *л, и, м, ш* – слишком длинные или слишком короткие первые элементы – приводит к тому, что *л* путается с *и, м* с *ш*, а *ш* с латинской *w*. Арабские учащиеся отмечают, что это является одним из наиболее сложных моментов в ходе овладения ими русским письмом. Тем не менее в процессе обучения арабов русской графике данный фактор – интерферирующее влияние латиницы – часто не учитывается.

Выше были указаны некоторые трудности обучения арабов русскому произношению и русскому письму, связанные с расхождениями в позиционных закономерностях и системах графики русского и арабского языков. Обзор имеющейся методической литературы показывает, что до настоящего времени в практических пособиях по русской звучащей речи и русскому письму для арабов они были отражены лишь фрагментарно. В целом этот вопрос требует дальнейшего изучения.

#### Литература

- Касаткин Л.Л. Фонетика современного русского литературного языка. М., 2003.
- Науменко Ю.М. Ритмо-вокалическая структура арабского слова. Автореф. канд. дис. М., 2003.
- Watson J. C.E. The phonology and morphology of Arabic. Oxford University Press Inc., New York, 2002.

**ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ КОММУНИКАТИВНЫХ СРЕДСТВ ПРИ СОЗДАНИИ  
ОБРАЗОВ ЛИСТНИЦКОГО В КИНОФИЛЬМАХ «ТИХИЙ ДОН» 1957 И 1992  
ГОДОВ (И. ДМИТРИЕВ, А. РУДЕНСКИЙ)**

Данная работа представляет собой фрагмент анализа ролей Андрея Руденского с точки зрения использования в них средств коммуникативного уровня русского языка и той эстетической нагрузки, которую эти средства получают в каждом конкретном случае<sup>1</sup>.

Роль Евгения Листницкого в «Тихом Доне» (1992) занимает относительно скромное место в фильмографии Руденского, но вместе с тем заслуживает рассмотрения, во-первых, как роль в фильме, снятом по классическому роману, во-вторых, как чрезвычайно характерная не столько даже для творчества актера, сколько для искусства нашего времени в целом. Не ставя перед собой никаких эпатажирующих или пародийных целей, в рамках почтительной и бережной экранизации классической книги, актер, создающий классический образ, не может приступить к работе над текстом, не разрушив его предварительно, то есть не отказавшись от его номинативного содержания и внутренних смысловых связей с тем чтобы создать на руинах этого текста другой, нужный ему смысл за счет коммуникативных средств. Увидеть эту особенность нашей эпохи хорошо помогает сопоставление с более ранней экранизацией «Тихого Дона» (1957-58, реж. Сергей Герасимов), где роль Листницкого была исполнена Игорем Дмитриевым. Поскольку в новой экранизации режиссер сознательно выводит на первый план историю Григория и Аксиньи, убирая другие сюжетные линии, то роль Листницкого здесь, в отличие от старой версии, сведена к эпизодической, и сопоставление вынужденно сосредотачивается на сцене соблазнения Листницким Аксиньи.

«Он (*Листницкий*, - *А.К.*) вошел в аксиньину половину, чиркнул спичкой.

- Ктой-то? – спросила Аксинья, натягивая на себя одеяло.

---

<sup>1</sup> В нашем анализе мы основываемся на базовых понятиях коммуникативного уровня языка и инвариантах коммуникативных средств, представленных в книге М.Г. Безясовой «Семантика коммуникативного уровня звучащего языка» [Безяева 2002], и на интонационной транскрипции, разработанной Е.А. Брызгуновой [Брызгунова 1980, 1982], которой принадлежит также и первый опыт анализа интонационных средств в художественном тексте [Брызгунова 1984].

– Это я.

– Я сейчас оденусь.

– Ничего. Я на минутку.

Евгений, сбросив шинель, сел на край кровати.

– У тебя умерла дочушка...

– Умерла, – эхом откликнулась Аксинья. Ты очень изменилась. Еще бы, я понимаю, что значит потерять ребенка. Но мне думается, что ты напрасно изводишь себя, к жизни ее не вернешь, а ты еще в достаточной степени молода, чтобы иметь детей. Не надо так! Бери себя в руки, смирись... В конце концов, не все потеряно со смертью ребенка, у тебя еще – подумай! – вся жизнь впереди».

(М. Шолохов. *Тихий Дон*)

Тот же эпизод в экранизации Герасимова (*Игорь Дмитриев, Элина Быстрицкая*):

(*Стук в дверь*).

Аксинья: Хтой-то? //

Листницкий: Это я, / Евгений //

Аксинья: < Сейчас я оденусь //

Листницкий (*машет рукой*): Ничего, / я на минутку // У тебя умерла дочушка //

Аксинья: < Умерла //

Листницкий: Ты очень изменилась // Еще бы, я понимаю, / что значит потерять ребенка // Только ты напрасно изводишь себя // К жизни / ее не вернешь // А ты еще молода, // еще будешь иметь детей // Не надо так // Не надо / так, / возьми / себя в руки, / смирись // Смирись // В конце концов, не все потеряно со смертью ребенка // Подумай, / вся жизнь / впереди //

(«Тихий Дон», 1957)

Дмитриев следует за логикой письменного текста, формируя при помощи звучания целеустановки убеждения, утешения и уговаривания, однако если мы задумаемся над прямым смыслом его слов, мы вынуждены будем признать, что они только «бередят рану» и что изображаемый им Листницкий лишен всякой чуткости в отношении Аксины. По-деловому, разумно, рационально, покровительственным тоном он втолковывает Аксины истины, которые та все равно не готова воспринять. Интонационное же оформление этих реплик выдает его равнодушные: упорно повторяющаяся ИК-2, настаивающая на одном, избранном говорящем варианте, ИК-2 с удлинением, создающая здесь эффект внушения, ритмизация (“Не надо / та к, / возьми / себя в руки, / смири сь”), которая тоже служит целям уговаривания, но уговаривания на другом, каком-то животном уровне, не апеллирующего к сознанию и разуму слушающего, – все это характеризует позицию Листницкого крайне неприглядно. Будучи равнодушен в действительности к потере Аксины, он маскирует это потоком формально-правильных слов и пользуется ее горем и растерянностью для достижения своей цели.

Законченной картина становится при взгляде на соотношение слухового и визуального ряда: говоря все эти «правильные», рациональные – и тем самым уже неуместные и неискренние – слова утешения, Листницкий плотоядно оглядывает Аксины, проводит мелкую подготовку к дальнейшему (снимает пенсне и откладывает на столик, оглядывается, затворена ли дверь), хищно и властно привлекает ее к себе, едва глядя ей в лицо.

В новой версии «Тихого Дона» Андрей Руденский дает свою интерпретацию роли Листницкого, причем русская звучащая версия относится к 2006 году. Сам фильм был снят в 1992 году, и в то время роль Листницкого была сыграна Руденским по-английски. Партнером его по этому

эпизоду была Дельфин Форест (роль Аксины переозвучена Мариной Зудиной в 2006 году).

(Листницкий чиркает спичкой).

Аксинья: Кто-то? //

Листницкий: Это я, / Евге ний //

Аксинья: Я сейчас оде нусь //

Листницкий: Ничего, // й-я зашел на минутку // (Пауза) У тебя  
умерла дочушка //

Аксинья: У-мер-ла //

Листницкий: Ты очень изменилась // Мне жаль, / ты... такая  
безжизненная // Еще бы, я понимаю, что... / з-значит потерять  
ребенка, / но... мне думается, что... / ты напрасно изводишь  
себя // К жизни девочку не вернешь // А ты еще молода, /  
чтобы... / иметь дете й // Не надо так, // Аксинья // Бери себя в  
руки, / смириь // В конце концов, / ну, не все потеряно // Со  
сме ртью ребенка / у тебя еще / подумай // Вся жизнь впереди,  
/ вся жизнь // Аксинья // Аксинья //

(«Тихий Дон», 1992, русск. озвуч. 2006)

Первое, что бросается в глаза в этой трактовке, – это распад классического текста, разрывание логических связей: неоправданные с точки зрения логики паузы, несовпадение границ синтагм с границами грамматических конструкций. Прямой смысл сказанного отходит на второй план, текст, десемантизируясь целыми фрагментами, начинает выполнять функцию случайных слов, подвернувшихся на язык. Разрушая, обесмысливая шолоховский текст, перечеркивая его номинативное содержание, Руденский в своем исполнении уходит на коммуникативный уровень, и, пользуясь средствами этого уровня, его персонаж достигает поставленной цели не менее успешно, чем дмитриевский Листницкий.

Заметим, что характерной особенностью игры Руденского в различных ролях является отстраненность, дистанцированность от всего, что бы ни происходило. Он попадает в поле нашего зрения, каждый раз как бы приходя из другого мира, соотносится с законами своего мира, глубоко в законы здешнего пространства вникать не имеет желания, появляется здесь для того, чтобы каким-то образом использовать наш мир в своих целях, появляется, так как ему что-то понадобилось, что-то здесь привлекло его внимание, вызвало интерес; здесь он посторонен всему и всем, он проходит «по краю жизни», смотрит на все с расстояния, создаваемого его внутренней позицией, и «невключенность» его в события такова, что крайне естественным для него амплу оказывается роль не вполне информированного о происходящем иностранца («Кавалеры морской звезды»), человека не из этой жизни, не из этого измерения, как минимум – не из той среды, что прочие действующие лица («Морской волк», «Ангел на дорогах», «Ключи от бездны», «Повелитель луж»). То, что персонаж Руденского не принадлежит тому же миру, что и главные герои, в «Тихом Доне» формально обусловлено тем, что Листницкий – дворянин, человек из иного социального слоя, и у него действительно нет причин держать себя на равных с простыми казаками. Здесь традиционно отыгрываемое Руденским «сверхчеловеческое» начало, органичное умение ставить себя *вне и выше* других людей имеет опору в тексте романа, в собственных рассуждениях Листницкого. Вспомним, однако, что Дмитриев, изображая того же персонажа, играет человека вполне приземленного, прочно интегрированного в окружающую реальность, человека, который обеими ногами твердо стоит на земле и ни за что не упустит своего. Заметим также, что в лице Клима Самгина («Жизнь Клима Самгина») Руденским был создан образ человека, который, живя среди людей своего круга, тем не менее, постоянно чувствует себя выше них и как бы в стороне от их занятий. Следовательно, дело здесь, вероятно, не столько в происхождении Листницкого, сколько в более общих установках актера, характерных не только для данной роли.

Листницкому нужно вырвать Аксиныю из ступора, из оцепенения, привести – как это ни цинично – в «кондиционное» состояние, но если Листницкий из старой версии делает это путем встряски, «режет по живому», то Листницкий у Руденского избирает иной путь: на бессмыслившиеся, «какие попало» слова накладывается «завораживающее» звучание. Прежде всего Руденский прибегает к ИК-3, с центрами на словах «на минутку», «дочушка», «ребенка», «изводишь», и употребление здесь ИК-3 включает в себя значение ориентированности говорящего на позицию слушающего, но также и значение ‘сориентируйся на меня, на мою позицию’, то есть побуждает так или иначе ответить, отозваться, вступить в контакт. В старой версии перед нами рациональное, рассудительное, властное успокаивание, давящие логические доводы и 12 раз повторенная ИК-2, не оставляющая собеседнику выбора, как только понять бессмысленность своей скорби и успокоиться; в новой же обнаруживается и сострадание, и понимание, и попытка расшевелить, но все это – тонкий налет поверх отстраненности, лежащей в основе всего поведения Листницкого, все это появляется в его речи постольку поскольку служит его сиюминутным целям. Персонаж Руденского стоит перед необходимостью соответствовать ситуации (‘не проговоришь положенных, диктуемых этикетом слов – ничего и не выйдет’), и, хотя ориентированность на позицию Аксины в интонационном оформлении его монолога несомненно есть, однако мы тут же видим и вынужденность, отсутствие чувств, так как речевая дорожка приходит у актера в характерное противоречие с невербальной составляющей. На уровне речевой «маски» этикет соблюден, и в то же время визуально выражено глубочайшее презрение: бесстрастность, легкая неподвижность лица, взгляд, не пускающий собеседника вглубь. Именно контраст мимики и речевой дорожки в ряде ролей Руденского и в роли Листницкого в частности формирует эффект рафинированной отстраненности, вселенского презрения. Да, желание, которым он охвачен в данную минуту, заставляет героя опускаться до собеседников, однако вселенское презрение сверхчеловека к реальному миру никуда при этом не исчезает. Речью он в этом мире, а мимикой показывает, что ему до этого мира дела нет. Брезгливость и сдерживаемое презрение (сдерживаемое, так как герой, конечно же, этим плебеям и не будет ничего говорить) к этому миру, в котором ему приходится жить,

как главные, ведущие эмоции – это характерный для актера прием, к которому он прибегает не однажды.

Далее Руденский концентрирует на небольшом пространстве несколько центров ИК-6 (“Со сме<sup>6</sup> ртью ребенка / у тебя еще / подумай<sup>2</sup> //  
Вся жизнь<sup>6</sup> впереди<sup>6</sup> / вся жизнь<sup>6</sup>”). ИК-6 здесь реализует свою способность указывать на скрытую закадровую информацию, обещает что-то неизъяснимо хорошее, рисует некие далекие счастливые перспективы, то есть именно завораживает. Таким образом, выражая сочувствие и понимание, обещая нечто далекое и неопределенно-бенефактивное, Листницкий по сути убеждает собеседницу не сопротивляться ему, и говорит он при этом совершенно не об умершем ребенке, а скорее о возможности существования других отношений между ним и Аксиной.

Визуальный ряд, создаваемый Руденским, подталкивает зрительское восприятие в том же направлении; система жестов и поз у него в известном смысле антонимична невербальному поведению Дмитриева в той же сцене. Он совершает те немногие действия, что мы видим, скорее бездумно: выцепляет из люльки куклу умершей девочки, передает ее Аксиной, берет ее руки в свои. В этих манипуляциях с куклой нет продуманности, нет рационального начала; они трудно поддаются интерпретации (символическое приобщение к чужому горю, условный знак сопереживания? бездумная невольная жестокость?), однако при том налете отрешенности, безучастности, который привносит в эти действия актер, напрашивается мысль, что для Листницкого это просто способ ненавязчиво и неприметно перейти к физическому контакту, соединить руки, приблизиться к Аксиной так, чтобы она его сразу не оттолкнула, – способ случайно подвернувшийся, не лучше и не хуже, чем другие. Наблюдая этот визуальный ряд, зритель постепенно приходит к выводу, что, присутствуя здесь и сейчас, Листницкий не погружается в ситуацию до конца. Аксиная для него не существует как собственно Аксиная со своим горем, скорее, он видит в ней в этих обстоятельствах женщину вообще. То, как

легко, словно ветошь, он выкинет позднее Аксинью из своей жизни, «наигравшись» с этой игрушкой, как раз адекватно отражает функцию и значимость для него Аксиньи.

Интересно, что, несмотря на то, что происходит здесь с шолоховским монологом Листницкого, новую версию нельзя обвинить в полном, демонстративном пренебрежении классическим текстом, в совершенно вольном обращении с ним: во многих случаях реплики Листницкого здесь ближе к тексту романа, чем в старой интерпретации; Руденский сохраняет и не совсем обычный для современного употребления совершенный вид «бери» в высказывании «бери себя в руки, смирись», и ряд других особенностей монолога у Шолохова. Однако интересны те изменения, которые он вносит. Прежде всего это пояснение « Ты очень изменилась // Мне жаль, / ты... такая безжизненная», у Шолохова отсутствующее. Когда Дмитриев в роли Листницкого говорит: «Ты очень изменилась» (констатация факта на ИК-2, т.е. очевидного и непреложного факта), это воспринимается однозначно как речь об изменении в первую очередь внешнем и изменении к худшему. Какие бы обстоятельства ни вызвали к жизни это пояснение в новой версии (установка сценариста, понимание актером роли или накладки при переозвучивании с английского на русский), оно расширяет понятие «изменения» до утраты интереса к жизни. Но так же, как «прошу» далеко не всегда обозначает в русском языке просьбу, эксплицированное «мне жаль» не передает здесь жалости, скорее – несоответствие состояния Аксиньи неким целям Листницкого (действительно, в «безжизненном» виде, в горестном оцепенении Аксинья ему не нужна). Актер трижды вводит в монолог обращение к Аксинье, что совсем не предполагается текстом Шолохова, отсутствует также и в ранней интерпретации; с помощью примеров из других ролей

Руденского нетрудно показать, что это характерно для актера как «фирменный» прием – использование обращений, в том числе имени (имениотчества, фамилии) собеседника, нагружается у него поразительным количеством дополнительных смыслов («Здравствуйте, Арсентьева» – к/ф «Клетка»; «Поздравляю вас, Роман Всеволодович», «А вам-то что до этого кораблика, Настя Колокольникова?», «Знаешь что, Иван...», «Игра есть во всех моих компьютерах, Ваня» – к/ф «Повелитель луж» и др.) и всегда дорастает до эстетической значимости в контексте фильма. На базе обращения Руденский выстраивает не только эмоциональное отношение к собеседнику (презрение, злорадство, ненависть, подчеркнутое почтение и др.); оно может стать у него средством передачи предостережения, угрозы и др. В данном случае повторение имени собеседницы при имеющемся звучании может быть понято как некоторое воздействие, почти магическое, которое должно заменить собой то ли признание, то ли убеждение и настаивание.

В монологе Листницкого во время ночного визита присутствует целый ряд средств (придыхания, убирание голосовой составляющей и переход на шепот, заикание, убыстрение темпа речи), передающих сильнейшую эмоцию, страсть, которой трудно противиться. По контрасту с этим эмоциональное состояние Листницкого в сцене окончательного прощания его с Аксиньей – это подчеркиваемое целым рядом средств безразличие:

*(Листницкий отнимает от губ папиросу. Аксинья с узелком выходит на крыльцо).*

Листницкий: <sup>4</sup>Ничего не забыла? //

Аксинья: <sup>1</sup>Нет // Раз не <sup>6</sup>нужна я больше, / и не поминайте <sup>1</sup>лихом, / <sup>1</sup>Евгений Николаевич //

Листницкий: Ну что ты, / <sup>16</sup> милая // <sup>1</sup> Спасибо тебе... за все // <sup>16</sup>

(Аксинья отворачивается, коротко обнимается с дедом Сашкой и уходит. Листницкий подносит к губам папиросу).

(«Тихий Дон», 1992, русск. озвуч. 2006)

Средства звучания: ИК-4, маркирующая дистанцированность, уводящая беседу в официальный регистр (дед Сашка, хорошо осведомленный о связи Листницкого с Аксиньей, многозначительно прокашливается, услышав эту интонацию), ИК-1, склонная к шести (параметр знания, присутствующий в значении ИК-6, в данном случае создает оттенок легкой скуки), – сочетаются здесь с невербальными средствами для создания общего фона отстраненности и равнодушия говорящего к текущей ситуации.

Таким образом Руденский иллюстрирует звучанием вспыхнувшую и угасшую страсть: полубессвязная, рвущаяся речь со сбивчивым дыханием, с «закливанием» на имени собеседницы, с мольбой сориентироваться на позицию говорящего (ИК-3), с обещанием чего-то несбыточного (ИК-6) – прежде, и несколько вынужденных фраз вежливости, сказанных скупающим тоном между двумя затяжками – теперь.

Все та же отстраненность, позиция наблюдателя из другого мира распространяется и на другие аспекты игры Руденского в «Тихом Доне». Так, две различные тактики применяются Дмитриевым и Руденским в сцене первой встречи Листницкого с Аксиньей по возвращении его с фронта, еще до визита его ночью «в аксиньину половину» (собственно, эта встреча напоминает ему о существовании Аксиньи, во-первых, и пробуждает определенные аппетиты, во-вторых). В обеих экранизациях это микроэпизод, настолько короткий, что о нем не пришлось бы говорить, если бы он не был удачной иллюстрацией к общей стратегии подачи образа у каждого из актеров. Листницкий-Дмитриев обращается к Аксинье с одной фразой: «Здрав <sup>2^^</sup> с твуй, Аксюша», – где ИК-2 с сильны-

ми колебаниями в постцентре в нейтральном фонетическом регистре передает значение 'учти следствия из вводимой мною информации' и совмещает просто игривый тон с шутливой угрозой, то есть в узком контексте перед нами предстает значение 'не хочешь ли обратить на меня внимание, а то гляди, пожалуй, я и сам на тебя обращаю'. Руденский не задействует в этих целях ничего, кроме взгляда (крупный план; движение глаз, сопровождающее Аксинью в ее перемещениях), а это средство, способное передать интерес в самом общем виде, никак не конкретизируя позицию смотрящего. Зритель может предположить, что эта проснувшаяся заинтересованность вскоре заставит Листницкого снизить до Аксиньи, однако его интерес к горничной заявлен пока максимально абстрактно, в то время как Дмитриев старается сделать так, чтобы уже на этом этапе некоторая нечистоплотность мыслей героя присутствовала и была бы очевидна для зрителя. Замена вербального выражения визуальным – в целом очень характерный ход для Руденского при его общих минималистских установках.

Листницкий в ранней версии обращается с Аксиньей покровительственно, и это важная часть образа; одновременно в этом и принципиальное расхождение между манерой Дмитриева и Руденского, которому в любых ролях мало свойствен покровительственный тон. Даже когда Листницкий говорит с Григорием, обманутым мужем Аксиньи и одновременно – работником Листницких, человеком подчиненным, Руденский маркирует дистанцированность, отстраненность, официальность (ИК-4: «У тебя ранение в глаз?»<sup>4</sup>), создает «барский тон», эффект беседы свысока за счет дублирующих друг друга центров ИК-2 (в рас-<sup>6</sup>порядке) и усиления редукции гласных, небрежного выговора («Ну,

Григорий, / давай, / прокати, / на чай полу[чьш̄]”), но не прибегает к снисходительности и той особой интимизации, за которой стоит представление о том, что барин своим работникам как отец, а холопы – его дети, перенос модели семьи на дворянскую усадьбу; тогда как Дмитриев уверенно эксплуатирует именно эту модель и вновь заставляет Листницкого в этом фальшивом положении говорить снисходительно-покровительственным тоном (“Каким он молодцом-то стал, / а, па п?”), несмотря даже на легкую опаску, которую Листницкий не может не испытывать, боясь, что Григорий узнает об измене Аксиньи. Это, на наш взгляд, отличие того же рода, что и использование старшей нормы произношения, органично присущей Дмитриеву и игнорируемой Руденским: между двумя экранизациями пролег временной рубеж, достаточно большой для того, чтобы актеры, играющие одну и ту же роль, оказались на съемочной площадке с принципиально разными знаниями, представлениями и подготовкой. В то же время нельзя не заметить, что игра Руденского, безусловно, рассчитана уже на другого зрителя, на восприятие этого материала людьми несколько другой эпохи.

В конечном счете за двумя трактовками сцены соблазнения Аксиньи – не просто воля двух разных актеров, но контраст двух эпох в искусстве. Между двумя интерпретациями пятьдесят лет; распад смысла, разрушение логических связей и «пляска на костях» классического текста в большей степени свойственны нашему времени, во времена же съемок первого «Тихого Дона» такой подход едва ли нашел бы сторонников. Персонаж Дмитриева – подлец, причем тип подлнца достаточно однозначный. Он не мучится рефлексией. Это полная жизни, смачно показанная подлая тварь, почти гоголевский персонаж со ставкой именно на типизацию, картина маслом жирными мазками. Образ, созданный Руденским, лежит в другой плоскости: его герой более ин-

теллигентен, не лишен рефлексии, но у него своя «изюминка» – душевная холодность и отстраненность, невовлеченность в происходящее, «параллельность» этому миру как отсутствие точек пересечения с ним, отблеск «сверхчеловеческого» начала. Он снисходит до Аксиньи, чтобы реализовать свое влечение, и так же легко отстранится от нее, когда сочтет нужным.

Дмитриев играет именно *тип*, узнаваемый и гадкий. Если герой Дмитриева не сомневается в своем праве поступать так, как ему заблагорассудится, то персонаж Руденского не так однозначен. Руденский в своей осовремененной трактовке остается тем не менее ближе к роману, где Листницкий обладал достаточно тонкой душевной организацией, сомневался и переживал по поводу своего поступка, но затем довольно благополучно вышел из душевной борьбы, найдя опору в формулировке, которая далее станет в книге его лейтмотивом: «Мне все можно». Выработанная Листницким убежденность в своем превосходстве над другими людьми – та черта, которая как раз и делает окончательно эту роль ролью Руденского. Даже не имея возможности на предоставленном ему малом пространстве развернуть эту шолоховскую мысль, актер так или иначе сообщает отстраненность любому характеру, к которому прикасается, привносит в любую роль фоновую идею «сверхчеловеческого», центральную для его творчества.

Таким образом, два актерских решения, примечательные сами по себе, становятся еще более значимы и интересны при сопоставлении друг с другом. Дополнительной иллюстрацией к этому может стать сопоставление двух версий эпизода, в котором Листницкий-отец разговаривает с сыном, только что вернувшимся с фронта. В тексте романа он выглядит следующим образом:

“- Алексеев? Не может быть! Я не поверю.

Евгений что-то тихо и долго говорил, убеждал, водил по карте пальцем, в ответ ему старик сдержанно басил:

- Верховный в данном случае не прав. Узкая ограниченность! Да помилуй, Евгений, вот тебе аналогичный пример из русско-японской кампании... Позволь!.. Позволь, позволь!

Аксинья постучала.

- Что, уже подано? Сейчас».

(М. Шолохов. *Тихий Дон*)

*Листницкий-отец:* Алексе<sup>3/</sup>е в? // Не может<sup>2</sup> быть, / не пове<sup>2</sup>рю //

*Листницкий-сын:* И те<sup>6</sup> м не ме<sup>1^2</sup>нее //

*Листницкий-отец:* Ну, верховный / в данном случае не прав //

Ну, помилуй, Евге<sup>2</sup>ний, вот тебе аналогич<sup>1</sup>ный пример / из русско-японской кампани<sup>3</sup>и //

Аксинья: Куш<sup>6</sup>ать / по дано<sup>1^2</sup> //

*Листницкий-отец:* На днях ребен<sup>1</sup>ка похоронила //

*Листницкий-сын:* Да что ты?<sup>2</sup> //

*Листницкий-отец:* Да // М-м<sup>3^2</sup> // Ну так вот, я... / говорю / – аналогичный случай / из русско-японской кампани<sup>6</sup>и // Куропаткин тогда настаивал, / тре<sup>4</sup>бовал, / а жизнь / показала свое<sup>1</sup> //

*Листницкий-сын:* Здрав<sup>2^^</sup>с твуй, Аксюша //

Аксинья: < Здрав<sup>1^2</sup>встуйте //

(“Тихий Дон», 1957)

*Листницкий-сын:* Что<sup>2</sup> я могу тебе сказать? // (*разводит руками*)

Ничего<sup>2^3</sup> //

(Смена плана).

*Листницкий-отец:* Аксинья<sup>2\</sup> //

Аксинья: Уже<sup>1</sup> подано //

(“Тихий Дон», 1992, русск. озвуч. 2006)

Если допустить, что такое нестандартное, крамольное и – при взгляде под определенным углом – даже комедийное решение новой версии – это не только результат монтажа (не согласованного с исполнителем), но умышленный ход создателей фильма, являющийся частью концепции, с которой согласен также и актер, тогда следует, вероятно, описать ту эстетическую нагрузку, которую это получает в фильме.

Листницкий из новой версии как бы «выпускает» все то, что он должен был быть готов проговорить (рассказ об однополчанах, детали военной кампании...) и обозначает все это словом «ничего». Для зрителей, в особенности знакомых с романом и экранизацией 1957 года, это вызов, это решение «на грани фола», поскольку оно может быть воспринято как в драматическом ключе («войди ты в мое положение; разве возможно говорить об этом?'), так и в комическом, как прямая пародийная отсылка к старой версии («пятьдесят лет назад еще сказал бы, а сейчас, знаешь, как-то приелось все'). Скажем чуть подробнее о драматической трактовке. Обособленное и вынесенное в отдельный эпизод, это высказывание, которое могло бы быть прелюдией к долгому разговору, неожиданно получает самостоятельный вес и законченность. Вновь перед нами два разных человека: сын генерала, бодро говорящий о фронте и обсуждающий войну, которую считает, надо полагать, мужским и дворянским делом, и, несмотря на все пережитые ужасы, умеющий взять себя в руки (*Дмитриев*), – и второй человек, совершенно современного типа, содрогающийся от ужаса при одном воспоминании о войне и отказывающийся обсуждать эту тему (*Руденский*). То, что Листницкий из новой версии демонстративно НЕ хочет говорить о фронте, по-своему не менее значимо, чем его участие в таком разговоре, – и вновь это решение (актерское, режиссерское или совместное), принадлежащее нашей эпохе. В таком виде это своеобразная полемика со старой версией и с самим романом. Учитывая же специфику эстетической темы Руденского, взаимоотношений его пер-

сонажей с миром, можно трактовать этот эпизод и через все ту же идею отрешенности: возможно, Листницкий у Руденского не говорит о войне просто по той причине, что фронтовая тема выпадает из сферы его интересов, он не придает ей значения в силу своей отстраненности, невовлеченности в события этого мира и оттого не видит никакой необходимости говорить о ней.

На основании сказанного нетрудно сделать вывод о том, что образ Листницкого у Дмитриева, с одной стороны, и у Руденского – с другой создавался в расчете на разную зрительскую аудиторию, на людей с разным восприятием. Таким образом, при наличии значительного временного промежутка между двумя экранизациями стратегия создания образа меняется не только в зависимости от особенностей личности актера, исполняющего данную роль, но также и следуя за изменениями зрительского восприятия, с связи, собственно, с негласными ожиданиями зрителей.

#### Литература

- Безяева М.Г. Семантика коммуникативного уровня звучащего языка. М., 2002.
- Брызгунова Е.А. Русская грамматика. §§ 1-2, 15-171, 1900, 1918, 1923, 1925, 1936, 1947, 1951, 2125-2127, 2223-2230, 2629-2640, 3189-3194. Т. 1, М., 1980. Т. 2, М., 1982.
- Брызгунова Е.А. Эмоционально-стилистические различия русской звучащей речи. М., 1984.
- Шолохов М. Тихий Дон. – М., 1953.

### О ПРОБЛЕМЕ АВТОМАТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА ФОРМ ТВОРИТЕЛЬНОГО ПАДЕЖА РУССКОГО ЯЗЫКА НА КИТАЙСКИЙ

Известно, что перевод является одним из видов языковой деятельности. И практику, и теорию перевода можно отнести к типичным филологическим задачам. При этом машинный перевод существенно отличается от перевода, осуществляемого человеком. В противоположность «человеческому» переводу, машинный перевод нейтрален, свободен от авторских предпочтений и толкований, строится более на текстовых, чем на языковых эквивалентностях.

При различном понимании термина «единица перевода» все исследователи подчёркивают важность осуществления связующей функции переводимого текста. С этой точки зрения важной представляется роль падежа. Русские падежные формы полифункциональны. Таков и творительный падеж, который является объектом нашего исследования.

Можно сказать, что творительный падеж в русском языке – один из самых богатых значениями. Некоторые из них не нуждаются в специальном показателе при переводе на китайский, тогда как другие передаются формально путем прибавления к существительному определённых частиц или глаголов. В некоторых случаях даже человеку трудно определить, в каком значении выступает творительный падеж русской фразы, тем более сложной является эта проблема для автоматического перевода с русского языка на китайский.

Допустим, мы уже проанализировали входной текст на уровнях морфологическом и синтаксическом, а также имеем словарь, в котором слова помечены семантическими признаками (как принадлежащие к определённому семантическому классу, например, *t:hum* – лица, *t:animal* – животные и т.д.). Тогда мы можем построить модели перевода русских конструкций с творительным падежом на китайский с учетом семантико-синтаксического контекста.

Для иллюстрации такого способа перевода рассмотрим русские конструкции с творительным падежом.

Нижеследующие модели упорядочены на основе функциональной синтаксической теории Г.А. Золотовой: все модели разбиты на классы по синтаксемам. [Золотова 2001: 281-295]. При формулировке модели используются общепринятые в синтаксических теориях обозначения частей речи (N, V и т.д.) и грамматические признаки, а семантические признаки обозначаются при помощи сокращений, принятых в Национальном корпусе русского языка (НКРЯ). В тех случаях, когда нам не

хватало признаков из НКРЯ, мы вводили свои признаки, которые в моделях помечаются звездочкой.

В основу метаязыка лексико-семантических помет положена система сокращенных помет на основе англоязычной нотации. Ниже приводится инвентарь всех необходимых для данного текста семантических помет.

<i>r:concr</i> – предметные имена	<i>t:psych</i> – психическая сфера
<i>r:abstr</i> – не предметные имена	<i>t:sound</i> – звук
<i>t:hum</i> – лица	<i>t:speech</i> – речь
<i>t:animal</i> – животные	<i>t:persn</i> – имена
<i>t:stuff</i> – вещества и материалы	<i>t:patrn</i> – отчества
<i>t:tool</i> – инструменты и приспособления	<i>t:famn</i> – фамилии
<i>t:food</i> – еда и напитки	<i>pt:partb &amp; pc:hum</i> – части тела и органы человека
<i>t:move</i> – движение	<i>ev:posit</i> – положительная оценка
<i>t:changest</i> – изменение состояния или признака	<i>t:copula</i> * – глагол-связка
<i>t:physiol</i> – физиологическая сфера	<i>t:order</i> * – распоряжение

Из-за ограниченного объема статьи мы рассмотрим только свободные синтаксемы творительного падежа с предлогом *с*.

## I. Глагольные сочетания:

**1.1 Комитатив 1** – отвлечённые имена со значением действия, результативного состояния, эмоционального состояния, сопровождающего основное действие, состояние и тем самым характеризующего его.

Модель:  $(N^1_{им} <t:hum/t:animal/t:stuff/t:weather /t:tool>)+V+c+N^2_{тв} <t:move / t:physiol/ t:sound/t:psych>$

⇒  $N^1_{им} <t:hum/t:animal/t:stuff /t:weather/t:tool>+ N^2_{тв} <t:move / t:physiol/t:sound/t:psych>+地 (де) + V$

Напр.: *Прости, что отвечаю с таким опозданием.*

Перевод на кит.: *Прости, такое опоздание地 (де) отвечаю.*

Здесь地 (де) как служебное слово оформляет обстоятельство образа действия и ставится перед глагольным сказуемым.

**1.2 Комитатив 2** – имя лица или предмета, соучаствующего в роли субъекта или объекта действия, состояния.

Модель:  $N^1_{им} <t:hum /t:food/t:smell/t:persn/t:patrn/t:famn > + c + N^2_{тв} <t:hum/ t:food/t:weather/t:persn/t:patrn/t:famn > + V <t:move/t:changest /t:copula >$

⇒  $N^1_{им} <t:hum/t:food >+和 (хэ) +N^2_{тв} <t:hum / t:food/t:persn /t:patrn/t:famn > +V <t:move/t:changest/t:copula >$

Напр.: Путин с лидерами фракций Госдумы обсуждают ситуацию с нефтяной компанией

Перевод на кит.: Путин 和 (хэ) Госдума фракция 的 (дэ) лидеры обсуждают нефть компания 的 (дэ) ситуация.

Здесь 和 (хэ) выступает как соединительный союз, употребляемый для соединения двух существительных в единое подлежащее.

## II. Именные сочетания:

2.1 Комитатив 3 – имя сопровождающего лица или предмета, присутствие или наличие которого характеризует предмет либо ситуацию.

Модель:  $N^1_{им} < t:hum/t:tool/t:food/t:time > + с + N^2_{тв} < t:hum/t:animal /t:food/t:wether/pt:partb \& pc:hum/ t:tool >$

$\Rightarrow N^1_{им} < t:hum/t:tool/t:food/t:time > + 拥有/附有 (юн ю/фу ю) + N^2_{тв} < t:hum/t:animal /t:food/t:wether/pt:partb \& pc:hum/ t:tool >$

Напр.: Пылесос Samsung с новой вихревой системой фильтрации «Twister».

Перевод на кит.: Samsung Пылесос 拥有/附有 (юн ю/фу ю) новая вихревая система «Twister» фильтрации.

Здесь 拥有/附有 (юн ю/фу ю) – обладать или присутствовать, обозначает обладание кем-чем-н. у лица или предмета.

2.2 Квалитатив – имя качества, характеризующего предмет.

Модель:  $с + N^2_{тв} < t:move /t:psych/t:physiol/ev:posit/pt:partb \& pc:hum > + N^1_{им} < t:hum/pt:partb \& pc:hum > + V < t:move /t:changest /t:copula >$

$\Rightarrow N^2_{тв} \square t:move /t:psych/t:physiol/ev:posit/pt:partb \& pc:hum >$   
的 (дэ) +  $N^1_{им} < t:hum/pt:partb \& pc:hum /> + V < t:move /t:changest/t:copula >$

Здесь с помощью постановки частицы 的 (дэ) после имён существительных образуются прилагательные.

Напр.: Руки у нее были невелики, но не очень красивы: у людей с талантами таких рук не бывает.

Перевод на кит.: У нее руки были невелики, но не очень красивы: таланты 的 (дэ) люди не бывает такие руки.

В настоящем виде модели охватывают все примеры, приведённые Золотовой в Синтаксическом словаре, а также большую часть примеров из НКРЯ, где их 36949. В дальнейшем мы планируем более детально проанализировать ту часть примеров, которые не охватываются данными моделями, чтобы понять, имеем ли мы дело с теми же типами синтаксем или же список синтаксем должен быть пополнен.

Моделирование в теоретической и прикладной лингвистике, каким бы сухим и умозрительным оно ни выглядело, в своих существенных чертах соответствует идее моделирования в естественнонаучной сфере.

Выстраивая систему машинного перевода с русского языка на китайский, мы решаем и теоретические, и практические задачи. В теоретическом плане мы расширяем существующие представления о функционировании знака в естественном языке и машинной системе. В практическом плане мы пополняем имеющиеся знания о внутреннем устройстве китайского и русского языков.

#### Литература

- Золотова Г.А. Синтаксический словарь. М., 2001.  
Апресян Ю.Д. Лексическая семантика// Синонимические средства языка. М., 1974.  
Баранов А.Н. Введение в прикладную лингвистику. М., 2003.  
Большой толковый словарь русского языка. Под. ред. С.А.Кузнецова. М., 2004.  
Большой русско-китайский словарь. Пекин, 1992.  
Национальный Корпус русского языка: [www.ruscorgora.ru](http://www.ruscorgora.ru).

*А.Р. Валипур (доцент кафедры русского языка  
и литературы факультета иностранных язы-  
ков Тегеранского университета, Иран)*

## **ПЕРСПЕКТИВЫ РАБОТЫ В ОБЛАСТИ АВТОМАТИЧЕСКОЙ ОБРАБОТКИ ТЕКСТОВ В ИРАНЕ<sup>1</sup>**

Сегодня в Иране наблюдается позитивная тенденция в области изучения русского языка и литературы, обусловленная установлением отношений стратегического партнерства между нашими странами. Расширением политического, делового и культурного сотрудничества. Сейчас эта тенденция расширяется, и спрос на программу "Переводчик с русского языка / на русский" по разным причинам растет. Разработка систем машинного перевода (МП) ведется в Иране уже более 10 лет. С одной стороны, теоретические исследования в широко понимаемой проблеме МП и, с другой, экспериментирование на ЭВМ по обработке больших массивов текста в рамках разнообразных лингвистических задач, а также в целях получения МП как промышленно пригодного продукта способствовали формированию новой точки зрения на МП в ином социально-технологическом окружении. Данная статья по своему научному направлению относится к прикладной лингвистике, области автоматической обработки текстов. Представляется, что в отличие от других наук, где четко определено инженерное направление и где сложились критерии технологической оценки научного и практического вклада, в технических приложениях прикладной лингвистики и, в частности, вычислительной лингвистике еще нет системы точного определения того, что именно относится к ней, а не к структурному языкознанию.

Перспективы развития машинного перевода связаны с дальнейшей разработкой и углублением теории и практики перевода как машинного, так и сделанного человеком. Новые возможности программирования и вычислительной техники также будут вносить свой вклад в совершенствование и дальнейшее развитие теории и практики машинного перевода.

Потребность в ускорении и увеличении объема переводов в условиях принципиально новых возможностей кибернетики и вычислительной техники, также становление науки о научно-технической коммуникации породили принципиально иной и закономерно принадлежащий

---

<sup>1</sup> В статье изложены результаты исследования «Identification and explanation of contemporary Russian linguist's approaches towards lexical, morphological, syntactic and semantic data-processing for artificial intelligence system», которые проводились в Тегеранском университете при его финансовой поддержке.

МП статус инженерно-лингвистической и прикладной науки, в которой особое значение приобретают инженерно-технологические решения и технико-экономическая эффективность, а также удобства работы в рамках системы «человек – машина». Особое место занимает машинный перевод – научная и одновременно технологическая дисциплина, связанная и с наукой о переводе, и с компьютерной лингвистикой. Впервые иранские аспиранты, занимающиеся русским языком в МГУ (Валипур А.Р., Аммарлу А.Р., Мохеммади М.Р.) под руководством профессора Ю.Н. Марчука на ранних этапах исследования (1995) работали над осуществлением лингвистической части работы системы машинного перевода с русского на персидский. Позднее фирма "Доран" и "Мабна-стем" начали проектировать систему машинного перевода с английского языка на персидский. В Иране существуют системы машинного перевода под названием "Парс" и "Мабна", которые не очень хорошо переводят текст, поэтому часто приходится слышать от критиков систем МП: "Программы-переводчики переводят плохо, непонятно, кому они вообще нужны. Гораздо проще отдать текст "живому" переводчику или выучить язык самому". Причем, к сожалению, резкость критики зачастую бывает обратно пропорциональна знанию языка. Возникает вопрос: стоит ли тогда вообще применять системы машинного перевода? Конечно, стоит.

### Путь машинного перевода

Если компьютер используется для перевода литературных текстов, то получается черновой вариант текста, так называемый подстрочник, который превращается в произведение искусства человеком, недостоаточно владеющим языком оригинала, но являющимся хорошим литературным редактором. Если же речь идет о переводе технических текстов, то здесь при правильном выборе словаря по специальности, в рамках которой написан текст, получается вполне удовлетворительный результат, иногда не требующий последующего вмешательства. Вообще необходимость редактирования компьютерного перевода очень часто возникает в связи с проблемами, перечисленными выше. Для этого системы машинного перевода обязательно имеют средства редактирования текстов. В Иране продается система "Мабна", предназначенная для профессионального перевода больших объемов информации, но ее лицензионная копия достаточно дорога. Что же касается использования пиратских копий, то они, как правило, имеют всего один-два словаря с относительно небольшим количеством слов. В лицензионной же программе есть широкий выбор специализированных словарей. Таким образом, использование пиратских копий не только неэтично с моральной и правовой точек зрения, но и не позволяет получить качественный перевод

многих текстов.

Ясно, что многие пользуются МП для перевода личных писем, поскольку часто получают письма. Программа-переводчик сохраняет в тайне любые тексты. Хотя технологии МП по-прежнему страдают множеством недостатков, многие организации вновь стали серьезно относиться к нему, машинный перевод все еще далек от совершенства, но, по крайней мере, любой желающий с его помощью сможет понять основную смысл документа. Идея машинного перевода стимулировала развитие исследований в теоретическом и прикладном языкознании во всем мире. Появились теории формальных грамматик, большое внимание стало уделяться разграничению отдельных аспектов языка, языковой и мыслительной деятельности, а также вопросам языковой формы и количественного распределения лингвистических явлений. Возникли новые направления лингвистической науки: вычислительная, математическая, инженерная, статистическая, алгоритмическая лингвистика и ряд других отраслей прикладного и теоретического языкознания. С развитием МП как области прикладной лингвистики появилось множество лингвистических работ. Предлагавших структуру описания свойств слова в словарной статье машинного словаря. При этом совершенно отдельно появились исследования, описывающие, например, «структуру именной группы» или «способы выражения прямого дополнения для глаголов говорения» [Валипур 2003: 98].

При обработке текста можно использовать эффективные методы построения преобразователя по заданной грамматике или написать программу, которая путем выборки построит зависимые дериваты для ограниченного множества предложений. В 1990-е годы в учебных центрах многих стран мира были открыты отделения прикладной лингвистики и машинного перевода. Исследования и разработки по машинному переводу также получили развитие в Иране, начиная с 1997 года, где велик объем переводов с различных языков, особенно с русского. В настоящее время в Иране исследования по МП ведутся в таких фирмах, как «Доран», «Мабнасистем» и др.

### **Теоретические исследования в понимаемой проблеме МП**

Информационно-вычислительная мощьность с показателями по скорости – 100 тыс. операций в секунду, по ёмкости оперативной памяти – 5 тыс. чисел и по ёмкости внешней памяти – число знаков, образующих книгу средней величины, занимает объем величиной со спичечный коробок, стоит примерно один человеко-день затрат и может производиться практически в неограниченных количествах. Не менее значительно включение микропроцессора в схему изделия влияет на способ его проектирования, во время которого должны быть найдены, осмыс-

лены и реализованы отмеченные выше новые качества изделия. С начала 80-х годов, когда ПК уверенно и мощно начали завоевывать мир, время их работы, естественно, подешевело и доступ к ним стало возможным получить в любую минуту. МП стал экономически выгодным. К тому же в эти и последующие годы совершенствование программ позволило достаточно точно переводить многие виды текстов, однако некоторые проблемы МП остались нерешенными и по сей день. 90-е годы можно считать подлинной эпохой Возрождения в развитии МП, что связано не только с высоким уровнем возможностей персональных компьютеров, но и с распространением Интернета, обусловившего реальный спрос на МП. МП вновь стал привлекательной областью вложения капиталов, как для частных инвесторов, так и для государственных структур. Микропроцессор, сопряженный с промышленным изделием (потребительским товаром или средством производства) придает ему совершенно новые качества и сильно влияет на характер взаимодействия человека с изделием.

Автоматический анализ текстов на персидском языке затруднен нерешенностью проблемы делимитации слова. Слово в данном языке не является единицей, которую можно было бы всегда четко выделить по каким-либо формальным признакам. В контексте автоматической обработки текстовой информации проблему делимитации в персидском языке можно условно разбить на две составляющих: техническую и собственно лингвистическую. Техническая сложность определения границ слова заключается в том, что в персидской системе письменности не принято отделять слова пробелами, как это принято, например, в европейских языках. Конечно, и в европейских языках проблема определения границ слова не ограничивается нахождением его границ, но, как правило, все системы автоматического анализа письменного текста в качестве базовой единицы принимают именно графическое слово – последовательность знаков алфавита, отделенных друг от друга пробелами или знаками препинания. Проблема делимитации слова в персидском языке осложняется еще и тем, что слова в персидском языке почти лишены формальных признаков морфологического уровня. В словообразовании доминирует корнесложение, флективные формы встречаются нерегулярно, словоизменение почти отсутствует, что в совокупности делает невозможным выделение хотя бы основных лексических единиц путем определения их границ по каким-либо морфологическим маркерам [Сокирко 1997: 189]. Тем не менее, многие исследователи пытаются решить проблему сегментации персидского текста. Для этого используются три основных способа: словарный (обычно с применением алгоритма максимального соответствия), статистический и комбинированный, сочетающий в себе оба предыдущих. По сообщениям автором им

удается правильно сегментировать текст на 95-99%, что, казалось бы, позволяет говорить о том, что проблема почти решена. Но, на наш взгляд, предлагаемые способы не решают проблему делимитации слова в тексте, а, скорее всего, имитируют ее решение. Так, автор одной из систем сегментации текстов на персидском языке, говоря о критериях оценки эффективности работы подобных систем, писал, что «точность определения эффективности работы программы сегментирования текстов может быть внятно определена только при условии наличия общепринятого определения того, что считать словом в персидском языке. На практике же исследователи в области автоматической сегментации текстов на персидском языке, отмечая неоднозначность определения слова, как правило, принимают свои рабочие определения слова в персидском языке или просто полагаются на субъективные суждения носителей языка [Носов 2000: 48].

На наш взгляд, описанная выше «техническая» проблема не может быть исчерпывающе решена. Причина этому кроется в заявленной выше лингвистической составляющей проблемы делимитации слова. Дело в том, что невозможность полной разбивки текста на слова обусловлена тем, что само слово (в европейском понимании) в персидском языке не является регулярной единицей. Конечно, в персидском языке большое количество слов имеет постоянные формы и может быть легко выделено в тексте. Но вместе с такими «классическими» словами существуют классы слов, которые не могут быть однозначно определены не только по формальным признакам, но по семантическим.

Сегодня по-прежнему задача автоматизированного перевода синтаксиса сводится к двум параметрам: качеству, определяемому параметром «точность<sup>1</sup>» и скорости, пока что недостаточной для ряда прикладных задач. Качество перевода этой системы не всегда высокое, но зато мало зависит от тематики текста. Соответственно, эта программа найдёт применение при интенсивной работе с разнообразными иностранными текстами на ознакомительном уровне. С ее помощью лучше всего поддаются переводу тексты интерактивной справки. Их смысл удастся понять во всех случаях, а большинство предложений выстроено грамотно. Также хорошие результаты можно получить при работе с деловыми письмами.

Машинный перевод приемлемого для информационного обслуживания качества может быть построен на основе модели машинного перевода по переводным соответствиям, состоящей из двух компонентов: предметного и динамического. Такая модель обеспечивает оптимальное

---

<sup>1</sup> Уровень ошибок в построенных синтаксических структурах предложения, полнота (степень покрытия текста синтаксическими связями, или связность предложения).

с точки зрения лингвистической технологии решение проблемы независимости лингвистического описания и алгоритма. Возникает возможность совершенствовать систему по результатам обработки нового материала.

1. Создание системы, позволяющей повышать качество перевода, является принципиально новым теоретическим и практическим моментом. Система переводных соответствий, будучи реализована в рамках указанной модели и дает возможность обеспечить приемлемое качество МП еще до этапа редактирования.

2. МП, допускающий постепенное улучшение качества и соответствующее уменьшение усилий редактора, осуществляется не только благодаря пополнению словарей, алгоритмов и этапов анализа и синтеза, но и благодаря качественной настройке лингвистического содержания алгоритмов на специфику подъязыка, в результате чего создается ориентированная на перевод совокупность семантических признаков и соответствующих алгоритмов для данного подъязыка в процессе адаптации системы МП к конкретному подъязыку.

3. Семантический аппарат, наличие которого в значительной мере определяет возможности системы в аспекте постепенного повышения качества перевода до редактирования, создается развитием от исходной системы семантической категорий, необходимых для получения релевантной собственно переводу совокупности лексических, грамматических характеристик, через расширение системы трансформационных преобразований посредством введения новых семантических параметров, признаков или отношений при моделировании перевода с помощью переводных соответствий.

4. Центр разрешения лексической неоднозначности – одной из важнейших проблем при МП – переносится на лексический уровень.

5. При этом создается возможность оптимизировать алгоритмическое выявление контекстных зависимостей, с помощью которых автоматизируется перевод многозначных слов.

6. Машинный словарь приобретает особое значение при использовании приближенных методов в МП.

Вследствие того, что применение машинных словарей характеризует не только МП, но и информатику в целом, и вследствие того, что проблема МП является одной из сложнейших в автоматической обработке текстов, изучение характеристик машинных словарей имеет не только практическое, но и теоретическое значение. Представляет возможным говорить о новой языковедческой науке – вычислительной лексикографии. Обработка текста относится к прикладной лингвистике. В отличие от других наук, где четко определено инженерное направление и где сложились критерии технологической оценки научного и практического

вклада в технических приложениях прикладной лингвистики, в вычислительной лингвистике еще нет системы точного определения того, что именно относится к ней, а не к структурному языкознанию, например. Часто к работам такого содержания, т.е. направленным на конкретное практическое решение точно сформулированных проблем, предъявляются требования создания принципиально новых теорий, новых точек зрения на абстрактный предмет и т.п. Не отрицая значения теории, следует сказать, что именно в этой области прикладной лингвистики наиболее критическим оказывается отсутствие практики и широких машинных экспериментов.

Хорошо известно, что язык как многообразное и всестороннее явление человеческой деятельности представляет неисчерпаемую почву для самых различных обобщений, а критерием истинности того или иного теоретического обобщения становится практический эксперимент, а также пригодность для анализа достаточно широкого круга явлений. Поэтому приоритет в описываемой нами области на данном этапе развития отдан не новым теориям, а вопросам, связанным с технологией и инженерными решениями уже существующих теоретических и практических задач.

Многие переводчики знают лишь один тип программ для повышения производительности труда: системы автоматизированного машинного перевода. Эти программы пытаются осуществить перевод самостоятельно, без вмешательства человека. Качество автоматического перевода постоянно улучшается, однако до того времени, когда его можно будет сопоставить с переводом, сделанным человеком, еще далеко. Здесь уместно сказать, что для поддержания мотивации к изучению русского языка в Иране в настоящее время нужны принципиально новые учебники, материалы, или, по крайней мере, принципиально новые методические подходы к существующим учебным материалам. Сегодня должны использоваться новые технологии разного рода вспомогательных программ. Нами создано несколько подобных программ, в частности: вспомогательное программное обеспечение по русскому языку для иранских студентов и вспомогательное русское программное обеспечение для чтения наизусть стихов Священного Корана. В дальнейшем, для систематических работ в этой области надо создать центр по автоматической обработке текста. И эта идея уже осуществляется на факультете иностранных языков Тегеранского университета в «Исследовательском центре по обработке текста».

### **Заключение**

Приемы и методы анализа языков разного грамматического строя разрабатывались лингвистами на протяжении многих десятилетий. В

последнее время эти результаты стали использоваться для компьютерной обработки текстовой информации. Для языков, основанных на алфавитных знаковых системах, к настоящему времени созданы достаточно эффективные поисковые технологии для широкого класса практических применений. В области компьютерной обработки иероглифических текстов существенных продвижений пока не достигнуто.

Наряду с установленными правилами построения предложения в каждом языке существуют и свои неписанные законы, которые иногда называются «красотами языка». Текст также может содержать слова, которые нужно понимать в контексте образа жизни людей в конкретной стране. Оказывается, что выбор домашнего переводчика сегодня однозначно зависит от его функциональных возможностей и предельно прост, поскольку программы коренным образом различаются. Сформулировав основные цели перевода, диапазон тематик и требования к качеству результата, можно четко определить, какая из систем окажется в данном случае наиболее подходящей. Наверняка многие уже имеют опыт «общения» с системами машинного перевода. Кое-кто сумел найти правильный подход к работе с этими программами и эффективно использует их. Другие, наоборот, после первого же сеанса работы испытали разочарование. Но не стоит отчаиваться. Прежде чем приступить к переводу, обязательно определите две вещи: во-первых, для каких целей предполагается использовать его результаты, во-вторых, что представляет собой исходный текст. Соблюдение приведенных выше простых правил обычно позволяет существенно улучшить качество переведенных компьютером текстов.

### Литература

- Баскакова И.В. Классификация текстов по заданному набору тематик. Новосибирск, 2003.
- Валипур А.Р. Лексическая, морфологическая и синтаксическая обработка данных для искусственных систем. Язык и кодирование. М., 2003.
- Зализняк А.А. Грамматический словарь русского языка. М., 1980.
- Марчук Ю.Н. Вычислительная лексикография М., 1976.
- Марчук Ю.Н. Синтактико-семантический анализ в системе машинного перевода АМΠΑР. М., 1980.
- Марчук Ю.Н. О моделировании перевода // Вопросы информационной теории и практики. № 43. М., 1980.
- Ножов И.М. Прикладной морфологический анализ без словаря. КИИ - 2000. М., 2000.
- Сокирко А.В. Программная реализация русского общесемантического словаря. Дипломная работа М., 1997.

## УСЛОВИЯ И ФУНКЦИИ ОПУЩЕНИЯ ГЛАГОЛОВ РЕЧИ В РУССКОМ И КОРЕЙСКОМ ЯЗЫКАХ

Опущение каких-то языковых единиц и смысловых звеньев в предложении, имплицитное выражение какой-то информации (пропуск слова, его нулевое выражение, а также невыраженность общих фоновых знаний говорящих) – явление для языка типичное: «с полным правом опускается то, что очевидно для всех участников коммуникации» [Бочкарев 2003: 83]. Опущение имеет разные причины и выполняет разные функции в языке.

Один из распространенных видов опущения – это опущение как результат компрессии. Компрессия выполняет функцию экономии языковых единиц: характерный пример – предложения сопоставления и противопоставления: *Я посадил у себя астры, а он – розы* (= *он посадил у себя розы*). В такой компрессии нет какого бы то ни было приращения смысла, а опущенные единицы восстанавливаются в опоре на контекст. Причина компрессии – ненужность повтора: «Элиминация бывает в силу избыточности (*Если он увлечен чем-то, то только спортом* (а не *увлечен только спортом*))» [Гаврилова 2001: 239].

Данная статья посвящена другому типу опущения единиц в высказывании. Примем для таких предложений название **системно-неполные** [Разговорная речь... 2003: 78], например, *Так вы о чем?* (= *Так вы о чем говорите?*) или *Ты погромче!* (*Ты говори погромче!*). Здесь нет компрессии, потому что восстановить отсутствующую языковую единицу в опоре на предшествующее предложение (часть предложения) невозможно. Слушающий восстанавливает пропущенную единицу, опираясь на лексический состав самого предложения, например: *Я с вами серьезно, а вы все о еде = Я с вами говорю(разговариваю) серьезно, а вы все говорите (рассуждаете) о еде*. Наряду с системно-неполными предложениями объектом нашего исследования являются также **контекстуально-неполные предложения**, например: *Почему так фамильярно?*, которые представляют собой сокращенную форму, возможную только в данном конкретном контексте. Такие контекстуально-неполные формы сосуществуют в языке параллельно со своими полными эквивалентами: *Почему вы разговариваете так фамильярно?*

Сопоставительное исследование системно-неполных и контекстуально-неполных предложений в разных языках имеет как теоретическую, так и практическую ценность. Теоретическое значение заключается в описании универсального и специфического в разных языках: если какие-то единицы регулярно элиминируются, то важно исследовать, **что** опускается, **при каких условиях**, а также каковы **функции** опущения. Другими словами, следует ответить на вопрос, в каких слу-

чаях пропуск лексемы (или словосочетания) порождает стилистически нейтральное высказывание, а в каких – нарушает речевой этикет, противоречит нормам вежливости общения. Ср. замечание Е.А. Земской: «Эллиптичность синтаксических построений, употребление нулевых глаголов по нормам русской разговорной речи уместны в фамильярной разговорной речи и неуместны при нейтрально-вежливых отношениях (...). Ср.: *Вы домой?* и *Вы идете домой?*» [Земская, Китайгородская, Ширяев 1987: 37].

Такое исследование имеет также практическое значение: если какая-то единица не выражена словесно, опущена, при восприятии речи иностранцем этот имплицитный смысл может быть потерян, значит, нужно научить правилам его восстановления. Кроме того овладение системно-неполными предложениями повышает естественность русской речи иностранного учащегося: ведь обычно «иностранцы стремятся к полноте предложения, порождая нетипичные для русского языка фразы» [Книга о грамматике 2004:556].

В силу того, что стремление к краткости есть проявление принципа экономии, а «экономия есть частный случай экономии усилий, который <...> действует и в процессе коммуникации как одного из видов деятельности» [Горелов 2006:13-14], можно допустить, что опущение языковых единиц распространено во многих языках мира: трудно себе представить язык, в котором никогда ничего не опускалось бы. Опущение – это не «экзотика», которая есть в одних языках и которой нет в других: просто в разных языках опускаются разные единицы в разных условиях и с разной степенью частотности.

В данной статье мы сравниваем русскую и корейскую разговорную речь с точки зрения возможности опущения глаголов речи, говорения (*говорить, рассуждать, рассказывать* и др.) и близких к ним словосочетаний (*задавать вопрос, давать ответ*). Например, *Извините, что так бессвязно (=Извините, что я рассказал (рассказываю, говорю, рассуждаю...) так бессвязно. 두서 없어서 죄송합니다. /두서없이 제가 말씀 드려서 죄송합니다, Вы – последний вопрос. А вы - очень короткий ответ. (= Вы задавайте последний вопрос. А вы дайте короткий ответ). 당신은-마지막 질문. 그런데 당신은 아주 짧은 답변/당신께서 마지막 질문을 하세요. 그리고 당신은 짧은 답변을 부탁드립니다.*

Поскольку опущение глаголов речи более свойственно устной, чем письменной речи, материалом для исследования послужили сделанные нами записи разговорной речи телевизионных программ последних пяти лет, таких как «Культурная революция», «Апокриф», «Жди меня», «Пусть говорят» и др. Тематика этих передач самая разнообразная: от политических и нравственных вопросов до простых бытовых проблем. Тексты телевизионных передач типа дискуссий и ток-шоу представляют собой устную разговорную речь, они обладают всеми ее характеристиками: «русская разговорная речь – это речь носителей литературного языка в условиях непринужденного неподготовленного непосредственного общения» [Земская 1987].

Поскольку разговорная речь ориентирована на непосредственное общение собеседников, это объясняет «ее высокую эмоциональность, связанную с частым выражением личных оценок, личного отношения» [Земская, Китайгородская, Ширяев 1981:37-38]. Поэтому в целом разговорная речь в разных странах обнаруживает черты сходства, которые обусловлены «экстралингвистическими условиями их функционирования, прежде всего такими факторами, как непринужденность, неподготовленность, тесная связь с конституацией и устная форма, что позволяет говорить об универсалиях (...) разговорной речи в разных языках [Земская, Китайгородская, Ширяев 1981: 39]».

Наиболее универсальным фактором, на наш взгляд, который «работает» во всех языках, является неразрывная связь речи с ситуацией общения: восстановить опущенную лексическую единицу можно только при учете условий общения. Приведем примеры. В предложении *Вы уж меня извините, что я так долго* *제가 오랫동안해서 여러분들께 죄송합니다* опущенный глагол мы восстанавливаем как глагол речи на том основании, что говорящий только что говорил (= *Вы уж меня извините, что я так долго говорил (говорю)*) *제가 너무 오랫동안 얘기해서 여러분들께 죄송합니다*. Если же говорящий молчал и ремонтировал часы, то опущенная лексема в предложении такого же состава восстанавливается как *ремонтировал* (*Вы уж меня извините, что я так долго=долго ремонтировал*). Другой пример: если предложение *Или вот еще!* (с акцентом на слова *вот-ИК-2*) *이 또한* произносится во время беседы, то опущенным является глагол говорения (= *Или вот еще что я хочу сказать*) *이 또한 제가 말하고 싶은 겁니다*. В другой же ситуации, например, в музее, предложение «*Или вот еще!*» в устах человека, который рассказывает об экспонатах, означает переход к другому экспонату (= *Или вот еще один экспонат, посмотрите*).

Глаголы речи частотны во всех языках. Русские глаголы говорения и опущение их в речи были объектом внимания русских исследователей, которые пришли к выводу, что глаголы речи составляют «огромный пласт глагольной лексики» в разговорной речи: «Высокая частота глаголов говорения служит одной из причин их нулевого выражения (...). В среднем на каждую тысячу глаголов в разговорной речи приходится 21 нулевой глагол *говорить*» [Разговорная речь... 2003: 78]. Что касается глаголов речи в корейском языке, то хотя корейские ученые исследуют эллипсис в корейском языке [엄숙진 2006, 강연임 2005], но опущению глаголов речи, насколько нам известно, пока внимания не уделялось.

Наше исследование предложений с элиминированными глаголами говорения показало, что такое опущение в русском и корейском языках допускается, но имеет разную степень частотности и разное отношение к стилистической норме.

Сравнив предложения с элиминированными глаголами в двух языках, мы выделили пять возможных вариантов соответствий русских и корейских высказываний. Причинами, которые позволяют или не по-

звolyают выражать глаголы речи имплицитно, мы считаем особенности лексического состава конкретного предложения и некоторые общие законы логического построения высказываний.

Покажем это на примерах.

(а) **Первый вариант.** В обоих языках в исключительных, единичных случаях элиминирование глагола речи допускается без ущерба для осмысленности фразы и без снижения стиля. Но это является скорее исключением, чем правилом, потому что такие случаи немногочисленны:

(а-1) *Прошу ваше решение.* (=Прошу огласить ваше решение.)  
당신의 결정을 부탁 드립니다. /당신의 결정을 알려주시길 부탁 드립니다.

(а-2) *Если у вас есть предложения, я слушаю.* (=Если у вас есть предложения, выскажите их, я слушаю. 만일 당신에게 제안이 있다면 제가 들겠습니다. (=만일 당신에게 제안이 있다면 그 것을 말씀해주세요, 제가 경청하겠습니다.

Опущение логических звеньев (огласите решение, выскажите предложения) одинаково допускается в обоих языках, потому что оно опирается на законы логики, которые едины для всех наций.

(б) **Второй вариант** соответствий является более статистически распространенным. В обоих языках эллипсис допускается, но если в русском языке пропуск глагола речи не делает предложение фамильярным по стилю, то в корейском языке такое опущение снижает стиль высказывания, делает его невежливым, допустимым только в дружески-фамильярной речи и недопустимым в официальном общении. Так происходит в предложениях, включающих в свою структуру существительные микрофон, тема, тезис и т.д..

Примеры:

(б-1) *Все в микрофон: выступающих не слышно.* (=Все должны говорить в микрофон (все говорите в микрофон): выступающих не слышно).  
모두들 마이크로 참석하신 분들이 돌리지 않습니다./모두들 마이크로 말씀 하셔야만 합니다.(모두들 마이크로 말씀해주세요. 참석하신 분들이 돌리지 않습니다.

(б-2) *Извините, мы на такие темы, для вас не очень приятные.* (=Извините, что мы говорим на такие темы, которые для вас неприятны).  
당신에겐 그리 유쾌하지 않은 그런 주제에 대해서 죄송합니다. /당신에겐 유쾌하지 못한 그런 주제를 갖고 우리가 말을 해서 죄송합니다.

(б-3) *Может быть, смешной тезис. Но общество может участвовать в управлении государством.* (=Может быть, я выдвину смешной тезис. Но...) 아마도 우스운 주장을. 하지만 사회는 국가 경영에 참여할 수 있습니다./어쩌면 제가 우스운 주장을 펼쳤나 보네요. 하지만.../

(в) **Третий вариант.** В обоих языках фразы с нулевым выражением глагола речи допускаются, но они стилистически снижены, могут использоваться только в неформальном общении. Обычно так происходит в предложениях, включающих в свою структуру существительные фраза, реплика, ответ, вопрос, тон, словосочетания еще раз, по порядку,

наречия *несерьезно, подробнее, конкретно, откровенно, коротко*, которые однозначно указывают на то, что пропущен глагол речи, а не какой-то другой. Перечисленная лексика (*фраза, реплика, ответ, вопрос*) представляет собой слова, которые выражают типичные для глаголов речи «семьи объектности (т.е. содержания – что или о ком/чем говорят), отражающие признаки денотата» [Стуколова 2001: 13]. Наречия *по порядку, поподробнее, коротко* и другие обозначают способ протекания «говoreния», потому что *подробно, коротко* можно только говорить, а не строить, шить, есть и т.д.

Примеры:

(в-1) *Можно конкретнее? (=Вы не могли бы высказываться конкретнее? / 좀 더 구체적일 수 있을까요? (=당신은 좀 더 구체적으로 말씀해 주실 수는 없으신가요?)*

(в-2) *Одну фразу! Одну реплику! 30 секунд-реплику! / (= Скажите одну фразу. Скажите одну реплику. Скажите одну реплику на 30 секунд!) 한 마디만! 한 답변만! 30초 답변을! /한 마디만 하십시오. 한 마디로 답변해주세요. 30초 내로 답변해주세요.*

(в-3) *Короткий ответ и легкая фраза-пояснение. /Дайте короткий ответ и лёгкую фразу-пояснение. 짧은 답변과 쉬운 설명/쉬운 설명과 짧은 답변을 부탁드립니다.*

(в-4) *–Потом нас арестовали.-Почему? -Много вопросов-(=Нас арестовали.-Почему?-Вы задаете слишком много вопросов.그 다음에 우리를 체포했습니다. 왜요? 많은 질문들/우리를 체포했습니다. 왜요? 당신은 지나치게 많은 질문을 던지시네요.*

(в-5) *Не понял. Еще раз. (=Не понял вас. Скажите еще раз.) 이해하지 못했습니다. 다시 한번만... /당신 말씀을 알아듣지 못했습니다. 다시 한번만 말씀해 주세요.*

(в-6) *Но все по порядку. Дело было так. (=Но расскажу все по порядку. Дело было так).그럼 모든 것을 순서대로 일이 그렇게 되었습니다./그럼 순서대로 모든 것을 얘기 하겠습니다.*

(в-7) *Это я так, несерьезно. Это я так, сказал несерьезно. 이것을 제가 경솔하게./이것을 제가 그냥 신중하지 못하게 말씀드렸습니다*

(в-8) *Нельзя ли подробнее? (=А поподробнее- чуть-чуть...) Нельзя ли рассказывать поподробнее? (=А нельзя ли рассказывать поподробнее – чуть-чуть). 좀 더 자세히는 안될까요? /좀 더 상세하게 말씀해 주실 수는 없으신가요?*

(в-9) *Каково ваше мнение - откровенно. (=Каково ваше мнение- скажите откровенно.) 당신의 견해는 어떠한 것인지-솔직하게/당신의 견해는 어떠한 것인지-솔직하게 피력해 주세요.*

(в-10) *Дочь в беде, а она о муже (=Дочь в беде, а она о муже ГОВОРИТ...)*

*딸은 곤경에 빠져있는데, 그럼에도 그녀는 남편에 관해서만.../딸은 곤경에 빠져있는데, 그럼에도 그녀는 남편에 관해서만 말합니다...*

(г) **Четвертый вариант.** Достаточно часто в тех случаях, когда глагол речи опускается в русском языке, опущение глагола речи в корей-

ском языке вообще невозможно: оно делает предложение непонятным, лишенным смысла, например:

(г-1) *И назад – к теме (= Давайте вернемся назад – к теме(давайте снова начнем говорить на нашу тему). \*\*뒤로-주제로/다시 주제로 되돌아 갑시다. (=다시금 원래 주제로 돌아가 이야기를 시작합니다.*

(г-2) *Это она вам, ответьте ей (= Это она сказала вам, ответьте ей).*

**\*\*이것은 그녀가 당신에게, 그녀에게 답변하세요. /이것을 그녀가 당신에게 말씀 드렸습니다. 그녀에게 답변해주세요.**

(г-3) *Давайте без амбиций! (=Давайте будем разговаривать без амбиций.)*

**\*\*자존심 없이 합시다! /자존심을 버리고 이야기해 봅시다.**

(г-4). *Это я так. Для примера. (= Это я просто так сказал. Для примера).*

**\*\*이 것을 내가 그렇게. 예를 들어. /나는 단순히 이 것을 그렇게 말했습니다. 예를 들어.**

(г-5). *А теперь можно я? (= А теперь можно я скажу?)*

**\*\*그럼 지금 제가 가능합니까?/그럼 지금 제가 말씀드려도 되겠습니까?**

(г-6). *Дайте мне, накопело. (= Дайте мне сказать, накопело).*

**\*\*참을 수 없으니 제게 하십시오. /참을 수 없으니 제가 말 할 수 있게 하십시오.**

(г-7). *И на прощанье. (=И на прощание я хочу сказать вот что...*

**\*\*헤어지는 마당에./헤어지는 마당에 제가 드리고 싶은 말은 바로 이런...**

(г-8) *Туда же. (=Скажу кое-что ещё на ту же тему).*

**\*\*그쪽으로/어떤 또 그러한 주제를 말씀 드리겠습니다.**

Среди предложений, которые при переводе на корейский язык в качестве обязательного условия требуют эксплицитного выражения глагола речи, особого внимания в обучении русскому языку (в силу их высокой частотности) заслуживают стилистически нейтральные вводные предложения типа «если коротко (= если говорить коротко)», «если серьезно (=если говорить серьезно)» и подобные. При восприятии их иностранными учащимися возможна потеря части смысла. Например,

(г-8) *Воспитание – сложный, многоаспектный процесс. Но главная задача воспитания ребенка, если коротко, его адаптация к обществу./ (=Задача воспитания ребенка, если говорить коротко (если вы хотите, то я скажу коротко), его адаптация к обществу). 양육은 복잡하고 다양성을 지닌 과정이다. 그러나 아이 양육의 중요한 문제는, 만일 짧게, 사회의 적응이다./아이 양육의 문제에 관해 제가 만일 간단히 말씀 드리면, 그건 바로 사회 적응의 문제입니다.*

То же относится к частотным в устной речи вводным конструкциям, которые представляют собой условные предложения в форме второго лица и «передают вынужденность сообщения в угоду собеседнику» (если хотите, если желаете, если вам угодно...) [Гаврилова 2001: 240].  
Пример:

(г-9) *Вы думаете, я не понимаю по-английски? А я, если хотите, три года в Америке жил (= Если хотите, то скажу, что я жил три года в Америке (вообще я не хотел этого говорить, но вы вынуждаете меня к этому)).*

Дословно: *당신은 제가 영어를 이해하지 못한다고 생각하시나요? \*\* 그러나 만일 원하신다면, 삼 년 동안 제가 미국에서 살았습니다.* Адекватный литературный перевод должен включать дополнительные лексические указатели: словосочетания «честно говоря», «вы не знали?», которые выражают легкое неодобрение говорящего. *사실 제가 솔직히 말씀 드리자면 전 삼 년 동안 미국에서 살았었습니다./당신은 제가 삼 년 동안 미국에서 살았다는 사실은 잘 모르시나보네요!*

(д) Пятый, теоретически возможный вариант: глагол опускается в корейском языке и не может быть опущен в русском предложении того же содержания. Таких примеров пока не обнаружено.

Итак, глаголы речи могут опускаться как в корейском, так и в русском языках (а, б, в), однако такое имеет разный статус в языках и приводит к разным последствиям. В русском языке предложения с опущением глаголов речи являются **распространенным, типичным средством оформления мысли**, особенно широко употребляемым в устной разговорной речи. При этом иногда (достаточно редко), стилистическая окраска русского предложения остается в рамках литературной нормы, и такое высказывание допускается как в дружески-фамильярной беседе, так и в официальном общении (а,б). Статистически весомее представлены случаи, когда стиль высказывания с нулевым выражением глагола говорения снижен, и такое высказывание в официальном общении неуместно (в,г).

В корейском же языке даже в тех случаях, когда опущение допустимо без ущерба для общего смысла предложения, эллипсис глаголов речи **не типичен, не характерен** в целом для языка, и его частотность более низкая. Предложения с нулевым выражением глаголов речи могут использоваться только в дружеской, фамильярной беседе (б,в). Высказывания с пропущенным глаголом речи, употребление которых в официальной беседе допустимо по стилю, являются редким исключением (а). В ряде случаев опущение глаголов речи в корейском языке вообще невозможно (г). Одна из причин того, что в корейском языке глаголы речи опускаются редко, возможно, состоит в том, что в нем существуют очень строгие нормы речевого этикета (только основных стилей разной степени вежливости насчитывается пять!), и все члены корейского социума обязаны неукоснительно придерживаться в конкретной ситуации строго определенного стиля (подробнее см. Хон Чжун Хюн 2006).

Если говорить об опущении языковых единиц в речи как о феномене русского языка в целом, то его можно поставить в ряд других явлений, которые свидетельствуют о жесткости или гибкости языковой системы [Ганеев 2004: 101]. Некоторые виды опущения, будучи нормой (компрессия, нулевое выражение связки, системно-неполные конструкции) есть форма проявления **жесткости, нормативности языка**. В то же

время наличие конситуативно-неполных, стилистически сниженных предложений, *сосуществующих* в языке наряду со своими полными, стилистически нейтральными эквивалентами, есть форма проявления **гибкости** языка в условиях устного общения (высокая эмоциональность, стремление воздействовать на собеседника, дефицит времени).

#### Литература

- Бочкарев Е.А. «Семантический словарь». Нижний Новгород, 2003.
- Гаврилова Г.Ф. «О коммуникативно-функциональном потенциале придаточной части.
- «Традиционное и новое в русской грамматике. Сборник статей памяти В.А. Белошапковой. М., 2001
- Ганеев Б. «Противоречия в языке и речи». Уфа, 2004.
- Горелов И.Н. Невербальные компоненты коммуникации. М., 2006.
- Земская Е.А., Китайгородская М.В., Ширяев Е.Н. Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения. М., 1981.
- Земская Е.А., Китайгородская М.В., Ширяев Е.Н. Русская разговорная речь. Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис. М., 1987.
- Книга о грамматике. Материалы к курсу «Русский язык как иностранный». т.2. Под ред. А.В.Величко. М., МГУ, 2004.
- «Разговорная речь в системе функциональных стилей современного русского литературного языка. Лексика». Под ред проф. О.Б.Сиротининой. М., 2003
- Столярова Е.К. «К вопросу об имплицитности и эксплицитности выражения смысловых компонентов в звучащей диалогической речи». «Слово. Грамматика. Речь». Вып. 5. М., МГУ, 2003.
- Стуколова Г.П. «Семантико-синтаксическая организация простых и сложных предложений с глаголами говорения» «Традиционное и новое в русской грамматике. Сборник статей памяти В.А. Белошапковой. М., 2001.
- Хон Чжун Хюн «К вопросу о выражении категории вежливости в корейском языке» // «Слово. Грамматика. Речь». М., МГУ, 2006.
- 강연임. 한국어 담화와 생략. 이회. 2005.
- 엄숙진. «생략(эллипсис)의 개념과 조건 및 대상». 러시아 어문학연구논집 Russistika. Русский язык и литература, 제21 집, Сеул, 2006.

## ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ 'ТЕЛО' В РУССКОМ ЯЗЫКЕ И ЕГО ОСОБЕННОСТИ С ПОЗИЦИИ КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА

1.1. «В современном языкознании семантическое поле определяется как совокупность языковых единиц, объединенных общностью содержания и отражающих понятийное, предметное или функциональное сходство обозначаемых явлений» [Кобозева 2004: 99]. «Для семантич. П. постулируется наличие общего (интегрального) семантич. признака, объединяющего все единицы П. и обычно выражаемого лексемой с обобщенным значением (архилексемой) <...> и наличие частных (дифференциальных) признаков от одного и более, по к-рым единицы П. отличаются друг от друга» [ЛЭС 1990: 380].

Между словами, составляющими семантическое поле, существуют системные семантические отношения синонимии, антонимии, омонимии, гипонимии, конверсивности, семантической производности, ассоциативности. Лексические единицы взаимозависимы и взаимоопределяемы.

1.2. В соответствии с лексикографическими данными субстантивы русского языка с идеей 'тело' представлены следующим лексическим множеством: КОРПУС, ОРГАНИЗАЦИЯ, ОРГАНИЗМ, ПЛОТЬ, СЛОЖЕНИЕ, СТАН, ТЕЛЕСА, ТЕЛО, ТЕЛОСЛОЖЕНИЕ, ТОРС, ТУЛОВИЩЕ, ТУЛОВО, ФИГУРА, ФОРМА, ТРУП, ОСТАНКИ, КОСТЬ, МУМИЯ, ПРАХ [ХРСС].

Среди анализируемых слов все устаревшие слова являются архаизмами: ОРГАНИЗАЦИЯ – (устар.) 'организм человека, совокупность его структурных и физиологических особенностей' [РСС] ТУЛОВО – (устар. и прост.) 'то же, что туловище' [РСС].

Среди слов данной группы, активных в современном русском языке, особую группу составляют стилистически маркированные единицы: ТЕЛЕСА – 'толстое и тучное тело' (разг., шутол.) [РСС]; ТОРС – 'туловище' (книжн.) [ТС Ушакова]; ОСТАНКИ – 'тело умершего человека или павшего животного, а также то, что осталось от него' (о человеке – высок.) [РСС]; ПРАХ – 'то же, что останки' (книжн.) [РСС]; КОСТЬ – 'захороненные останки, а также моши' (высок.) [РСС].

Стилистически нейтральными словами множества являются следующие: ТЕЛО, ОРГАНИЗМ, ТУЛОВИЩЕ, ПЛОТЬ, КОРПУС, СЛОЖЕНИЕ, ТЕЛОСЛОЖЕНИЕ, СТАН, ФОРМА, ФИГУРА, ТРУП, МУМИЯ. Эти слова и составляют лексико-семантическое ядро множества в современном русском литературном языке. Именно они подвергаются в настоящем исследовании семантическому анализу. Базой для составления лексикографического семантического поля послужили материалы следующих лингвистических словарей: ТС Ожегова, ТС Ушакова, БТС, ТС Даля, РСС, ПФС, НФС, БТСС.

следующих лингвистических словарей: ТС Ожегова, ТС Ушакова, БТС, ТС Даля, РСС, ПФС, НФС, БТСС<sup>1</sup>.

Если обобщить дефиниции слова ТЕЛО в проанализированных толковых словарях, то среди этих дефиниций можно выделить следующие антропоцентрические лексикографические семантические инварианты (Л.О.Чернейко 2004) наивного понятия, заключенного в слове ТЕЛО: 1) 'организм человека или животного в его внешних физических формах и проявлениях'; 2) 'часть человеческой фигуры от шеи до ног ; туловище, корпус'; 3) 'останки умершего человека, труп'. Отсюда следует, что ТЕЛО является полифункциональным (наиболее общим по сравнению с другими единицами этой группы) обозначением физической, материальной субстанции человека, поскольку оно может обозначать как целое, так и часть этой субстанции, как живой, функционирующий организм, так и то, что от него остается после физической смерти человека.

**2.0.** По семантическим признакам субстантивы с идеей 'тело' Л.О. Чернейко предлагает следующие разряды по общности дифференциального семантического признака (ДП).

**2.1.** ДП "тело как целое". По этому параметру объединяются слова ТЕЛО, ОРГАНИЗМ, ПЛОТЬ, ТРУП.

В ТС Даля лексикографическая картина субстантива ТЕЛО разнообразнее, чем в других рассмотренных словарях. Значения слова ТЕЛО В.И.Даль толкует так: ① "весь объем плоти, вещества его, образующего одно цельное, нераздельное существо, оживляемое, у животного, живою душою, у человека, сверх сего, духом ; ② либо бездушная плоть, труп". В.И.Даль подчеркивает вещественность цельного, объемного тела как фрагмента субстанции, оживляемой у человека душою и духом. В значениях слова ОРГАНИЗМ как «живое целое (существо или растение) с его согласованно действующими органами» (1 по СРЯ), «совокупность физических и душевных свойств какого-л. человека» (2 по СРЯ) указана принадлежность организма 'живому целому' (существу, растению). Главное в толковании слова ОРГАНИЗМ – это то, что действующие органы и функции его в толковых словарях не указаны. Между тем организму как своеобразному природному механизму присуще выполнение множества функций, например, сигнальной: *Мой организм подал мне отчаянный сигнал* (Е. Гришковец. Рубашка); защитной: *Во время полноценного регулярного сна восстанавливаются работоспособность и защитные силы организма, отступают многие болезни* (Труд-7, 2004).

Слово ПЛОТЬ в русском языке дано в словарях с пометой «устаревшее слово» (1 по СРЯ, ТС Ожегова, 1 по ТС Ушакова). Тем не менее это слово употребляется в современном русском языке без какого бы то ни было иронического смысла (*умерщвляют плоть*). Бесспорным, однако, является тот факт, что само содержание этого слова, его семантическая

---

<sup>1</sup> В списке литературы дана расшифровка этих сокращений.

специфика редко актуализируются. Такие слова, которые обозначают маловостребованные культурой смыслы, можно считать нечастотными лишь условно.

В слове ПЛОТЬ тело отображается как источник соматических переживаний – положительных (*плотские наслаждения*) и отрицательных (*страдание плоти*). Тело человека также есть источник чувственности, но в слове ТЕЛО это его свойство непрофилировано<sup>1</sup>. Поэтому экстенционал (охват фрагментов действительности) слова ТЕЛО в том значении, которое синонимично значению слова ПЛОТЬ, шире экстенционала последнего.

Что же касается интенционала (содержания понятия), то он у слова ПЛОТЬ сложнее, чем у его идеографического синонима ТЕЛО именно за счет профилирования семантического параметра «источник соматических переживаний».

Слово ТРУП в русском языке обозначает мертвое тело человека или животного [ТС Ожегова]. На наш взгляд, это слово принадлежит медико-криминалистическому дискурсу, тогда как слово ТЕЛО в синонимичном слову ТРУП значении («мертвое тело») не имеет жанровых ограничений. Надо отметить также, что в синонимах ТЕЛО и ТРУП профилированы разные семантические аспекты внеязыкового фрагмента действительности, а именно: в слове ТРУП ставится акцент на том, что мы имеем дело с мертвой материей, а в слове ТЕЛО – на том, что речь идет о физических останках человека.

Стилистически маркированным синонимом к слову ТЕЛО является слово ОСТАНКИ с прозрачной внутренней формой (то, что осталось). В обыденной русской речи возможны следующие синтагмы и взаимозамены синонимов в этих синтагмах: *найден труп (тело), доставили труп (тело) в медицинское учреждение, вынос тела (но не трупа)*. В официальной речи такие замены запрещены: *доступ к телу (но не к трупу), процессия с телом покойного (но не с трупом)*. В специальной речи (медико-криминалистической) более частотным представляется слово ТРУП (например: *отправить труп на экспертизу; неопознанный труп*), хотя это предположение нуждается в проверке.

2.2. ДП «ТЕЛО как часть целого». По этому параметру слово ТЕЛО объединяется со словами ТУЛОВИЩЕ и КОРПУС.

В соответствии со словарными дефинициями слово ТУЛОВИЩЕ – это «тело человека или животного без головы и конечностей» (по СРЯ), а КОРПУС – «туловище человека или животного» (1 по СРЯ, 1 по ТС Оже-

---

<sup>1</sup>Термин *профиль* (профилирование) принадлежит Р. Лангакеру и означает выделение в семантике слова той грани, которая описывает самый грубый ее контур. [Рахилина 2000: 358-359].

гова). Очевидно, что в толковых словарях толкования значений слов ТУЛОВИЩЕ и КОРПУС не дифференцированы. Тем не менее понятия, стоящие за этими словами, нетождественны: если туловище – это часть тела, то корпус мыслится как оболочка тела, вместилище организма. Слово ТУЛОВИЩЕ часто употребляется для описания тяжелого и неловкого тела, и, скорее, мужского, чем женского, например: *Его длинное неуклюжее туловище поддерживали очень короткие кривые ноги* (Гаршин. Денщик и офицер); *[Генерал] молча сделал навстречу Ивану Федоровичу быстрое, сильное движение всем корпусам* (Фадеев. Молодая гвардия).

Применительно к человеку (мужчине) – корпус можно считать вместилищем организма. Такое толкование русского слова КОРПУС, достаточно редкого в современном русском языке в том значении, которое словарь С.И.Ожегова ставит на первое место и к тому же семантически не дифференцированного, не отграниченного от слова ТЕЛО в том же антропоцентрическом значении, опирается на достаточно частотное в современном языке значение, которое С.И. Ожегов приводит под цифрой 2, а именно: ‘остов, оболочка чего-н.’, иллюстрируя это значение словами, связанными с механикой – *корпус судна, корпус часов, корпус граммы*. А если ОРГАНИЗМ – это в первую очередь (и главным образом) функционирующее живое, слаженно и гармонично работающие органы целого, то и вместилище этого слаженно действующего механизма должно быть тоже «механическим». КОРПУС человека и есть вместилище его работающего живого механизма. Следует отметить, что к мертвому телу человека ни слово КОРПУС, ни слово ОРГАНИЗМ неприменимы. По параметру «оболочка» слово КОРПУС соотносимо со словом ТЕЛО в совершенно ином аспекте, а именно «вместилище/вмещающее», подобно тому, как тело считается вместилищем души. И тогда можно составить такую пропорцию: душа: тело = организм: корпус.

2.3. ДП «Очертания тела и его частей». По этому параметру слово ТЕЛО объединяется со словами ФОРМА, ФИГУРА, СТАН, СЛОЖЕНИЕ, ТЕЛОСЛОЖЕНИЕ.

В значении ФОРМА ‘очертания человеческого тела, фигуры (обычно женской)’(2 по СРЯ) подчеркнуто визуальное впечатление от фигуры человека в целом. А в значении ‘очертания частей тела, фигура’(9 по ТС Ожегова) акцентированы очертания отдельных частей тела (*форма руки, головы*). В данных дефинициях значение слова ФОРМА определяется через слово ФИГУРА. ФИГУРА – это ‘внешние очертания, форма тела, физический облик человека’ в целом (7 по СРЯ). Поэтому можно сказать по-русски *форма головы, стопы, грудной клетки*, но нельзя сказать \**фигура головы, стопы*.

Итак, если ФОРМА обозначает как очертания тела в целом, так и его отдельных частей, то ФИГУРА – только очертания тела в целом (*фигура мужчины, женщины, ребенка*). Важно отметить дополнительные семантические особенности этих двух слов. Слово ФОРМА во множественном числе обозначает отдельные части женского тела, причем части достаточно внушительные (например, в выражении *женщина с формами* имеются в виду грудь, бедра).

Слово ФИГУРА в рассмотренном значении сугубо человеческое. Это слово обозначает как живого человека (*его стройная фигура*=человек), так и его скульптурное изображение (*фигура всадника, полководца*). Что же касается животного, то применение слова в этом случае сужается до скульптурного, графического изображения животного (*фигура слона*). Если же речь идет об игрушках, то их обозначает слово ФИГУРКА (*фигурка слона*).

В слове ТЕЛОСЛОЖЕНИЕ профилировано строение тела человека, что отражается во внутренней форме этого слова: *сложение тела*. Если в слове ФИГУРА семантический акцент сделан на внешнем облике тела, то в слове ТЕЛОСЛОЖЕНИЕ – на его крепком сложении (ср. русская поговорка: *Не ладно скроен, да крепко шит*). Аргументацией правильности предлагаемого толкования семантики слова ТЕЛОСЛОЖЕНИЕ служит шутовое переосмысление, превращающее его в слово ТЕЛОВЫЧИТАНИЕ, которым обозначают худую фигуру. Итак, ФОРМА – это очертания тела в его целостности, а также частей тела; ФИГУРА – очертания целого; ТЕЛОСЛОЖЕНИЕ – строение тела (крепкое сложение).

3.0. В китайском письменном литературном языке существует аналогичная русскому слову ТЕЛО лексема – SHEN, буквальное значение которой ‘тело’. Базовыми лексемами, соответствующими русскому слову ТЕЛО являются SHEN и TI. В современном литературном языке SHEN – связанная морфема, употребляющаяся в составе двуслогов (ср. *shen ti* (тело), *ren shen* (личность), *ben shen* (я) сам и т.п.). В старом литературном китайском языке SHEN – самостоятельное слово. В нем профилируется семантика тела как физической величины: тело человека или животного (целое существо; часть тела с шеи до пояса; часть тела без головы). На базе этого значения развивается ряд более абстрактных значений, в том числе значения ‘я’, ‘я сам’, ‘лично’, ‘карьера’, ‘жизнь’, ‘общественное положение’, ‘моральные качества’, ‘достоинство человека, способности’. Из этих значений выделяется сема ‘личность’. Так, например, тело связано с речью: *shen qing yan wei* (= у человека общественное положение низкое, его речам и мнениям не уделяют внимания); тело связано с делами и заслугами: *shen tui gong cheng* (= удалиться на покой, совершив достойные дела, оцененные по заслугам); тело связано с именем (репутацией): *shen bai ming lie* (= сам человек потерпел поражение, репутация его лопнула).

В китайской культуре представлен и совершенно другой взгляд на соотношение личности и общественного положения. Этот взгляд выражен во фразеологизме *shen wai zhi wu* (= дело наживное, букв.: чем не нужно особо дорожить как преходящим).

Слово *TI* и слово *SHEN* обозначают тело как физическую величину, т.е. тело целиком или часть тела, а также отдельно конечности и конечности вместе с туловищем. Но в отличие от слова *SHEN* слово *TI* толкуется в словарях как форма тела или предмета, как нечто визуально воспринимаемое. На базе этого значения развивается ряд более абстрактных значений, в частности, значение 'сердце; душа', 'общественное положение', 'достоинство', 'сам; лично'. В словаре БТСС обнаруживается, что значения лексем *SHEN* и *TI*, обозначающих тело или часть тела, частично совпадают, но лексема *TI* также обозначает форму тела.

Следует отметить, что в китайском языке помимо базовых лексем *SHEN* и *TI*, которые соответствуют русскому субстантиву ТЕЛО, также имеется целый семантический ряд лексем с идеей 'тело': *QU, SHI, XING, ROU, HAI, ZHI, GONG* и ряд словосочетаний: *SHEN TI, QU GAN* и др. Если сгруппировать эти словосочетания, то получается два разряда слов: 1) слова, обозначающие как целое тело: *SHEN TI* (тело), *SHEN QU* (тело: обычно о богатырском телосложении), *QU GAN* (тело в обобщенном смысле), *QU TI* (тело), *ZHI TI* (тело), *DONG TI* (тело), *YI TI* (тело уважаемого человека после его смерти), *SHI GU* (тело умершего человека) и 2) слова, синонимически связанные с идеей тела и обозначающие его отдельные параметры: (*YOU*) *JI TI* (организм), *SHI TI* (труп), *SHEN TIAO* (тело + фигура), *SHEN BAN* (тело, сложение), *SHEN XING* (тело + форма), *SHEN DUAN* (тело + фигура), *SHEN CAI* (размер тела), *QU KE* (имеется в виду человек, не имеющий духа), *XING HAI* (= *QU KE*), *XING TI* (форма + тело), *ROU TI* (плоть, тучное тело), *TI XING* (фигура), *TI PO* (телосложение + энергия). Очевидно, что одному русскому слову соответствует либо одна или несколько лексем, либо одно или несколько словосочетаний китайского языка. Из этого следует, что лексем с идеей тело в китайском языке, как и в русском слово ТЕЛО, представляют собой стержень, вокруг которого объединяется множество слов с более частными значениями, конкретизирующими общую идею 'тело'. При сопоставлении одного семантического поля в двух языках обнаруживается, что в китайском языке выявляются такие смыслы, которые отсутствуют в русском языке: например: никак не выражен социальный статус умершего (*YI TI*), нет слова, которое бы обозначало тело и энергию человек (*TI PO*), нет отдельного слова, которое бы обозначало тело человека за вычетом его духа (*QU KE*).

**4.0.** Тело предстает как фрагмент русской языковой картины мира (по художественным и газетным текстам).

ТЕЛО как понятие философского дискурса – это живой организм в его соотносительности или сопряженности с душой " [НФЭ 2001: 25]. В христианской антропологии человек мыслится состоящим из духа, души и тела, причем тело квалифицируется какместилище души. Это пред-

ставление может как соответствовать наивно-языковым представлениям, так и противоречить им.

В обыденном языковом сознании субстантив ТЕЛО отображает разные фрагменты внеязыковой деятельности, которые связаны друг с другом либо логическими, либо культурологическими ассоциативными связями. На основе анализа собранных материалов из художественных и газетных текстов можно прийти к следующему предварительному выводу: 1) тело и душа образуют неразрывное единство, вместе составляя целостного человека, но иногда они могут быть более или менее автономными: например, – *A-a-a! – визжал женский голос. – Всем нужно мое тело, никому не нужна моя душа!* (Л.Улицкая. Тело красавицы); *Проблема в голове, но оперируют тело* (Труд-7, 2004); *Я и полюбил-то всерьез только тогда, когда мое тело стало соответствовать моему внутреннему состоянию* (Труд-7, 2004); 2) тело имеет способность к порождению, развитию и функционированию душевных явлений: восприятия, памяти, мышления, переживаний. Оно хранилище истинных чувств, поле интеллектуальной деятельности: *Тело не поверило такому счастью* (Е. Гришковец. Рубашка); *И тело мое все вспомнило – как будто проснулось* (Л. Улицкая. О, Манон!); 3) тело предстает как орган порождения звука, речи: *Ее тело поет* (ТВ); *Тело должно найти отображение в слове, оно должно рассказать свою историю* (Литературное новое обозрение № 69, 2004); 4) тело также может служить инструментом: *Он бился телом о дверь, пока не почувствовал, что дверь его толкает: ее открывали снаружи* (Л.Улицкая. Короткое замыкание); *Люди боролись до тех пор телами, туловищами, и только мы нашли, что туловище – это скучные и второстепенные рычаги, а веселые – в коробке черепа* [Жан Клод Ланн 2005: 338]; 5) тело рассматривается как предмет обладания: *Все-таки на дне ее души лежала почти похоронная надежда, что встретится человек, который не обратит внимания на обертку из красоты, не захочет завладеть поскорее ее телом, а будет любить именно ее самое.* (Л.Улицкая. Тело красавицы) и как товар, т.е. как предмет купли-продажи: *Я даже не торговлю телом имею сейчас в виду, этим, как оказалось, неисчерпаемым ресурсом российского сырья* [ЛГ № 53 2005. С. 5].

Анализ имени ТЕЛО в художественном и публицистическом текстах расширяет лингвистическое представление о коннотативном потенциале русского слова ТЕЛО.

5.0. Субстантив ТЕЛО в одноименном лексико-семантическом множестве является семантически доминантным, поскольку все его значения покрывают это множество. Другие единицы множества находятся с именем-доминантой в синонимических и партонимических отношениях. Семантической особенностью слова ТЕЛО является знантисосемия, т.е. сосуществование в его семантической структуре антонимических отношений (ТЕЛО обозначает и живое, и мертвое); партонимических отношений (ТЕЛО обозначает как целое, так и часть целого, т.е. туловище). Кроме того, ТЕЛО как целое обладает своими функциями, совокупность

которых обозначается словом ОРГАНИЗМ. Помимо этого слово ТЕЛО находится в синонимических отношениях со словами ПЛОТЬ, в котором семантический акцент на сенсорном источнике) и ФОРМА, в котором семантический акцент на визуальном восприятии тела).

Сопоставление русского слова ТЕЛО и его парадигматических коррелятов с денотативно тождественным множеством китайского языка показывает, что в русском языке в этом поле отсутствуют те смыслы, которые значимы для поля китайского языка: энергия, социальный статус умершего, тело за вычетом духа.

Антропоцентрические значения слова ТЕЛО и его парадигматические связи можно представить следующей схемой, в которой распределены проанализированные единицы лексико-семантического поля 'тело' в русском языке.

ЛСВ	'мертвое'	'часть'	'целое'			
			как 'вместитель'	как 'функция'	как 'восприятие'	
					'визуальное' (снаружи)	'сенсорное' (изнутри)
ТЕЛО 1	ТРУП					
ТЕЛО 2		ТУЛОВИЩЕ	КОРПУС			
ТЕЛО 3				ОРГАНИЗМ	ФИГУРА ФОРМА СТАН СЛОЖЕНИЕ ТЕЛОСЛОЖЕНИЕ	ПЛОТЬ

### Литература

#### 1. Словари.

**БТС:** Большой толковый словарь русского языка. Под ред. С.А. Кузнецова. СПб, 2004.

**БТСС:** Большой толковый сокращенный словарь китайского языка. Под ред. Луо чжунфэн. Шанхай, 1998.

**ЛЭС:** Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.

**НФС:** Новейший философский словарь. Минск, 1999.

**НФЭ:** Новая философская энциклопедия. М., 2001.

**ПФС:** Проективный философский словарь. Под ред. Л.Тульчинского и М.И.Эпштейна. СПб, 2003.

**РСС:** Русский семантический словарь. Под общей ред. Н.Ю.Шведовой. М., 2001.

**СРЯ:** Словарь русского языка. В 4 т. Под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1981.

**ТС Ушакова:** Толковый словарь русского языка. В 4 т. Под ред. проф. Д. Ушакова. М., 1996.

- ТС Ожегова: С.И.Ожегов. Словарь русского языка. Под ред. Н.Ю.Шведовой. М., 1990.
- ТС Даля: В.И.Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. М., 2001.
- Кобозева И.М. Лингвистическая семантика. Учебник. Изд.2-е. М., 2004.
- Жан-Клод Ланн. Метафоры тела в поэзии Велимира Хлебникова. М., 2005.
- Рахилина Е.В. Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость. М., 2000.
- Чернейко Л.О. Спецкурс «Лексико-семантическая система языка и методы ее описания». МГУ, 2004.
- Чернейко Л.О. Курс лекций «Лексическая семантика русского языка». МГУ, 2006.

## МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК НЕРОДНОГО

*С.А. Вишнякова*

### ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ НЕРУССКИХ УЧАЩИХСЯ ПОНИМАНИЮ ТЕКСТА ШКОЛЬНОГО УЧЕБНИКА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Среди проблем обучения в современной школе в России одной из наиболее острых является проблема адаптации учащихся в полиэтническом классе. В связи с этим необходима особая методика, учитывающая адаптивные стороны обучения. Это означает и создание специально разработанных учебных пособий и учебников, которые бы учитывали различные аспекты проблемы адаптации. Одной из острых в этом плане является проблема понимания учебного текста.

В современных условиях в образовании происходят процессы глобализации и интернационализации. Образование столкнулось с проблемами подвижности, получает «трансграничный характер» [Пискунова Е.В., 2006]. Ситуация такова, что в Петербурге появились школы, в которых состав учащихся до 30% является иноязычным. Фактически появился новый тип школы – поликультурной, полиэтнической.

Как показывает практика, нерусские учащиеся либо слабо владеют русским языком, либо не владеют совсем. Им сложно воспринимать учебный материал. Часто они не понимают нейтральной и учебно-научной лексики, не распознают и не умеют продуцировать частотные модели типовых фрагментов учебно-научного текста. Как следствие они плохо воспринимают и продуцируют материал школьных учебников, у них страдает восприятие всех видов речевой деятельности. Это ведет к затрудненному усвоению материала школьных предметов, что было доказано в ходе педагогического эксперимента [Маркова 2005].

Вышесказанное является свидетельством того, что обучение пониманию содержания учебно-научного текста в полиэтническом классе является актуальным.

Один из путей организации понимания учебно-научного текста – создание методической системы обучения рецепции и продуцированию учебно-научного текста на основе его моделирования с позиции коммуникативного и функционального подходов к языковым и речевым явлениям, а также на основе теории речевой деятельности.

Полагаем, что обучение школьников с русским языком как неродным пониманию содержания научно-учебного текста может состояться при условии понимания нерусскими школьниками типовых фрагментов текстов школьных учебников, их лексики и типичных моделей предложений, практического

владения его моделированием. В ходе анализа школьного учебника «Природоведение» выяснено, что для него характерны такие типовые фрагменты текста: о предмете (тексты о строении, свойствах, составе, форме); об ученых (тексты об их биографии, научных открытиях, гипотезах) [Вишнякова, Маркова 2006].

Перечисленные типовые фрагменты содержат особую лексику. Так, например, тексты-гипотезы содержат глаголы: появляться, предполагать, считать, объяснять, выдвигать, полагать, лежать в основе. Для них типичны существительные и словосочетания: мифы, утверждение, научное предположение, возникновение Земли, гипотеза, по его мнению, современное представление, оставаться неясным, спорным, решать вопросы, достоверно узнать.

Овладение лексикой для нерусских школьников связано со значительными трудностями, главными из которых являются: недостаточный словарный запас, сложность большинства лексических единиц учебно-научного текста, а также определенное количество в нем незнакомой нейтральной лексики. Поэтому при обучении пониманию учебно-научного текста естественнонаучного цикла для учащихся 5 полиэтнического класса был выделен лексический минимум [Маркова 2006].

Для достижения наибольшего адаптивного эффекта по отношению к специфике текста школьного учебника при отборе лексического минимума следует учитывать ряд критериев. К ним относятся: соответствие лексики тем типам текстов, которые встречаются в учебнике; соответствие лексических единиц новой информации текста; отбор слов, помогающих учащимся в построении монологического высказывания и написании творческих работ.

При обучении учащихся с русским языком как неродным основными приемами раскрытия значения слова являются: использование наглядности, описания, перечисления, указания на лексическую парадигму, использование синонимов, антонимов, указание на внутреннюю форму.

Чтобы подготовить учащихся к осуществлению речевой деятельности на русском языке с использованием введенной лексики, предлагаются предкоммуникативные упражнения, которые осуществляются на предтекстовом этапе. Они позволяют зафиксировать в памяти учащихся лексические единицы, характерные для типовых фрагментов школьных учебников, помогают уяснить их системную и контрастивную ценность. Например, упражнения по лексике целесообразно строить, отрабатывая умения распознавать предметы по форме, свойствам, составу, строению; выявлять, из каких слов состоят сложные слова, обозначающие перечисленные характеристики; определять, как они образованы; подбирать однокоренные слова к научным терминам и т.п.

Важна адаптация учащихся к типовым моделям предложений учебно-научного текста. Так, в текстах о строении встречаются модели: «что находится где», «где располагается что», «что составляет что», «что образовано из чего», «что делится на что». В текстах о свойствах типичны модели: «что бывает каким», «что характеризуется чем». Для текстов о составе характерны модели: «что состоит из чего», «что включает в себя что», «что образует что», «что представляет собой что». Особые модели содержатся в текстах-биографиях: «кто есть кто», «кто разработал что», «кто родился где», «кого интересовало что», «кто открыл что», «кто предложил какую гипотезу» [Там же].

Школьники поликультурных классов легче адаптируются к русскоязычному учебно-научному тексту, если овладеют следующими умениями: находить в нем вышеперечисленные типовые модели; вставлять в текст пропущенные типовые модели; строить с ними предложения, монологическое высказывание.

Чтобы помочь нерусским школьникам адаптироваться к логике развития информации текста учебника, целесообразно предложить работу над его смысловыми связями на основе метода моделирования. В этом плане актуальным остается мнение И.П. Быстрова, отражающее методологически значимое для моделирования положение: «... Изучение объекта как целого, как системы, вскрытие его интегральных свойств и закономерностей с помощью построения соответствующих моделей является... важным компонентом научного познания» [Быстров 1986: 131].

К моделированию обращаются тогда, когда возникают затруднения в понимании объекта, когда необходимо разобраться в его главных взаимосвязях. Неслучайно одной из ведущих функций модели является функция получения новых знаний о замещаемом объекте [Штофф 1974]. Большую роль при этом играет *объяснительная* составляющая модели. Процесс понимания осуществляется через объяснение модельных связей.

В методике обучения русскому языку как иностранному использование концепции моделирования текста, как показал научный эксперимент, дает эффективные результаты [Вишнякова 2000, 2001]. Для методики обучения русскому языку как неродному обращение к моделированию также важно, поскольку, во-первых, *моделирование используется как процесс познания* изучаемого объекта – текста учебника; во-вторых, модель дает возможность увидеть «итоговый образ» объекта – каркас учебно-научного текста, его главные смысловые связи. Ими являются связь коммуникативной задачи текста с главными элементами каркаса текста – темой, микротемами, данной и новой информацией текста. Организованное таким образом для нерусских учащихся познание смысловых связей русского учебного текста носит объяснительный и вместе с тем творческий характер.

Специфика моделирования текста для нерусских школьников проявляется на предтекстовом этапе, предполагающем работу над незнакомой лексикой посредством приемов семантизации и над грамматическими моделями предложений учебно-научного текста, которая создает базу для его восприятия. Важно и то, что, обучаясь моделированию готового научного текста при чтении, школьники поликультурного класса одновременно учатся переносить полученные знания и умения на другие виды речевой деятельности, учатся адаптации к восприятию и пониманию текста любого школьного предмета.

Таким образом, адаптация нерусских школьников к учебным предметам в русской школе может осуществляться через работу над пониманием текста учебника. При этом процесс адаптации к учебному тексту и его пониманию осуществляется посредством адаптивной системы работы над пониманием его типовых фрагментов, лексики, типовыми моделями предложений, над его ядерными связями.

### Литература

- Быстров И.П. Логико-методологические проблемы построения теоретических моделей развивающихся систем // Принцип системности в познании процессов развития. М., 1986. – С.130–142.
- Вишнякова С.А. Теоретические основы обучения моделированию научного текста. СПб, 2001.
- Вишнякова С.А. Моделирование научного текста в обучении иностранных учащихся. СПб, 2000.
- Вишнякова С.А., Маркова М.В. Специфика функционально-смысловых типов речи в школьном учебнике естественнонаучного цикла // XXXV Международная филологическая конференция. СПГУ, СПб., 2006.– С. 122-127.
- Маркова М.В. К вопросу об уровне владения учащимися русским языком как неродным в полиэтнической школе. II Межд. научно-мет. конф.– Ереван: РАО, 2005. – С 43-44.
- Маркова М.В. Основы обучения пониманию содержания учебно-научного текста в разноязычном классе// Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Аспирантские тетради: №1 (18): научный журнал. – СПб, 2006. – С.131-135.
- Пискунова Е.В. Тенденции развития высшего образования в эпоху глобализации // Проблемы адаптации иностранных студентов в Российской социокультурной среде: учебный процесс и воспитательная работа. СПб., 2006. – С.3-5.
- Штофф В.А. Моделирование и познание. – Минск, 1974.

## СТРАНОВЕДЕНИЕ

*Л.Ю.Юшина, Р.А.Кулькова*

### СОВРЕМЕННЫЙ КОНТИНГЕНТ УЧАЩИХСЯ ИЗ РЕСПУБЛИКИ КОРЕЯ: КАКАЯ СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ КУЛЬТУРЫ ЕГО ФОРМИРУЕТ

Общепризнано, что среда влияет на процессы мышления нации, на развитие её языка, на ее поведение [Корнилов 2003: 124]: если радикально меняется среда – существенно меняется человек как продукт своей среды. Современный мир развивается очень динамично, и эти изменения ощутимо сказываются на новых поколениях учащихся, которые приезжают учиться в Россию из разных стран. Чтобы эффективно работать с представителями новых поколений, желательно знать новые условия, в которых они живут в своей стране, их систему национальных ценностей культуры. *Ценности культуры* – это некие базисные ценности, присущие группам и сообществам людей; это те *неповторимые особенности* культуры, которые служат духовной основой данного сообщества или нации, определяют мировоззрение людей, их идеалы, стереотипы поведения и т.д. При этом «факт культуры – не любой факт, а факт, представляющий либо правило, либо прецедент» [Рождественский 1996: 13]. Зная «стереотипы-представления» и «стереотипы поведения» [Красных 1999: 337] представителей других наций, мы имеем больше шансов на взаимопонимание и взаимную адаптацию в процессе обучения, а также сможем избежать ситуаций, когда по незнанию, стремясь познакомиться с какими-то ценностями культуры, мы порой «ломимся в открытую дверь» или, наоборот, игнорируем (или неправильно понимаем) важные для представителей иной культуры феномены.

Республика Корея развивается самым стремительным образом: в наши дни она уже представляет собой развитое, мощное государство, которое достигло больших успехов в самых разных областях жизни (подробно познакомиться с достижениями этой страны можно в выходящих на русском языке газетах «Окно в Корею», «Сеульский вестник» и др.). Это отражается на самосознании и поведении корейцев, их моральном и даже физическом облике (молодое поколение более рослое, чем их родители).

Авторы данной статьи последние годы работают с корейским контингентом в самой республике Корея, но имеют большой опыт работы и с другими нациями, который дает возможность широкого сравнения разных контингентов учащихся. Основываясь на личном опыте преподавания и проживания в этой стране, а также проведя опросы своих учащихся

(студентов университета Санг-Менг в городе Чонан, аспирантов университета Ханянг в Сеуле) и корейских коллег-преподавателей, авторы обобщают свои наблюдения над стереотипами корейской культуры.

Итак, что важно принимать во внимание при работе с корейскими учащимися? Какая среда их формирует? Какова система духовных ценностей Кореи, или, другими словами, каковы «базовые категории национальной культуры» [Рубина 2007: 95] ?

### **Образование как ключевая культурная и духовная ценность республики Корея**

Образование ценится в Корее чрезвычайно высоко: оно занимает в системе духовных приоритетов этой страны первое место. Все хотят получить не только среднее, но и высшее образование. Образование – очень важный момент в карьере любого корейца, независимо от того, чем он занимается. Идеальный вариант карьеры для молодого человека в Корее – это иметь свой бизнес (чтобы кормить семью) и высшее образование (для самоутверждения: образованный человек – уважаемый член общества). Женщины также стремятся получить высшее образование, чтобы быть на уровне требований современного общества. Стремление к образованию не имеет возрастных или социальных границ в этой стране. Даже успешный бизнесмен не считает себя успешным, если он по каким-то причинам не окончил вуз. В силу этого в Корее не единичны случаи, когда в институты, университеты и аспирантуру поступают мужчины и женщины, которым далеко за сорок, пятьдесят или даже за шестьдесят лет.

Поэтому можно сказать, что республика Корея – страна, в которой трудно «избежать» образования. У корейских детей нет выбора, и независимо от наличия или отсутствия способностей к учебе и от желания или нежелания учиться (таких, кстати, меньшинство, поскольку вся атмосфера в обществе насыщена сознанием ценности образования: мысль о необходимости образования дети буквально впитывают с молоком матери), они «обречены» на попытку поступления в вуз. На подготовку к поступлению (на репетиторов и/или на занятия на курсах) семья тратит немалые деньги. Но и после поступления в вуз, многие студенты параллельно с основными университетскими занятиями продолжают посещать какие-нибудь курсы (а их в Корее великое множество). На курсах они изучают или предмет из университетского курса (чтобы чувствовать себя более уверенными в этом предмете на лекциях или практических занятиях в своем университете), или те предметы, которые могут дать им в будущем какие-либо преимущества при устройстве на работу, но в университете не преподаются.

### **Специфические особенности психологии корейского студента**

В работе с корейскими учащимися надо учитывать некоторые существенные отличия корейской системы образования от русской. Прежде всего это представление, согласно которому «оценка отражает приле-

жание и знания». Конечно, это не специфически корейский стереотип (оценки важны во всех странах), но роль оценок в Корее значительно выше, т.к. они могут повлиять на дальнейшую карьеру: при поступлении на работу все оценки в дипломе учитываются. Поэтому корейские учащиеся, будучи заинтересованы в знаниях, еще в большей степени заинтересованы в хороших оценках. Этим объясняются два нетипичных для России феномена. Первое. Многие корейцы, если оценка их не удовлетворяет, повторно слушают тот же предмет и еще раз сдают по нему экзамен. Второе. У себя на родине корейские студенты любят получать новый материал урока заранее (обучение с опережением). Это даёт им чувство психологического комфорта. Даже перед первым уроком по иностранному языку, они приходят к преподавателю, чтобы получить материал первого занятия и знакомятся с ним (хотя ещё не могут читать на этом языке). По признанию корейских студентов, это «школьная привычка», но она «уменьшает стресс». Введение же на уроке действительно нового материала (без предварительного ознакомления с ним) напрягает нервную систему учащихся, вызывает психологический дискомфорт.

### Отношение к преподавателю в республике Корея как стереотип национального сознания

Профессия преподавателя не относится к числу высокооплачиваемых<sup>1</sup>, однако она является самой престижной и уважаемой. «Учитель» в Корее с давних времён – безоговорочный авторитет, сочетающий в себе все мыслимые добродетели: честность, знания, мудрость, доброту и т.д. Перефразируя Е. Евтушенко, можно сказать, что «учитель в Корее – больше, чем учитель». Не будет преувеличением сказать, что учитель, преподаватель, наставник в Корее – это некий эталон, образец поведения в глазах не только учащихся, но и общества в целом. Пригласить преподавателя на какое-то важное в жизни человека событие (например, на свою свадьбу) считается у корейцев очень почётным, и роль такого гостя можно сравнить с ролью «свадебного генерала», с той лишь разницей, что уважение к нему – подлинное.

Об уважительном отношении к «учёности» в республике Корея свидетельствует также тот факт, что корейский президент набирает себе советников из людей университетского круга, а не из числа богатых бизнесменов, т.к. главным критерием при отборе являются знания и компетентность человека в той или иной сфере, а не размер банковского счёта.

Несколько слов следует сказать о неформальном общении преподавателей и студентов после занятий, так как в этом плане есть некоторые отличия от России. Иностранцы преподаватели, будучи представителями других культур, не всегда правильно воспринимают обычай сту-

<sup>1</sup> В кругу самых престижных профессий в республике Корея (к которым относятся юристы, дантисты, бизнесмены и т.д.) преподаватели считаются самыми бедными.

дентов обедать, ужинать или пить алкогольные напитки вместе с преподавателями (в России за «распитие спиртных напитков с учащимися» преподаватель может получить строгий выговор). Дело в том, что этот обычай является частью студенческой университетской жизни в республике Корея и символизирует сердечные, дружеские отношения между преподавателями и студентами. Такое совместное времяпрепровождение (совместные трапезы) рассматривается в республике Корея не просто как развлечение и отдых, но и как знак тёплых отношений в «общей университетской семье», доброго расположения и доверительных отношений между преподавателем и студентами. Студенты очень любят подобные совместные мероприятия, в которых, как ни странно, нет ничего панибратского: социально преподаватель как был недостижимой для них высотой, так на ней и остаётся. Начало семестра отмечается обычно ужином-знакомством, когда в неформальной обстановке старые и новые студенты имеют возможность ближе познакомиться друг с другом и с преподавателями. В конце семестра после сдачи экзамена преподаватель обычно приглашает своих студентов в университетский ресторан-столовую или заказывает для них еду в университет. Но и без всякого повода после окончания занятий студенты и преподаватели часто вместе обедают или ужинают.

Университетские трапезы – это частный случай проявления такого базового стереотипа культуры в Корее как «приглашение в ресторан (столовую, кафе) на обед или ужин в знак хорошего отношения» (чем выше уважение, тем дороже ресторан). Даже близкие друзья практически не приглашают к себе домой и встречаются на «нейтральной территории» (в ресторане, столовой, кафе) пообщаться за обедом, ужином, чашкой кофе или чая. Деловые партнеры также решают свои проблемы за столиком в ресторане, благо в республике Корея нет в них недостатка (некоторые шутят, что Корею можно назвать «республикой ресторанов», что отражает реальность: на одной небольшой улице может быть расположено подряд довольно много – по меркам других стран – столовых, ресторанов, кафе).

### Стереотипы студенческого этикета корейцев

В университетской среде так же, как и в деловой и общественной сферах республики Корея, до сих пор очень сильны традиции иерархических отношений. Это можно наблюдать в отношениях между студентами-старшекурсниками и студентами младших курсов. Даже второкурсник (а тем более студент более старших курсов) для первокурсника в корейском вузе – непререкаемый авторитет, отношение к нему уважительное и почтительное, почти как к преподавателю. Какое-либо умаление достоинства старшекурсника в глазах младшекурсника недопустимо, так как это ставит обоих в неудобное положение. Такие же иерархические отношения существуют и в аспирантуре. Например, если аспирант второго года обучения, обучающийся по какому-то предмету в одной группе с аспирантом первого года (некоторые предметы изучаются по

выбору) и получает оценку ниже, чем аспирант первого года, это может быть воспринято крайне болезненно, так как нарушает некую субординацию в межличностных отношениях учащихся. Хотя это является «неписанным правилом», его важно учитывать для сохранения нормальной рабочей атмосферы в группе, состоящей из студентов-корейцев разных статусов или разного возраста.

### **Борьба с коррупцией в корейской системе высшего образования как стремление к справедливости и обеспечению равных стартовых возможностей**

В сознании граждан южнокорейского государства сильны представления о необходимости справедливости. Поэтому правительство делает все возможное, чтобы система образования в республике Корея была защищена от коррупции. Действуют строгие законы: преподаватель, который готовит какого-то абитуриента в свой вуз, совершает серьезное правонарушение; различные подношения преподавателю в виде дорогих подарков или денег также официально не допускаются (преподаватель может принять от студентов только небольшие сувениры, соки, цветы). Против коррупции работает также хорошо продуманная и организованная процедура подготовки и проведения единых выпускных школьных госэкзаменов. Составление тестов для единого государственного школьного экзамена проходит в атмосфере строжайшей секретности. Это исключает доступ к информации (тестам) кого бы то ни было, кроме их составителей. В комиссию для составления тестов приглашаются специалисты (каждый год состав комиссии меняется). Комиссии в течение месяца работают над тестами в полной изоляции от внешнего мира: они проживают в гостинице (расположенной в отдалении от населенных пунктов), название которой не разглашается (каждый год гостиницу меняют), под усиленной охраной, без средств связи с внешним миром – факсов, телефонов. Чтобы исключить утечку информации, во время составления тестов из гостиницы не вывозят мусор и не выпускают обслуживающий персонал. Комиссии по составлению тестов покидают гостиницу только в день государственного экзамена, когда во всех школах одновременно пишут тесты, и в тот же день эти тесты публикуются в корейских газетах. Поскольку тесты письменные и составляются строго по школьным учебникам (единым по всей стране), все школьники – и столичные, и провинциальные – находятся в равных условиях, имеют равные шансы получить высокие баллы. В дальнейшем это даёт им равные шансы на поступление в вузы, особенно в самые лучшие вузы, условием приема в которые являются высокие баллы за школьные госэкзамены.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Система поступления на гос. службу также организована таким образом, чтобы поставить заслон коррупции. Для претендующих на место госслужащего помимо окончания вуза необходимо сдать специальные, довольно сложные, экзамены. (Отметим, что в России в XIX веке такую систему приема на госдолжности предлагал видный сановник, та-

Расходы корейского государства на борьбу с коррупцией (а составление тестов в обстановке абсолютной секретности требует больших материальных затрат), как нам кажется, окупаются: возможно, именно отсутствие коррупции (по крайней мере, в больших масштабах) является одним из факторов процветания этого государства, его высоких достижений в разных областях.

### **Проблемы в сфере образования республики Корея**

К сожалению, похвальное стремление корейцев к высшему образованию имеет некоторые негативные последствия. Во-первых, в обществе не хватает рабочих рук, некому работать на заводах и фабриках, и для этой работы Корея вынуждена приглашать иностранцев, так как коренные корейцы считают ниже своего достоинства выполнять трудную, опасную и грязную работу. Второе отрицательное следствие стремления во что бы то ни стало получить высшее образование - это большие проблемы с трудоустройством выпускников вузов (а таких большинство): найти работу по специальности трудно.

Хотя в целом корейцы усидчивы и трудолюбивы, однако их старательность в вузе ниже, чем в школе. Если в школьные годы (а период обучения в школе составляет 12 лет) корейские дети вынуждены много заниматься и вследствие этого испытывают перенапряжение, то в университете (курс обучения всего 4 года) они рассчитывают расслабиться (ведь цель достигнута - в вуз поступили) и занимаются меньше: они «отдыхают от сверхнагрузок школы» и наслаждаются свободной студенческой жизнью. С этим фактором связано то, что в университете не принято давать очень большие домашние задания. Трудностями школьной жизни можно объяснить отсутствие у студентов самостоятельности: привычка к письменным тестам в школе приводит к тому, что студенты очень боятся устных экзаменов в университете. Обращает на себя внимание также то, что они не приучены слушать друг друга на уроке, не имеют навыков работы в парах и т.д.<sup>1</sup>

В университетской жизни республики Корея (по сравнению с вузами других стран) больше времени отводится различным фестивалям и другим развлекательным мероприятиям: это и поездки на два дня за город, с общением у костра, обильным угощением, спортивными играми, национальными песнями, это и приглашение в университет известных эстрадных певцов и артистов, концерт которых заканчивается настоя-

---

лантливый реформатор М.М. Сперанский, но его предложение не было принято). О работе в органах госуправления мечтают многие корейские молодые люди, так как эта работа, во-первых, престижна, во-вторых, это одна из немногих сфер деятельности, которая имеет пенсионное обеспечение.

<sup>1</sup> Однако, по нашим наблюдениям, если систематически вводить новые формы обучения, студенты могут постепенно привыкнуть к ним: этому способствуют высокие адаптивные способности молодых людей и прилежание, выработанное всей организацией и атмосферой жизни этой трудолюбивой нации

щим салютом, это и весёлые студенческие фестивали с национальными играми, продажей поделок, сделанных студентами, и т.д. В ряду развлекательных мероприятий стоят и праздники, которые носят обучающий характер: фестивали кафедр иностранных языков, соревнования переводчиков, праздник-конкурс исполнителей иностранной песни и под.

### Тематика корейского общения как отражение восточной жизненной философии

Работая с конкретным национальным контингентом, важно учитывать, каких тем в общении можно касаться, а каких нежелательно. В ряде стран запретными являются темы материального и семейного положения человека, религиозная принадлежность, политические убеждения, отношения полов, возраст. Что касается Кореи, то запретных тем практически нет: деликатно можно говорить на любую тему. Единственным исключением являются идеологические беседы, особенно по поводу Северной Кореи. Выражение симпатий их северному соседу может быть воспринято как пропаганда (что запрещено законом). Помимо того, что это считается пропагандой, данный вопрос является болезненным для всех корейцев, потому что до сих пор они переживают трагедию разделённых семей (как отголосок гражданской войны и разделения Кореи на Север и Юг во второй половине XX века).

Тема материального положения и социальных различий. Социальное расслоение в Корее, как и в любой капиталистической стране, конечно, есть. Особенно оно усилилось несколько лет назад, в связи с ухудшением экономической ситуации в стране (до этого в социальной структуре общества численно преобладал средний класс, и социальные различия были не так заметны). Однако отношения между богатыми и бедными внешне спокойные и вполне корректные. У бедных нет комплекса по поводу того, что они *бедные* (или, по крайней мере, он спрятан глубоко в душе и внешне никак не выражен). Переживания по поводу своей материальной неустроенности не выливаются в форму обвинения в этом богатых, причину своей бедности ищут скорее в себе и в своей судьбе, в своих жизненных обстоятельствах. Корейцы отмечают, что «богатые – эгоисты, они думают только о себе», но это лишь констатация отношения: в протестах и бунтах (открытых проявлениях неприязни и ненависти) это не выражается, и богатых принимают как данность, философски. Богатые, в свою очередь, в большинстве своем, не выпячивают свою роскошь, потому что демонстрировать своё богатство и кичиться им в Корее не принято. В корейских СМИ, в частности на корейском телевидении, нет никаких *гламурных* передач о богатых (как это имеет место в некоторых других странах, особенно в странах третьего мира). Исключение составляет корейская драма. В современной корейской драме (очень популярный, рейтинговый жанр на корейском телевидении) показывают межличностные перипетии на фоне богатого интерьера, дорогих машин и т.д., однако в центре корейской драмы (даже если герои принадлежат к материально состоятельному слою) – не деньги как глав-

ная ценность, а отношения людей, общечеловеческие проблемы. В то же время внешние атрибуты «обеспеченной жизни» (богатый дом, мебель, одежда и т.д.) воспринимаются большинством корейцев как мечта, образец «красивой жизни».

**Тема возраста.** Что касается возраста, то знать, сколько лет собеседнику, корейцу **жизненно необходимо**, иначе как из множества стилей (а корейский язык, с точки зрения стилей, жестко иерархизирован) он выберет тот, в рамках которого надо говорить с данным конкретным человеком – лпм как со старшим (уважительный стиль речи), как с ровесником (дружеский стиль), как с младшим (стиль, в котором есть оттенок превосходства) [подробнее см.: Хон Чжун Хюн 2006]. По телевидению бегущая строка сообщает зрителям не только, как зовут человека, который дает интервью, но и его возраст. Интерес к возрасту собеседника со стороны корейца часто продиктован не одним лишь праздным любопытством, но желанием не обидеть его (выбрав – не дай Бог! – «неправильный» стиль разговора с ним).

Что же касается **религии**, то, к счастью, в Корее нет проблем, связанных с религиозной нетерпимостью, нет конфликтов на национально-религиозной почве. Отношение к разным религиям лояльное. В этой стране удивительно мирно уживаются и католики, и протестанты, и буддисты, и атеисты. Вероисповедание в Корее – действительно сугубо *личное* дело каждого. Все корейцы независимо от своей конфессиональной принадлежности, с удовольствием отмечают торжественные дни самых разных религий: и Christmas, и день рождения Будды, воспринимаемая их просто как национальные праздники. Религиозные различия в Корее, таким образом, консолидируют нацию, а не разъединяют её. Корея – удивительный пример религиозной терпимости, взаимоуважения и корректности. На занятиях можно смело обсуждать эту тему.

### **Отношение к природе как базовая культурная ценность.**

Корейцы как никто почитают природу и делают всё возможное для её сохранения. Это выражается, например, в том, что в день ежегодного специального праздника – «День дерева» – вся страна сажает деревья (это выходной, но и стар и млад работают «на ниве озеленения»). Забота о деревьях принимает порой трогательные формы: корейцы утепляют деревья на зиму, используя специальные соломенные покрытия для окутывания деревьев, они ставят деревянные подпорки, чтобы деревья росли правильно, и т.д. То и дело можно увидеть табличку на дереве, кустике или клумбе с описанием видов растений и их особенностей. Корейцы стремятся сохранить островки природы в современном мегаполисе, огораживая какое-нибудь древнее дерево-долгожитель, растущее посередине проезжей части дороги.

Корея – одна из немногих стран мира, в которой хорошо поставлена сортировка мусора и вообще городское хозяйство.

Прямое вмешательство в природу в Корее носит щадящий характер. Начиная строительство на природе или в городе, корейские специали-

сты сначала возводят высокий надежный забор вокруг будущей стройки, красят его, прикрепляют плакаты типа «Мы всегда думаем о природе», «Мы заботимся об окружающей среде», и только после этого начинается строительство. Эти плакаты – не голословные лозунги «для галочки»: при строительстве для сохранения природы действительно делается все возможное. После завершения строительства кроме зданий появляются скверы и парки. Любовь к природе и забота о её сохранении, таким образом, также одна из ключевых, базовых категорий культуры в Корее.

### **Популяризация знаний о здоровом образе жизни.**

Здоровье нации (так же как образование и сохранение природы) находится в центре постоянного внимания государства и также представляет собой мощный культурный стереотип. Обращает на себя внимание исключительная личная чистоплотность корейцев, которая считается одним из условий здоровья. Чистоплотность – это часть культуры, она воспитывается в семье, в школе, пропагандируется в СМИ (вопросам чистоты в быту, личной гигиены посвящены многие серьезные передачи).

Разумна и продумана корейская система пропаганды здорового образа жизни и рационального питания как его основной составляющей. Еда в культуре Кореи занимает важное место. Во всех значимых событиях человеческой жизни (рождение ребёнка, свадьба, поступление в вуз или его окончание, праздники, церемонии почитания предков, встречи с друзьями или партнёрами по бизнесу и т.д.) еде отводится не последнее место. В отношении корейцев к еде преобладает критерий полезности, рациональности, разумности. С этим связано например то, что детей не приучают к сладкому (конфеты и печенье заменяют фрукты и сладости из риса). С детства формируются здоровые пищевые привычки и вкусы (исключение составляет привычка к острому, которая в других странах, а в последнее время и в самой Корее, признана вредной для здоровья). Корейская национальная еда приводит к ожирению: питание сбалансированное, ежедневный рацион включает много овощей и зелени (если и едят жирные блюда, то с большим количеством овощей). Случай ожирения детей и взрослых, которые едят «фастфуд» (а распространение «фастфуда» является прямым отрицательным следствием глобализации, влияния американских пищевых стандартов) обсуждаются в СМИ как опаснейшее нарушение здоровья (даже если речь идет о нескольких килограммах). На полного человека так или иначе (хотя и в мягкой форме) постоянно оказывает влияние его окружение (в школе – дети, на работе – сотрудники, в семье – близкие). Причем это касается только корейцев. Упитанный или полный иностранец не является объектом внимания и критики: хотя в корейском обществе считается нездоровым, стыдным и некрасивым быть полным, этот взгляд не распространяется на другие нации (считается, что у иностранцев другая норма). Борясь с ожирением как с врагом номер один, корейские СМИ никогда не рекламируют таблетки для похудения, поскольку в корейской культуре приоритет принадлежит натуральным продуктам и естественным методам оздоровления (физическим нагрузкам).

В Корее для просвещения населения по вопросам здорового образа жизни и сохранения здоровья используется любая возможность. Так, например, в поликлиниках во всех помещениях, где пациенты ждут своей очереди, с помощью видеотехники показываются увлекательные научно-популярные анимационные фильмы о физкультуре, причинах болезней, способах их лечения и профилактики.

### **Святость отношений «отцов и детей» как ключевой элемент корейской культуры**

Мать и отец (особенно мать) – понятия святые для всех представителей корейского сообщества. Отношение к матери в обществе поэтизируется, и это не может не влиять на всех и каждого. В Корее матери посвящено очень много произведений искусства: это и многочисленные трогательные песни, и лирические стихи, и душевные рассказы, и мудрые притчи, и музыкальные произведения других жанров (нам известен балет «Море матери», который повествует о горькой судьбе корейской матери в прошлом). Уважение к матери и вообще к родителям (шире – к старшим) проявляется (помимо специального праздника – «Дня родителей», который отмечается ежегодно 8-го мая) в самых различных формах. Например, в правилах разговорного этикета: нужно хранить молчание, пока говорят родители, ни в коем случае не перебивать и не возражать. Или другой пример: чего бы ни касались разговор или интервью с успешными людьми (звездами кино и телевидения, спортсменами, писателями, политическими деятелями), в ходе беседы хорошим тоном считается вспомнить родителей и выразить им благодарность. Воспитание любви к матери и отцу поставлено, если можно так выразиться, на широкую государственную ногу, что связано с местом семьи в системе культурно-ценностных ориентиров Кореи: семья – основа государства. Это надо принимать во внимание, работая на уроке с ключевым понятием «семья» в разных культурах [см., например, Кабак 2007: 107-109].

### **Патриотизм и коллективизм как ценность корейской культуры**

Любовь к Родине и гордость за нее занимают также одно из центральных мест в структуре духовных ценностей Кореи. У корейцев не принято критиковать Родину. Недостатки в стране, конечно, обсуждаются, и очень серьёзно, но никакой негатив не может затмить того, что Родина – это для корейского гражданина всё, это в полном смысле слова *Родина – мать*. Корейцы – большие патриоты, им в высокой степени присуще чувство национальной гордости. Поэтому, вынося на обсуждение группы тему взаимоотношения различных стран, важно не задевать национальные чувства корейцев, так как они очень настороженно относятся к критике своей родины. Ироничное отношение к отечеству также не типично в Корее.

Одно из проявлений патриотизма в Корее – представление о том, что служба в армии – это дело чести для мужчины, и потому пренебречь своим долгом стыдно. (Несколько лет назад известный корейский эстрадный певец Рю Сын-Чжун уехал в Америку, чтобы не служить. Потом попросился назад, но... ответом ему было всеобщее презрение и официальный отказ Министерства юстиции. Страна не простила своего бывшего любимца.) Армия – это для многих первый опыт проживания вне дома, поэтому молодые новобранцы остро чувствуют тоску по дому, и не стесняясь слёз, вспоминают маму. По южнокорейскому телевидению можно увидеть сцены, странные для европейца: солдаты в строю (!) хором (!) кричат «Мама!» и плачут(!). Но с точки зрения корейца, эта сцена типична и абсолютно нормальна, потому что кто не любит мать, тот не любит родину, а кто не любит родину – тот плохой солдат.

На воспитание патриотизма и коллективизма постоянно «работают» средства массовой информации: самое часто повторяющееся слово в разного рода рекламах, объявлениях, обращениях к гражданам – это слово «вместе»: «Давайте вместе позаботимся о природе (городе, престарелых, инвалидах...))», «Вместе у нас все получится», «Когда мы вместе – это сделать легче» и т.д. Недаром в стране популярна пословица: «Листочек бумаги нести легче, если мы делаем это вместе». Даже то, что в других странах считается личным делом человека (например, кто-то стремится похудеть), в Корее считается делом «общим»: ему помогают, его вдохновляют на занятия физкультурой и диету его друзья, и потом вместе с ним они радуются его успеху, как своему собственному.

В целом о коллективизме и патриотизме корейцев можно сказать, что при наличии социального расслоения, люди этого государства не утратили неподдельного чувства единства нации, чувства сплоченности, «чувства локтя». Особенно ярко это единение проявляется во время событий, которые могут повысить престиж страны, например, на международных спортивных состязаниях (Олимпиадах и чемпионатах), а также в реакции корейцев на значительные для нации события (например, назначение корейского политика Пан Ги Муна Генеральным секретарём ООН, участие корейского города Пёнганг в конкурсе на место проведения зимней Олимпиады 2014 г. и т.д.). Успех кого-то из соотечественников на каком-либо поприще воспринимается корейцами с чувством законной гордости как общее достижение, и впоследствии о нем постоянно напоминают средства массовой информации.

Подводя итог, можно сказать, что в республике Корея существует несколько культурных стереотипов, которыми регулируется личная и коллективная деятельность практически всех членов общества:

- 1) сильный коллективизм, горячий патриотизм, чувство национальной гордости: Родина – это одна большая и дружная семья, в ней все, независимо от социальных различий, друг другу нужны, достойны внимания и уважения, особо почитаются пожилые люди, прежде всего родители, забота о них есть дело чести каждого;
- 2) строгая иерархизированность общества по возрасту и занимаемому

положению;

- 3) глубочайшее уважение к преподавателям, учителям, наставникам;
- 4) серьёзное, ответственное отношение к образованию как к средству достижения материального процветания и фактору, благодаря которому можно занять в обществе место уважаемого человека;
- 5) религиозная терпимость;
- 6) бережное, уважительное отношение к природе, неукоснительное требование практической заботы о сохранении природы;
- 7) обязательная для всех членов общества забота о собственном здоровье, которая предполагает соблюдение правил здорового образа жизни и личной гигиены.

Знание базисных культурных ценностей Кореи поможет преподавателю оптимизировать процесс обучения корейских граждан и их адаптацию к другим социальным условиям жизни и учебы. Кроме того, сравнение русских и корейских стереотипов культуры небезынтересно и для самих корейцев, ведь взгляд со стороны на свои культурные ценности (существующие у носителей культуры на уровне подсознания), позволяет лучше понять место своей системы духовных приоритетов в общей культуре человечества. Перефразируя известное выражение, можно сказать, что «тот, кто знает только свою культуру, знает и её недостаточно».

#### Литература

- Кабак М.А. Формирование социокультурной компетенции в сознании иностранного учащегося на материале ключевого понятия «семья». // «Русский язык как иностранный и методика его преподавания: XXI век». Ч.1. М., 2007.
- Корнилов О.А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. М., 2003.
- Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность?. М., 1999.
- Рождественский Ю.В. «Введение в культуроведение». М., 1996.
- Рубина С.Н. Культурологический подход к формированию межкультурной компетенции при обучении русскому языку в китайской аудитории // «Русский язык как иностранный и методика его преподавания: 21 век». Сборник научно-методических статей. Ч.2., М., 2007.
- Хон Чжун Хюн К вопросу о выражении категории вежливости в корейском языке // «Слово. Грамматика. Речь». М., 2006.

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

*Зейнали Бахрам (преподаватель кафедры  
русского языка и литературы факультета  
иностранных языков Тегеранского уни-  
верситета, Иран)*

### ДУХОВНЫЕ ИСКАНИЯ ПЕРЕДОВОГО ЧЕЛОВЕКА В «ЗАПИС- КАХ ОХОТНИКА» И.С. ТУРГЕНЕВА

Писать можно, чувствуя себя отдельным, отчеканенным человеком, как Анатоль Франс пишет, а можно, как русские пишут, будто поднимают какой-то вопрос не для себя, а для обсуждения с другом.

М.М. Пришвин

«Записки охотника» И.С. Тургенева как выдающееся произведение русской классической литературы не потеряло своего значения и в наше время. Русская классическая литература представляет собой неисчерпаемую сокровищницу великих идей. Разные нации в различное время переживают периоды своего расцвета и упадка. Народы Греции, Индии, Китая создали бессмертные поэтические ценности в далекие времена. В истории итальянской литературы высшая точка подъема приходится на эпоху средневековья и раннего Возрождения, для Испании – это XVI-XVII вв., для Германии – это XVIII в. и первая половина XIX столетия. Англия, литература которой в разные исторические периоды переживала времена высокого творческого подъема, внесла большой вклад в развитие реализма и в эпоху Возрождения, и в эпоху Просвещения, и в 30-50-е годы XIX в.

В XVI в. Россия не знала мастеров прозы равных Сервантесу; в XVII в. она не имела драматургов равных Мольеру; в XVIII в. не было русских поэтов, которые по таланту и мастерству были бы равны Гёте. Но зато XIX век стал для русской литературы веком творческого роста и породил таких великих писателей, как Пушкин, Тургенев, Достоевский, Толстой, Чехов и др. XIX век – золотой век русской литературы, век успешного, а затем победоносного творческого соревнования с литературами зарубежных стран. Литература XIX в. для России знаменательна тем, что, начиная с Пушкина, она обращена к человеку, к простому человеку из народа, раскрывает его внутренний, духовный мир. Русскую литературу XIX века можно назвать человековедением, т.к. литература

стала глубже заниматься этическими, нравственными проблемами и стала реалистически их показывать.

«Записки охотника» И.С. Тургенева глубокими корнями уходят в русскую жизнь и в русскую литературу. Книга Тургенева сложилась в ту пору, когда все вопросы сводились к отмене крепостного права: она явилась ответом на этот центральный вопрос эпохи, в разрешении которого заинтересовано было громадное большинство русского народа.

Двадцать пять произведений, которые включены в «Записки охотника», разнообразны по содержанию, обладают различными художественными особенностями, но в них с такой ясностью проявляются и общие черты, что позволительно говорить о «Записках охотника» как о чем-то внутренне едином и художественно-законченном. В «Записках охотника» во всей реалистической правдивости рисуется крестьянский и помещичий быт, природа России. Выясняя причины тяжелой, безрадостной жизни народа, Тургенев приходит к выводу, что корень зла следует видеть в социальных условиях, в крепостничестве, определяющем быт и культурный уровень общества, а также в господствующих в нем взглядах и предрассудках. Это противоречие между тем, чего достоин русский народ, и тем нищенским, рабским положением, в котором он находился, и является центральным конфликтом, который лежит в основе «Записок охотника».

Демократизм писателя проник в самые глубины его духовного существа, определяя характерные качества его художественной восприимчивости. Альфонс Доде считал, что щедрое на звуки и краски тургеневское мироощущение было национальным даром русского художника, отличавшим его творческую индивидуальность от западных собратьев. «У большинства писателей, – говорил Альфонс Доде, – есть только глаз, и он ограничивается тем, что живописует. Тургенев наделен и обонянием и слухом. Двери между его чувствами открыты. Он воспринимает деревенские запахи, глубину неба, журчание вод и без предвзятости сторонника того или иного литературного направления отдается многообразной музыке своих ощущений.

Но эта музыка доступна далеко не всем. Людям, оглушенным с детства ревом большого города, никогда не уловить ее, не услышать голосов, населяющих мнимую тишину леса, когда человек молчит, ничем не выдавая своего присутствия, и природа считает, что она наедине с собой...

Русские степи пробудили чувства и сердце Тургенева. Человек становится лучше, когда он внимает природе; тот, кто любит ее, не может быть безучастен к людям. Вот чем объясняется сострадательная доброта, сквозящая в книгах славянского романиста, доброта печальная, как мужицкая песня» [И.С.Тургенев в воспоминаниях современников: 1969: 313].

В литературоведческих работах, посвященных исследованию «Записок охотника», не раз отмечалось, что душою книги Тургенева является образ охотника – рассказчика.

В тургеневском рассказчике важен не столько индивидуально обособленный личностный момент, сколько другое – поразительная спо-

собность приобщения. Он накоротке с миром, его присутствие никого не стесняет, часто как бы остается незамеченным.

Тургеневский рассказчик в «Записках охотника» – помещик. Нередко упоминается его дворянская родословная. Но в духовном облике, в строе мысли и чувств повествователя важно совсем другое. Он – охотник, причем у него особая охотничья страсть, глубоко национальная, уходящая корнями в демократические стихии жизни. Нельзя не заметить, что люди, с которыми встречается в своих охотничьих странствиях рассказчик, очень откровенны с ним. Они доверчиво сообщают ему свои тайны, обнажают перед ним интимные уголки своей души. Русский охотник – это странник, бродяга, отрешившийся от тех ложных ценностей жизни, которые в мире социального неравенства разобщают людей. К такому собеседнику, у которого вместо крыши вольное небо над головой, тянутся охотно простые и чиновные люди. Простые видят в нем «своего поля ягоду» и подчас с простодушной бесцеремонностью обходятся с ним: – Вы бы лучше барина разбудили, Ермолай Петрович: видите, картофель испекся. – А пусть дрыхнет, – равнодушно заметил мой верный слуга, – набегался, так и спит. [Тургенев 1967: 28].

Широту душевную чувствуют в охотнике и встречающиеся с ним чиновные люди. Рассказчик – человек проезжий, встреча с ним ни к чему не обязывает. Поэтому не возникает никаких оглядок, условностей, осторожностей, боязни показаться смешным, испортить свою репутацию.

В «Записках охотника» Тургенева проникновение в мироощущение человека обычно происходит не через будничные, социально ограниченные ситуации, а через минуты сердечных откровений, когда в будничном и повседневном высвобождаются неожиданные внутренние глубины. Уездный лекарь испытал в прошлом власть трагической силы любви. Испытание, собственно, и сделало его глубоким человеком, только глубину души он вынужден прятать под маской повседневного социального шаблона. Тургеневский рассказчик обращается к человеку, минуя всяческие «приличия» и «условности», обращается к тем струнам его души, которые отражают подлинную его сердечность, искреннее его существо. С охотником откровенны не только уездный лекарь, ему простоудушно вверяют себя Петр Петрович Каратаев, Радиков, однодворец Овсяников и многие другие герои «Записок охотника». Своим присутствием он как бы провоцирует непосредственные отношения между людьми.

Тургенев осуществляет в своей книге то самое раскрепощение душ, ту самую эпическую по своей природе их эмансипацию, которую широко развернет в «Войне и мире» Л.Н. Толстой.

Раскрепощение души наблюдается не только у героев, но и у читателей тургеневской книги. Рассказчик постоянно обращается к ним, доверчиво делится с ними всем, что он видел, слышал и чувствовал. Он побуждает читателя к откровенности и к такой же душевной чуткости, какую щедро дарит ему сам.

Демократизм повествования живет и в стиле каждого отдельного очерка, каждой фразы очерка. Давно было замечено, что рассказчику

«Записок охотника» свойственны характерные особенности устной речи писателя. Цикл тургеневских очерков рождался из устных рассказов и импровизаций. Современники, слушавшие «Записки охотника» в непосредственном авторском исполнении, обращали внимание на одну существенную деталь – на тургеневскую интонацию, тургеневский голос. Автор «не менял голоса, как другие чтецы, и даже не регулировал его, а тем не менее играл им, он читал от начала до конца, так сказать, в одном тоне. Короткие, но яркие картины природы, которыми пересыпан рассказ «Бурмистр», автор читал бегло, как бы вскользь. На первом плане и здесь оказывался не субъективный авторский лиризм, а поэтическая мысль, органически присущая самой художественной природе нарисованных картин и характеров» [Громов 1971: 203-221].

Тургеневская книга глубоко лирична, т.к. автору широко доступна лирика чужого «я». Автору присущ талант находить свою эмоцию в чувствах и переживаниях другого человека. Автор, как и крестьянин-правдоискатель Касьян, человек бессемейный, непоседа, скитающийся по Руси не столько в поисках дичи, сколько в поисках правды. Он, как и охотник из мужиков Ермолай, человек, тонко чувствующий жизнь леса и жизнь степи. В тургеневском повествователе есть многое от простых героев книги, живущих в непосредственной близости к природе, остро ощущающих единство человека и зверя, человека и птицы, человека и дерева. Рассказчик воспринимает жизнь широко, во всем многообразии ее голосов, во всем разливе ее звуков, запахов и красок. В «Записках охотника» угадывается толстовская манера повествования с ее стремлением научить людей полюбить жизнь.

Впервые в русской прозе здесь по-настоящему обрела свой голос массовая демократическая Россия, та самая, которая у Гоголя лишь намечалась в лирических отступлениях «Мертвых душ». «Тургенев, – пишет Л.М. Лотман, – как бы видоизменяет найденную Гоголем в «Мертвых душах» форму. Под его пером эпизоды превращаются в отдельные очерки, а поэма-роман становится поэмой в форме новеллистического цикла» [Лотман 1962: 431]. Но в отличие от «Мертвых душ» мотив путешествия в «Записках охотника» не является целеустремленным, потому что за ним стояла иная, не связанная с узким чичиковским практицизмом форма общения человека с миром. И мир открыл Тургеневу тающийся в нем россыпи живых человеческих сил.

По словам Г.А. Белого, «Тургенев добавил к гоголевской галерее «мертвых душ» галерею "душ живых"» [Белый 1962: 18]. Автор книги редко обращается к прямому суду над героями. В его отличительных интонациях отсутствует сатирический гротеск, горький сарказм. В показе рассказчика проявляются не слабости авторской позиции, отступающей под давлением цензуры, а набирающие силу новые возможности искусства. Широкий и свободный эпос народной жизни у Тургенева постоянно спотыкается на Полутыкиных или на других, подобных им героях из дворянского сословия. И тем острее, тем нагляднее обнаруживается их духовная несостоятельность. Полутыкин экономически и че-

ловчески беспомощен перед лицом практичного Хоря и поэтичного Калиныча. Тургенев может отнестись к нему снисходительно и даже сочувственно именно потому, что герой не стоит ненависти, что он слишком для этого жалок и мал. Добродушная, снисходительная улыбка – это следствие духовной силы автора и всей народной России, стоящей за ним.

При всем своем добродушии охотник, по точному замечанию известного русского литературоведа Г.Н. Пospelова, «не просто повествует о том, что ему довелось увидеть и услышать, но сам добивается встреч с главными героями рассказов, пытливо расспрашивает их, всматривается в их лица, не стесняясь при случае даже спрятаться и подглядеть за ними или подслушать их разговор. Он доискивается сути виденного и слышанного, сопоставляет ее с прежними впечатлениями, приходит к обобщениям и выводам, словом, «исследует» интересующую его жизнь» [Пospelов 1972: 284].

Важно отметить, что многие персонажи из народа оказывались в «Записках охотника» носителями прекрасных душевных качеств. Положительные герои из крестьянской среды изображены как носители лучших черт русского национального характера. Тургенев в связи с «Записками охотника» не раз упрекали в идеализации крестьянства и в отступлении от реализма. На самом же деле, показывая высокие душевные качества людей из народа, подчеркивая и заостряя лучшие черты русских крестьян, Тургенев развивал традиции реалистического искусства и создавал типические образы, наполненные большим нравственным содержанием. Выступив в защиту крепостного крестьянства, Тургенев одновременно защищал национальное достоинство русского народа. В «Хоре и Калиныче» воплощено в русском складе души соединение практичности с поэзией.

По мысли Тургенева, черты русского человека, сформированные его общением с простодушной и в тоже время великой могучей природой, уродуются и извращаются условиями крепостного права. Софрон дополняет Пеночкина. «Загулявший холостой дворовый человек» становится Обалдуем. Лакей по должности становится и лакеем в душе («Свидание»). Холопские черты заметны у бывшего дворецкого Тумана. Даже в душе Калиныча живет преданность барину, над которой справедливо смеется Хорь, сам, впрочем, тоже не свободный от некоторых предрассудков и предубеждений. И все-таки многовековой гнет крепостничества не убил в простом человеке его природный талант и силу. Об этом Тургенев не раз говорит на страницах «Записок охотника». Художественному раскрытию этой мысли посвящены многие рассказы. Положительными героями являются у Тургенева не только крестьяне, но и некоторые помещики, избежавшие растлевающего влияния крепостного права. Петр Петрович Каратаев тоже жертва крепостного права: его сгубила любовь к чужой крепостной девушке, на которой он не может жениться из-за дикого самодурства ее владелицы. Национальные черты характера подчеркнуты и в моральном облике Чертопханова: он великолепен в своей природной гордости, независимости и инстинктив-

ном чувстве справедливости. Он – помещик, но не крепостник. Такова же Татьяна Борисовна, типичная патриархальная помещица, но в то же время простое существо с прямодушным, чистым сердцем.

Живые силы в России есть – таков итог изучения русской жизни в «Записках охотника». Только отчасти, по мысли Тургенева, они заключены в дворянстве, но главным образом и прежде всего – в простом народе. Есть в русском народе и воля, и ум, и мягкость, и гуманность, и поэзия, есть готовность идти вперед по пути преобразований.

Белинский сразу же отметил гуманистическую и демократическую тенденцию в творчестве Тургенева. Он указал на то, что в этих произведениях молодой писатель «зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему еще никто не заходил» [Белинский 1953: 219]. Великий русский критик восхищался тем, с каким «участием и добродушием автор описывает нам своих героев, как умеет он заставить читателей полюбить их от всей души» [Белинский 1953: 219]. Эти живые силы нации проявляют себя повсюду, как в жизни повседневной (Калиныч, Касьян, Каратаев, Овсяников, Хорь), так и в неординарных ситуациях, например, во время духовного подъема и раскрепощения, порожденного искусством (Яков, Турок, Дикий барин и др.). Немаловажная роль в ощущении национального, духовного единства принадлежит автору «Записок охотника», охотнику-дворянину, человеку, способному принять в себя беды, несчастья и радости многих сотен героев, живущих на страницах книги.

Рассказчик «Записок охотника» является духовно богатым человеком, для которого смысл жизни, нравственный долг и счастье – это посвящение своей жизни другим людям. Герои Тургенева продолжают волновать мысли и чувства новых поколений своей жизненной правдой, благородством и чистотой нравственных идей, силой ума и таланта, красотой и совершенством.

Тургенев в «Записках охотника» впервые показал жизнь русских людей в таком освещении, которое позволило без всяких предубеждений лучше узнать их. Тургенев принадлежит к тем писателям, чьи творения составляют славу и гордость не только русской литературы, но и мировой литературы.

### Литература

- Белинский В.Г. Полное собрание сочинений в 13-ти т.Т.Х. М., 1953.  
Белый Г.А. Тургенев и русский реализм. М-Л., 1962.  
Громов В.А. И.С. Тургенев-рассказчик и чтец «Записок охотника» / Уч. зап. Орловского ГПИ. 1971. Т. 74.  
Лотман Л.М. Мельников-Печерский П.И. Роман из народной жизни// История русского романа. Т. 1. М.-Л, 1962.  
[Поспелов Г.Н. История русской литературы XIX века (1840-1860 гг). М., 1972.  
И.С. Тургенев в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1969.  
Тургенев И.С. Повести, сказки и рассказы казака Луганского //Тургенев И.С. Собрание сочинений. Т. X. М., 1949.

**ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ НОВООБРАЗОВАНИЙ А.П.ЧЕХОВА:  
К ПРОБЛЕМЕ СОСТАВЛЕНИЯ СЛОВАРЯ ПИСАТЕЛЯ**

В истории русского литературного языка и стилистике долгое время считалось, что А.П.Чехов – писатель, в текстах которого практически не встречаются новообразования. Однако исследования второй половины XX столетия дали неоспоримые доказательства, позволяющие считать А.П.Чехова одним из самых активных речетворцев своей эпохи<sup>1</sup>.

Интенсивное развитие писательской лексикографии, которое сделало актуальной задачу составления словаря языка А.П.Чехова, заставляет по-новому взглянуть и на проблему описания новообразований.

Как известно, ценность лексикографического описания идиолекта и идиостиля писателя заключается прежде всего в полноте охвата. Это предполагает лексикографический анализ всех текстов писателя, причем не только художественных, но и набросков, черновики, записных книжек и писем, ибо только совокупность творческого и эпистолярного наследия дает целостное представление об идиолекте и идиостиле писателя.

Принцип исчерпывающей полноты словаря языка писателя принят большинством современных лексикографов, однако следование этому принципу делает задачу составления словаря едва ли выполнимой: какой объем будет иметь такое систематическое описание идиолекта?

Выход из сложившегося положения подсказывает предложение Б.А.Ларина составлять словарь языка писателя по циклам произведений или отдельным произведениям. Если развить мысль Б.А.Ларина о писательском словаре как пословном комментарии к тексту<sup>2</sup>, то становится очевидным, что начинать работу по составлению словаря можно и с выделения языковых единиц сугубо авторских, имеющих печать новаторства и не включенных в современные толковые словари – ведь именно эта часть индивидуальной системы писателя более всего нуждается в комментарии.

Словарь авторских новообразований не перечеркивает идеи полного писательского словаря, а представляет собой лишь один из этапов в работе над ним: материалы словаря, имея самостоятельное значение, могут стать страницами полного словаря А.П.Чехова.

---

<sup>1</sup> Богданов Н.А. Словообразовательная структура речевых новообразований (на материалах писем русских писателей второй половины XIX века). – Дис...канд. филол. наук. – Алма-Ата, 1979; Жигарева Е.А. Авторские новообразования и их функции в письмах А.П.Чехова. – Дис...канд. филол. наук. – Л., 1983.

<sup>2</sup> Ларин Б.А. Основные принципы Словаря автобиографической трилогии М.Горького // Словоупотребление и стиль М.Горького. – Л., 1962.

Целью словаря новообразований является описание окказионализмов, функционирующих в текстах А.П.Чехова. Для составления нашей картотеки, в которой более 1800 новообразований, необходимо было решить один из самых актуальных для исследователей окказионализмов вопрос о критериях отбора окказиональных слов и их дифференциации от смежных явлений. Целесообразным оказалось сочетание критериев, условно обозначенных как интуитивный, лексикографический, историко-словообразовательный и сопоставительный<sup>1</sup>.

Покажем, как работают эти критерии. Первой сигнализирует о необычности слова в контексте интуиция, выступающая как своеобразное обобщение языкового опыта исследователя или другого реципиента. Например, как необычные выделяются в текстах А.П. Чехова слова *козлогласие*, *цыбулястый*, *кувырколлегия*, *рукописание* и др. Однако так могут восприниматься и устаревшие, и редкие слова, а также элементы жаргонной речи и просторечия. Поэтому интуитивный критерий является лишь первым этапом выделения окказиональных слов и обязательно требует подтверждения, за которым исследователи, как правило, обращаются к лексикографическим источникам. Это и дает право говорить о существовании лексикографического критерия, являющегося вторым этапом в отборе окказиональных слов.

Применение лексикографического критерия заставляет отбросить предположение об окказиональном статусе слов *козлогласие* и *цыбулястый*: оба они отмечены в словаре Даля.

Существительное *кувырколлегия* также вошло в лексикографические источники: в БАС оно зафиксировано как устаревшее и просторечное со значением «сумятица, неразбериха, неожиданные перемены». Применение историко-словообразовательного критерия, базирующегося на данных исторической лексикологии и словообразования, позволяет установить, что слово создано по типовой для чеховского времени модели. Однако как чеховский окказионализм его рассматривает целый ряд исследователей. В том числе, такой авторитетный ученый, как К.С.Горбачевич<sup>2</sup>. В этой связи есть основания не сразу перечеркивать предположения об окказиональности: известны факты, когда в лексикографические источники включаются окказионализмы<sup>3</sup>. Примечательно, что БАС сопровождает слово *кувырколлегия* цитатой из рассказа А.П.Чехова «То была она!» Даже вторая приведенная словарем иллюст-

---

<sup>1</sup> Жигарева Е.А. Авторские новообразования и их функции в письмах А.П.Чехова. – Дис... канд. филол. наук. – Л., 1983; Жигарева Е.А. Принципы составления словаря окказионализмов А.П.Чехова // Актуальные вопросы русской лексикологии и терминологии. – Алма-Ата, 1986.

<sup>2</sup> Горбачевич К.С. Принципы нормализации языка в современной русской лексикографии // Современность и словари. – М., 1978, с.52.

<sup>3</sup> Горбачевич К.С. Принципы нормализации языка в современной русской лексикографии // Современность и словари. – М., 1978, с.43; Жигарева Е.А. Авторские новообразования и их функции в письмах А.П.Чехова. – Дис... канд. филол. наук. – Л., 1983. с.186.

рация из рассказа А.Куприна «С улицы», не может быть достаточным основанием для отказа от предположения, что в словаре зафиксирован чеховский окказионализм: Чехов напечатал рассказ в декабре 1886 года, Куприн использовал анализируемое существительное в 1904 году.

Именно в таких случаях необходимо применение сопоставительного критерия, который заключается в широком привлечении литературного контекста и сопоставительных данных об употребительности (или неупотребительности) слова в текстах современников Чехова (или другого автора). Материалы Большой картотеки Словарного сектора свидетельствуют, что ни Чехов, ни, тем более, Куприн, не были создателями слова *кувырколлегия* - оно было зафиксировано в текстах М.Е.Салтыкова-Щедрина. Этот случай использования щедринских окказионализмов А.П.Чеховым, который в юности зачитывался произведениями сатирика, не является единственным.

Совокупность вышеназванных критериев может быть с успехом использована для отбора и последующего включения в словарь лексических окказионализмов, то есть созданных писателем слов, в которых известное языку значение передается за счет необычного соединения морфем.

Для подтверждения статуса окказиональности семантических новообразований, которые являются результатом творческого осмысления общезыковых значений и базируются на богатстве индивидуальных ассоциаций, разрушающих автоматизм восприятия лексем, достаточно использования интуитивного и лексикографического критерия. Так, слово *рукописание* отмечено в словаре Даля со значениями: «рукопись, письмо руки того, о ком речь; расписка, ручательство, обязательство за свою подпись». В БАС анализируемое слово имеет помету «устар.» и следующую дефиницию: «что-нибудь написанное от руки; писание от руки». Словарь фиксирует также оттенки значения: «о почерке, о манере письма». Ни одно из указанных выше значений не может быть использовано для толкования слова *рукописание* в чеховском употреблении: «Со мной семья, варящая, пекушая, и жарящая, на средства, даваемые мне рукописанием». Семантический окказионализм опирается на значение слова «рукопись» (текст произведения) и может быть определен как «процесс создания (писание) рукописей (произведений)». Таким образом, слово, характеризующее ранний период творчества Чехова, заменяет узуальное словосочетание «литературный труд» и представляет собой семантический окказионализм.

В отличие от проанализированного слова, дающего пример семантического окказионализма, рожденного вне тропа, большинство других окказионализмов использовано Чеховым в тропических контекстах. Это существенно осложняет процесс выделения авторских семантических новообразований и делает необходимым решение дилеммы: включать или не включать в словарь окказионализмов индивидуальные тропы (чаще всего метафоры). Думается, что если считать задачей словаря не только описание окказионализма как компонента индивидуального сло-

варя писателя (идиолекта), но и проявление его идиостиля, то вопрос отпадает сам собой. Кроме того, в словарь окказионализмов, который, как мы помним, может стать частью полного словаря писателя, должны войти не только отдельные слова. С учетом того, что окказиональность ряда прилагательных проявляется в составе словосочетаний, словарь должен включать и необычные словосочетания типа *виртуозная неискренность; вакхическое настроение; нехорошее, насмешливое счастье; трагический святотатственный почерк*. В словаре должны быть представлены и своеобразные окказиональные фразеологизмы: *литературные таксы, литературные болонки* (характеристика писателей).

Составители всех имеющихся словарей писателей отмечают, что семантическая разработка, являясь главной задачей писательского словаря, представляет собой главную трудность.

Неизмеримо возрастает эта трудность при толковании окказиональных слов, недаром в некоторых словарях дефиниции отсутствуют именно у окказионализмов. Вполне понятно, что исследователя останавливает реальная возможность ошибочного истолкования новообразования, сложность в описании смысловых обогачений семантических окказионализмов.

Однако, являясь страницей пословного комментария к текстам А.П. Чехова, словарь должен давать дефиниции к окказиональным словам.

Техника толкования будет приближена к традиционным для современной русской лексикографии методам. Тем не менее специфика описываемой лексики предопределяет естественные расхождения со способами определения значений, принятыми, например, в толковых словарях.

Для описания новообразований, имеющих узуальные аналоги и отличающихся от них лишь оттенками, вносимыми словообразовательными элементами, могут использоваться отсылочно-синонимические толкования, отправляющие читателя к существующим словарям. Например, при шутовском окказионализме *дивеса* будет стоять: то же, что *диво*.

Словарь окказионализмов отличается от толковых и существующих писательских словарей объемом иллюстративного материала. Это связано не только с расширенным привлечением контекста чеховских произведений и писем, что продиктовано возможностью наиболее полного понимания семантики новообразования с его учетом, но и с тем, что специфика материала словаря – окказиональная лексика – требует внимания к каждому повторному употреблению слова. Словарь будет отражать все, даже однородные воспроизведения новообразований, иллюстрируя их контекстами, расположенными в хронологическом порядке.

Главное, что отличает словарь окказионализмов от толкового словаря, – это элементы энциклопедизма, необходимые при описании значений новообразований.

Энциклопедизм дефиниций неизбежен в описаниях новообразований, семантика которых отличается экстралингвистичностью, т.е. тесной и непосредственной связью с общественными, политическими, научными и другими событиями определенного периода развития общества. Это относится к толкованиям таких окказионализмов, как *чоховщина*, *кичеевщина*, *чмыревщина*, *аверкиевский*, *боборыкинский*, *гаршинский* и других, созданных на базе имен собственных, для которых филологическое определение было бы недостаточным.

Другим специфическим качеством словаря окказионализмов является использование чеховских контекстов, если в них лаконично истолкована семантика окказионализмов и особенности их образования.

Безусловно, что лексикографическое описание семантических окказионализмов более сложно, чем лексических слововоществ. Представляется, что в ряде случаев целесообразно восстанавливать узуальное прямое значение, на базе которого развивается образно-переносное. Например, *сморкаться* (с шумом удалять из своего носа слизь и мокроту). У Чехова в переносном смысле о намокших чулках: «*Хлюпают, чулки сморкаются*». Затем – фразеологический оборот «*не уметь сморкаться*». О том, кто дик, необразован.

Стоит сосредоточить внимание на разработке особых приемов показа эстетической направленности слова и демонстрации способов творческого преобразования языка. Например, *хрипеть*. Издавать глухие, сипящие звуки, будучи больным. «...я жив и здрав... легкое не хрипит, но хрипит совесть, что я ничего не делаю и бью баклуши» (о берящей, не дающей покоя совести).

Словарь окказионализмов не должен иметь стилистических помет, характеризующих общие явления языка и речи: кн., разг., прост.; высокое, нейтр., сниженное. Однако окказионализмы будут сопровождаться пометами, характеризующими стиль чеховских текстов: иронически (ирон.), шутливо (шутл.), фамильярно (фам.); неодобрительно (неодобр.), пренебрежительно (пренебр.), презрительно (презр.) или указывающими на вид тролеического использования: окказиональная метафора (мтф), окказиональная метонимия (мтн), окказиональный антоним (ант), окказиональный оксюморон (оксюм.), символическое употребление (симв.), сравнительно-уподобительное использование и в сравнении (ср.), в каламбуре (каламб.), эпитет (эп.), что будет раскрыто в иллюстративных примерах.

Например, употребление слова *поломойство* как символа быта и обыденности семейной жизни (“Если счастливую семейную жизнь с ее чадами, восторгам и ежедневным поломойством можно сочетать с выдающимися литературными успехами, то желаю Вам и сих последних”) будет подчеркнуто пометой «симв.».

Контекстные семантические преобразования прилагательного *публиличный* дают основания для введения пометы «каламб.»: «...другой (экземпляр книги И.Л. Леонтьева. – Е.Ж.) присовокупил к своей пуб-

личной библиотеке (называю ее публичной, потому, что она обкрадывается публикой очень усердно).

Помета «ср.» будет использоваться как для указания на употребление окказионализма в качестве члена сравнения (“Все ветви донецкой железной дороги. – Е.Ж.) похожи друг на друга, как *камбу-рята*”) так и для новообразований, являющихся лаконичными эквивалентами сравнительных оборотов (“Стены нашего *комодообразного* дома дрожали от ее смеха”).

Помета «эп.» будет следовать как за традиционными эпитетами-прилагательными в окказиональных словосочетаниях типа: *оглашенное письмо, бушующие нервы*, так и за окказиональными эпитетами-наречиями в словосочетаниях: *получаешь сюрпризно, вывел бы аксессуарно*.

Необычные сочетания существительного и прилагательного могут носить оксюморонный характер: *нехорошее, насмешливое мое счастье*. Однако помета «оксюм.» нужна также и для таких сложных слов, в пределах которых сталкиваются контрастные признаки. Например, оксюмороном можно считать чеховские определения города Ялты: *татарско-парикмахерский и татарско-дамский*.

Кроме того, словарь новообразований будет косвенно характеризовать и лексико-семантическую систему чеховского времени, потому что даже в своем словотворчестве писатель опирается на законы общего языка и демонстрирует тенденции его развития.

А.П. Чехов, как и любой другой писатель или поэт, вписывается в общие словообразовательные тенденции эпохи. «Приметы времени» имеют, например, окказионализмы, образованные с помощью суффиксов – *ость* и – *ств* (*о*): *ватность, грошовость, пошлячество, пассажирство, выпивательство, моветонство, руверство, потемкинство, эмилепупство, литературничество, кисляйство, кунктаторство*. Для конца XIX – начала XX веков такие словообразовательные типы были живыми и продуктивными: слова, образованные по этим моделям, в большом количестве отмечаются не только в текстах А.П. Чехова, но и в произведениях его современников.

В таком случае возникает вопрос: есть ли необходимость включать в словарь подобные типовые новообразования эпохи? Нам представляется это нужным, потому что в текстах Чехова они получают смысловые приращения, то есть приобретают в контексте какие-либо семы, в целом нехарактерные для этой группы слов. Например, отвечают духу словообразовательных тенденций чеховского времени и сложные окказионализмы, частотные в произведениях и письмах А.П. Чехова: *хохломанка, квартирномания, аплодисменто-шиканье, автобиографофобия, пьесопекарня; французисто-водевильный, московско-газетный, татарско-дамский, татарско-парикмахерский, слезно-генеральский; рукопожимать, медоточить*. Даже вне контекста в них ощущается своеобразие не только словообразовательной модели, но и семантики. Кроме

того, отражая лексическую систему эпохи А.П.Чехова, эти новообразования демонстрируют и чеховское стремление к лаконичности стиля.

В ряд типичных для конца XIX – начала XX веков вписываются образования шуточного характера, созданные при помощи русских основ и иноязычных формантов: *толкастика, газетчикхен, антикритики, обер-знайка, обер-психопатка, обер-композитор, обер-водочник, обер-акцизник, обер-верхи, обер-барышник, обер-аллегорическое*.

В то же время писатель, более чутко воспринимающий язык, чем остальные его носители, не только «подхватывает» словообразовательные тенденции, но может предугадать их. В этом отношении показательны окказиональные наречия: *сюрпризно, тифозно, аксессуарно, шапирно, холодноватисто, трехполенно*. Чеховские наречия своеобразно предвзвешивают активность общеязыковой словообразовательной тенденции: подобные окказионализмы стали частотными в художественной речи лишь с начала XX века.

Таким образом, не только полный словарь языка писателя, но и дифференциальный со стилистическим уклоном словарь новообразований демонстрирует специфику соотношения языка писателя с литературным и – шире – общенародным языком.

Анализ семантических новообразований также пересекается с этой проблемой, хотя и в несколько иной плоскости. Выявление принципов трансформации значения слов в идиостиле А.П.Чехова и их последующее сопоставление с тенденциями, отраженными в общеязыковых семантических переносах в отдельных группах слов, позволяет говорить о существовании общей семантической модели в окказиональной деривации. Так, в идиостиле А.П.Чехова есть трансформации семантики по малопродуктивным семантическим моделям, которые, тем не менее, имеют семантические параллели в языке. Например, для чеховского субъективного уподобления Петербурга *тундре* находится семантическая модель в языке: *пустыня, тайга, оазис*, а частотное чеховское обращение к брату *Штаны*, несмотря на всю его нестандартность, имеет параллели в общеязыковом использовании группы слов *одежда* для характеристики человека: *шляпа, валенок* и т.п.

Отсюда следует, что описание подобных новообразований в словаре окказионализмов может базироваться на опыте лексикографической обработки слов, созданных по аналогичной семантической модели и уже ставших достоянием общего языка, т.е. включенных в толковые словари. Точно так же лексикографическая обработка лексических новообразований вполне укладывается в выработанные лексикографической традицией приемы толкований (описательное, синонимическое, отсылочное).

Однако в идиостиле А.П.Чехова трансформация семантики слов может происходить по окказиональной модели, не имеющей параллели в общем языке. Например, окказиональное значение существительного *кляксы* резко отличается от его обычной семантики – «чернильные пятна»: «На станции наняли каких-то двух клякс Андрея и Панохтея...

Кляксы все время везли нас возмутительнейшим шагом». Типовые ассоциации воскрешают, казалось бы, уместное в такой ситуации существительное «кляча», экспрессивное по своей природе и используемое для наименования «плохих, заморенных лошадей». Очевидно, что окказионализм создан по аналогии с этим существительным, но контекст не позволяет толковать окказионализм *кляксы* как экспрессивно-стилистический синоним к слову «кляча». Имена Андрей и Панохтей заставляют считать его шутливым обозначением ямщиков, владельцев плохих, заморенных лошадей. Ср. в конце письма: «В киселевском лесу у ямщиков порвался какой-то тяж...» Можно предположить и контаминацию двух значений: «плохая лошадь» и «заморенный ямщик». Эстетические приращения в этом случае почти неуловимы и трудны для описания, но эстетическая направленность употребления слова очевидна: узуальное и окказиональное значение пересекаются, рождая новые смыслы.

Этот пример – еще одна иллюстрация того, что описание семантических новообразований, особенно созданных по окказиональной модели, представляет главную сложность и потребует сочетания традиционных и инновационных лексикографических приемов, что даст словарю окказионализмов возможность быть не только справочником для понимания текстов писателя, но и моделировать представление об образе мира писателя, так как, по справедливому утверждению Д.М.Поцепни<sup>1</sup>, за словом, его семантикой и употреблением просвечивают контуры авторского видения мира.

#### Литература

- Богданов Н.А. Словообразовательная структура речевых новообразований (на материалах писем русских писателей вторая половина XIX века). – Дис.канд. филол. наук. – Алма-Ата, 1979. – 278 с.
- Жигарева Е.А. Авторские новообразования и их функции в письмах А.П.Чехова. – Дис.канд. филол. наук. – Л., 1983. – 241 с.
- Ларин Б.А. Основные принципы Словаря автобиографической трилогии М.Горького. // Словоупотребление и стиль М.Горького. – Л.: ЛГУ, 1962, с.3-11.
- Жигарева Е.А. Принципы составления словаря окказионализмов А.П.Чехова. // Актуальные вопросы русской лексикологии и терминологии. – Алма-Ата, 1986, с.10-18.
- Горбачевич К.С. Принципы нормализации языка в современной русской лексикографии. // Современность и словари. – М., 1978, с.33-45.
- Поцепня Д.М. Образ мира в слове писателя. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1997. - 264 с.

---

<sup>1</sup> Поцепня Д.М. Образ мира в слове писателя. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1997.

ВЕНЕДИКТ ЕРОФЕЕВ И ВАСИЛИЙ РОЗАНОВ

Ерофеев называл Розанова своим любимым писателем.

Влияние Розанова на творчество Ерофеева отмечалось комментаторами поэмы «Москва – Петушки», в которой обнаруживается немало слов, стилистических фигур и мыслей, характерных и для творчества Розанова. Также Ерофееву близка розановская манера письма в жанре, так сказать, записных книжек. Сам Ерофеев большую в количественном отношении часть своего наследия оставил тоже в виде записных книжек.

Чем же нравился Розанов Ерофееву? В своем эссе «Василий Розанов глазами эксцентрика», написанном через 3 года после поэмы, Ерофеев первой из цитат приводит следующую:

«У каждого в жизни есть своя Страстная Неделя». Эти слова оказываются очень близкими Ерофееву, он отвечает на них: «Вот и у меня ... теперь Страстная Неделя, и на ней семь Страстных Пятниц!». Это характерное для стиля Ерофеева предложение, построенное на контаминации понятий «Страстная Неделя», «Страстная Пятница» (Страстная Пятница – самый ужасный из дней Страстной Недели, так как в пятницу происходит казнь Христа) и поговорки «Семь пятниц на неделе», означающей частую перемену кем-либо своих мнений, решений. Ерофеевское утверждение, что у него Страстная Неделя и на ней семь Страстных Пятниц, значит, что жизнь его совершенно невыносима.

««Ибо лучше умереть мне, нежели жить», – сказал пророк Иона. По-моему, тоже так».

Чувства, подобные чувствам автора эссе о Розанове, испытывал и Веничка, герой «Москвы – Петушков»:

«И я смотрю и вижу, и поэтому скорбен. И я не верю, чтобы кто-нибудь еще из вас таскал в себе это горчайшее месиво; из чего это месиво – сказать затруднительно, да вы все равно не поймете, но больше всего в нем «скорби» и «страха». <...> И каждый день, с утра, «мое прекрасное сердце» источает этот настой и купается в нем до вечера. У других, я знаю, у других это случается, если кто-нибудь вдруг умрет, если самое необходимое существо на свете вдруг умрет. Но у меня-то ведь это вечно! – хоть это-то поймите» (Никольское – Салтыковская).

Ерофеев, постоянно чувствовавший скорбь и страх, оценил подобное мироощущение Розанова. Сравним некоторые высказывания Розанова, процитированные Ерофеевым в эссе, с высказываниями Венички в поэме:

Розанов	Ерофеев
Бог мой, Вечность моя,	Я знаю многие замыслы Бога, но для чего Он вложил в меня столько целомудрия, я до сих пор так и не понял (Чухлинка –
отчего Ты дал столько печали мне?	

(Опавшие листья. Короб первый.)

Томится моя душа.  
Томится страшным томлением.  
Утро мое без света. Ночь моя без сна.

Кусково).

Что тебе осталось? утром – стон, вечером – плач, ночью – скрежет зубовой... (Петушки. Вокзальная площадь).

(Опавшие листья. Короб второй и последний. 7 ноября)

Смеяться – вообще недостойная вещь, низшая категория человеческой души.

(Опавшие листья. Короб второй и последний.)

Есть ли жалость в мире? Красота – да, смысл – да. Но жалость?

Бог, умирая на кресте, заповедовал нам жалость, а зубоскальства он нам не заповедовал. Жалость и любовь к миру – едины. Любовь ко всякой персти, ко всякому чреву. И ко плоду всякого чрева – жалость (65-й километр – Павлово-Посад).

(Опавшие листья. Короб первый. (В лесу))

Грубы люди, ужасающе грубы – и даже поэтому одному, или главным образом поэтому – и боль в жизни, столько боли.

(Опавшие листья. Короб первый. На билете в Славянское Общество, «победы»)

Я не хочу истины, я хочу покоя.

Отчего они все так грубы? А? И грубы-то ведь, подчеркнуто грубы в те самые мгновенья, когда нельзя быть грубым, когда у человека с похмелья все нервы навыпуск, когда он малодушен и тих? Почему так? (Москва. Ресторан Курского вокзала)

(Опавшие листья. Короб первый. (После доктора).

Как видим, Ерофеев нашел в произведениях Розанова мотивы, созвучные с его собственными.

Мне не нужна дрожь, мне нужен покой, – вот все мои желания. Пронеси, Господь... (Петушки. Кремль. Памятник Минину и Пожарскому).

Во многих произведениях Розанова есть высказывания, в которых обнаруживается возможный источник тех или иных фраз и выражений Ерофеева или просто сходство с ними. Например, комментируя рассуждение о «дурном человеке» («Пусть я дурной человек...»), (Москва – Серп и молот), Власов пишет: «Период – стилистически и идеологически – построен под Розанова, с утрированием розановских откровений» [Ерофеев 2001: 175]. Рассмотрим некоторые случаи сходства стилисти-

ки двух писателей на примере одного произведения Розанова – «Апокалипсиса нашего времени» (Далее – А. н. в.).

«О, тоскливая пятница или понедельник, вторник...», – восклицает Розанов, сожалея, что Россия погибла в самый обыкновенный, будний и ничем не примечательный день (А. н. в. Как мы умираем). Сравним это с многочисленными восклицаниями «О!» и упоминаниями о пятнице у Ерофеева. «Сердце стучало», «ты томилась», (Кроткая), «томимся», «в томлении душа» (Об одном народе), «холод» (Ежедневность), «там» в значении в загробном мире, «ноуменальная» (Правда и кривда), «скрежет зубовный» (Правда и кривда, Тайны мира), «лилии» (Тайны мира), «Суламифь» (Почему на самом деле евреям нельзя устраивать погромов?) – все эти слова, обнаруживаемые у Розанова, входят и в лексикон Ерофеева.

В эссе о Розанове Ерофеев называет и другие (кроме страданий, «томления души» и «скрежета зубовного») мысли Розанова, близкие ему самому. Это отношение Розанова к революции и революционерам, к писателям вроде Чернышевского, Герцена и Горького:

«Революция – это когда человек преобразуется в свинью, бьет посуду, гадит хлев, зажигает дом»<sup>1</sup>.

«Понимаете ли вы отсюда, что Спенсеришку-то надо было драть за уши, а Николаю Гавриловичу дать по морде, как новоявшему в комнате конвою?»<sup>2</sup>. (О Чернышевском).

«Основатель политического пустозвонства в России»<sup>3</sup>. (О Герцене).

«Все что-то где-то ловит, в какой-то мутной водице, какую-то самолюбивую рыбку. Но больше срывается, и насадка плохая, и крючок туп. Но не увывает. И опять закидывает»<sup>4</sup>. (О Горьком).

«И пишут, пишут историю этой буффонады. И мемуары, и всякие павлиньи перья. И Некрасов с «Русскими женщинами»»<sup>5</sup>. (О декабристах).

Понятно, почему и Розанов, и Ерофеев не любят всех вышеперечисленных: они считают, что деятельность этих писателей способствовала революции. Розанов видел ее в последние годы жизни, Ерофеев жил в государстве, возникшем в ее результате. Отношение к этим писателям выражено и в «Москве – Петушках». Обыгрывается фраза Ленина «Декабристы разбудили Герцена», отлично известная всем в России того времени, потому что ее заучивали в школе (Есино – Фрязево). В роли «декабриста» оказывается умный-умный в коверкотовом пальто, говоривший до этого «трансцендентально», в дальнейшем называемый де-

<sup>1</sup> Точный текст Розанова выглядит так: Революция происходит не тогда, когда народу тяжело. Тогда он молится. А когда он переходит «в облегчение»... В «облегчении» он преобразуется из человека в свинью, и тогда «бьет посуду», «гадит хлев», «зажигает дом». Это революция. (Опавшие листья. Короб второй и последний. 17 ноября).

<sup>2</sup> Опавшие листья. Короб второй и последний. 21 ноября

<sup>3</sup> Опавшие листья. Короб второй и последний.

<sup>4</sup> Опавшие листья. Короб второй и последний. (Рыбак Г. в газетах).

<sup>5</sup> Опавшие листья. Короб второй и последний. (На извозчике).

кабристом, а в роли Герцена – тупой-тупой в телогрейке, который «засосел и спит», а декабрист его будит. Эта же фраза обыгрывалась многими. В известном стихотворении Н. Коржавина спрашивается: «Какая сука разбудила Ленина?». А Власов приводит следующее высказывание: «Но Россия спала и видела свои отсталые сны, пока какая-то сволочь не разбудила Ленина» [Ерофеев 2001: 344]. Разумеется, отношение повествователя в поэме к декабристам и Герцену, по крайней мере, ироническое.

Упоминается в поэме и клятва на Воробьевых горах (знаменитая клятва, которую произнесли Герцен и Огарев, обещая отдать жизнь за свободу народа). Когда соседи Венички по общежитию упрекают Веничку, что он не ходит в туалет и не говорит об этом во всеуслышание, он отвечает: «...есть такая заповеданность стыда со времен Ивана Тургенева... и потом – клятва на Воробьевых горах... И после этого встать и сказать: «Ну, ребята...» Как-то оскорбительно...» (Чухлинка – Кусково). Еще один намек на Герцена: «Бей во все колокола, по всему Лондону – никто в России и головы не поднимет, все в блевотине и всем тяжело!..» (Есино – Фрязево). Вообще весь рассказ черноусого в этой главе о социал-демократах с упоминанием Писарева, со словами о том, что «на базаре ни Гоголя, ни Белинского» (реминисценция из Некрасова) передает ироническое отношение автора к этим самым социал-демократам: «Социал-демократ – пишет и пьет, и пьет, как пишет. А мужик – не читает и пьет, пьет, не читая. Тогда Успенский встает – и вешается, а Помяловский ложится под лавку в трактире – и поддыхает, а Гаршин встает – и с перепояу бросается через перила...».

Горький высмеивается в рассказе Венички об обмене посуды в Петушках: «Мерило!» «Цивилизации!» «Эх, Максим Горький, Максим же ты Горький, сдуру или спьяну ты сморозил такое на своем Капри? Тебе хорошо – ты там будешь жрать свои агавы, а мне чего жрать?..» (Фрязево – 61-й километр).

Итак, отношение Розанова к революции и социал-демократам разделяется Ерофеевым. В эссе «Василий Розанов глазами эксцентрика» есть момент, когда оживший Розанов встает утром, идет в церковь, подает двум нищим, а остальным не подает. Затем он «за что-то поблагодарил Клейнмихеля, походя дал пощечину Желябову, <...> обойдя ... шеренгу социалистов и народовольцев, ущипнул ... Веру Фигнер, а всем остальным вдумчиво роздал по подзатыльнику». («О шельма!» – сказал я, путаясь в восторгах).

Свой «А. н. в.» Розанов начинает с заявления, что заглавие это не требует объяснений, «ввиду событий, носящих не мнимо апокалипсический характер, но действительно апокалипсический характер». «...в европейском человечестве образовались колоссальные пустоты от былого христианства; и в эти пустоты проваливается все: троны, классы, сословия, труд, богатства».

Все рушится, и в этом заключается Апокалипсис, конец света. Что обозначает выражение «пустоты от былого христианства»? Погибло, закончилось христианство, поэтому гибнет все, заканчивается история?

Люди отошли от христианства и за это расплачиваются? Кажется, Розанов понимает этот вопрос иначе. В его произведении неоднократно проводится идея об отрицании Христа, о недостатках Нового Завета по сравнению с Ветхим Заветом, а также и с языческими верованиями.

«Евангелие есть книга изнеможений». «Христос пострадал и умер за не мочь... хотя бы и был в полной и абсолютной истине». «...образ Христа, начертанный в Евангелиях, – вот именно так, как там сказано, со всею подробностью, с чудесами и прочее, с явлениями и т. под., не являет ничего, однако, кроме *немощи, изнеможения...*». «Христос ... в сущности – не бытие, а почти призрак и тень; каким-то чудом пронесшаяся по земле» (Последние времена).

Розанов склонен скорее обожествлять природу, которая дает возможность живым существам расти, питаться, плодиться и т. д. Он упрекает Христа за то, что тот «не посадил дерева, не вырастил из себя травки». От христианства «скот ... не множится, не плодится». Много он говорит о божественности, например, солнца: «Солнце загорелось раньше христианства. И солнце не потухнет, если христианство и кончится». «Помолимся Солнцу: оно кормит не 5000, а тьмы тем народа» (Последние времена). Четыре главки в произведении так и называются «Солнце», и в них Розанов говорит, что солнце заботится о земле и что ответ Коперника о солнце и земле глуп (№3), что оно живет и что «Лавлас понимает столько же, сколько гимназист», (№4), что оно – *perpetuum mobile* (№5), и предлагает:

«Попробуйте распять солнце,  
И вы увидите – который Бог.» (№10).

Розанов считает, что «дела плоти» важнее, чем «дела духа», и не соглашается с Христом, объявившим первые грешными, а вторые – праведными (Правда и кривда). Сравнивая цитату из Апокалипсиса о жене, которая «имела во чреве и кричала от мук рождения» (12), и цитату из Евангелия о скопцах (Евангелие от Матфея, 19), Розанов говорит: «Библия – нескончаемость. Евангелие – тупик». Евангелие, по его мнению, отрицает жизнь: «Не надо – самых родов», тогда как в Апокалипсисе «*Жизнь поставлена прежде всего*» (Правда и кривда).

В главе «Христос между двух разбойников» он заявляет:

«О, не надо христианства. Не надо, не надо... Ужасы, ужасы.

Господи Иисусе. Зачем Ты пришел смутить землю? Смутить и отчаять?»

В главе «Последние времена» Розанов напоминает, что Апокалипсис начинается «*судом над церквами Христовыми*». «...написатель странной книги ... рассмотрел посаженное Христом дерево и уловил с неизъяснимою для себя и для времени глубиною, что оно – не Дерево жизни; и предрек его судьбу в то самое время, в которое церкви только что зарождались». Таким образом, получается, что Апокалипсис – пророчество не о наказании человечества за то, что оно не стало христианским, а о наказании именно христианского человечества с господствующей над ним христианской церковью. В этой же главе высказан

такой тезис: «...люди, народы, человечество – переживают апокалиптический кризис. Но ... само христианство кризиса не переживает». И далее: «Народы извиваются в муках: но – остаток от народа спасается и получает величайшее утешение, в котором, однако, ни одной черты христианского, – христианского и церковного, – уже не сохраняется».

Как понимать эту мысль, и что значит «переживать кризис»? Если «переживать кризис» значит «претерпевать кризис», «подвергаться кризису», то Розанов здесь противоречит себе: сначала говорит, что кризиса христианства нет, то есть с христианством все в порядке, а потом говорит, что в новом «величайшем утешении» ничего христианского не сохраняется. Остается предположить, что под выражением «переживать кризис» писатель подразумевает «преодолевать кризис, продолжать жить после него». Понятней здесь выглядел бы совершенный вид глагола: «человечество переживет кризис». В таком случае, мысль Розанова в том, что христианство погибнет, а человечество останется (а не наоборот, как можно было бы подумать сначала). Именно в таком виде эта мысль высказана через несколько строк: «...человечество переживет «свое христианство» и будет еще долго после него жить».

По мнению Розанова, предсказанная в Апокалипсисе гибель христианской религии осуществляется в «наши времена», причем осуществляется очень легко ввиду неспособности христианства «устроить жизнь человеческую». «Христианство вдруг все позабыли, ... потому что оно не вспомоществует; что оно не предупредило ни войны, ни бесхлебицы. И только все поет, и только все поет».

Итак, в Апокалипсисе Розанов видит суд над церковью, предсказание ее неотвратимой гибели, которое осуществляется в «наши времена», и требование новой религии, уже не христианства. «Апокалипсис требует, зовет и велит новую религию. Вот его суть» (Последние времена).

Но ведь в Апокалипсисе церковь судит сам Христос, и именно его царство должно установиться в конце: «Я, Иисус, послал Ангела Моего засвидетельствовать вам сие в церквях» (22. 16). «Свидетельствующий сие говорит: ей, гряди скоро! Аминь. Ей, гряди, Господи Иисусе!» (22. 20). То есть новая религия будет опять же христианством. Поэтому Розанов утверждает, что Христос в Апокалипсисе – совсем не то, что Христос в Евангелии:

«Апокалипсис – не христианская книга, а – противохристианская. ... «Христос», упоминаемый – хотя немного – в нем, ... ничего же не имеет общего с повествуемым в Евангелиях Христом» (А. н. в. 1918).

То есть можно сделать вывод, что, по Розанову, это вовсе и не Христос.

Ерофеев не разделял антихристианских воззрений Розанова. И в «Москве – Петушках», и в других произведениях Бог, Христос упоминается только в положительном смысле. Приведем некоторые примеры из поэмы, подтверждающие веру ее героя, Венички, в Бога и в то, что сам он угоден Богу, его смирение перед Богом:

«...и умолял Бога моего не обижать меня». «И я страдал и молился» (Карачарово – Чухлинка).

«Все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтобы не сумел загордиться человек, чтобы человек был грустен и растерян» (Москва. На пути к Курскому вокзалу). Т. е. человек не должен загордиться, потому что гордыня – грех. Отметим, что в других местах говорится о гордости Венички, так, линия его «индивидуального графика» напоминает «биение гордого сердца» (Новогиреево – Реутово), а на предложение Сатаны «смирить свой духовный порыв» он отвечает: «Ни за что не смирю» (Усад – 105-й км).

«...если б каждый в мире был бы, как я сейчас, тих и боязлив, и был бы так же ни в чем не уверен: ни в себе, ни в серьезности своего места под небом – как хорошо бы!» (Москва. Ресторан Курского вокзала).

«Пусть я дурной человек» (Москва – Серп и молот).

«И вообще, мозгов в тебе не очень много». Это Веничка говорит сам себе и продолжает: «Смирись, Веничка, хотя бы на том, что твоя душа вместительнее ума твоего» (Никольское – Салтыковская).

«А когда ты в первый раз заметил, Веничка, что ты дурак?

А вот когда. Когда я услышал одновременно сразу два полярных упрека: и в скучности, и в легкомыслии» (там же).

«Вы вступили, по собственной прихоти, в сферу фатального – смиритесь и будьте терпеливы» (33-й километр – Электроугли).

«Божья Десница, которая над всеми нами занесена...» (там же).

«Будьте совершенны, как совершенен Отец ваш Небесный» (там же).

«Что мне выпить во Имя Твое?..

Беда! Нет у меня ничего такого, что было бы Тебя достойно» (Электроугли – 43-й километр).

«...я создам к о к т е й л ь, который можно было бы без стыда пить в присутствии Бога и людей. В присутствии людей и во имя Бога» (там же).

Мы видим, что Веничка часто обращается к Богу с просьбами и молитвами, не страдает гордыней, может называть сам себя дурным человеком или дураком, смиряется (перед Богом, но только не перед Сатаной) сам и призывает смириться других. Душа, сердце для него важнее, чем ум. Безбожников, атеистов ему жаль, и он предостерегает читателей и воображаемых собеседников от впадения в атеизм:

«Да. Больше пейте, меньше закусывайте. Это лучшее средство от сомнений и поверхностного атеизма». Себя он противопоставляет безбожникам: «Он (безбожник) рассредоточен и темнолик, он мучается и он безобразен. <...> Верящий в предопределение и ни о каком противоборстве не помышляющий, я верю в то, что Он благ, и сам я поэтому благ и светел» (Электроугли – 43-й километр).

Смирение и признание своего несовершенства сочетается у Венички с верой в то, что он угоден Богу. Он «благ», «светел». «Какие бездны во мне по вечерам!», – говорит он о себе (Москва – Серп и молот). «У тебя есть совесть и сверх того еще вкус» (Никольское – Салтыковская) (это тоже для него важнее, чем ум). Еще одно положительное качество, присущее Веничке, – деликатность, хотя оно и вредит ему: «Мне очень вредит моя деликатность» (Карачарово – Чухлинка). «Я знаю многие

замыслы Бога, но для чего Он вложил в меня столько целомудрия, я до сих пор так и не понял» (Чухлинка – Кусково).

Качества, которые Веничка не принимает в людях, – злоба, расчет, умысел (помысел): «... и злоба, и помысел, и расчет покинут сердца...», – обещает он Семенычу, говоря о дне второго пришествия (85-й километр – Орехово-Зуево). А ближе к концу поэмы, предчувствуя гибель, он говорит о весах, на которых взвешиваются дела людей на том свете:

«Они, серьезные, это понимают, а я, легковесный, никогда не пойму... Мене, текел, фарес – то есть «ты взвешен на весах и найден легковесным», то есть «текел»... Ну и пусть, пусть...»

Но есть ли там весы или нет – все равно – на тех весах вздох и слеза перевесят расчет и умысел. <...>

Есть там весы, нет там весов – там мы, легковесные, перевесим и одолеем. Я прочнее в это верю, чем вы во что-нибудь верите. Верю, и знаю, и свидетельствую миру» (Петушки. Садовое кольцо).

Уверенность Венички, что «там» он «перевесит и одолеет», можно сопоставить с мыслью из известного монолога Мармеладова: «Свиньи вы! Образа звериного и печати его; но придите и вы». Отметим также апокалиптические слова «образ звериный, печать» и близкий «Москве – Петушкам» мотив скорби и слез.

В монологе Мармеладова есть такое же противопоставление «премудрых», «разумных», с одной стороны, и «пьяненьких», «слабеньких», «соромников», с другой, как Веничкино противопоставление «серьезных» и «легковесных». Он (Мармеладов) ожидает, что премудрые, которых Бог простит, как и всех остальных, возглаголят: «Господи! Почто сих приемлеши?», а Бог им ответит: «Потому их приемлю..., что ни единый из сих сам не считал себя достойным сего...». Веничка же уверен, что «там» легковесные серьезных перевесят и одолеют.

Если же Веничка говорит: «И если б испытывали теперь меня, я предал бы Его до семижды семидесяти раз, и больше бы предал» (Петушки. Садовое кольцо), то это не богоборческое заявление, а признание своей слабости, которое вполне гармонирует с похвалой малодушию и неприятием подвигов и энтузиазма (Москва. Ресторан Курского вокзала). Вообще, Веничка повторяет путь Христа, а про самого писателя знакомые говорили, что он подражал Христу. Известен факт, что Ерофеев принял католическое крещение.

И в свое эссе о Розанове (по сюжету этого эссе трехтомник Розанова автору дает знакомый) Ерофеев включает такой диалог:

– ...А как он все-таки умер? Как умер этот кровопийца? В двух словах, и я ухожу.

– Умер, как следует. Обратился в истинную веру часа за полтора до кончины. Успел исповедаться и принять причастие...

Значит, для Ерофеева было важно, что Розанов все-таки принял истинную веру, а его антихристианские высказывания Ерофеев считал заблуждением.

Рассуждения Розанова на религиозные темы Ерофеев характеризует так:

«Следом началась забавная галиматья о совместимости христианских принципов с «развратными ложеснами» и о том, что христианство, если только оно желает устоять в соперничестве с иудаизмом, должно хотя бы отчасти стать фаллическим. Голова моя стала набухать чем-то нехорошим...». Видимо, Ерофеев не принимает сути этих мыслей Розанова (поэтому – «галиматья»), но отдает должное их оригинальности, форме, в которой они высказаны (поэтому – «забавная»).

В связи с вопросом о христианстве и иудаизме надо вспомнить об отношении Розанова к евреям. Он имел репутацию антисемита, и основания для этого имелись. Вот, например, «Мимолетное», 30.III.1915:

«Как же нам не сердиться на вас, евреи? ... И корень ясен: распяв Христа, хотите распять и христианство. ... Или – вы, или – Он...

... И они (евреи) нам кричат уже издали: «занимайтесь *своим покаванием*, – пока мы обираем вас», ..., потому что это вам указал ваш Христос, распятый нами Бог ваш...

Что же нам делать?

«Будем по Христу» – и будем убиты. Распяты будем.

Воистину: нам нужно именно проклясть евреев и отогнать их...».

Здесь Розанов, проклиная евреев, вроде бы хочет защитить от них христианство, но, все-таки, утверждает, что поступать русские должны не по Христу, иначе – распяты будут.

Об отношении Розанова к евреям Ерофеев говорит так:

– Душка. Черносотенством, конечно, баловался, погромы и все такое?.. – В какой-то степени – да. – Волшебный человек! Как только у него хватило желчи, и нервов, и досуга?

Самого Ерофеева черносотенцы тоже иногда принимали за «своего». Вот как об этом говорится в одном из его интервью:

«Мне как-то пришлось быть главой президиума в Доме культуры «Красный текстильщик» на вечере, где Саша Соколов читал свою прозу. Посадили меня в центре длинного стола, как генерала на свадьбе. Слева от меня – Саша Соколов, справа – черносотенный священник. ... А в зале – представители «Памяти». ... подходит под конец вечера к моему священнику другой... и говорит: «Давайте встанем и споем «Вечная память»...». И все встали и начали петь. Знамена появились, хоругви...

Очень мне не по нутру подобные спектакли, и, будучи человеком неучтывым, я повернулся и бочком-бочком за кулису. Потом вижу, Саша Соколов ускользает в противоположную кулису.

Два чувства я испытал – отвращение к зрелищу, происходящему в зале, и приязнь к Саше». (Литературная газета, 1990, №1, 3 января, С. 5).

Почему черносотенцы пригласили Ерофеева в свою компанию? Может быть, им понравилось выражение «жидовская морда» в «Москве – Петушках» (Новогиреево – Реутово) или какие-то резкие слова из «Вальпургиевой ночи», которые произносит персонаж Прохоров. Но все эти фразы вовсе не обязательно передают позицию автора. К тому же

главный герой «Вальпургиевой ночи» Гуревич вызывает сочувствие, да и Прохоров по ходу действия меняет свое отношение к евреям:

Прохоров. Я думал о тебе хуже, Гуревич. И обо всех вас думал хуже. ... с этой минуты, если... какой-нибудь неумный псих усомнится в богодухновенности этого ... народа... Они открывают миру все, мы только успеваем прикрывать.

И в целом можно утверждать, что в трагедии «Вальпургиева ночь», как и в других произведениях Ерофеева, нет никакого антисемитизма.

По-видимому, антисемитские тексты Розанова Ерофеев находил интересными и блестящими по форме, но не был согласен с их сутью.

Кстати, и Розанов «извинился» перед евреями (А. н. в. Домострой):

«И вот я думаю – евреи во всем правы. ...»

Живите, евреи. Я благословляю вас во всем, как было время отступничества ..., когда проклинал во всем. ...»

Да будет благословен еврей.

Да будет благословен и русский».

В своем эссе Ерофеев в шутку называет Розанова следующими словами: реакционер, мракобес, сволочь, душегуб, ретроград, употребляет эпитеты: закоренелый, оголтелый, махровый, одиозный. Упомянув ряд других литераторов, философов и политиков XIX – начала XX вв., он называет их: «ватага ренегатов», «гнусный комплот», «куча мародеров», «созвездие обскурантов», «банда», говорит, что «чиновник Василий Розанов перещеголял их всех своим душегубством, обскакал и заткнул за пояс... и переплюнул». Здесь он пародирует официальную советскую пропаганду, выражения, которые использовались в ней для характеристики неугодных советской идеологии деятелей. «Сгубил жизнь во имя религиозных химер», «Ни одной мысли за всю жизнь. Одни измышления. И то лишь исключительно злопыхательского толка» – это из той же области.

Одновременно Ерофеев говорит о Розанове: «Прелесть какая», «Душка», «Волшебный человек». То есть человек, которого советская идеология, в лице, например, «нашей наставницы Софии Соломоновны Гордо», обругала бы всеми перечисленными словами, – такой человек не может не нравиться Ерофееву.

«Баламут с тончайшим сердцем, ипохондрик, мизантроп, грубиян, весь сотворенный из нервов, без примесей, он заводил пасквильности, чуть речь заходила о том, перед чем мы привыкли благоговеть, – раздавал панегирики всем, над кем мы глумились».

Себя Ерофеев называет «отщепенцем» и противопоставляет себя и таких, как он, всем «им», то есть не отщепенцам, тем, кто, наверное, не читает Розанова и других запрещенных книг и хорошо усваивает уроки «наставницы Софии Соломоновны», «умным, простым, честным и работающим» «крепышам».

«Мы живем скоротечно и глупо, они живут долго и умно. Не успевают родиться, мы уже подышаем. А они, мерзавцы, долголетни и пребудут вовеки».

«Я жду от них сказочных зверств и неслыханного хамства...». Для всех них Ерофеев произносит «старинную формулу отречения и проклятия».

Соглашаясь или не соглашаясь с Розановым по тому или иному вопросу, Ерофеев считает, что книги Розанова помогли ему: «Мне стало легче», «Все тридцать шесть его сочинений... вонзились мне в душу», «Этот гнусный, ядовитый старикашка... спас мне честь и дыхание». Главное, в чем помог ему Розанов, – обрести веру (несмотря на все антихристианские мотивы у Розанова, о которых было сказано выше):

«Если б он теперь спросил меня: – Ты чувствуешь, как твоя поганая душа понемногу теитезируется? Я ответил бы:

– Чувствую. Теитезируется».

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА.  
РАССКАЗ И.А. БУНИНА «ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК»

Рассказ И.А. Бунина «Чистый понедельник» является одним из поздних рассказов цикла «Темные аллеи». Рассказ написан в мае 1944 года, когда писатель жил в оккупированной германскими войсками Франции. В этом художественном произведении не могло не отразиться трагическое мироощущение автора, который за свою жизнь не раз становился свидетелем драматических событий, изменивших мир. Как и все рассказы цикла, «Чистый понедельник» – это повествование о любви. И так же, как и во всех рассказах, составляющих сборник «Темные аллеи», любовь в этом произведении является лирической основой, которая позволяет писателю говорить о вечных, общечеловеческих истинах.

При небольшом объеме и относительной простоте сюжета текст рассказа «Чистый понедельник», представляя собой сложную систему языковых средств, связанных как с планом выражения, так и с планом содержания, дает большие возможности для выявления скрытых, глубинных смыслов, заложенных в произведении. Фабульная основа рассказа представляет в сжатой форме ряд событий в жизни главных героев: посещение героями различных культурных и исторических мест в Москве, ресторанов; ночь, впервые проведенная героями вместе; сообщение главной героини о своем решении отказаться от мирской жизни; неожиданная встреча с героиней на службе в церкви.

Повествование в рассказе ведется от 1-го лица и строится как лирическое воспоминание о событиях, непосредственным участником которых является сам главный герой. С одной стороны, данная форма повествования дает возможность для максимально подробного изображения всех происходящих событий. С другой стороны, события, представленные только с точки зрения одного участника, не могут быть отражены в полной мере объективно. Избирательность памяти – психологическое свойство человека, которое обуславливает тот факт, что при изложении одни события «обрастают» мельчайшими подробностями или искажаются, а другие сводятся к упрощенной схеме.

Так, при чтении рассказа «Чистый понедельник» мы ощущаем некоторую «недосказанность», поскольку определенные события, повлиявшие на жизнь главных героев, остаются за рамками повествования. Отсюда создается впечатление, что в развитии сюжета отсутствует логичность, а поступки героев немотивированны. Выбрав иную форму

повествования (например, повествование от имени главной героини или повествование в 3-ем лице, которое ведется от «всезнающего» автора), писатель имел бы больше возможностей проникнуть во внутренний мир главной героини рассказа, показать причинно-следственные связи изображаемых событий и в полной мере раскрыть всю трагичность данного образа. Очевидно, что автор намеренно выбирает такую форму повествования, которая позволяет положить в основу представления событий принцип субъективности.

Субъективность повествования проявляется и в соотношении речевых структур текста. Несмотря на то, что в основе сюжета лежат некоторые значительные события, повлиявшие на жизнь главных героев, в рассказе наблюдается ослабление роли сюжета. Преобладающей речевой структурой в рассказе является не повествование, а описание.

С субъективностью связан также способ номинации главных героев. Мы не знаем ни имени героя-повествователя, ни имени героини рассказа: в тексте используются местоимения «я» и «она». Если использование местоимения 1-го лица единственного числа мотивировано самой формой повествования (рассказ ведется от лица главного героя), то для номинации героини местоимение «она» используется не в заместительной, а в выделительной функции. С одной стороны, местоимением «она» обозначается единственно возможный для героя-повествователя предмет речи, который в данный момент занимает все его мысли (лирическая героиня). В то же время использование местоимения «она» не только вносит в повествование мотив восхищения любимой женщиной, но и свидетельствует о некотором отстранении повествователя от предмета своей любви. Главный герой рассказа, несмотря на его страстное желание быть рядом с любимой женщиной, все же невольно соблюдает некоторую психологическую дистанцию по отношению к ней, что обусловливает появление в повествовании мотива «непонимания». Данный мотив представлен в тексте различными средствами: например, с помощью повтора прилагательного «*странный*» (*странны были и наши с ней отношения; Она слушала песни с томной, странной усмешкой; Странная любовь!*), с помощью использования лексических единиц, объединенных общей семой «непонимание» (*Она была загадочна, непонятна для меня; я удивился; И опять моя растерянность сменилась удивлением: все причуды, московские причуды!*). В тексте также используются местоимения и наречия со значением неопределенности: *она была чаще всего молчалива: все что-то думала, все как будто во что-то мысленно вникала; Разве мы понимаем что-нибудь в наших поступках?; Она за-чем-то училась на курсах; зачем-то висел портрет Толстого; И мы зачем-то поехали на Ордынку, долго ездили по каким-то переулкам в*

садах. Таким образом, имеющиеся в тексте языковые единицы образуют лексико-тематическое поле «непонимание, тайна, загадка».

Мотивом непонимания обусловлено и использование в тексте единиц, связанных не только с пространственной удаленностью, но и с культурно-исторической дистанцией: *А у нее красота была какая-то индийская, персидская; говорил я себе, <...> думая: "Москва, Астрахань, Персия, Индия!"* (Астраханское ханство – татарское феодальное государство <ок.1459-1556 гг.>); *Царь-девица, Шамаханская царица, твоё здоровье!* По одной из версий прилагательное «шамаханская» происходит от названия азербайджанского селения Шамаха, славившегося производством дорогих шелковых тканей. И.А. Бунин использует это слово вслед за А.С. Пушкиным, у которого данное определение встречается в «Сказке о золотом петушке» (*«Шамаханская царица, / Вся сияя как заря, / Тихо встретила царя»*), как элемент «ориентального» образа (Ср.: *на висках полуколючками загибались к глазам черные лоснящиеся косички, придавая ей вид восточной красавицы*).

Большую роль в номинативно-изобразительной речи играют портретная характеристика персонажей, а также описание элементов, создающих предметно-бытовой фон повествования. В тексте рассказа можно отметить большое количество деталей, свидетельствующих о социальном и материальном статусе главных героев (*мой кучер; отец ее, просвещенный человек знатного купеческого рода; каракулевая шубка; лайковая перчатка; брововая шапка; брововый воротник; шелковый архалук, отороченный соболем; хорошо обставленные <комнаты>; дорогое пианино; каждый вечер я возил ее обедать в «Прагу», в «Эрмитаж», в «Метрополь» и др.*). «Он» и «она» молоды и богаты, что позволяет им наслаждаться жизнью (*после обеда <возил> в театры, на концерты, а там к "Яру", в "Стрельну"; Куда нынче? В "Метрополь", может быть?; Завтра "капустник" Художественного театра*).

Подробное описание внешности главной героини связано не только со стремлением автора к созданию яркого «визуального» образа, так же, как и подробное описание элементов одежды и деталей интерьера, не только реалистически воссоздает конкретную предметную сферу повествования. Данные единицы текста, прежде всего, образуют определенную систему образных средств, отражающую идейно-эстетический замысел произведения. Подробный анализ всех используемых языковых средств поможет выявить «глубинные» смыслы, выраженные в тексте имплицитно.

Рассмотрим средства, которые Бунин использует при описании внешнего облика главной героини. В ее портрете выделяются следующие признаки: *смугло-янтарное лицо; великоленные и несколько злоче-*

щие в своей густой черноте волосы, мягко блестящие, как черный собольий мех, брови, черные, как бархатный уголь, глаза; пленительный бархатисто-пушцовыми губами рот оттенен был темным пушком; янтарь щек слегка розовел; изумительное в своей гладкости тело; янтарность обнаженных рук, плеч, нежного, полного начала груди. Очевидно, что экспрессивность данному описанию придает использование определенных образных средств: метафор (янтарь щек), сравнений (черные, как бархатный уголь, глаза), эпитетов (пленительный бархатисто-пушцовыми губами рот). Однако нужно отметить, что оценочность в описании может проявляться не только в использовании экспрессивных образных средств. Оценочность, связанная с использованием тропов, – это только «внешний» план повествования, лежащий на поверхности текста. Обратимся, например, к описанию элементов одежды главной героини: выезжая, она чаще всего надевала гранатовое бархатное платье и такие же туфли с золотыми застежками; в черном бархатном платье; в одном шелковом архалуке, отороченном соболем; шуриша нижней шелковой юбкой; только в одних лебяжьих туфельках. Здесь, несмотря на отсутствие каких-либо тропов, также присутствует оценочность, которая основана на наличии модальности, связанной с отбором лексических единиц, объединенных определенной семантикой.

В изобразительно-номинативной речи повествователя преобладают элементы, передающие такие «зримые» признаки описываемых объектов, как цвет, фактура, материал. Например, в тексте используется лексика, относящаяся к названиям драгоценных металлов, драгоценных и полудрагоценных камней, дорогих тканей и ценных мехов: смугло-янтарное лицо; мягко блестящие, как черный собольий мех, брови; гранатовое бархатное платье и такие же туфли с золотыми застежками; янтарь щек слегка розовел; в черном бархатном платье; в одном шелковом архалуке, отороченном соболем; в короткой каракулевой шубке; сверкание алмазных сережек; шуриша нижней шелковой юбкой. Лексические единицы, используемые повествователем при описании главной героини, образуют лексико-тематическое поле «роскошь, богатство». При этом «перенасыщенность» текста данными элементами создает ощущение некоторого несоответствия между таким ярким и детализированным описанием и явной редуцированностью событий повествовательной основы текста, за которой скрывается более глубокий план текста – трагическая судьба главной героини.

Казалось бы, такое большое количество художественных выразительных средств, используемых автором, должно способствовать возникновению очень четкого представления об образе главной героини рассказа. Однако даже при таком подробном описании внешности у нас возникает ощущение некоторой неполноты и схематичности образа. Это

связано с тем, что в описании экспрессивные усилители выполняют противоположную функцию: они не столько создают яркий, «материально» воплощенный образ женщины, сколько, наоборот, «размывают» его связь с реальностью, представляя его в «двухмерном» пространстве, как будто он нарисован яркими красками на бумаге. Здесь мы наблюдаем своеобразный парадокс: форма изображения, вступая в противоречие с изображаемым содержанием, разрушает его.

Очевидно, что все экспрессивные средства изображения в повествовании используются не с целью создания яркого художественного образа, а, прежде всего, свидетельствуют о наличии определенной модальности. Повествователь намеренно концентрирует в описательных фрагментах текста большое количество экспрессивных языковых единиц, а также единиц, связанных с лексико-тематическим полем *«красота, роскошь, богатство»*. «Перегруженность» текста данными элементами свидетельствует о том, что в тексте дается не объективное описание реального образа, а, в первую очередь, выражается отношение повествователя к изображаемому, передаются его ощущения, вызванные совокупностью всех составляющих данный образ элементов. Следовательно, мы можем предположить, что основной модальностью повествования является не столько восхищение героиней, сколько выражение героем-повествователем определенной психологической и эстетической позиции.

Портретная характеристика главной героини сводится к набору неких стереотипных признаков, связанных с системой эстетических представлений определенной эпохи, в том числе сформированных искусством и литературой. Сравним описание, данное в рассказе «Чистый понедельник», с описанием параметров женской красоты в рассказе Бунина «Легкое дыхание». Оля Мещерская, героиня рассказа «Легкое дыхание», говорит своей подруге: *«Я в одной папиной книге, – у него много старинных смешных книг, – прочла, какая красота должна быть у женщины... Там, понимаешь, столько сказано, что всего не упомянешь: ну, конечно, черные, кипящие смолой глаза, – ей-богу, так и написано: кипящие смолой! – черные, как ночь, ресницы, нежно играющий румянец, тонкий стан, длиннее обыкновенного руки, – понимаешь, длиннее обыкновенного! – маленькая ножка, в меру большая грудь, правильно округленная икра, колена цвета раковины, покатые плечи <...>»*. Мы можем обнаружить совпадение многих элементов, составляющих некий абстрактный образ красивой женщины: *черные, кипящие смолой глаза* («Легкое дыхание») – *черные, как бархатный уголь, глаза* («Чистый понедельник»); *нежно играющий румянец* («Легкое дыхание») – *янтарь щек слегка розовел* («Чистый понедельник»); *тонкий стан* («Легкое дыхание») – *в черном бархатном платье, делавшем ее*

тоньше («Чистый понедельник»); длиннее обыкновенного руки, в меру большая грудь, покатые плечи («Легкое дыхание») – глядя <...> на скат плеч и овал груди; блистая <...> смуглой янтарностью обнаженных рук, плеч, нежного, полного начала груди («Чистый понедельник»); маленькая ножка («Легкое дыхание») – Я шел за ней, с умилением глядел на ее маленький след («Чистый понедельник»).

Таким образом, портрет, созданный на основе некоторых абстрактных, стереотипных представлений о женской красоте с помощью использования определенного набора экспрессивных средств, снижает статус портретной характеристики героини, возводя ее в некий декоративный образ. Неслучайно в повествовании присутствует мотив неестественности, «лубочной картинки»: *она прямо и несколько театрально стояла возле пианино; на висках полуколючками загибались к глазам черные лоснящиеся косички, придавая ей вид восточной красавицы с лубочной картинки.*

Зрительное восприятие описываемого образа у повествователя часто сочетается с эмоциональным. При этом используемым в описании эпитетам присуща приподнятая стилистическая окраска: *несколько зловещие в своей густой черноте волосы; пленительный бархатистопунцовыми губами рот; изумительное в своей гладкости тело.* Мы не часто встречаем в прозе Бунина подобные определения. Герою-повествователю в рассказе «Чистый понедельник», возможно, в определенной мере свойственно восприятие окружающего его мира с позиции созерцательного эстетизма, характерного для модернистской и декадентской литературы (неслучаен выбор книг, которые он дает читать героине: *Я привозил ей <...> новые книги – Гофманстала, Шницлера, Тетмайера, Пшибышевского; Вы дочитали "Огненного ангела" <роман В.Я. Брюсова>?*). Повествователь наслаждается не столько красотой описываемого объекта, сколько самим процессом описания, как искусный декоратор, «нанизывая» на нить повествования яркие метафоры, сравнения, эпитеты.

Номинативно-изобразительная речь в рассказе направлена, прежде всего, на конкретно-чувственную презентацию образа. Описательные фрагменты текста часто строятся с опорой на восприятие предметов с помощью различных органов чувств, в котором участвуют: *зрение (смугло-янтарное лицо; гранатовое бархатное платье; янтарь щек слегка розовел), слух (послышался шорох платья; быстро прошла, шурша нижней шелковой юбкой), осязание (часто сочетающееся со зрительным восприятием) (бархатное платье; в одном шелковом архалуке; целовал ее руки, ноги, изумительное в своей гладкости тело; держа ее в гладком мехе шубки; она сбросила с волос на руки мне мокрую пуховую шаль), обоняние (В комнате пахло цветами, и она соединялась для меня*

*с их запахом; какой-то слегка пряный запах ее волос; вынимая платочек из дуцистой муфты).* Кажется, что главный герой рассказа «Чистый понедельник» мог бы вслед за героем-повествователем романа В.Я. Брюсова «Огненный ангел» (может быть, не случайно упоминаемом в рассказе Бунина) произнести следующие слова: *«Соблазн сладострастия проникал в меня и через ноздри, и через уши, и через глаза».*

Портретная характеристика главной героини дополняется некоторыми деталями, связанными с ее характером, привычками, образом жизни: *она все разучивала медленное, сомнамбулически прекрасное начало «Лунной сонаты», – только одно начало; шоколаду съедала за день целую коробку, за обедами и ужинами ела не меньше меня; обедала и ужинала с московским пониманием дела; Явной слабостью ее была только хорошая одежда, бархат, шелка, дорогой мех.* Хотя подобная характеристика кажется нам противоречащей пафосу восхищения, присутствующему в описании внешнего облика главной героини, отмеченные черты нисколько не противоречат модальности повествования в целом. Главная героиня для повествователя – это некий абстрактный образ, сочетающий в себе некоторые религиозно-мифологические мотивы, а также имеющий некоторые черты, связанные с определенными философскими и эстетическими представлениями. *«Она»* не оценивается героем-повествователем с точки зрения соответствия нормам реальности. *«Она»* – это, прежде всего, *Прекрасная Дама*, перед красотой которой он преклоняется, и даже ее недостатки являются несущественными на фоне возвышенного образа вечной красоты и женственности. Он поднимает ее на высоту неземную и недоступную, поэтому, говоря о недостатках, он может их только называть, но не анализировать или осуждать (и именно поэтому в речи повествователя максимально удаленным от полюса положительной оценки словом является слово *«странный»*).

В отношении героя-повествователя к героине можно увидеть элементы средневекового рыцарства с культом служения *Прекрасной Даме*. *«Она»* – это повелевающая *госпожа*, все приказы которой герой с радостью готов исполнить: *по моему приказу ей доставляли каждую субботу свежие <цветы>, – и когда я приезжал к ней в субботний вечер, она, лежа на диване, <...> не спеша протягивала мне для поцелуя руку и рассеянно говорила: "Спасибо за цветы..."; Я привозил ей коробки шоколада, новые книги <...> и получал все то же "спасибо" и протянутую теплую руку, иногда приказание сесть возле дивана; заставляя и меня сесть в кресло возле дивана и молча читать; В Прощеное воскресенье она приказала мне приехать к ней в пятом часу вечера; Когда Федор осадил у подъезда, безжизненно приказала: Отпустите его... .*

Можно предположить, что в основе рассказа «Чистый понедельник» лежат определенные архетипы, то есть некоторые вневременные и внепространственные схемы образов и сюжетов, связанные с присущим человеку от природы мифологическим мышлением и бессознательно воспроизводимые в творчестве (в частности, в литературе).

Так, в образе главной героини рассказа можно проследить воплощение различных мифологических образов, объединенных в одной общей мифологеме: *женское начало*, несущее свет, любовь, жизнь. Это и римская богиня дома и священного очага Веста. Как известно, жрицы Весты охраняли священный огонь (Ср.: *я отворил дверь своим ключиком и не сразу вошел из темной прихожей: за ней было необычно светло, все было зажжено, – люстры, канделябры по бокам зеркала и высокая лампа под легким абажуром*). Обязательным условием для весталок было сохранение девственности (Ср.: *совсем близки мы все еще не были; Нет, в жены я не гожусь*). Можно также связать образ главной героини с образом греческой богини любви и красоты Афродиты. Афродита часто изображалась в окружении цветов (Ср.: *на пианино и на подзеркальнике цвели в граненых вазах нарядные цветы*). В римской мифологии Афродите соответствует Венера, одним из эпитетов которой был «очищающая» (Ср.: *Чистый понедельник*). Одним из атрибутов Венеры является гребень, символизирующий цветение и плодородие (Ср.: *расчесывая черепаховым гребнем черные нити длинных висевших вдоль лица волос*). В астрологии планета, названная именем Венеры, связывалась с эротической чувственностью. Считалось также, что под покровительством Венеры находятся такие страны, как Персия, Испания, Индия, и такие города, как Вена, Париж, Флоренция (*А у нее красота была какая-то индийская, персидская; И во Флоренции совсем такой же бой*).

Образ главной героини также вызывает определенные ассоциации с образом жены Адама – Евы, обольщенной змеем и «вкусившей запретный плод» (Ср.: *И вселил к жене его диавол летучего змея на блуд*). Для повествователя квартира героини представляет собой в каком-то смысле модель рая. Во фрагментах текста, связанных с описанием квартиры, мы можем выделить некоторые элементы, ассоциирующиеся в мифологическом представлении с понятием «рай». Прежде всего, представление о рае связано с представлением о месте, находящемся в верхней точке вертикального противопоставления *небеса – преисподняя*. Неслучайно героиня живет на пятом этаже (довольно высоко, если учесть этажность зданий в начале XX века): *за одним окном низко лежала вдали огромная картина заречной снежно-сизой Москвы; поднявшись в лифте к ее двери*. Противопоставление «небеса» – «преисподняя» связано с такой оппозицией, как *свет – тьма*. Сравним «тьму» расположенного «внизу» города (*Темнел московский серый зимний день; в сумраке уже видно*

было; мутно чернеющие прохожие) и «свет» квартиры героини (*просила зажечь свет; все было зажжено, – люстры, канделябры по бокам зеркала и высокая лампа*). Рай в религиозно-мифологической традиции изображается как цветущий сад (слово «*парадиз*» происходит от греческого слова, буквально означающего «*сад*», «*парк*»): *на пианино и на подзеркальнике цвели в граненых вазах нарядные цветы* (Бунин неслучайно использует именно глагол «*цвели*», а не «*стояли*»). Вазы имеют также символическое значение: это райские источники с чистой водой. Появляется в тексте рассказа и слово «*сад*»: *долго ездили по каким-то переулкам в садах; шагом ездил, как тогда, по темным переулкам в садах с освещенными под ними окнами*. Рай – это также место вечного блаженства (*в сомнамбулически-блаженной грусти; был я несказанно счастлив каждым часом*). В Новом Завете говорится, что «в воскресении» изменится сама сущность человека и его бытие: *ибо в воскресении ни женятся, ни выходят замуж, но пребывают, как Ангелы Божии на небесах*» [Мф. 22: 30] (Ср.: *Нет, в жены я не гожусь*).

Эдем (*земной рай*) имел и определенную географическую локализацию. Согласно Книге Бытия сад, в котором Бог поселил Адама и Еву, находился на востоке – в долине реки Евфрат (вспомним образ «*восточной красавицы*», в котором предстает героиня рассказа). В дальнейшем сад Эдема был отождествлен с раем, в который после смерти попадают праведники. Тождественность понятий «*Эдем*» и «*рай*» связана с тем, что в древности восток отождествлялся с небом и солнцем, поскольку восток в архетипическом представлении о пространстве является эквивалентом верха.

В аспекте символики, относящейся к понятию «*рай*» (*место вечного света*), можно рассматривать и элементы текста, связанные с обозначением металлов и камней (*смугло-янтарное лицо; туфли с золотыми застежками; сверканье алмазных сережек*). Янтарь, алмаз, а также золото символизируют свет, солнце. Неслучайно в алхимии Солнце и золото обозначаются одним символом, а Кампанелла свое утопическое произведение, в котором изображается идеальное общество – рай на земле, назвал «*Город Солнца*». Прилагательное «*гранатовый*» (*надела гранатовое бархатное платье*) можно рассматривать как относящееся к названию полудрагоценного камня, являющегося символом любви и верности (в Россию гранат привозился в основном из Индии), так и к названию плода. Древние индийцы считали, что камни красного цвета (рубин, гранат) – это капли крови борющихся на небе богов. Плод граната является символом вечной жизни и множественности в единстве. На некоторых картинах, посвященных грехопадению Адама и Евы, в качестве запретного плода изображался гранат.

Таким образом, в рассмотренном выше контексте слова героини «*А что до моей любви, то вы хорошо знаете, что, кроме отца и вас, у меня никого нет на свете. Во всяком случае вы у меня первый и последний*» можно рассматривать как слова Евы о Боге Отце и Адаме (Ср.: *кроме отца и вас у меня никого нет*), а также о всемогуществе и бесконечности Бога, вечной божественной истине (Ср.: «*вы у меня первый и последний*» – «*Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель*»; «*Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний*» [Откр. 1: 8, 10]).

В рассказе «Чистый понедельник» прослеживается не только мотив грехопадения Адама и Евы. В образе главной героини также воплощены библейские образы раскаявшихся грешниц: Марии Магдалины, которая была исцелена Иисусом Христом от одержимости бесами, и Марии Египетской, которая в юности ушла от родителей из небольшого селения и поселилась в большом городе (Александрии), где вела разгульный образ жизни. И Ева, и Мария Магдалина, и Мария Египетская – это женские образы, сочетающие в себе земное и небесное, божественное.

Образ Евы, которая является одновременно и первой женщиной, и праматерью рода человеческого, связан с архетипом высшего женского существа, воплощающего вечную любовь и бессмертие. Данный архетип *Великой Матери* находит свое воплощение в образе Богородицы, Девы Марии. Можно предположить, что портрет главной героини рассказа Бунина по принципу построения имеет некоторое сходство с иконой. Повествователь описывает внешность женщины с помощью ярких красок и четких линий, избегая полутонов и размытых штрихов. При этом он ограничивается только несколькими цветами (Ср.: *смугло-янтарное лицо; черные <...> глаза; пленительный бархатистопунцовыми губами рот; гранатовое бархатное платье и такие же туфли с золотыми застежками*). В то же время, несмотря на яркость и четкость изображения, создается ощущение, что данный образ отрешен от реальности (Ср.: *она была загадочна, непонятна для меня*) и в какой-то мере символичен. Назначением иконы, передающей святой образ с помощью ограниченной системы цветов и четких, законченных линий, является не отражение реальности, а передача Божественного Откровения.

Использование в описании внешности главной героини слов «*золотой*», «*алмазный*», «*гранатовый*», «*янтарный*» ассоциируется с традицией украшения икон драгоценными металлами и камнями. Как известно, золото в иконе символизирует богатый свет, связанный с силой Божьей. Золото также является символом испытания и очищения, что связывается с тем фактом, что данный металл, прежде чем приобрести чистое сияние, должен быть расплавлен и очищен в огне («*Советую тебе купить у Меня золото, огнем очищенное*» [Откр. 3: 18]).

Лирический сюжет рассказа «Чистый понедельник», как это почти всегда бывает в произведениях Бунина, разворачивается в определенном времени и пространстве. Соотнесенность описываемых в рассказе событий с конкретным временем и местом не только позволяет представить данные события как реальные, но и создает определенный контекст, в рамках которого раскрываются образы героев.

В тексте рассказа мы находим единицы, позволяющие не только соотносить описываемые события с определенным историческим периодом, но и восстановить ход событий с точностью до дня: *как-то в декабре, попав в Художественный кружок; Так прошел январь, февраль, пришла и прошла масленица; В Прощеное воскресенье она приказала мне приехать к ней в пятом часу вечера; Ведь завтра уже Чистый понедельник; Письмо, полученное мною недели через две после того; Прошло почти два года с того Чистого понедельника; В четырнадцатом году, под Новый год.*

Здесь нужно отметить небольшую хронологическую неточность. В тексте говорится: *Так прошел январь, февраль, пришла и прошла масленица.* Однако Чистый понедельник в 1912 году пришелся на 6 февраля (по юлианскому календарю). Следовательно, 5 февраля – это последний день масленицы (Прощеное воскресенье). Согласно же тексту рассказа масленица 1912 года была в марте (*прошел январь, февраль, пришла и прошла масленица*) и, соответственно, Чистый понедельник пришелся на один из дней марта.

Данная неточность (смещение хронологии как минимум на месяц), может быть, и не является существенной для повествования. К тому же нужно учесть дистанцию между временем написания рассказа (1944 г.) и временем изображаемых в рассказе событий (1912 г. – начало 1914 г.). В то же время обнаруженная неточность может быть не случайной, а намеренно допущенной автором в качестве одного из элементов, связанных с особенностями повествования. Так, с одной стороны, в повествовании могло быть отражено естественное свойство человека со временем забывать точные даты (мы не знаем, насколько велик промежуток времени между событиями, описанными в повествовании, и моментом самого рассказа о них героем-повествователем). С другой стороны, несмотря на то, что повествователь рассказывает о прошлом, данные события являются для него настолько значимыми, что ему сложно избежать субъективности в их изображении, при которой конкретные даты оказываются не такими существенными по сравнению с эмоциями, которые испытывает повествователь в процессе рассказа. В этой связи можно процитировать слова В.Я. Брюсова, написанные им в предисло-

вии к своему роману «Огненный ангел», в котором автором намеренно допущены некоторые неточности: *«тон рассказа, хотя в общем и спокоен, так как автор передаёт события, уже отошедшие от него в прошлое, местами всё же одушевлён страстью, так как прошлое это ещё слишком близко от него. <...> Но, конечно, при всём добром желании автора, его изложение всё же остается субъективным, как и все мемуары. Мы должны помнить, что он рассказывает события так, как они ему представлялись, что, по всем вероятностям, отличалось от того, как они происходили в действительности. Не мог избежать автор и мелких противоречий в своём длинном рассказе, вызванных естественной забывчивостью».*

Таким образом, выстраивается следующая хронологическая последовательность событий, представленных в рассказе: декабрь 1912 г. – знакомство главных героев; часть декабря, январь, начало февраля 1912 г. – регулярные встречи героев; 5 февраля 1912 г. – Прощеное воскресенье (посещение героями Новодевичьего монастыря, ужин в трактире Егорова); 6 февраля 1912 г. – Чистый понедельник («капустник» в Художественном театре); утро 7 февраля – расставание героев; конец февраля 1912 г. – получение героем письма, в котором «она» сообщает о своем намерении уйти в монастырь; декабрь 1914 г. – посещение героем храма, в котором он узнает в одной из монашенок свою любимую женщину.

В тексте есть указание не только на время года, но и на время суток, в которые происходят события, описываемые в рассказе. На время года и суток указывают как прямая номинация (*Темнел московский серый зимний день; прошел январь, февраль; В четырнадцатом году под Новым годом, был такой же тихий, солнечный вечер; В три, в четыре часа ночи я отвезил ее домой; вошли в ночное тепло и тишину квартиры и др.*), так и единицы текста, образующие лексико-тематические поля «зима», «вечер, ночь» (*спешили по снежным тротуарам <...> прохаживая; Скрипя в тишине по снегу; розовели за деревьями в инее освещенные окна; а на дворе мороз, солнце, спит; Я снял с нее скользкую от снега шубку; тесно сижу с ней в летящих и раскатывающихся санках; клоня голову от светлой лунной метели; холодно зажигался газ в фонарях; солнце только что село и др.*). Используемые в тексте слова, образующие лексико-тематические поля «зима», «вечер, ночь», не только соотносят описываемые в рассказе события с определенными временем года и временем суток, но и оказываются включенными в ряд таких понятий, как «печаль», «безысходность», «смерть», то есть в контексте всего повествования происходит актуализация метафорического значения слов «зима», «ночь».

О том, что действие рассказа происходит в Москве, свидетельствуют как прямая номинация (*Темнел московский серый зимний день; освобож-*

дающаяся от дневных дел московская жизнь), так и единицы текста, называющие различные места в Москве (Кремль, храм Христа Спасителя, Новодевичий монастырь, Марфо-Мариинская обитель, Красные Ворота, Арбат, Охотный ряд, «Прага», «Метрополь», «Яр», и др.).

Несмотря на такую насыщенность текста различными реалиями Москва в рассказе Бунина не предстает как полный гармонии культурно-исторический центр. Герой вполне освоился в городском пространстве, связанном только с его привычными маршрутами: *Каждый вечер мчал меня в этот час на вытягивающемся рысаке мой кучер – от Красных ворот к храму Христа Спасителя; каждый вечер я возил ее обедать в "Прагу", в "Эрмитаж", в "Метрополь", после обеда в театры, на концерты, а там к "Яру", в "Стрельну"...* Но сам город воспринимается героем как пространство, наполненное хаосом, где смешалось всё: храмы и рестораны, кладбища и театры, церковные службы и театральные «капустники».

Уже само начало рассказа «Чистый понедельник», создавая определенную атмосферу повествования, передает ощущения, которые испытывает герой в пространстве города. Рассказ начинается с изображения городского пейзажа: *«Темнел московский серый зимний день, холодно зажигался газ в фонарях, тепло освещались витрины магазинов – и разгоралась вечерняя, освобождающаяся от дневных дел московская жизнь: гуще и бодрей неслись извозчичьи санки, тяжелей гремели переполненные, ныряющие трамваи, – в сумраке уже видно было, как с шипением сыпались с проводов зеленые звезды, – оживленнее спешили по снежным тротуарам мутно чернеющие прохожие ...»*.

Автор неслучайно начинает рассказ с такого длинного предложения, которое состоит из большого количества частей, связанных между собой сочинительной и подчинительной связью. Данная фраза содержит 9 предикатов, выраженных глаголами, а также причастия, обладающие признаком предикативности. Такая «перегруженность» предикативностью в сочетании с определенным порядком слов (предикат во всех случаях предшествует субъекту), использование глаголов несовершенного вида, с одной стороны, придают описанию динамизм, а с другой стороны, передают ощущения человека, находящегося в описываемой обстановке. Данный городской пейзаж – это не столько описание окружающих героя объектов, сколько отражение внутреннего состояния человека, воспринимающего данные объекты. Подобной организацией сложного синтаксического построения создается определенный ритм, передающий непрерывающееся и агрессивное движение городской стихии, в центре которой оказался повествователь.

Важно также лексическое наполнение предложения. Рассматриваемое предложение содержит большое количество лексических единиц,

объединенных определенной семантикой. В нем можно выделить единицы со следующими семантическими компонентами: 1) «свет, цвето-восприятие» (*темнел, серый зимний день, зажигался газ в фонарях, освещались, разгоралась, в сумраке, зеленые звезды, мутно чернеющие*); 2) «зима» (*зимний, холодно, санки, по снежным тротуарам*); 3) «звук» (*гремели, с шипением*); 4) «движение» (*неслись, ныряющие, сыпались, спешили*). Окружающий мир воспринимается главным героем как мрачный, холодный, наполненный резкими звуками и хаотическим движением. При этом языковые единицы, связанные с понятием «свет», обозначают не естественный, а искусственный источник света (*зажигался газ в фонарях; тепло освещались витрины магазинов*). Большое количество лексических единиц, содержащих негативную оценку (*темнел, серый, холодно, тяжелей, гремели, в сумраке, мутно*), привносит в описание мотив дисгармонии, тревоги, безысходности, которые еще больше усиливаются с помощью контраста (*Темнел московский серый зимний день; холодно зажигался газ в фонарях, тепло освещались витрины; спешили по снежным тротуарам мутно чернеющие прохожие*).

В начинающем рассказ предложении звучат апокалиптические мотивы: *Темнел московский серый зимний день* (Ср.: «и солнце стало мрачно как власяница» [Откр. 6: 12], «и третья часть дня не светла была» [Откр. 8: 12]); *холодно зажигался газ в фонарях* (Ср.: «И взял Ангел кадильницу, и наполнил ее огнем» [Откр. 8: 5]); *тяжелей гремели* (Ср.: «и произошли голоса и громы» [Откр. 8:5], «тогда семь граммов проговорили голосами своими» [Откр. 10:3], «и произошли молнии и голоса, и громы» [Откр. 11: 19]); *гремели <...> трамваи* (Ср.: «На ней <саранче> были брони, как бы брони железные, а шум от крыльев ее – как стук от колесниц» [Откр. 9: 9]); *в сумраке уже видно было, как с шипением сыпались с проводов зеленые звезды* (Ср.: «И звезды небесные пали на землю» [Откр. 6: 13], «и упала с неба большая звезда, горящая подобно светильнику» [Откр. 8: 10], «и я увидел звезду, падшую с неба на землю» [Откр. 9: 1]).

Таким образом, наличие уже в самом начале рассказа определенной модальности является одним из «опознавательных знаков», помогающим предчувствовать перспективу развития событий в произведении. Город, как и сама жизнь, воспринимаются героем как стихийное, враждебное, неконтролируемое начало, а сам герой представляется как человек пассивный, не способный и не желающий сопротивляться агрессии окружающего его мира.

В повествовании Москва предстает как город странный, чуждый герою: *белела слишком новая громада Христа Спасителя; что-то киргизское в остриях башен на кремлевских стенах; Странный город! Москва наполнена агрессивными красками и звуками: захрипела, засвистала и*

загремела, вприпрыжку затопала полькой шарманка; на кирпично-красных стенах монастыря болтали в тишине галки. В восприятии Москвы главным героем отражается душевное состояние человека, ощущающего однообразие и обыденность жизни.

Люди, наполняющие город, представлены гротескно: *старый цыган в казакине с галунами, с сизой мордой утопленника, с голой, как чугунный шар, головой, за ним цыганка-запевало с низким лбом под дегтярной челкой. Даже известные деятели литературы и искусства, введенные в текст рассказа, изображаются как комические, карикатурные персонажи: попав в Художественный кружок на лекцию Андрея Белого, который пел ее, бегая и танцую на эстраде; пристально смотрела на актеров, с бойкими выкриками и припевами изображавших нечто будто бы парижское, на большого Станиславского с белыми волосами и черными бровями и плотного Москвина в пенсне на корытообразном лице, – оба с нарочитой серьезностью и старательностью, падая назад, выделяли под хохот публики отчаянный канкан; К нам подошел с бокалом в руке, бледный от хмеля, с крупным потом на лбу, на который свисал клок его белорусских волос, Качалов; Он <Качалов> взял ее руку, пьяно припал к ней и чуть не свалился с ног; к нам, скользя, подлетел маленький, вечно куда-то спешащий и смеющийся Сулержицкий, изогнулся, изображая гостиниодворскую галантность. Создается впечатление, что в рассказе изображаются не кумиры, перед талантом которых преклоняются, а персонажи, участвующие в «бесовских» празднествах, не раз описанных в литературе.*

Описание «капустника» в художественном театре, как и московской жизни в целом, созвучно описанию бесовского шабаша, на который попадает герой романа В.Я. Брюсова «Огненный ангел»: *«Меня повлекли через все собрание, причём глаза мои, ослеплённые неожиданным светом, сперва ничего не различали, кроме каких-то кривляющихся морд <...>. Среди этих пламеней сновало, прыгало, металось и кривлялось сотни три или четыре существ, мужчин и женщин, или совсем обнажённых, или едва прикрытых рубашками, некоторые с восковыми свечами в руках, а также отвратительных животных, имевших сходство с людьми <...>». Созвучность обоих описаний обнаруживается не только в гротескном изображении кривляющихся «звероподобных» людей, но и во включении в описание некоторых элементов, связанных с определенными представлениями о «бесовских» ритуалах. Так, хозяин шабаша (дьявол, сатана) обычно предстает как существо, имеющее сходство с козлом: Ср. «Сидящий был огромен ростом и до пояса как человек, а ниже как козёл» (В.Я. Брюсов «Огненный ангел») – «он <Сулержицкий>, задрал голову, кричал козлом» (И.А. Бунин «Чистый понедельник»). Образ Сулержицкого также ассоциируется с образом Сатира*

(существо с козлиными ногами), который сопровождает Бахуса (<Качалов> поднял бокал и, с деланной мрачной жадностью глядя на нее, сказал своим низким актерским голосом: Царь-девица, Шамаханская царица, твоё здоровье!) в ходе безудержного вакхического веселья. Сама же героиня рассказа в этой атмосфере предстает в образе пляшущей полуобнаженной вакханки (И она, улыбаясь, поднялась и, ловко, коротко притопывая, сверкая сережками, своей чернотой и обнаженными плечами и руками, пошла с ним <танцевать>).

Создается ощущение, что московская жизнь героев рассказа «Чистый понедельник» включает в себя все составляющие бесовского праздника, описанного в романе В.Я. Брюсова («остаток того дня я провёл в полузабытьи, в котором непрерывным колесом вертелись пред моим взором образы шабаша: голые ведьмы, безрукие демоны, пляски, пиршество, ласки...»). Выделим фрагменты текста, соответствующие основным элементам: 1) **пиршество** (за обедами и ужинами ела не меньше меня, любила расстегивать с налимьей ухой, розовых рябчиков в крепко прожаренной сметане; В ресторанах за городом, к концу ужина, когда все шумней становилось кругом в табачном дыму, она, тоже куря и хмеля, вела меня иногда в отдельный кабинет; В нижнем этаже в трактире Егорова в Охотном ряду было полно лохматыми, толсто одетыми извозчиками, резавшими стопки блинов, залитых сверх меры маслом и сметаной; старозаветные купцы запивали огненные блины с зернистой икрой замороженным шампанским; К блинам что прикажете? Домашнего травничку? Икорки, семушки? К ухице у нас херес на редкость хороша есть, а к наважке... ; Качалов, поднял бокал и, с деланной мрачной жадностью глядя на нее, сказал своим низким актерским голосом: Царь-девица, Шамаханская царица, твоё здоровье! – И она медленно улыбнулась и чокнулась с ним); 2) **пляски** (как-то в декабре, попав в Художественный кружок на лекцию Андрея Белого, который пел ее, бегая и танцуя на эстраде; оба <Станиславский и Москвин> с нарочитой серьезностью и старательностью, падая назад, выделявали под хохот публики отчаянный канкан; Потом захрипела, засвистала и загремела, вприпрыжку затопала полькой шарманка; Сулержицкий <...> пробормотал: Дозвольте пригласить на полечку Транблан); 3) **чувственное наслаждение** (совсем близки мы все еще не были; и все это без конца держало меня в неразрешающемся напряжении, в мучительном ожидании; целовал ее руки, ноги, изумительное в своей гладкости тело... И она ничему не сопротивлялась; Я поминутно искал ее жаркие губы – она давала их, дыша уже порывисто; гляжу на губы, которые целовал час тому назад, – да, целовал, говорил я себе, с восторженной благодарностью глядя на них).

Окружающий мир в рассказе представлен как некая неконтролируемая стихия, хаос. Несмотря на большое количество единиц, связанных с обозначением времени и места, Москва начала XX века предстает в повествовании как мифологическая вневременная и внепространственная сущность. Неслучайно главная героиня произносит следующие слова: *«Какой древний звук, что-то жестяное и чугунное. И вот так же, тем же звуком било три часа ночи и в пятнадцатом веке. И во Флоренции совсем такой же бой, он там напоминал мне Москву...»*. Использование глагола «напоминать» в форме прошедшего времени и сочетание данного глагола с наречием «там» и местоимением «мне» свидетельствуют о том, что героиня, воплощая в себе некий универсальный, архетипический образ, является представительницей «абсолютного» мирового и временного пространства.

Пространство, изображаемое в тексте рассказа «Чистый понедельник», построено по архетипическому принципу, в основе которого лежит свойственный мифологическому мышлению дуализм: *космос* (целостная и упорядоченная в соответствии с определенным законом вселенная) противопоставлен *хаосу* (беспорядочное состояние материи, находящейся во власти стихии). Этой базовой оппозиции соответствует противопоставление элементов, имеющих связь с космическим или хаотическим началом существующего мира: *свет – мрак, жизнь – смерть, рай – преисподняя, божественное – демоническое*.

Анализ компонентов текста дает основание предположить, что основным пространством, в котором проходит жизнь персонажей рассказа, является пространство *хаоса*.

Если свет символизирует проявление божественного, космического, то тьма – это проявление хаоса, демонического. В тексте рассказа можно отметить целый ряд единиц, образующих лексико-тематическое поле «темный, черный»: *мутно чернеющие прохожие; перед черной доской иконы Богородицы Троиеручицы, горела лампадка; сели за длинный стол на черный кожаный диван; ездил, как тогда, по темным переулкам; во дворе чернели кареты; устремила взгляд темных глаз в темноту, будто как раз на меня... Что она могла видеть в темноте, как могла она почувствовать мое присутствие?* Компонент со значением «черный» также преобладает во фрагментах текста, связанных с описанием внешности главной героини: *великолепные и несколько злоеющие в своей густой черноте волосы, мягко блестящие, как черный соболий мех, брови, черные, как бархатный уголь, глаза; в черных фетровых ботинках; давая мне руку в черной лайковой перчатке; в черном бархатном платье; на висках полуколечками загибались к глазам черные лоснящиеся косички; чернота райка совсем слышалась с зрачком; сверкая сережками, своей чернотой и обнаженными плечами и руками; расчесывая черепа-*

ховым гребнем черные нити длинных висевших вдоль лица волос. Отмеченные элементы текста свидетельствуют о том, что «она» в глазах героя-повествователя, как и Ева, одновременно принадлежит и к небесному, космическому, и к земному, стихийному пространству.

Так как чередование дня и ночи реализуется в чередовании света и тьмы, с лексико-тематическим полем «темный, черный» тесно связано лексико-тематическое поле «ночь»: сидя возле нее в этой вечерней темноте; В три, в четыре часа ночи я отвезил ее домой; Она ровно отозвалась из темноты; Уже давно стемнело; Заезжайте ко мне завтра вечером не раньше десяти; В третьем часу ночи она встала; вошли в ночное тепло; клоня голову от светлой лунной метели; Полный месяц нырял в облаках.

Признаки, ассоциирующиеся в мифологическом сознании со светлым и темным временем суток, переносятся и на более длительные временные циклы (например, времена года). Так, слово «ночь» метафорически связано со словом «зима». В тексте анализируемого рассказа мы также можем выделить лексико-тематическое поле «зима»: оживленные спешили по снежным тротуарам мутно чернеющие прохожие; за одним окном низко лежала вдали огромная картина заречной снежной Москвы; Стало темнеть, морозило; глядел на ее маленький след, на звездочки, которые оставляли на снегу новые черные ботики; стал в толпе старух и нищих на растоптанный снег на колени.

Вхождение понятия «зима» в пространство, относящееся к хаосу, связано не только с архетипическими представлениями, в которых зима ассоциируется с ночью, мраком. Зима – это, прежде всего, самый холодный период годового цикла, который связан с умиранием природы и хаотическим проявлением стихии. Неслучайно именно с зимней стихией в народном сознании часто ассоциируется деятельность различных демонических существ, относящихся к «нижнему» миру – миру тьмы: Ср. *Черт с ведьмой венчается <о метели>* («Словарь живого великорусского языка» В.И. Даля). Образы, связанные с данным поверьем, мы находим и в литературе: «Бесконечны, безобразны, / В мутной месяца игре / Закружились бесы разны, / Будто листья в ноябре... / Сколько их! куда их гонят? / Что так жалобно поют? / Домового ли хоронят, / Ведьму ль замуж выдают?» (А.С. Пушкин «Бесы»); «Через минуту я перебежал во двор, где, как бес, летала и шаркала метель» (М.А. Булгаков «Записки юного врача»).

В романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел» мы обнаруживаем следующие строки: «Замечательно при этом, что различные демоны имеют излюбленные формы, в которых они обычно и появляются пред заклинателем. Так, демоны Сатурна являются стройными и изящными, с гневным взором; цвет лица их темный, движения их – как порывы вет-

ра; перед их появлением видно бывает белое пространство, словно открытое снегом...».

Таким образом, с лексико-тематическими полями «черный», «ночь», «зима» связаны единицы текста, объединенные общей семантикой «стихия». Если обратить внимание на лексические единицы, которые используются в повествовании для передачи характера передвижения главного героя (*Каждый вечер мчал меня в этот час на вытягивающемся рысаке мой кучер; в каком-то восторженном отчаянии летел к Красным воротам; тесно сижус с ней в летящих и раскатывающихся санках*), то можно прийти к выводу, что главный герой рассказа связан со стихией хаоса, являясь в определенной степени ее воплощением.

Различные демонические существа<sup>1</sup>, а также люди, которым данные существа оказывают помощь в перемещении, не обусловлены пространством и временем: они могут оказываться в разных местах мира реального и потустороннего, перемещаясь с фантастической скоростью. В данном свойстве отражена связь демонических существ со стихией, способность управлять ею. Вспомним булгаковскую Маргариту, летящую на «великий бал у сатаны» на половой щетке (*По тому, как внизу два ряда редких огней слились в две непрерывные огненные черты, по тому, как быстро они пропали сзади, Маргарита догадалась, что она летит с чудовищною скоростью*), или кузнеца Вакулу из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя, слетавшего на черте в Петербург (*Еще быстрее в остальное время ночи несся черт с кузнецом назад*). Главного героя романа В.Я. Брюсова «Огненный ангел» на бесовский шабаш также доставляет на себе по воздуху козлоподобное существо (*мой адский конь держался в струях атмосферы очень прочно и летел вперед с такой стремительностью, что я, дабы не упасть, принужден был обеими руками вцепиться в его густую шерсть*). Связь темных, потусторонних сил со стихией и их способность к быстрому перемещению находит отражение во фразеологии: Ср. *черт несет; летит как черт; черти принесли; черт занес* (*Куда ж тебя черт несет в одних подштанниках? – провизжала Аннушка*) [М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита»]).

Связью со стихией обусловлено и такое свойство представителей потусторонних темных сил, как подвижность, «суетливость». Неслучайно слова «черт», «бес» в составе фразеологических единиц часто сочетаются с глаголами «вертеться», «кружиться», «прыгать», «сует-

---

<sup>1</sup> В данной статье мы не будем разграничивать понятия *дьявол, черт, бес, демон* и проч., так как использование языковых единиц, которые реализуют в тексте тему «демонического», связано не столько с философско-религиозными представлениями, сколько с психологической точкой зрения повествователя.

тяться». Например, в «Пословицах и поговорках русского народа» В.И. Даля можно встретить такую загадку: вертится, как бес, и по-вертка в лес <сорока>. Фразеологизмы с лексическим компонентом «бес, черт» часто используются в литературе в качестве экспрессивного средства при передаче характера движений и особенностей поведения персонажей: «Крик, шум, выстрелы; только Казбич уж был верхом и вертелся среди толпы по улице, как бес, отмахиваясь шашкой» (М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»); «Перед публикой вертится он, как черт перед заутреней: бегаёт, изгибается, хихикает...» (А.П. Чехов «Циник»). Глагол «кружить», использующийся без возвратной частицы, может также иметь значение «сбить с пути, заставить блуждать в поисках дороги» (Ср.: «В поле бес нас водит, видно, / Да кружит по сторонам» (А.С. Пушкин «Бесы»).

Вращающиеся движения как воплощение стихии, хаоса, связанных с «потусторонними» силами, описывают многие писатели, затрагивающие в своих произведениях тему «демонического»: «На зеркальном полу несчитанное количество пар, словно слившись, поражая ловкостью и чистотой движений, вертятся в одном направлении, стеною шло, угрожая все смести на своем пути», «Многие стояли на сиденьях, ловя вертявые <намек на происхождение денег – Н.Б.>, капризные бумажки» (М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита»); «странно было видеть, как голая женщина вертела передо мною невысокого человечка с тупым лицом и с крыльями, как у летучей мыши, вместо рук» (В.Я. Брюсов «Огненный ангел»); «Вертявые мальчишки-восьмерки дразнили Передонова, – это были оборотни-гимназисты. Они поднимали ноги странным, неживым движением, как ножки у циркуля, но только ноги у них были косматые, с копытцами» (Ф.К. Сологуб «Мелкий бес»).

Глагол «вертеться», а также другие элементы текста, связанные с лексико-тематическим полем «подвижность, суетливость», можно отметить в следующих фрагментах рассказа «Чистый понедельник»: попав в художественный кружок на лекцию Андрея Белого, <...> я так вертелся и хохотал; Я зажигал <свет>, садился на вертящийся табуретик возле пианино и постепенно приходил в себя, остывал от горячего дурмана; Вы ужасно болтливы и непоседливы, – говорила она.

Главному герою присуща также эмоциональная «подвижность»: характер был у меня южный, живой, постоянно готовый к счастливой улыбке, к доброй шутке; я так вертелся и хохотал, что она, случайно оказавшаяся в кресле рядом со мной и сперва с некоторым недоумением смотрящая на меня, тоже наконец рассмеялась, и я тотчас весело обратился к ней; и насколько я был склонен к болтливости, к просто-сердечной веселости, настолько она была чаще всего молчалива; Вы

ужасно болтливы и непоседливы, – говорила она, – дайте мне дочитать главу; Если бы я не был болтлив и непоседлив, я никогда, может быть, не узнал бы вас; но все-таки помолчите немного; Не могу я молчать! Кажется, что эта веселость и ощущение героем счастья часто немотивированны: Чем все это должно кончиться, я не знал и старался не думать, не додумывать; было бесполезно <...> – и вместе с тем был я несказанно счастлив; в каком-то восторженном отчаянии летел к Красным воротам; И завтра и послезавтра будет все то же, думал я, – все та же мука и все то же счастье... Ну что ж – все-таки счастье, великое счастье!; Все черное! – сказал я, входя, как всегда, радостно; закрывая от счастья глаза, целовал мокрый мех ее воротника; Я засмеялся: – Опять в обитель?; Я шутя сделал страшные глаза: – Ой, какой ужас! Создается впечатление, что герой-повествователь живет в нереальном, иллюзорном мире, стараясь избегать какого-либо анализа происходящих событий. В тексте рассказа мы находим большое количество элементов, которые в какой-то степени отражают стремление главных героев уйти от действительности: почитайте что-нибудь, покурите; В ресторанах <...>, когда все шумней становилось кругом в табачном дыму, она, тоже куря и хмелея, вела меня иногда в отдельный кабинет; закурил, забывшись от волнения; Извините, господин, курить у нас нельзя; На "капустнике" она много курила и все прихлебывала шампанское.

Отмеченные выше черты можно связать с существующим мифологическим представлением о том, что видения, инспирированные демоническими силами, могут вызывать чувство глубокой тоски или, напротив, беспричинной веселости, которые лишают людей способности реально смотреть на вещи и объективно оценивать события (Ср.: беса тешишь = в обществе много душить, хохотать, плясать; вина напиться – бесу предаться; в пьяном бес волен [«Словарь живого великорусского языка» В.И. Даля]).

Также во многих религиозных и фольклорных источниках упоминается способность демонических существ к перевоплощению: они могут принимать как уродливый, отталкивающий облик (Ср. образы людей на «капустнике» в Художественном театре), так и прекрасный, притягательный (Ср.: был в ту пору красив почему-то южной, горячей красотой, был даже "неприлично красив"; И сей змей являлся ей в естестве человеческом, zelo прекрасном). Так, в подзаголовке романа В.Я. Брюсова «Огненный ангел» есть такие строки: «правдивая повесть, в которой рассказывается о дьяволе, не раз являвшемся в образе светлого духа одной девушке и соблазнившем её на разные греховные поступки».

Способность существ «потустороннего», «темного» мира к перевоплощению часто связана с мотивом соблазна, греха. Неслучайно в рассказе «Чистый понедельник» цитируются строки из жития Петра и

Февронии: «*Был в русской земле город, названием Муром, в нем же самодержествовал благоверный князь, именем Павел. И вселил к жене его диавол летучего змея на блуд. И сей змей являлся ей в естестве человеческом, zelo прекрасном...*». Связь таких понятий, как «грех», «соблазн», «блуд», с бесовским, демоническим отражена в пословицах и поговорках: *Седина в голову <в бороду>, а бес в ребро; в нем бесово ребро играет = он соблазняется* («Словарь живого великорусского языка» В.И. Даля). Можно привести примеры и из литературы: «*Его коварною мечтою/ Лукавый Демон возмуща:/ Он в мыслях, под ночную тьмою,/ Уста невесты целовал*» (М.Ю. Лермонтов «Демон»); «*Несносный жар его объемлет,/ Не спится графу. Бес не дремлет/ И дразнит грешною мечтою/ в нем чувства*» (А.С. Пушкина «Граф Нулин»)

Таким образом, в тексте рассказа «Чистый понедельник» выделяются отдельные лексико-тематические поля («ночь», «черный», «зима», «хаотическое движение», «соблазн»), которые, в свою очередь, объединяются в одно общее смысловое пространство, создающее идейно-эстетическую основу произведения. Основными в повествовании становятся тема «греховного, демонического» и как симметричное противопоставление этой теме – тема «духовного, божественного». Выстраивается определенная система координат, на противоположных полюсах которой в конечном итоге оказываются герои рассказа. В тексте эти полюса получают точное обозначение.

Почти в самом начале рассказа герой-повествователь приводит слова, которые сказал о нем «один знаменитый актер»: «*Черт вас знает, кто вы, сицилианец какой-то*». Перед расставанием женщина говорит главному герою: «*Нынче вечером я уезжаю в Тверь. Надолго ли, один бог знает...*».

В данных предложениях слова «Бог» и «черт» используются в составе фразеологических единиц со значением «неизвестно, непонятно» (*Черт вас знает, кто вы = непонятно, кто вы; Надолго ли, один бог знает = надолго ли, неизвестно*).

Примечательно, что в обеих приведенных выше фразах слова «Бог» и «черт» сочетаются с глаголом «знать». Можно сказать, что в контексте всего повествования происходит актуализация данных фразеологизмов, т.е. в метафорическом значении фразеологизмов реализуется также прямое значение этих словосочетаний. При этом актуализированное прямое значение имеет два плана. С одной стороны, указывается на связь главных героев рассказа с «божественным» или с «демоническим» (*Бог знает = знакома с Богом, близка к Богу; черт знает = знаком с чертом, знается с чертом, близок к черту*). С другой стороны, в сочетании слов «Бог» и «черт» с глаголом «знать» реализуются опре-

деленные философско-религиозные представления, связанные с познанием мира, с поиском своего пути в этом мире: признание тайны божественного промысла (<только> Бог знает = неизвестно, что нам суждено, так как нас ведет Бог) или хаотическое «плутание» по ложному пути (<только> черт знает = странно, непонятно; неизвестно, куда нужно идти, так как черт сбивает нас с пути) – неслучайно в речи героя-повествователя так часто встречаются слова с семантикой «странный, непонятный».

Герой, оказавшийся во власти стихии, в силу слабости характера не способен противостоять этой стихии. Он находится в пространстве «хаоса», «тьмы», «демонического», «греха», которые неизбежно ведут человека к саморазрушению, к духовной (а часто и физической) смерти. Мотив саморазрушения прослеживается не только в описании праздности существования героя. В повествовании также звучит тема, связанная с таким страшным грехом, как убийство и самоубийство: *Я хотел сказать, что тогда и я уйду <в монастырь> или зарежусь кого-нибудь, чтобы меня загнали на Сахалин; какая-то несчастнейшая старушонка глядела на меня, морщась от жалостных слез: Ох, не убивайся, не убивайся так! Грех, грех!* (в последнем примере морфологическая структура слова «убиваться», связанная с возвратностью, актуализирует и другое значение этого слова (Ср.: убиваться = быть в сильном горе, страдать → убиваться = убивать себя, совершать самоубийство).

Противопоставление «божественное» – «демоническое» выстроено в вертикальном направлении, и жизнь главного героя рассказа «Чистый понедельник», в отличие от жизни героини, имеет вектор, направленный вниз: *И долго пропадаю по самым грязным кабакам, стивался, всячески отпускаясь все больше и больше.* Неслучайно в тексте появляется слово «пропасть»: *Я разделся, вошел в первую комнату и с замирающим точно над пропастью сердцем сел на турецкий диван.* Слово «пропасть» семантически связано с глаголом «пропадать» (= теряться, исчезать из этого мира, умирать): *И долго пропадаю по самым грязным кабакам.*

Синоним слова «пропасть» (бездна) мы встречаем в Новом Завете как обозначение ада: *Когда же вышел Он <Иисус Христос> на берег, встретил Его один человек из города, одержимый бесами с давнего времени <...> Иисус спросил его: как тебе имя? Он сказал: легион, – потому что много бесов вошло в него. И они просили Иисуса, чтобы не повелел им идти в бездну»* (Лк. 8: 27, 30, 31); *«Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падающую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладязя бездны»* (Откр. 9: 1); *«Царем над собою она <саранча> имела ангела бездны; имя ему по-еврейски Аваддон, а по-гречески Аполлион»* (Откр. 9: 11).

Движение вниз – это также вектор жизни созданных Богом первых людей (*грехопадение*), а путь Иисуса Христа – это движение вверх (*вознесение*). Неслучайно в последний день перед Великим постом (Прошное воскресенье) во время церковной службы вспоминают «первородный грех» человечества, изгнание Адама из рая. Плач героя рассказа «Чистый понедельник» – это плач Адама по потерянному раю: *Выйдя из собора, велел извозчику ехать на Ордынку, шагом ездил, как тогда, по темным переулкам в садах с освещенными под ними окнами, проехал по Грибоедовскому переулку – и все плакал, плакал...*

В тексте рассказа можно отметить и наличие символики, связанной с образом Адама: *Полный месяц нырял в облаках над Кремлем, – «какой-то светящийся череп», – сказала она.* Череп Адама часто изображается в основании креста, на котором был распят Иисус Христос, так как по преданию Адам был похоронен именно на Голгофе. Сочетание креста и черепа символизирует жертву Христа во имя искупления греха человеческого.

В рассказе «Чистый понедельник» буквально каждая деталь предметного, «вещного» плана повествования становится элементом сложной системы, сочетающей в себе бытовое, религиозно-мифологическое и символическое мировосприятие.

Так, кажущаяся на первый взгляд незначительной деталь (Например: *мы <...> вошли в ночное тепло и тишину квартиры с постукивающими молоточками в калориферах*) в контексте, связанном с мифологическими представлениями, приобретает символический статус, который становится еще более очевидным при анализе интертекстуальных связей рассматриваемого произведения. В романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел» мы находим следующие строчки: *«Едва мрак сгустился ощутительно, как снова слышались постукивания в стену», «приходилось нам вечером, в темноте, услышать опять знакомые постукивания в стену, спешили мы вздуть огонь и заговорить о другом, причём стуки смолкали сами собой».* Когда главный герой брюсовского романа обращается к стучащему существу со словами *«Если ты, производящий стуки, действительно демон и если ты слышишь мои слова, постучи три раза»,* в ответ раздается стук – *«Тотчас отчётливо раздалось три удара, и в тот миг это было так страшно, как если бы незримый молоток ударял меня сквозь череп по мозгу».* (Вспомним также различные существующие народные поверья, связанные со стуком: например, обычай стучать по дереву, «чтобы не сглазить», или поверье, что нельзя стучать по столу, радуя «лукавого», так как данный предмет мебели символизирует церковный престол).

Также следует обратить особое внимание на лексические повторы. Так, в тексте рассказа можно отметить повтор слов «дверь», «ворота»: *Скрипя в тишине по снегу, мы вошли в ворота, пошли по снежным дорожкам по кладбищу; Стало темно, морозило, мы медленно вышли из ворот; Все двери в соборе открыты, весь день входит и выходит простой народ; поднявшись в лифте к ее двери, я отворил дверь своим ключиком; Я захлопнул дверь прихожей, – звуки оборвались, послышался шорох платья; Слышны были ее шаги за открытыми дверями освещенной спальни; Я встал и подошел к дверям; На Ордынке я остановил извозчика у ворот Марфо-Мариинской обители; Дворник у ворот загородил мне дорогу; Я повернулся и тихо вышел из ворот.* Очевидно, что многократный повтор связан с актуализацией метафорического, символического значения слова. «Дверь, ворота» – это граница, которую переступает человек при выборе пути своей земной жизни. И именно этим выбором (истинного или ложного пути) определяется вектор движения человека: приближение к Богу или падение в «бездну» (Ср.: *врата рая; врата ада*).

У врат рая после грехопадения Адама и Евы был поставлен на страже херувим с огненным мечом. Подобно тому, как для Адама и Евы навсегда были закрыты врата рая, для героя существует незримая преграда, отделяющая его от «божественного» (*Дворник у ворот загородил мне дорогу, прося мягко, умоляюще: Нельзя, господин, нельзя!*).

В романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел» один из персонажей говорит, обращаясь к главному герою: *«Вергилий Марон описывает две двери из мира теней: первая из слоновой кости, но сквозь неё вылетают лишь обманчивые призраки; вторая из рога. Я только спрашиваю вас, добровольно ли вы идёте в менее украшенную дверь?»*. Речь здесь идет об эпизоде «Энеиды» Вергилия, в котором Эней и его проводник, пройдя пределы ада, выходят через ворота из слоновой кости, через которые мир представляется в привлекательном, но иллюзорном свете, в то время как из ада вели и другие ворота, сделанные из рога и связанные с реальным миром: *«Двери двойные у Сна; из грубого сделаны рога/ Первые; легко чрез них сновидениям истинным выход./ Жарко сияют другие слоновой отточенной костью./ Ложные сны через них к небу царство теней посылает»*. В данном символическом противопоставлении отражены свойства материала, из которого сделаны двери: слоновая кость (в отличие от рога) – ценный материал, связанный с богатством, роскошью. Однако грубый рог при шлифовке может становиться прозрачным и пропускать солнечный свет (*истину*), в то время как отполированная слоновая кость, приобретая красоту и блеск, способна лишь отражать свет солнца (*иллюзии, заблуждения*).

Образ главного героя рассказа «Чистый понедельник» – это образ еще более трагичный, чем образ главной героини, нашедшей для себя *выход* в отказе от мирской жизни. Трагедия героя заключается в том, что, несмотря на осознание всей ложности и губительности пути, на котором он оказался, он не в состоянии найти истинный путь. Герой-повествователь одновременно является и воплощением окружающего его «стихийного», «демонического» мира, и его жертвой. С религиозно-мифологической точки зрения живущее в демонических силах зло – это не свойство, изначально присущее их природе, а следствие ложного выбора их свободной воли (Ср.: *«падающий ангел»*).

В рассказе «Чистый понедельник» И.А. Бунин в художественной, метафорической форме продолжает начатый много веков назад разговор о вечных истинах.

*«Входите тесными вратами, потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их»* (Мф. 7: 13,14).

#### Литература

- Брюсов В.Я. Огненный ангел. М., 1993.  
Гореликова М.И., Магомедова Д.М. Лингвистический анализ художественного текста. М., 1989.  
Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. ТТ. 1,4 М., 1956.  
Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.  
Мифы народов мира. Энциклопедия. ТТ.1-2. М., 1980.

## ОТ АДАМИТОВ К АДАМИСТАМ – МАНДЕЛЬШТАМ И БОСХ

Мифология Мандельштама наиболее очевидна в его загадочном стихотворении «Я по лесенке приставной...», уже неоднократно бывшем предметом анализа (см. библиографию), но мы рассмотрим его параллельно со стихотворениями «На стоге сена ночью южной» А. Фета [Тагановский 1987: 122] и «Звездным ужасом» Н. Гумилева и триптихом Иеронима Босха «Воз сена».

Стихотворение написано дольником, в каждой строке три или четыре ударения. Несколько строк особенно примечательны нарушениями или, наоборот, четкостью ритма. В третьей строке первого четверостишия – сгущение трех ударений: «дышáл звéзд млéчных». Четыре согласных «зд/мл» делают строку особенно трудной для произношения. Этот необычный, почти неестественный ритм и сложный консонантизм воплощают тот самый колтун пространства, который они предвещают. Они также предсказывают основной конфликт стихотворения – человек и поэт против хаотической, бесструктурной и бесформенной вселенной, воплощенной в образе угрожающих звезд [Живов 1982: 424-430], или звездной трухи. Труха – крайне важное слово в стихотворении. Оно не только дает связь между звездами и сеном из первой строки, а также предвещает «траву» из второй строки последнего четверостишия.

Следующее ритмически маркированное четверостишие – третье, где 2 и 3 строки заканчиваются ударными слогами, заставляющими читателя сделать необычную паузу между этими ударениями: «Добрых чувств на земле || пять. Набухает, звенит || темь». Так возникает особая связь между пятью земными чувствами и растущей тьмой на земле. И хотя сами предложения разделены точкой, ритмическое сходство соединяет их более тонко и одновременно более крепко. Далее мы обратим внимание на связь между тьмой и земными чувствами.

В последних двух четверостишиях – поразительно строгий и выдержанный ритм. В каждой строке три ударных слога, организованных в два анапеста и ямба. В шестом четверостишии это анапест-ямб-анапест, а в седьмом – анапест-анапест-ямб. Таким образом, на уровне ритма последние две строфы противостоят первой, но они связаны образами сеновала, звездной трухи, травы и косарей, превращающих траву в сено и труху. Таким образом, движение в стихотворении идет в двух направлениях – естественное движение от начала к концу, но также обратное движение от конца (косари) к началу (сено на сеновале как результат их работы). Стихотворение обретает почти кольцевую форму. Последняя строфа вплетена в стихотворение метрической связью с предыдущей и образом сена, связывающим ее с первой строфой, но все же она отделе-

на от кольца, завершающегося появлением косцов в предпоследней строфе. Поэтому последняя строфа – прорыв из кольца, из порочного круга «прах к праху, пепел к пеплу».

«Я по лесенке приставной...» можно рассматривать не только как стихотворение с кольцевой структурой и одной лишней строфой, представляющей собой прорыв за пределы круга и тем не менее связанной с кругом, но и как стихотворение с идеальной зеркальной структурой. Центральная строфа – «Распряженный огромный воз...». В ней – стержневой образ поэмы, распряженный воз посреди вселенной (и посреди стихотворения), представляющий собой древний хаос сеновала. Хаос может являть собой как начало, так и конец вселенной, но в этом стихотворении в нем остается только слабое эхо его творческого потенциала, запечатленное в слове «древний», напоминающем о том, что все было рождено из хаоса. Но прежде всего хаос здесь – вечная угроза гармонии и структуре космоса. Слово «сеновал» служит прямой связкой с первой строфой, и вечный хаос сеновала таким образом связывается со звездами, с предсказанием судьбы вселенной – т. е. с предсказанием конца света. Эта связь подкрепляется использованием слова «воз», которое также означает созвездие Большой Медведицы. Так как воз распряжен, он являет собой не просто вселенную, но вселенную в состоянии развала. Воз, который должен двигаться, застрял посреди вселенной. Так возникает образ вселенной, вырвавшейся из-под контроля, «расшатавшейся», и роль поэта – «восстановить» ее.

Первая и последняя строфы оказываются формулировкой роли поэта в «расшатавшейся» вселенной. Поэт карабкается по лесенке, которую можно связать с лестницей Иакова, и хотя эта связь будет очень непрочной, ее надо рассмотреть, потому что поэт, как Иаков, – единственный, кому открыта эта лестница. Библейская аллюзия подчеркивает уникальное положение поэта в мире. Перед ним стоит задача, которую больше никто не может выполнить, потому что он один наделен силой, зрением, видением, которые нужны для исполнения этой миссии. И если Иаков только смотрит на лестницу, поэт в стихотворении Мандельштама карабкается по ней. Последняя строфа говорит, зачем он это делает – чтобы разделить хаос, т. е. смерть, и «розовой крови связь», т. е. жизнь. Задача поэта, как и можно предположить после прочтения срединной строфы, – внести структуру и порядок в мир, отделить жизнь от смерти, гармонию от хаоса, музыку от вечной склоки или от заумного сна. Поэт представляется в традиционной роли культурного героя в традиции Серебряного века [Бузина 1997: 157-176]. Однако от задачи до ее выполнения – путь неблизкий, и стихотворение в целом оказывается попыткой выполнить эту поэтическую задачу.

Каковы средства достижения этой цели? Это – предмет второй строфы, которая зеркально отражает предпоследнюю. Эта строфа также находится в любопытном отношении с двумя последними строфами. Ритмическая модель двух последних строф – три ударения, чередование анапеста и ямба – характерен и для остальных строф, но везде есть нарушения – кроме второй строфы. Вторая строфа выглядит так:

Анапест – анапест – ямб (как 7-я строфа)

Анапест – анапест – ямб (как 7-я строфа)

Анапест – ямб – анапест (как 6-я строфа)

Анапест – анапест – ямб (как 7-я строфа)

Позиционно вторая строфа наиболее жестко связана с 6-ой, но ритмически – с 7-ой строфой. Таким образом, две первые и две последние строфы образуют описание поэта в мире, а средние три строфы описывают сам мир, расшатанный мир распряженного воза, где поэт должен восстановить связь вещей и гармонию.

Можно подумать, что естественным средством достижения этой цели для поэта будет искусство, т. е. поэзия, и поэзия действительно появляется во второй строфе в виде «эолийского чудесного строя», т.е. классического искусства Греции, которое было так дорого Мандельштаму. Мотив гармонии также звучит в образе «родного звукоряда» из предпоследней строфы. «Склока» содержит в себе слово «клок», которое было частью слова «включенный» из первой строфы. Таким образом, «эолийский чудесный строй» противопоставлен «включенному на сеновале», негармоничному хаосу вселенной. Это противопоставление, как кажется, подчеркивает роль искусства в восстановлении гармонии мира. Но в той же самой второй строфе поэзия как будто отвергается: «Зачем ... в этой вечной склоке ловить // Эолийский чудесный строй?», а дальше это подчеркивается в пятой строфе, когда сама поэзия становится негармоничной и поет против шерсти мира.

Переходя от второй строфы к третьей вслед за пока еще предварительным решением отказаться от искусства в мире вечной склоки, мы также переходим от художественного к земному. «Добрых чувств на земле пять» – в земном мире все, связанное с землей, оказывается добрым уже в силу своей связи с землей. Но слово «добрый» амбивалентно – оно может означать «добрый» в этическом смысле, а может означать «добрый» из выражения «добрый старый», не означающего этически положительного. Число 5 тоже играет символическую роль. У человека именно пять чувств, но число 5 – число демоническое, что подчеркивает дьявольский характер земной жизни. Но что является причиной, а что – следствием? Становится ли жизнь «дьяволовым водевилем», говоря словами Достоевского, потому что из нее уходит искусство, или наоборот – искусство изгоняется как причина грехопадения?

В третьей и четвертой строках появляется растущая, набухающая тьма, которая неожиданно «звенит», т.е. узурпирует место искусства и поэзии. Но, как говорится, «свято место пусто не бывает», и то место, откуда ушло искусство, немедленно занимает его соперница, тьма, тьма хаоса и разрушения. Но как в поговорке слово «свято» не означает, собственно, ничего святого, так и в стихотворении Мандельштама искусство вовсе не будет означать собственно нечто святое, но, скорее, оно окажется синонимом дьявольского соблазна. И эта роль искусства становится ясной из сравнительного анализа стихотворения Мандельштама и триптиха Босха.

В центральной строфе возникает образ вселенной как «распряженного огромного воза», который «посреди вселенной торчит». Связь между первой и средней строфами приводит к тому, что хаотическое состояние вселенной оказывается как причиной, так и следствием того, что поэт стремится к обретению четкой структуры мира, но терпит неудачу. Нисхождение в сферу земного продолжается. Как уже говорилось, воз можно толковать как диалектное название созвездия Большой Медведицы [Тагановский 1987: 124]. От «млечных звезд» мы идем к семи звездам Большой Медведицы (семь – число волшебное, положительное), а потом – к возу, где тайна созвездия сводится к телеге с сеном, застрявшей черт знает где. Этот неподвижный воз напоминает другой воз, который «и ныне там», воз из басни И. Крылова «Лебедь, рак и щука»:

Кто виноват из них, кто прав – судить не нам  
Да только воз и ныне там.

Эта невинная аллюзия в тревожном контексте стихотворения Мандельштама обретает пугающий характер фаустовского «остановленного мгновенья», того мгновенья, когда жизнь останавливается и тем самым отдается в руки дьявольских сил.

Однако движение в стихотворении на этой тревожной ноте не останавливается. Мы переходим к пятой строфе, зеркальному отражению третьей, и здесь вновь возникает тема лиры, которую теперь настраивают, т.е. приводят в гармонию с идеалом музыки и пения. Между настраиванием лиры, пением против шерсти мира и семью звездами Большой Медведицы есть особая ритмическая связь. Все эти строки начинаются с ударного слога, в каждой – четыре ударения, каждая состоит из трех хореев и ямба. Кроме этих трех, только в строке «лез на включенный сеновал» встречается начальное ударение, и только в строке «я дышал звезд млечных трухой» четыре ударения. Все эти строки связаны с угрожающими звездами и хаосом стога сена или сеновала, который можно считать созвездием угрожающих звезд. Таким образом,

ритмическое сходство 3-ей и 5-ой строф подчеркивает угрожающую природу искусства в стихотворении Мандельштама.

Теперь лира поэта -- это лира тьмы, и настраивать ее -- значит подстраиваться под «звон» тьмы, музыку Ада. Упоминание Данте неслучайно. Кольцевая структура стихотворения Мандельштама напоминает о кругах ада Данте. Эта параллель находит подкрепление в образе чужой чешуи из строки «Не своей чешуей шуршим». В 25-й Песни<sup>1</sup> «Ада» есть поразительное описание грешной души, превращающейся в змея.<sup>2</sup> Благодаря этой аллюзии стихотворение «Я по лесенке приставной...» оказывается путешествием лирического героя по аду (центральная строфа -- самая нижняя точка Ада) и вверх к спасению. Благодаря параллели с Данте тема культурного героя получает новое значение, потому что обычно культурному герою не приходится самому искать спасения. Но в стихотворении Мандельштама спасение самого поэта занимает в стихотворении центральное место.

Настроенность на тьму приводит к тому, что сам поэт становится частью этой тьмы, обрасти «косматым руном» и «чешуей». Шуршащая чешуя -- неопровержимое свидетельство дьявольской природы этой трансформации. Чешуя напоминает о стихотворении «Ветер нам утешенье принес...» (также 1922):

Ветер нам утешенье принес,  
И в лазури почуяли мы  
Ассирийские крылья стрекоз,  
Переборы коленчатой тьмы.

-----  
И, с трудом пробираясь вперед,  
В чешуе искалеченных крыл  
Под высокую руку берет  
Побежденную твердь Азраил.

Чешуя искалеченных крыльев стрекоз (заменивших саранчу Ветхого Завета, подобно тому, как Ассирия заменила Египет<sup>3</sup>) снова связыва-

---

<sup>1</sup> Выражаю благодарность Томасу Венцлову, указавшему мне эту аллюзию на Данте.

<sup>2</sup> Мандельштам читал «Божественную комедию» в оригинале уже позже, в Воронеже. Однако он мог читать Данте во французском переводе. В любом случае, он, скорее всего, был знаком с общей концепцией поэмы, ее структурой и замыслом, которые совпадают с его собственным замыслом в «Я по лесенке приставной...».

<sup>3</sup> Несомненно, возможно анализировать значение таких замен. Например, есть интересная теория о том, что Ассирийская империя -- кодовое слово Мандельштама для обозначения Советской империи, и тогда замена Египта Ассирией привносит в стихотворение скрытые аллюзии на современную Мандельштаму ситуацию, что может оказаться полезным в контексте нашего исследования. Сомнения Мандельштама в роли и природе искусства можно спроецировать на вечный русский вопрос об искусстве ради искусства. Парадоксальным

стся с тьмой, одной из казней, насланных на египтян разгневанным Богом. Связь между казнями египетскими и чешуей подчеркивает библейские подтексты стихотворение Мандельштама, которые будут подробнее проанализированы далее.

Неверная настройка лиры, неверные привязанности поэта особенно подчеркиваются в строке «против шерсти мира поем». У мира есть своя шерсть, и хотя обычно «шерсть», особенно рядом с «руном», означает тьму и демонов, здесь все иначе. Шерсть традиционно определяется как «косматая», но здесь косматым становится руно, а шерсть обретает положительные коннотации. Это шерсть мира, а «мир», «покой», после 1918 после стал тождественным не только в произношении, но и в правописании слову «мір», «вселенная». Таким образом «мир» оказывается противопоставленным «вечной склоке» второй строфы, где впервые появляется мотив искусства. В качестве «мира» и «гармонии» «мир» как «вселенная» предстает творением Бога, о котором напоминает образ чешуи и связанных с ней казней египетских.

Однако при всех этих многочисленных подвижках смысла возникает вопрос: если мир так хорош, откуда же взялся разлад? Какова же тогда роль поэта, который, как предполагается, должен бы восстановить мир? Что случилось с поэтом, который идет против мира? Какую гармонию можно принести в мир таким искусством? Здесь становится ясно, что причина, по которой поэт отказывается от искусства, в частности, от поэзии, именно в том, что дьявольская лира тьмы разрушила мировую гармонию. Роль поэта в мире пересматривается, и его задача соответственно преобразуется. И его новая задача – уже не изначальное устройство вселенной и упорядочение «вечной склоки», но восстановление истинного образа гармоничного мира, которому дьявольские силы не просто угрожают, но уже почти поглотили его. Но все же горькая судьба мира во многом – вина самого поэта, и поэтому он должен испытать то же, что и мир. Именно поэтому параллель с Данте так важна для “Я по лесенке приставной...” Миф о культурном герое был весьма популярен в Серебряном веке, но миф Мандельштама уникален, потому что никто не

---

образом, Мандельштам, который словно бы является воплощением искусства ради искусства, в этом стихотворении словно бы осуждает такое искусство, потому что оно закрывает людям глаза на их подлинное положение и таким образом косвенно ответственно за наступление ассирийских ужасов новой империи. Но в нашем анализе мы сознательно отвлекаемся от политической реальности, хотя и понимаем политические импликации наших выводов. Это решение основывается на том простом факте, что Мандельштам – не просто политический комментатор. Его стихотворение посвящено природе искусства во все времена, во всех странах, и именно поэтому столь важны многочисленные подтексты из различных эпох и стран.

рисует поэта как ответственным за трагедию мира, так и способным спасти мир. Однако вина поэта мешает ему, и прежде чем спасти мир, он должен спасти себя.

Восстановление гармонии очевидно в двух последних строфах, обладающих самой правильной ритмической структурой. В каждой строке – одинаковый ритм. Таким образом, задача поэта выполнена хотя бы на формальном уровне. Последняя строфа конкретнее формулирует вселенскую задачу поэта – принести в мир гармонию. Эта гармония достигается – но не во вселенском масштабе. Поэт находит выход для самого себя – вырваться из “горящих рядов” и вернуться в “родной звукоряд”. “Горящие ряды” – ряды травы или сена, падающие под косами косарей. Теперь сено обретает еще одно значение – оно становится синонимом самих людей. Они столь же хрупки, а их жизнь столь же мимолетна, как и сено, и слова “косари приносят назад” внезапно становятся мрачно двусмысленными. Где же это самое “назад”? В конце концов, гнездо – всего лишь набор прутиков и веточек, воплощение всего близкого, но мимолетного, и, таким образом, гнездо оказывается приравненным к “горящим рядам” травы, “горящим рядам” человечества, готовым к смерти под загадочными косами добрых косарей. Другого пути, кроме смерти, нет, но смерть может быть разной. Горящая трава превращается в пепел, не оставляя по себе никакой памяти, тогда как вырваться из “горящих рядов” означает отказаться от этой окончательной и бескомпромиссной смерти и получить шанс на гармоничный переход в смерти во вселенскую гармонию. Для достижения этого необходимо отряхнуть от «травяной», мимолетной человеческой природы: “Чтобы розовой крови связь и травы сухорукий звон распростились”. Это прощание – победа над хаосом и смертью, и, тем не менее, это победа в смерти. И хотя искусство отвергается как средство исполнения предназначения культурного героя, выбран новый способ – принесение себя к жертву.

Загадочный поэтический язык Мандельштама легко расшифровывается как словесная передача образов с картины Босха. Идейные предпосылки стихотворения Мандельштама связаны с идейными предпосылками картины Босха. Стихотворение превращается в диалог, который ведется через границы времени и пространства.

Все творчество Мандельштама времени написания “Я по лесенке приставной...” напоминает хаотичные и словно бы бессвязные творения Иеронима Босха. Стихотворение было написано в 1922 и включено в первый набор стихотворений после “Tristia”. После “Tristia” Мандельштам больше не пишет книг, только собрания стихотворений: “Стихотворения 1921-1925”, “Воронежские тетради”. Больше нет «книг», в которых стихотворения подбирались бы согласно некоей внутренней

логике, подобно архитектурному духу “Камня” с его “Notre Dame” и “Айя София”. Теперь стихотворения объединены только временем (1921-1925) или временем и местом (Воронеж). И даже это объединение производится обычно не самим поэтом, а издателем. Но когда сам поэт не выстраивает книги согласно неким, пусть не всегда легко уловимым принципам, тем более очевидным оказывается внутреннее единство, которое стремится прорваться в повторении мотивов в стихотворениях, написанных в одно и то же время или в одном и том же месте. Конечно, самоповторы не были чужды Манделъштаму и в “Камне”, и в “Tristia”, но только с 1921 такие самоповторы становятся шатким аналогом продуманной структуры книги. Самый характер творчества Манделъштама этого времени напоминает нам о Босхе, картины которого тоже можно назвать мозаикой из отдельных фрагментов, из которых складывается цельная и осмысленная картина.

Стихотворения 1921-1925 гг. объединяют мотивы звезд, чешуи, шушания, яблок, овец. Центр тяжести сдвигается с искусства на биологию (вершиной развития этого мотива станет “Ламарк”). Тем не менее, утрата искусства остро ощущается, а вместе с ней – мучительное стремление вернуться в этот мир. Однако восприятие самого мира далеко от идиллического и идеализирующего. Если каноны акмеизма предполагали укрощение вселенной, и мирная идиллия была конечной целью, достигаемой через приятие культурного наследия, накопленного веками, то теперь поэт начинает с кажущейся идиллии сеновала. Однако этот образ обретает вселенские измерения и теряет свои одомашненные свойства. Вселенная возвращается к своему дикому, пугающему, смертоносному состоянию, и даже искусство, поэзия, бессильны придать ему форму или вернуть в состояние космоса. Манделъштам уже не уверен в своей способности исполнить священный долг упорядочения вселенной с помощью своего искусства, может быть, потому, что он уже не уверен в природе и силе своего искусства. Когда возникают эти сомнения, искусство теряет когда-то бесспорную священную ауру и скатывается в туманную сферу двусмысленности. Видение мира у поэта меняется, а вместе с ним меняется художественная модель, на которой основывается его видение. Если раньше он придерживался классической модели, и его видение было строгим, соразмерным, пропорциональным, то теперь он обращается к противоположному, к фантастическому, галлюцинаторному искусству Босха, картины которого когда-то должны были быть вполне понятными (иначе они не были бы предназначены играть роль алтарей), а теперь они кажутся дикой смесью причудливых, часто отвратительных, а еще чаще бессвязных образов.

Современный зритель не может понять Босха без определенных усилий. Мы мало знаем о его жизни, а то, что нам известно, мало помогает

проникнуть в тайны его картин. Однако важно само время, когда жил Босх. Годы его жизни – с 1450 (примерно) до 1516, как раз перед началом Реформации. Он жил в бурные времена надвигающейся религиозной реформы в Германии и великого культурного Ренессанса в Средиземноморской Европе. На Босха, несомненно, влияло искусство итальянских художников, хотя он интерпретировал его так, чтобы оно подходило к его собственному видению мира. Величественные и безмятежные творения итальянских мастеров под кистью Босха преобразуются в гротескные химерические образы. Это должно было быть особенно интересно для Манделштама, который жил в не менее страшное и сюрреалистическое время.

Мог ли Манделштам знать творчество Босха? Оба варианта картины находятся в Испании, один в Прадо, другой в Эскориале, поэтому видеть их он не мог, но есть по крайней мере одна книга, в которой содержится репродукция знаменитой картины. Это “Hieronymus Bosch, son art, ses disciples, son influence” Поля Лафона (Paul Lafond). Она была, по всей видимости, популярна, потому что издавалась два раза, в 1907 и 1914 в Париже и Брюсселе. Существенный недостаток книги в том, что репродукции – не цветные, а какой-то туманной черно-белой гаммы, что снижает силу воздействия картин Босха, но тем не менее репродукции все равно передают его уникальные образы.

“Воз сена” основан на итальянской модели «Триумфов» Франческо Коссы, переработанной в типичном для Босха стиле. Фрески Коссы были подробно разобраны в книге П.Муратова «Образы Италии», хорошо известной во время Манделштама, так что более чем вероятно, что он был с ней знаком. И именно такой пересмотр художественных принципов произвел сам Манделштам в “Я по лесенке приставной...”.

Триптих Босха (как и каждый триптих) состоит из трех панелей. На левой – история мира, начиная с изгнания Люцифера и его ангелов из рая, потом – сотворение Адама и Евы, грехопадение, и, наконец, ангел, преграждающий им путь обратно в рай. На правом крыле – образы ада, который строится и населяется. Полудостроенная башня напоминает о Вавилонской башне, и к ней приставлена лесенка, по которой карабкается бес. На центральной панели – колоссальный воз (“распряженный огромный воз // посреди вселенной торчит”), наполненный сеном. Он находится в самом центре панели, словно в центре вселенной в стихотворении Манделштама. Возможно, Босх вдохновился голландской поговоркой: “Мир – это воз сена, и каждый старается урвать клочок побольше” (Линферт, 56). Таким образом, весь мир оказывается проникнутым бесполезной погоней за сеном, т.е. травой, Библейским синонимом всего мимолетного. Но все же в глазах людей на картине это мимолетное богатство сена важнее невыразимой красоты Рая. Воз сена едет

словно бы прямо в ад, влекомый ужасными чудовищами, смутно похожими на людей, отчего некоторые ученые пришли к выводу, что “воз тянут люди, которые, приближаясь к аду, превращаются в чудовищных бесов” (де Толнэ, 14). Мандельштам также использует мотив превращения в беса: “Не своей чешуей шуршим... словно спешим обрасти косматым руном”. Один из бесов, тянущих воз, - огромное существо с загадочной анатомией и головой рыбы (вот еще один возможный источник образа чешуи в стихотворении), а еще одна рыба голова пожирает грешника на переднем плане панели с Адом. Хотя некоторые толкователи саркастически замечали, что “воз тянут не лошади <...>, а дьявольское отродье, и только самые невинные люди могут счесть их ряжеными в масках” (Линферт, 56), такое разнообразие интерпретаций только подчеркивает двусмысленность этого мотива в триптихе, и те, кто смотрит на творение Босха, задаются вопросом, важным также и для Мандельштама, а именно, вопросом о природе зла и о том, насколько оно зависит от тех, кто совершает зло или дает ему совершиться.

Величественная кавалькада сильных мира сего (императора, папы и их свиты) следует за возом, словно бы не сознавая, куда движется эта процессия и какой хаос творится вокруг воза. Люди отчаянно пытаются ухватить клочок сена, и колеса воза давят их. Но это не мешает другим в их погоне за сеном, как это не мешает монахиням на переднем плане. К возу приставлена лесенка, но на ней никого нет. Однако ясно, что ей недавно пользовались, потому что на возу сидят люди. Воз увенчан неожиданным кустом, перед ним – пара, слушающая лютниста. Еще одна пара обнимается в гуще куста, а из-за него выглядывает старик. Он – либо муж-рогоносец, либо вуайерист, хватающий свой клочок сена в виде извращенного наслаждения. Слева от парочки с лютнистом – ангел, молящийся Богу, а слева – бес, играющий на бесовской флейте. Над возом в облаках – Иисус Христос с воздетыми руками, напоминающий византийский канон изображения Богоматери-Оранты, молящейся за весь мир. Однако на картине Босха поза Христа, скорее, говорит о скорби о людских заблуждениях. Триптих – иллюстрация к целому ряду отрывков из Библии, особенно из Амоса, 2:13-14: “Вот, Я придавлю вас, как давит колесница, нагруженная снопами, - и у проворного не станет силы бежать, и крепкий не удержит крепости своей, и храбрый не спасет своей жизни”.

Сено неоднократно упоминается в Библии (1 Коринф., 3:10-12, Ис., 15:6). Особенно интересен отрывок из Притч, 27:23-27: “Хорошо наблюдать за скотом твоим, имея попечение о стадах; потому что богатство не на век, да и власть разве из рода в род? Прозябает трава, и является зелень, и собирают горные травы. Овцы – на одежду тебе, и козлы – на покупку поля. И довольно козьего молока в пищу тебе, в пищу до-

машиним твоим и на продовольствие служанкам твоим». В обоих отрывках в русском переводе Библии – «трава». У Манделштама слова «трава» и «сено» почти взаимозаменяемы, что позволяет ввести эти отрывки в качестве контекста для разбора его стихотворения. «И травы сухорукый звон», несомненно, говорит не столько о траве, сколько о сене с «сеновала». И отрывок из Притч может служить своеобразной Библейской основой для видения мира как у Босха, так и у Манделштама. Оба художника рисуют сцены, могущие показаться воплощением патриархального блаженства. Это блаженство наполняет и отрывок из Притч. Овцы и козы – просто домашние животные, часть благосостояния семьи, и в тексте содержится обещание их многочисленности. Но читатель невольно забегает вперед, вспоминает Новый Завет и то, что овцы и козы, овцы и козлища, обретают там иное значение – это символы спасенных и погибших. И в этом невинном отрывке видится грядущее одиночество вселенной, когда скот, когда-то составлявший основу человеческого благополучия, оказывается символом будущей судьбы человечества. Эта трансформация отражается в строке Манделштама «области косматым руном». «Руно» отсылает читателя к греческой мифологии и Золотому Руно; но здесь оно уже не золотое, но «косматое», бесовское. Это и аллюзия на бесов Босха, полулюдей, получудовищ. Нежное руно кротких овец становится грубой шерстью козлов, душ, осужденных на гибель за их собственные грехи. Символ домашнего блаженства и всеобщей гармонии превращается в символ вечной гибели.

Сами грехи в стихотворении понимаются в средневековом, босховском смысле. Превращение в зверя оказывается связанным с настроиванием лиры, пением, поэзией: «Лиру строим, словно спешим // Области косматым руном». Эту переоценку роли искусства также можно объяснить с помощью картины Босха. Парадоксально то, что эта переоценка исходит из признания мощи искусства, его возвышающей природы, раскрывающей тайны бытия. У Босха искусство символизирует не поэзия, но музыка, или же музыка и поэзия, два вида искусства, особенно тесно связанные в мысли Манделштама. Любовники на возу беззаботно слушают лютниста, словно «на пиру во время чумы», говоря словами Пушкина. Они совершенно не замечают ничего, что происходит вокруг них. Это тем более непростительно, что им открывается вид на все происходящее, недоступный практически никому больше (из всех фигур на переднем плане только пожилой мужчина с двумя детьми, кажется, сознает кошмарную сторону происходящего, тогда как все остальные обращены к возу спиной). Но любовники на верху воза слишком увлечены наслаждением любовью и искусством, музыкой, чтобы обращать внимание на собственную судьбу. Музыкальные инструменты появляются у Босха неоднократно – есть лютнист, есть «сомнительного вида, по-

шловатый крошка-парень” (Линферт, 58) с волынкой, за которым как будто бы увивается монахиня, чьи ухаживания ему совсем даже не неприятны, есть и бес с дудкой. В другом триптихе «Сады земных наслаждений» на панели «Ад» изображена огромная волынка. Недоверие к любому виду искусства, к музыке, - не уникальное явление в искусстве Босха, но тенденция, примером которой и являются дудки и волынки в «Возе сена». Искусство музыки у Босхи увлекает прочь от действительности; искусство, ремесло бесов, - это обман. Но надо помнить, что Босх клеймит один вид искусства средствами другого, музыку - живописью. Этот парадокс проявляется также в стихотворении Мандельштама. Он также сомневается в природе и мощи своего искусства и выбирает другой путь, путь самопожертвования, и все же, поскольку это жертвоприношение совершается в тексте, жертвоприношение совершается средствами того самого искусства, которое оно отрицает и замещает.

Босх, возможно, выбирает музыку в качестве символического греха под влиянием классической модели, от которой он отталкивался. Он опирался на итальянские «Триумфы», т.е. изображения “триумфальных колесниц знаков Зодиака и времен года, которые писал в Ферраре Франческо Косса”. Также надо добавить, что фрески Коссы прославляли классическое искусство и классические темы. Произведения Коссы величавы и спокойны, и не просто “в целом” похожи на картины Босха. Например, “Триумф Аполлона” рисует величественную колесницу, влекомую лошадьми, окруженную толпами людей; колесница движется из центра картины налево, к прекрасно одетым людям; справа - толпа детей, и также справа, за колесницей, группа людей, среди которых особенно выделяется женщина, играющая на лютне. Несомненно, Аполлон - бог искусства и гармонии, пронизывающих картину. Но разница между Коссой и Босхом не только в том, что если у Коссы - покой и порядок, то у Босха - хаос и раздор, и лишь призрак спокойствия и счастья, который превращается в адский пейзаж всеобщего проклятия. Но, разрушая классическую модель, Босх создал истинно динамическое полотно. Хотя «Триумф» Коссы представляет движущуюся процессию, фреска статична. Кавалькада навсегда замерла на своем пути. Босх достигает эффекта движения, давая своему возу отправную точку и конечную точку пути, Рай и Ад. Более того, движение ориентировано не с точки зрения зрителя, но с точки зрения человека на картине. Воз движется слева направо, и для зрителя Рай оказывается слева, Ад - справа, что противоречит традиционной семантике: право - хорошо, лево - плохо. Поэтому, чтобы понять триптих, зритель должен представить себя внутри картины. Он - неотъемлемая часть происходящего на картине. И с пересмотром модели эпохи Возрождения приходит пересмотр идейного содержания. Триумф Аполлона отвергается как триумф искусства, сле-

лого к тяготам времени, пережитым Босхом в своей родной Голландии. Если на картине Коссы только одна женщина играет на лютне, то на картине Босха три разных существа играют на разных музыкальных инструментах, что говорит о всеобщности, заразительности греха, который наивным может показаться блаженством, но у которого есть темная, смертоносная сторона.

Форма лирического стихотворения, казалось бы, не дает Мандельштаму возможности создать такой же эффект, но он преодолевает это препятствие, используя первое лицо множественного числа при описании настраивания лиры: “Лиру строим, словно спешим...” Эффект присутствия, созданный Босхом путем перемены правой и левой сторон, у Мандельштама создается аллюзией на Босха и использованием множественного числа. Поэтому лирический герой стихотворения – это не конкретный поэт, но поэт вообще, один из многих, виновных в одном и том же грехе – имея возможность увидеть положение в мире в целом, они слишком заняты пением, чтобы предупредить других о грозящей им судьбе.

Однако долго выдерживать состояние напряжения и угрозы невозможно. Несмотря на сомнения в мощи своего искусства или в его природе, Мандельштам все равно придерживается точки зрения на поэта как на существо, глядящее на мир, так сказать, с высоты птичьего полета, и поэтому он должен искать выход из сложившейся ситуации. И выходом оказывается самопожертвование как высшее деяние культурного героя. Триптих Босха дает наивысший пример такого самопожертвования. Есть только Один, Кому дано увидеть целое, Кто горюет о грехах человечества – Христос над возом, над беззаботными любовниками на верху воза, Христос, которому молится ангел. Мандельштам использует триптих Босха, чтобы провести аналогию между поэтом и Христом косвенно, путем цепочки ассоциаций, потому что иначе было бы слишком прямолинейно и нехудожественно, если не богохульно. Христос – высший пример самопожертвования для самопожертвования поэта, которое воспринимается в религиозном ключе, хотя и не описывается непосредственно языком религии.

Обнаружение обманной природы мира и выбор самопожертвования изображаются в образе косарей, которые поднимают и «приносят назад» щеглят. Этот образ – главный пример двойственности мира. Внешние косари – воплощенная доброта, потому что спасают птенцов, которые могли бы погибнуть под их косами. Однако смерть – тоже косарь, и о ней иногда говорят, что она собирает свою жатву. Тогда гнездо – это мир, а “упасть из гнезда” – умереть. Но когда яркая сторона мира показывает свою темную изнанку, темное и страшное превращается в собственную противоположность; мирные косари внезапно оказываются со-

бирающей свою жатву смертью, но коса смерти самым актом лишения жизни возвращает своих жертв в изначальную гармонию вещей (ср. Гаспаров, 150-182)<sup>1</sup>. И “гнездо”, казалось бы, символ надёжности и надежды, превращается в “горящие ряды”, а смерть оказывается возвращением в “родной звукоряд”, в состояние, описанное в стихотворении “Silentium”:

Она еще не родилась,  
Она и музыка и слово,  
И потому всего живого  
Ненарушаемая связь

-----

Да обретут мои уста  
Первоначальную немоту,  
Как кристаллическую ноту,  
Что от рождения чиста!

Останься пеной, Афродита,  
И слово в музыку вернись,  
И сердце сердца устыдись,  
С первоосновой жизни слито.

Вот еще один неожиданный поворот в духе Босха – у него на триптихе меняются местами право и лево, а в стихотворении Мандельштама местами поменялись представления о дружественном и враждебном. Эта перемена дает поэту возможность спасти свое запятнанное искусство и превратить его в инструмент высшего культурного деяния в новой форме уже не поэзии, но изначальной небесной гармонии, вдохновляющей все истинное земное искусство. Поэт осуждает собственное искусство, а не идею искусства, которое есть дар Божий, которое спасительно по своей природе.

Поэт оказывается христоподобной фигурой, и здесь надо обратить внимание на одну легенду, связанную с распятием Христа. Когда Христос был распят на Голгофе, Его кровь просочилась под землю и омыла череп Адама, похороненного на этом месте. Так кровь Иисуса очистила Адама от его греха, и все человечество было очищено от его грехов и возродилось в новом Адаме. Мотив Адама появляется в стихотворении Афанасия Фета “На стог сена ночью южной...”, еще одном подтексте

---

<sup>1</sup> Ср. также интерпретацию позднего старомодного романтического ламаркианства у Мандельштама в статье Бориса Гаспарова “Тридцатые годы – железный век (к анализу мотивов столетнего возвращения у Мандельштама)” в сборнике *Cultural Mythologies of Russian Modernism*, (Berkeley, 1992) pp.150-182.

“Я по лесенке приставной...”. Прочитируем это стихотворение полностью:

На стоге сена ночью южной  
Лицом ко тверди я лежал,  
И хор светил, живой и дружный,  
Кругом раскинувшись, дрожал.

Земля, как смутный сон немая,  
Безвестно уносилась прочь,  
*И я, как первый житель рая,*  
Один в лицо увидел ночь.

Я ль несся к бездне полуночной,  
Иль сонмы звезд ко мне неслись?  
Казалось, будто в длани мощной  
Над этой бездной я повис.

И с замираньем и смятеньем  
Я взором мерил глубину,  
В которой с каждым я мгновеньем  
Все невозвратнее тону.

Тема Адама напоминает нам о том, что у акмеистов было второе название, адамисты. Это название напоминает нам о товарище Мандельштама по поэтическому цеху Николае Гумилеве и его стихотворении “Звездный ужас”. Стихотворение Гумилева – прославление нового, юного, детского взгляда на мир. Девочка из «Звездного ужаса» - новая Ева, которая еще невинна, и весь мир вокруг нее – дружелюбный и радостно ее приветствующий. Это стихотворение – прославление акмеистического укрощения вселенной, и в этом оно и связано со стихотворением Фета, и противопоставлено ему. Фет описывает страх перед непостижимой вселенной, которая становится угрожающей только в сравнении с крохотными людьми, которые глядят в “полуночную бездну”, которая сама по себе гармонична и проникнута присутствием Бога. Хор светил – “живой и дружный”, и это слово, означая гармоничность, одновременно несет в себе коннотации дружественности. “Мощная длань”, держащая лирического героя, – длань Бога, Который поддерживает Свое творение перед лицом величия Своего мира. И поэт, возвращая вселенную в ее упорядоченное состояние, возвращает ее в длань Божию, возвращает поводья воза его вознице. В контексте триптиха Босха лирический герой раздваивается между образом безрассудных влюбленных и их лютниста, слепых ко всему происходящему, и образом Христа, Кото-

рому все открыто. Движение стихотворения, движение от лютниста к Христу, – это художественное движение от искусства к религиозному акту самопожертвования, совершенному в искусстве и с помощью искусства. Страх, пронизывающий стихотворение Фета, – это не первобытный страх, описанный у Гумилева, но трепет перед вечными тайнами вселенной. Но в нем звучат отголоски поэзии Тютчева, страха ночи и бездны, которая одновременно вовне и внутри людей:

Но меркнет день - настала ночь;  
Пришла - и мира рокового  
Ткань благодатную покроя,  
Сорвав, отбрасывает прочь.

-----  
И бездна нам обнажена  
С своими страхами и мглами,  
И нет преград меж ней и нами –  
Вот отчего нам ночь страшна.

Гумилев подчеркивает ужас, косвенно присутствующий у Фета и проникновенно описанный у Тютчева, но, играя на скрытом понимании слова “дружный” из стихотворения Фета, по-новому истолковывает этот мотив – его Ева открывает не только гармонию мира и Бога, но и дружелюбность и одомашненность вселенной.

Мотив Адама обретает новое значение благодаря аллюзиям на Босха. Еще один знаменитый триптих Босха, «Сады земных наслаждений», в основном анализировался и расшифровывался в духе «Вожа сена». Немецкий ученый Фрэнгер предлагает новое истолкование «Садов земных наслаждений». Фрэнгер утверждает, что триптих был предназначен для христианского культа адамитов, членом которого, должно быть, был Босх. И тогда этот триптих – не осуждение плотских грехов, как считалось в параллельном прочтении «Садов...» и «Вожа сена». Напротив, «Сады...» – прославление безгрешной жизни плоти. “В Нидерландах <...> чета прародителей была возвышена до символа исполненного жизненных сил человечества” (Фрэнгер, 16). Фрэнгер также утверждает, что, поскольку после пришествия Христа грехи человечества были искуплены и оно возродилось в новом Адаме, “центральная панель – радостное изображение Рая таким, каким он был во времена Адама и каким он вернется под эгидой нового Адама” (Фрэнгер, 16). Таким образом, два триптиха Босха также заставляют зрителей задуматься над темой Адама как беззаботного и невинного обитателя Рая в противоположность тем, кто не возродился в новом Адаме и, в итоге, страдают в земной жизни, влекомые демонами прямо в ад.

В Каббале существовала легенда об Адаме Кадмоне, который есть “Существо из света, созданное <...> в начале процесса эманации. Адам кадмон – трансцендентная манифестация Самого Бога, личностная структура, созданная из сефирот. Земной Адам, созданный по образу и подобию Божию (Быт., 1:26-7), был на самом деле сотворен по подобию адама кадмона, и именно адама кадмона видел Иезекииль в видении человека на небесном престоле. Все миры отражены в первочеловеке и, на скрытом уровне, в его человеческом двойнике, который может использовать адама кадмона как фокус созерцания для своей собственной духовной природы. <...> В учении лурианской Каббалы <...> некоторые низшие светочи сефирот, образующие адама кадмона, разбили сосуды, которые должны были их содержать, <...> оставив искры света в ловушке разбитых кусочков. Хотя творческий процесс был отчасти исправлен Богом, закончить исправление должен человек, <...> вернув оставшиеся искры в их Божественный источник. (Словарь иудейских преданий и легенд, 12).

“Задача человека <...> - воссоединить искры с их Божественным источником. Человек должен убрать отчуждение внутри сферы святого, являемое пленением искр. Мессианское искупление произойдет, когда завершится тиккун”. (Словарь иудейских преданий и легенд, 199)

Возможно предположить, что двойственность и сложность стихотворения “Я по лесенке приставной...” возникают из-за слияния земного Адама и адама кадмона в представлении поэта об Адаме-поэте. В качестве адама кадмона поэт есть “трансцендентная манифестация Самого Бога” и в то же время – причина “отчуждения внутри сферы святого”. Нельзя не отметить сходства этой каббалистической доктрины с учением о святой Софии, столь популярным в конце 19-ого – начале 20-ого веков. Несомненно, это сходство помогло Мандельштаму создать представление о своем Адаме, адаме кадмоне, ответственном за разлад и отсутствие гармонии в мире. Свет, из которого состоит Адам кадмон, можно считать символом или синонимом поэзии, и в таком случае двойственная роль поэзии в стихотворении и присутствующие в нем многочисленные аллюзии образуют цельную картину. Поэзия в этом мире – это “некоторые низшие светочи сефирот, образующие адама кадмона”, которые “разбили сосуды, которые должны были их содержать <...> оставив искры света в ловушке разбитых кусочков”. В этом – и причина “отчуждения внутри сферы святого”. С другой стороны, есть также и высшие светочи, составляющие сферу святого, – и это и есть идеальная модель искусства для Мандельштама, ведь искусство для него – слияние всего, “первоначальная немота <...> что от рождения чиста”. В качестве адама кадмона поэт несет ответственность за состояние мира, но как Адам, как земной поэт, он может исправить процесс творения, вернуть

заблудшие светочи в их небесное жилище (ср. "Silentium!") и, таким образом, восстановить идеальное состояние мира.

Мандельштам включает все эти элементы в свое стихотворение, но дает им собственную оригинальную трактовку с помощью обрисованной выше системы аллюзий. Он начинает стихотворение с "колтуна" пространства, затем создает колтун времени с помощью многочисленных аллюзий на произведения искусства разных времен. Но их объединяет одна тема – тема отношений человека и мира и тема мира как поля битвы между силами хаоса и порядка, добра и зла, Бога и дьявола. Три основных аллюзии стихотворения – на Босха, Фета и Гумилева – превращают стихотворение в скрещение трех различных взглядов на мир и на место человека в нем, но Босх с его искаженным, гротескным взглядом на мир задает основное направление истолкования. Лирический герой проходит несколько стадий, от ни о чем не подозревающего любовника на стоге сена, до глубин хаоса и смерти, а затем – к новому пониманию своего места и своей задачи во вселенной. Все три аллюзии связаны темой Адама, и можно предположить, что Мандельштам представляет своего лирического героя, своего поэта в "Я по лесенке приставной..." не просто Адамом, первым человека на земле, но адамом кадмоном, манифестацией Самого Бога. Именно такое двойственное восприятие позволяет Мандельштаму представить своего поэта ответственным как за грехопадение, так и за спасение мира.

#### Литература

Бузина Т.В. "Двое" // *Russian Language Journal*, Winter-Spring-Fall 1997, volume LI, Numbers 186-170.

Гаспаров Б.М. "Тридцатые годы – железный век (к анализу мотивов столетнего возвращения у Мандельштама)" // *Cultural Mythologies of Russian Modernism*, (Berkeley, 1992).

Живов В.М. "Космологические утопии в восприятии большевистской революции и антикосмологические мотивы в русской поэзии 1920-1930-х годов ("Стихи о неизвестном солдате" О.Мандельштама)" Сборник статей к семидесятилетию М.Ю.Лотмана. Тарту, 1992.

Чагин А.И. Расколота лира. (Россия и зарубежье: судьбы русской поэзии в 1920-1930-е годы). Москва, 1998.

De Tolnay, Charles. *Hieronymus Bosch*. New York, 1966.

*Dictionary of Jewish Lore and Legend*. New York, 1991

Faryno, E. «*Senoval Mandelstama*», Text. Symbol. Weltmodell. [Verlag Otto Sagner, München, 1984].

Fraenger, W. *Hieronymus Bosch*. (New York, 1983).

Lafond P. *Hieronymus Bosch, son art, ses disciples, son influence*. Bruxelles, 1914.

Linfert Carl. *Hieronymus Bosch*. New York, 1989, p.56

Taranovskii, K. Text and Context. *Essays to Honor Nils Åke Nilsson*. Stockholm – Sweden, 1987.

«ПО ЗАКОНАМ ДОБРА И КРАСОТЫ»  
(ВЕНЕДИКТ ЕРОФЕЕВ «МОСКВА – ПЕТУШКИ»)

«...в ближайший же аванс меня будут ... по законам добра и красоты, а ближайший аванс – послезавтра, а значит, послезавтра меня ...». Герой поэмы говорит, что его будут бить в ближайший аванс. А почему, за что – читателю непонятно. Кто хорошо помнит текст поэмы, знает, что Виктору Тотошкину, Алексею Блиндяеву, Стасику и ... кто там еще был?.. (четвертый временно подчиненный Веничке работник по имени не назван) не за что злиться на своего экс-бригадира. Вот пример фразы из поэмы, вызывающей вопросы, на которые пока не ответили комментаторы. И такие фразы на каждом шагу.

К этому произведению существует множество комментариев. Такие исследователи как И. Паперно и Б. Гаспаров, С. Гайсер-Шнитман, Ю. Левин, Э. Власов уже объяснили происхождение едва ли не каждой цитаты и реминисценции в тексте «Москвы — Петушков». Тем не менее, множество загадок остается.

«К кому и куда ехал персонаж поэмы «Москва — Петушки», носящий совпадающее с авторским имя «Веничка»?» — так формулирует Е. Попов название одной из «тем... для написания кандидатских и докторских диссертаций... исследователям будущего века»<sup>1</sup>.

Если на вопрос, куда и к кому ехал персонаж поэмы, можно дать однозначный ответ, то, например, вопрос, в какой именно момент направление его путешествия изменилось на противоположное, кажется более спорным. Левин считает, что в Орехове-Зуеве Веничка попадает в электричку, идущую в Москву<sup>2</sup>. Власов пишет, что «это наиболее рациональное объяснение тому, что поэма заканчивается в Москве»<sup>3</sup>.

Признавая возможность такого объяснения, мы все же отметим, что оно тоже имеет противоречия. Так, в главе «Покров — 113-й километр» Веничка видит «уплывающую станционную надпись «Покров», и после этого у него появляются сомнения, туда ли он едет: «...я же знаю: если станция «Покров» оказалась справа, значит — я еду из Петушков в Москву, а не из Москвы в Петушки!...». Если согласиться с версией Левина,

---

<sup>1</sup> Е. Попов. Случай с Венедиктом. // Венедикт Ерофеев. Москва – Петушки. С комментариями Эдуарда Власова. М., 2001. С. 9

<sup>2</sup> Левин, Юрий. Комментарий к поэме «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева. Materialien zur Russischen Kultur. Band 2. Jraz, 1996. С. 75.

<sup>3</sup> Власов. С. 450.

то нужно считать, что надпись «Покров» Веничка видел тоже во сне. Также во сне должна была быть тьма за окном («Усад — 105-й километр»), не могло быть тьмы на самом деле, если Веничка в Орехове-Зуеве был вынесен толпой из своей электрички и сразу же «занесен» во встречную. Разумеется, большая часть событий между пробуждением после сна о революции в Петушинском районе и встречей с четырьмя убийцами происходила во сне. Но кое-что, думается, происходило и наяву. Так, наяву Веничка выпил остававшуюся у него бутылку кубанской (а следовательно, вовремя переложил ее из потерянного потом чемоданчика в карман), наяву вышел из поезда в Москве, думая что это Петушки, наяву бродил по улицам и стучался в дома, удивляясь, что «странно высокие дома понастроили в Петушках», постепенно убеждаясь в том, что «не Петушки это, нет!».

Попробуем предложить такую гипотезу: надпись «Покров» и тьма за окном были в действительности. Веничка доехал до Петушков, но не проснулся; поезд долго стоял там, пока не стемнело, потом поехал в Москву. На пути в Москву Веничка проснулся, стал пить кубанскую, увидел, что за окном тьма, потом увидел надпись «Покров» не с той стороны, начал подозревать, что он едет не в Петушки, пытался разрешить эту мысль, снова засыпал и просыпался и, наконец, вышел в Москве.

На нашу гипотезу тоже могут быть возражения, например: почему электричка стояла весь день в Петушках, а не поехала обратно сразу. Так что загадка остается, однозначного ответа на этот вопрос нет. Чтобы проиллюстрировать многообразие различных предположений на этот счет, сошлемся на указание И. Авдиева на то, что были и такие толкователи поэмы, которые считали, «что Веничка в Петушки и не ездил, а все было только его сном, сном на 40-й ступеньке неизвестного подъезда»<sup>1</sup>. Естественно, множественность толкований такого произведения, как «Москва — Петушки», вполне закономерна.

Рассмотрим несколько моментов поэмы, где имеются какие-либо противоречия, отступления от житейской логики. Причем сначала необходимо заметить, что они, на наш взгляд, не могли быть следствием небрежности и забывчивости автора. Известна любовь Ерофеева к всевозможным систематизациям, к накоплению самых разных знаний, его отличная память, его точность и аккуратность. К тому же законченных произведений он написал мало, а «Москва — Петушки» — его главное произведение и небольшое по объему. Так что забыть или перепутать что-то в своей поэме он не мог, и если что-то где-то не состыкуется, то это сделано специально, со смыслом.

---

<sup>1</sup> Игорь Авдиев (черноусый). Несколько малосвязных отрывков из послесловия к не увидевшему свет одному из Веничек Ерофеева

Вопрос о времени тех или иных событий можно поставить уже в первых главах поэмы. Поезд отправился с Курского вокзала в 8 часов 16 минут утра. Веничка тут же говорит: «Мой дух томился в заключении четыре с половиной часа, теперь я выпущу его погулять». Значит, проснулся он примерно без четверти 4. Перед тем, как сесть в поезд, он говорит о «двух смертных часах» от ресторана до магазина и от магазина до поезда. Значит, из ресторана его выгнали примерно четверть седьмого. Привокзальный ресторан, следовательно, работает круглосуточно. Ангелы, еще до ресторана, сказали Веничке, что через полчаса магазин откроется. Значит, магазин откроется в 6 или в 6.30 (это уже несколько неправдоподобно). Еще ангелы сказали про магазин: «Водка там с девяти, правда...». А Веничка садится в поезд уже с водкой. На это обращал внимание еще Авдиев, друг Ерофеева и прототип Черноусого: «Веня, а почему у тебя в поэме водку в магазине дают с 9-и, а ты на электричку 8 часов 16 минут шел с чекушечками. Значит, и в поэме была незримая Маруська...»<sup>1</sup>. (В этих же мемуарах рассказывается, как Ерофеев учил Авдиева покупать водку у продавщицы Маруськи до открытия магазина, давая полтинник сверху).

Некоторые противоречия мы заметим, если проследим маршруты поездок других персонажей поэмы, попутчиков Венички. Дедушка и внучек Митричи ехали в Орехово-Зуево, о чем сказали в самом начале разговора с Веничкой. Тупой-тупой, собутыльник декабриста, должен был выходить в Храпунове, но заснул и не вышел, далее он не упоминается. О том, куда ехали остальные, узнаем из слов старшего ревизора Семеныча:

— Это ты опять, Митрич? Опять в Орехово? ... А это ты, черноусый? Салтыковская — Орехово-Зуево? ... А ты, коверкот<sup>2</sup>, куда и откуда? Серп и Молот — Покров?

Итак, получается, что черноусый вошел на станции Салтыковская. Но вспомним объявление перед отходом поезда: «Внимание! В 8 часов 16 минут из четвертого тупика отправится поезд до Петушков. Остановки: Серп и молот, Чухлинка, Реутово, Железнодорожная, далее по всем пунктам, кроме Есино». Следовательно, на станции Салтыковская (порядок станций после Реутово: Никольское, Салтыковская, Кучино, Железнодорожная) поезд не останавливался. Выходит явный парадокс, который можно объяснить только тем, что черноусый сам забыл, где вошел, или соврал (хотя врать совершенно незачем, Семеныч никого не наказывает, просто ему надо налить столько граммов, сколько километров пассажир едет), или Семеныч его неправильно расслышал. Повто-

<sup>1</sup> Авдиев, Игорь. О Вен. Ерофееве. Театр. 1991. №9.

<sup>2</sup> Т. е. декабрист, так как он в коверкотовом пальто.

рим, что едва ли это ошибка автора: вспомним про феноменальную память Ерофеева и тот факт, что по «Петушинской ветке» писатель ездил не меньше, чем его герой.

Еще на одно размышление наводит маршрут декабриста. Он, как было сказано, вошел на станции Сера и Молот. Веничка в этот момент пил в тамбуре свою первую дозу. А после станции Карачарово, следующей после Серпа и Молота, на перегоне Карачарово — Чухлинка, Веничка возвращается в вагон и видит:

«Вон — справа, у окошка — сидят двое. Один такой тупой-тупой и в телогрейке. А другой такой умный-умный и в коверкотовом пальто. И пожалуйста — никого не стыдятся, наливают и пьют. Закусывают и тут же опять наливают». Этот умный-умный — и есть декабрист. Значит, за те пять или семь минут, что поезд шел от Серпа и Молота до Карачарова, а Веничка «метался в четырех стенах, ухватив себя за горло», декабрист и его спутник вошли в вагон, расположились у окошка, начали пить и закусывать. Причем создается впечатление, что они уже давно пьют и закусывают, а не только что начали. Интересно, что к перегону 43-й километр — Храпуново тупой-тупой «уже давно закосел и спит», то есть выдержал он никак не больше сорока минут, напился очень быстро.

Интересен и вызывает ряд вопросов тот факт, что в начале пути вагон достаточно свободен. Известно, что подмосковные электрички могут быть набиты до отказа. К тому же время действия — девятый час утра, когда многие едут на работу, день недели — пятница<sup>1</sup>. Однако все герои поэмы сидят, причем и черноусый, и Дарья, и декабрист со своим собутыльником сидят у окошек, хотя трое из них вошли не в начале пути поезда (когда вошла Дарья, неизвестно). Сам Веничка дважды выходит в тамбур, причем второй раз надолго, оставляя на лавке чемоданчик, и за время его отсутствия его место никто не занимает. Более того, можно считать, что Веничка сначала занимал все «купе», если называть «купе» две лавки напротив друг друга по три места каждая. Потом все пересаживались к нему, и к моменту появления контролеров в купе было как раз шесть человек: Веничка, дедушка и внучек Митричи, черноусый, декабрист, Дарья. В общем, места в вагоне было достаточно.

Толпа возникает, когда поезд останавливается на станции Орехово-Зуево: «Краешком сознания, самым-самым краешком, я запомнил, как выходящая в Орехове лавина публики запуталась во мне и вбирала меня, чтобы накопить меня в себе, как паршивую слюну, — и выплюнуть

---

<sup>1</sup> Попутно сделаем одно замечание. Власов пишет: «В чисто бытовом плане пятница — последний день рабочей недели, и, следовательно, герой едет к любовнице и сыну просто на выходные». (С. 239). Между тем, Веничка «вышел на Савеловском» и стал искать Курский вокзал еще вчера, в четверг. Так что, в данном случае не важно, выходной день или нет.

на ореховский перрон. Но плевков все не получался, потому что входящая в вагон публика затыкала рот выходящей». А когда Веничке удалось, наконец, «вырваться в пустые пространства вагона и опрокинуться на чью-то лавочку», вагон снова относительно свободен.

Поборники реализма могут удивиться и такому факту: почему в 9-м часу утра в электричке столько пьяных? Конечно, скажут они, в стране много пьют, но все-таки обычно напиваются к вечеру, а кто пьян утром, тот сидит дома, а не едет в электричке и т. д. Неправдоподобным может показаться и количество выпитого Веничкой накануне: стакан зубровки, стакан кориандровой, 2 кружки пива, бутылка вина, два стакана охотничьей и еще что-то на 6 рублей. Левин считает это количество «несколько гиперболизированным», Власов — «спорным с точки зрения следования элементарной житейской правде». Ведь 6 рублей — это еще две бутылки водки, а это уже слишком много. Но ведь Веничка не помнит, что, где и в какой последовательности он пил, значит можно предположить все что угодно, вплоть до того, что он эти 6 рублей потерял. Впрочем, если выяснять, насколько реалистичен тот или иной момент поэмы, то можно в конце концов задаться вопросом, действительно ли можно пить коктейли по рецептам Венички. Разумеется, преувеличений в поэме много, и это вполне естественно.

Еще раз вернемся к мысли о том, что Ерофеев не допускал в своих текстах небрежностей, ничего не забывал и не путал. Композиция поэмы выстроена очень тщательно. Это кольцевая композиция, о чем написано много, — в подъезде начинается, в подъезде заканчивается. В поэме 44 главы, действие равного количества — 4-х в начале и 4-х в конце (5-я — 2-я от конца) происходит не в поезде, а, соответственно, в Москве и в «Петушках». Действие 35 глав между ними — в поезде — 34 перегона между станциями плюс одна глава «Орехово-Зуево», где публика долго выходила и входила, 44-я глава называется «Москва — Петушки. Незвестный подъезд», в ней начало и конец поэмы сходятся. Многие темы, мотивы, образы поэмы, появившись в начале, проходят через весь текст и находят завершение в конце: буква «Ю», ангелы, Кремль, Курский вокзал, «талифа куми — встань и иди», мотивы закалывания и удушения, цифра 4, холод и горе, тшета и эфемерность, чемоданчик и гостинцы и многое другое. Часто какой-либо образ, появившийся один раз, при повторном появлении приобретает новый смысл:

«А Фридрих Шиллер — тот не только умереть, тот даже жить не мог без шампанского. Он знаете как писал? Опустит ноги в ледяную ванну, нальет шампанского — и пишет».

«Фридрих Шиллер, когда садился писать трагедию, ноги всегда опускал в шампанское».

«А Шиллер-то тут при чем? Да, вот он при чем: когда ему водку случилось пить, он ноги свои опускал в шампанское. Опустит и пьет. Хорошо!».

Когда же Веничка обещает, добравшись до Петушков, поделиться рецептом «Иорданских струй», автор явно имеет в виду, что этого не будет, потому что он не доберется. Автор учитывает все. Можно сравнить это обещание, которое не будет выполнено, с мистификациями автора, например, с главой «Серп и Молот – Карачарово», которая якобы была в первом издании и которой на самом деле не было. Или с точками в рассказе о возлюбленной из Петушков: «Так что же, Веничка? Она.....Ну что вам ответить? Ну, конечно, она.....», которые иногда принимали за цензурные сокращения.

Думается, что противоречия, которые мы обнаружили, – тоже сознательные мистификации автора.

**РОЛЬ СТИХОТВОРНОГО ЯЗЫКА В ПОСТАНОВКЕ П. ФОМЕНКО  
«ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ»**

Театр Петра Фоменко привлекает большое внимание и в России, и за рубежом. П. Фоменко играет важную роль в сегодняшнем театральном мире не только как талантливый режиссёр, но и как выдающийся педагог, воспитывающий интересных актёров и режиссёров. Его «школу» невозможно не заметить в списках лауреатов Золотой маски.

В ноябре 2002 г. театр «Мастерская Петра Фоменко» в первый раз посетил Японию в рамках первого «Русского сезона в Японии», организованного в целях активизации культурного обмена между Россией и Японией. Во время этих гастролей были показаны два спектакля – «Война и мир» и «Волки и овцы». Спектакли вызвали немалый интерес японских театралов, хотя гастролы состоялись не в столице и не в большом городе. В конце 2002 г. газета «Никкэй» в обзоре культурных событий года обозначила эти гастролы как одно из главных событий в театральной жизни Японии.

Премьера спектакля «Египетские ночи» в «Мастерской П. Фоменко» состоялась в сентябре 2002 г., и по сей день он находится в репертуаре театра. В сценарии спектакля, «театральном сочинении» «Египетских ночей», использованы одноименные повесть А.С. Пушкина и поэма В.Я. Брюсова, а также отрывки произведений А.С. Пушкина, в том числе, «Мы проводили вечер на даче» и «Гости съезжались на дачу». Мы анализируем текст сценария спектакля и хотим рассмотреть, каким образом режиссёром был переведен на сцену мир произведений А.С. Пушкина.

**«Египетские ночи» в истории русского театра**

Чтобы понять подход режиссёра к этому произведению, коротко взглянем на прошлые постановки «Египетских ночей» в истории русского театра. Например, кроме широко известного балета на древнеегипетский сюжет «Ночь в Египте» М.М. Фокина, балет «Египетские ночи» по повести А.С. Пушкина был поставлен Вл.И. Немировичем-Данченко и Л.В. Баратовым в Музыкальной студии МХАТ в 1926 г. [Русский балет 1997: 131]. А в 1934 г. в Камерном театре поставил «Египетские ночи» А. Таиров. Режиссёр включил в повесть А.С. Пушкина текст Б. Шоу и В. Шекспира [Русский драматический театр 2001: 464]. Интересны мысли режиссёра о постановке пушкинского произведения. О.Б. Сокурова пишет: «Выступая 17 апреля 1936 г. на радио по поводу спектак-

ля «Египетские ночи», А. Таиров коснулся и замысла создания сценической проекции «Евгения Онегина». Осуществление этого замысла он считал более важным, чем новые интерпретации драматических произведений Пушкина, ибо именно в романе, по мнению режиссера, была наиболее сконцентрирована пушкинская «непрерывная и гениальная сила воздействия» [Сокурова 2003: 116].

Хотя таировский проект по «Евгению Онегину» не был осуществлён, нам важно обратить внимание на то, что режиссёр перед постановкой «Евгения Онегина» думал именно над «Египетскими ночами». Мы наблюдаем в «Египетских ночах» двухслойную структуру «поэзия в рамке прозы», так как внешний прозаический текст задаёт основной тон и вводит поэзию внутрь прозы. И поэтому можно считать, что опыт инсценировки текста «Египетских ночей» не случаен и что это имеет общее основание для осуществления будущей постановки «романа в стихах».

### **А.С. Пушкин и П. Фоменко**

Сейчас несколько слов об особом интересе П. Фоменко к произведениям А.С. Пушкина. Творчество режиссёра характеризуется тяготением к русской классической литературе, и произведения А.С. Пушкина занимают особое место в его репертуаре. Как известно, он поставил «Бориса Годунова» (1984) и «Пиковую даму» (1988) в ГИТИСе, экранизировал «Пиковую даму» (1969, 1985), «Выстрел» (1979), «Метель» (1982), «Гробовщик» (1991) на телевидении. И, по словам режиссёра, пятая постановка в театре им. Вахтангова «Пиковая дама» (1996) пользуется большим успехом. В одном интервью режиссёр выражает своё особое чувство к поэту: «Пушкин делает меня взрослее и моложе. На старости лет я стал понимать, какое это счастье – почувствовать себя иногда человеком, который может с ним поговорить, послушать его. Чем дальше от молодости и ближе к концу жизни, тем острее чувство счастья от общения с Пушкиным, который для меня живой человек.

А в общем, считаю, что совершенно ничего о Пушкине не знаю, хотя всю жизнь стремился им заниматься, и, наверное, самой серьезной моей работой был студенческий спектакль «Борис Годунов» в ГИТИСе» [Играем Пушкина 1999: 333].

И на вопрос «Какое произведение Пушкина Вам лично наиболее близко?» режиссёр отвечает следующее: «Самое близкое то, в которое погружаюсь. Недавно вновь вник в «Русалку» (благодаря изысканиям Пушкинского центра Владимира Рецептера в Петербурге), которая кажется скучной для многих. Безумно люблю «Египетские ночи» [Играем Пушкина 1999: 333].

Интересно проследить путь режиссёра, по которому он идёт к поэту, экспериментируя, ища новые методы изображения.

### О тексте сценария

Фабула повести А.С. Пушкина развивается Чарским, поэтом, петербургским денди. Познакомившись с загадочным итальянским импровизатором, он организовал вечер его импровизации. На вечере по жребию выбирается тема импровизации – «Клеопатра и её любовники». И импровизатор начинает творить, согласно древнеегипетскому сюжету. Но в начале импровизации текст прерывается. Поэт изображает картину, где трое обожателей отвечают на опасный призыв Клеопатры заплатить смертью за ночь любви с царицей. Повесть остаётся неоконченной. Если мы подходим к этому тексту с точки зрения структуры, то первая часть – мир Чарского, где и появляется загадочный импровизатор, – изображается в прозе. Затем идёт вторая часть, где в декламации импровизатора создаются два поэтических сюжета.

В постановке П. Фоменко ещё до начала фабулы «Египетских ночей» предлагаются две части – «Интродукция» и «Мы проводили вечер на даче...». В «Интродукции» звучат фрагменты разных поэтических произведений А.С. Пушкина, которые наполняют зал звуками пушкинского языка. И мы понимаем, что окружающий мир перестаёт быть реальным, конкретным. Мы как будто переходим во внутренний мир поэта. В части «Мы проводили вечер на даче...» режиссёр соединяет два неоконченных пушкинских произведения. В этих отрывках общая героиня – Вольская, наивная, жаждущая настоящей любви и имеющая в обществе репутацию легкомысленной особы. «Мы проводили вечер...» и «Египетские ночи» принадлежат одному периоду творчества поэта. И в том, и в другом произведении светский разговор на тему о великой женщине переходит в древний мир. Режиссёр использует эти отрывки, чтобы укрепить прозаические рамки спектакля и сразу обозначить интересующую его тему «женщина и любовь», ведь читатель знакомится с именем Клеопатры только в конце повести «Египетские ночи». Эту повесть можно понимать либо как отношение двух «фокусов» (фокус Клеопатры и фокус импровизатора – термин используемый Ю. Лотманом вслед за Л. Ржевским), либо как параллель двух духовно умирающих миров. Но тема Клеопатры очень важна для режиссёра, поэтому сразу уточняется, что одна из главных целей спектакля – образ Клеопатры. Фрагменты стихотворений, произносимые актёрами, выделение ими отдельных слов, словосочетаний, мелодия романса, – всё это создаёт театральное пространство, многослойное, полифоническое. Каждый персонаж имеет свою тему, ведёт свою линию, а все вместе «пишут» гармоничную симфонию. После того как на сцене с помощью этого

приёма полностью формируется атмосфера Петербурга XIX века, наконец происходит переход к части, основанной на тексте «Египетские ночи». По сюжету повести сцены идут от встречи Чарского и импровизатора к вечеру импровизации.

В процессе декламации импровизатора светские персонажи превращаются в древних. Эту часть, не оконченную А.С. Пушкиным, режиссёр решил дополнить содержанием произведения В.Я. Брюсова. Когда сюжет Клеопатры завершается смертью третьего несчастного, сцена возвращается к начальной картине. И режиссёр кончает спектакль повторением темы любви.

Если мы следим за действием спектакля, имея в виду два фокуса, то пункт смены этих фокусов в спектакле находится в картине «вечер импровизации». У А.С. Пушкина текст повести продолжается следующим образом. «Все с нетерпением ожидали начала; наконец в половине осьмого музыканты засуетились, приготовили смычки и заиграли увертюру из Танкреда». («Танкред», как известно, опера Россини). В инсценировке П. Фоменко актёры хором произносят, почти поют, отрывки из «Путешествия Онегина», в которых упоминается имя Россини. Так мелодия композитора связывает два произведения поэта, вызывая в памяти его биографию. Здесь мы наблюдаем столкновение двух разных элементов: фокус Клеопатры и фокус импровизатора, двух произведений «Египетские ночи» и «Евгений Онегин», первой и второй половины спектакля. Мелодия даёт повод для смены миров.

Если мы смотрим этот спектакль с точки зрения параллелизма двух духовно умирающих миров повести, то на сцене этот параллелизм проявляется в естественности, лёгкости превращения действующих лиц из одного образа в другой. Вольская, обуреваемая своими чувствами, из циничной атмосферы петербургского салона переносится в древний Египет и становится царицей. На фоне поэзии импровизатора непосредственный переход действующих лиц из прозаических рамок во внутреннюю поэтическую картину создаёт впечатление двух вполне разных миров, существующих как бы параллельно. Феномен мгновенного проявления разных персонажей в одной личности подчёркивает стремление выразить одновременное развитие двух намерений.

Присутствие героев в двух мирах обеспечивается импровизатором, играющим в спектакле важную функцию. Только речь импровизатора создаёт фон того или другого мира, когда происходит превращение действующих лиц на сцене. То есть философия мира египетской части во многом зависит от поэзии, поэтического языка импровизатора. Используя стихотворный язык, импровизатор создаёт образ древнего Египта отчётливее и усиливает эффекты «сцены на сцене». Импровизатор превращает Вольскую в Клеопатру и управляет ею, как куклой. Это под-

чёркивает условность движения между двумя мирами – Петербургом и древним Египтом.

Большая пропасть, лежащая между фигурами А.С. Пушкина и В.Я. Брюсова, между языком XIX и XX веков, между Петербургом и древним Египтом, между двумя тенденциями в «театральном сочинении» и в стиле режиссёра, может вызвать у зрителей чувство недоумения. Одна из причин этого состоит в крайне комической, даже вульгарной игре актёров в эпизоде древнего Египта. Но это, наверное, идёт от сущности сцены, где развёртывается древняя история. «Сцена на сцене», показывающая мифический Египет, напоминает «спектакль в спектакле» в итальянской комедии. К тому же, импровизатор, поэт Чарский и две музы поэзии, «Молва» и «Дрянь», вчетвером, как шуты в итальянской комедии, свободно перемещаются через границы двух миров. В результате «египетская» часть спектакля приобретает большую самостоятельность и получает слишком большую смысловую нагрузку, хотя, кажется, она должна быть минимальной. И это не может быть воспринято зрителями однозначно.

### Звуковая сторона спектакля

В интродукции звучат такие разные фрагменты, как «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830), «Певец» (1816), «Пора, мой друг, пора!» (1834), «Кривцову» (1817), «Гаврилиада» (1821), «К моей чернильнице» (1821), «Полюбуйтесь же вы, дети...» (1835). Эта попытка режиссёра создавать пространство из разных элементов текста кажется ещё более выразительной, если вспомнить начало «Пиковой дамы» (предыдущей инсценировки пушкинского текста в театре им. Вахтангова). В «Пиковой даме» перед появлением «Тайной недоброжелательности» из эпитафии видно стремление восстановить мир повести на сцене в символах. Актёры собираются вокруг огромного игрового стола в центре сцены и синхронно произносят свои реплики, цитируя текст повести. Это многоголосие сначала производит впечатление беспорядочного шума, но постепенно объединяется в единое целое и создаёт звуковое полифоническое пространство.

Что касается «Египетских ночей», фрагменты из поэтических произведений разных периодов творчества поэта, составляющие текст интродукции и являющиеся средством изображения персонажей, вторично появляются в развивающемся сюжете спектакля. Например, Чарский в муках творчества произносит строчки из стихотворения о том, как поэт проводит ночь в ожидании вдохновения. Присутствие таких «вспомогательных» текстов способствует углублению мира спектакля. Взаимодействуя, эти элементы оказывают влияние друг на друга, не только в содержании, но и в форме. Например, две женские фигуры – Графиня К.

и Княгиня Д. – «живут» в своих собственных фрагментах («К моей чернильнице» и «Полюбуйтесь же вы, дети»), воплощают разные ритмы и к этому же дуэтом исполняют романс «Певец».

Можно найти сходство в подходах режиссёра к текстам «театрального сочинения» в постановках «Пиковой дамы» и «Египетских ночей»: гибридное оформление театрального мира путём сочетания разных текстов создаёт новое звуковое пространство. Впрочем, результаты этих экспериментов различны. В «Пиковой даме» сочетание, взаимодействие реплик актёров не передаёт конкретного содержания, хотя каждый голос несёт свой смысл. Эта совокупность, в которой теряется индивидуальный конкретный голос, постепенно начинает звучать как шум, звуковой хаос, в котором не проявляется смысл, но она представляет собой органичное целое. Можно считать, что это попытка создать полифонию на сцене и в то же время найти в ней главную смысловую линию и услышать «дыхание» автора. В приведённом ранее интервью 1999 г. П. Фоменко говорит следующее: «Пиковая дама» – работа, к которой я возвращаюсь всю жизнь то на телевидении, то в театре, делал даже в Париже, в Консерватории с французскими студентами. Все мои «Пиковые дамы» – это попытка, подчас монотонное прочтение всех шести глав пушкинской повести» [Играем Пушкина 1999: 334].

В декабре 1999 г. режиссёр выступал на театральном фестивале «Пушкинские сцены» и говорил по поводу постановок своих студентов по произведениям А.С. Пушкина: «Пушкин всё соединяет и придаёт подчас филармонический оттенок работе, если говорить о классическом ощущении, о бережности к слову, бережности к музыке, о мысли в образе стиха.

Да, ошибки сегодняшнего дня мне дороже некоторых достоинств. Почему? Потому, что в них есть, на мой взгляд, мужество медленного чтения, погружения в стих, выяснения его законов, писанных и неписанных, произнесения пушкинского стиха, соотношения мысли и размера, интонационного строя и т.д. и т.д.» [Играем Пушкина 1999: 314].

Интересно, что здесь режиссёр использует слово «филармонический». Приём взаимодействия звуков поэтического языка в начале «Египетских ночей» соответствует такому пониманию режиссёра о переводе пушкинского текста на сцену. Семь персонажей, каждый со своего определённого места на сцене, по очереди произносят свои реплики. Кроме того, повторение последней строки одного актёра следующим (как своеобразное эхо) и пересечение мелодий усложняет и обогащает ритм постановки. По сравнению с хаосом звуков в «Пиковой даме» в «Египетских ночах» фрагменты из произведений А.С. Пушкина не теряют своей мелодии в едином целом. Но каждая реплика, независимо от количества текста, сохраняет связь с источником и всегда напоминает о

нём. Таким образом, каждое поэтическое произведение, даже в фрагментарном виде, приобретает новое качество и продолжает звучать в театральном пространстве, как отдельный инструмент в оркестре, создавая свою мелодию, акцентируя свою мелодию, «работает» на всю симфонию. Сохраняя собственную поэтическую индивидуальность, каждый голос в целом передаёт разнообразие спектра белого света, в котором возникает фигура поэта-гиганта, как призма, из которой идёт сильный луч.

Режиссёр в этой постановке обращается к теме поэтического творчества («Что такое поэт?») и цитирует стихотворение «Из Пиндемонти». Импровизация «Поэт идёт – открыты вежды...» по заказу Чарского («Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением») звучит в постановке в третьем действии, в картине появления импровизатора. В четвёртом действии вместо этого фрагмента появляется стихотворение «Из Пиндемонти»: «Никому отчёта не давать, себе лишь самому служить и угождать», дополняя, обогащая содержание текста «Египетских ночей», подкрепляя режиссёрский взгляд на образ поэта. Таким образом, в особенности более всего в первой половине спектакля, наблюдается блестящая мозаика поэтических строк, которая создаёт единую гибкую структуру, стимулирующую развитие сюжета.

### О функции стихотворного языка

Ещё в постановке «Пиковой дамы» режиссёр искал приёмы переложения прозы А.С. Пушкина, а в «Египетских ночах» он задаёт себе более сложную задачу. Режиссёр совершенствует приём создания прозы в форме реплик актёров, пытаясь воссоздать поэзию в рамках прозы. Это можно считать продолжением поиска режиссёром методов показа потенциала текста. В этом смысле режиссёра интересует, в чём состоит различие между прозой и поэзией и что делает поэзию поэзией.

Рассмотрим текст картины «Будуар Чарского». В повести написано так: «Чарский употреблял всевозможные старания, чтобы сгладить с себя несносное прозвище (то есть «сочинитель» – М. Т.). Он избегал общества своей братьи литераторов, и предпочитал им светских людей, даже самых пустых. Разговор его был самый пошлый и никогда не касался литературы».

В спектакле режиссёр даёт своеобразную интерпретацию текста. Мы уже отметили, что поэтические строки, данные актёру, согласуются с характером его персонажа. А здесь наоборот, текст, представляющий персонаж, вкладывается в уста людей из петербургского общества и затем превращает их образы в олицетворение абстрактной концепции. Например, Графиня К., произносившая текст стихотворения «К моей чернильнице», превращается в «Такую дрянь», а Княгиня Д., характери-

зуемая текстом «Полюбуйтесь же вы, дети», превращается в «Молву». Значит, ритм и поэтическое содержание, воплощаемое актёрами, стирают с этих персонажей человеческие черты.

В постановке «Пиковая дама» режиссёр добился успеха в создании приёма олицетворения «Тайной недоброжелательности». Он воплотил идею своеобразного «вводного» персонажа, действующего на сюжет посредством своего текста и определяющего логику развития темы. В «Египетских ночах» метод режиссёра эволюционирует. Разные ритмы создают своеобразие темпа и интонации и стимулируют движение сюжета. Интересен метод представления непростого характера героя (хотя в повести он описан довольно просто). В постановке герой дан в образе нерешительного человека, выбирающего между двумя очаровательными женскими фигурами, воплощающими два разных образа. Это напоминает замечание Ю.Н. Тынянова: «Тенденция выделять объединённые ритмические группы вскрыла специфическую сущность стиха, выражающуюся в подчинении объединяющего принципа одного ряда объединяющему принципу другого. И здесь стих обнаружился как система сложного взаимодействия, а не соединения; метафорически выражаясь, стих обнаружился как борьба факторов, а не как содружество их. Стало ясно, что специфический плюс поэзии лежит именно в области этого взаимодействия, основой которого является конструктивное значение ритма и его деформирующая роль относительно факторов другого ряда» [Тынянов 1965: 41].

«Дрянь» в «Египетских ночах» – так Чарский назвал вдохновение – старается поднять дух героя и вдохновить его нерешительное стремление к творчеству. А, с другой стороны, «Молва» соблазняет героя и управляет этим петербургским денди. Это соперничество двух муз, борющихся за влияние на одного поэта, и их орудием является присущий им ритм. Эта картина передаёт не только интересную интерпретацию режиссёра амбивалентности внутреннего мира человека, которого разрывают разные страсти, но в то же время подчёркивает роль поэтического ритма в изображении противоположных начал.

### **Тема Клеопатры и произведение В.Я. Брюсова**

Далее мы рассматриваем развитие темы «женщина и любовь» во второй половине спектакля. В пятом действии начинается импровизация, персонажи из петербургского салона превращаются в Клеопатру и её любовников, воспроизводя поэзию В.Я. Брюсова. Кажется, что в сравнении с первой половиной спектакля эта часть проигрывает по выстроенности и по языку театрального сочинения.

Первой причиной этого можно считать изменение приёмов реконструкции текстов. Большинство этих текстов о трёх ночах Клеопатры из

брюсовской поэмы. Эта часть представляется ещё менее характерной и производит монотонное впечатление, после «филармонического» звучания первой половины, в которой разные тексты резонируют друг с другом. И трудно найти во второй половине такой же углублённый взгляд на текст, какой наблюдается в первой половине. Таким образом, нельзя сказать, что инсценировка на основе текста В.Я. Брюсова открывает зрителям новую перспективу понимания оригинального текста в новой форме и интерпретации.

Но это объясняется, в какой-то мере, характером текста В.Я. Брюсова. Анализируя «Египетские ночи» В.Я. Брюсова, В.М. Жирмунский указывает следующее: «Брюсов заимствовал у Пушкина лишь внешнее и немного – материал для поэтической постройке; это немного он использовал по-своему, подчинив его формальным законам своего искусства. Тему «Клеопатры» он понял как тему эротической баллады, соединяющей напряжение радости и страдания, чувственное наслаждение и муку, страсть и смерть: отсюда глубоко идущее тематическое уподобление «Египетских ночей» знакомым нам «Балладам». Изображение пира Клеопатры, вещественное, краткое и точное, он использовал как материал для создания эмблематических аксессуаров в духе балладной экзотики, которые по своей общей лирической окраске соответствовали бы эмоциональному смыслу изображаемого» [Жирмунский 2001: 272].

Вполне возможно было бы считать повесть завершённой, если бы цель произведения заключалась в изображении параллели двух умирающих миров. Тогда надо было бы сказать, что провал структуры был предопределён. Можно было бы считать, что пропасть между текстами двух авторов стимулирует развитие сюжета так, как различие между прозой и поэзией подчёркивается во введении спектакля в спектакле. Но, на самом деле, различие текстов вызывает конфликт между замыслом режиссёра и выражением этого замысла на сцене. Эпизод Клеопатры «спектакля в спектакле» стремится к внешней форме народной комедии и его целью, как в итальянской комедии, является смех зрителей. По сравнению с реконструкцией произведения А.С. Пушкина сценическая интерпретация текста В.Я. Брюсова обнаруживает его поверхностность. В результате эта часть производит неясное впечатление, как будто постановка «Египетские ночи» изначально ставит целью создать пародию на произведение.

Чтобы исследовать проблему, сравнивая приёмы превращения персонажей в первой и второй половине, обратим внимание на тон рассказчиков (Томский и импровизатор). В «Пиковой даме» сказ Томского создавал единство в спектакле, когда текст повести раздаётся разным персонажам. В. Зозулин, исполняющий роль Томского, играет яркие роли и в других постановках П. Фоменко в театре им. Вахтангова. Он обладает

выразительностью голоса, прекрасно владеет техникой сценической речи и является одним из авторов театральной композиции. Следовательно, сказ, соответствующий духу произведения, обеспечивается надёжностью техники чтения актёрами академического театра, глубиной понимания текста профессиональным чтецом.

А в постановке «Египетские ночи» этому образу в ритме или в системе соответствует импровизатор, которого играет К. Бадалов. К сожалению, импровизатор в «Египетских ночах» не имеет такой силы воздействия, как рассказчик в «Пиковой даме». Режиссёр в постановке «Египетские ночи» даёт актёру слишком большую задачу – создать образ импровизатора-гения в дьявольском облике с намёком на Паганини. Вообще говоря, у младшего поколения актёров «Мастерской П. Фоменко» наблюдается слишком быстрый темп речи в духе натурализма (разговорная скороговорка). В большинстве случаев нагромождение торопливых слов лишает речь красоты и стирает поэтическое продолжительное эхо. И тогда зрителю предлагается вслушиваться в музыку замысла режиссёра в сокращённой версии, и актёр уменьшает потенциал воздействия текста на зрителей. Видимо, К. Бадалов далёк от замысла режиссёра в передаче поэтического языка. К тому же, потенциал текста ослабляется тем, что функцию импровизатора исполняют четыре действующих лица. Снижение статуса поэта приводит к смещению в логике спектакля. Так, например, Клеопатра, которая должна быть объектом сказа, выходит за пределы сказа и сама превращает гостей в древних персонажей. Таким образом, создаётся ощущение беспорядочности действия, по форме напоминающего итальянскую комедию.

Если поэтический язык имеет большое значение для спектакля вообще, то нужно было бы серьёзнее относиться к потенциалу стихотворного языка и в части древнего Египта. (Но во второй половине спектакля звуковое влияние стихотворного языка уменьшается и становится скучнее в звуковом плане). На сцене же больше используется примитивный театральный приём перевода содержания (смысла) текста в конкретное изображение на сцене. Например, использование головного убора, напоминающего шлем на голове генерала, выглядит довольно прямо и примитивно по сравнению с уровнем режиссуры в других постановках. Но, может быть, попытку отстранения от брюсовской поэмы (выражение из текста заменяется на сцене конкретной вещью), можно оправдать мыслью Ю.Н. Тынянова: «При яркой фабуле баллады Брюсова даны вне сюжета; они статичны, как картина, как скульптурная группа. Из сюжетного развития выхвачен один «миг»; все сюжетное движение дано в неподвижности этого «мига». Поэтому почти все баллады у Брюсова имеют вид монолога; поэтому же мы не найдем резкой жанровой разницы между его «балладой» и небалладой» [Тынянов 1965: 276].

И всё-таки, что касается второй части, существует противоречие с и характером режиссуры, и качеством текста сценария.

### **Заключение**

Трудно назвать постановку П. Фоменко «Египетские ночи» бесспорной удачей в творчестве режиссёра. Но для нас объектом исследования является театральное сочинение. Оно показывает широкий кругозор и богатство замыслов режиссёра. Разумеется, нельзя обсуждать театральное произведение независимо от текста сценария. Но, по крайней мере, мы не можем не видеть высокую цель, к которой режиссёр постоянно идёт в своём творчестве. И текст «театрального сочинения» «Египетских ночей» является примером сегодняшней попытки воплощения поэтического языка в театральном пространстве.

### **Литература**

- Жирмунский В.М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина // «Поэтика русской поэзии». СПб, 2001.
- Играем Пушкина. Сборник интервью. М., 1999.
- Русский балет: Энциклопедия. М., 1997.
- Русский драматический театр: Энциклопедия. М., 2001.
- Сокурова О.Б. Большая проза и русский театр. СПб, 2003.
- Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка // «Проблема стихотворного языка. Статьи». М., 1965.

## СООБЩЕНИЯ. ОБЗОРЫ<sup>1</sup>

*Джанолах Карими-Мотаххар*  
(доцент кафедры русского языка и литературы факультета иностранных языков Тегеранского университета, Иран)

### ЛЮДИ И КНИГИ В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»<sup>2</sup>

Драматургия А.П. Чехова, особенно пьеса «Чайка», сложная и понять всю глубину ее содержания пытается уже не одно поколение исследователей творчества Чехова. По справедливому замечанию З.С. Паперного, «годы идут, а «Чайка» все еще остается неразгаданной, она все еще впереди нашего театра. И по-прежнему приводит в отчаяние своей неразгаданностью, своей «еретической» странностью и новизной» [Паперный 1980: 6].

В драматургии Чехова можно отметить особое внимание к книжным людям, к людям искусства, к их проблемам, к их жизни. В связи с этим возникает несколько вопросов: чем обусловлено столь пристальное внимание Чехова к этой группе общества? Какие проблемы, связанные с творческой личностью, волнуют писателя? Проявляет ли Чехов свое отношение к людям искусства и насколько это отношение выявлено?

Так, пьеса «Чайка» – одно из тех немногих произведений писателя, которое посвящено практически целиком проблемам творческой интеллигенции, творческой личности. Здесь Чехов сконцентрировал внимание зрителя на проблемах искусства. По справедливому замечанию В.Б. Катаева, ««Чайка» – пьеса о людях, в чьих судьбах неотделимы искусство и любовь» [Катаев 1986:171].

У Чехова интерес вызывает прежде всего интеллигенция творческая. Чехов в подавляющем большинстве выбирает своих героев из одного типа интеллигентов – представителей свободных профессий: художников, писателей, врачей, юристов и т.п. При этом эти герои, как правило, противопоставлялись Чеховым представителям других типов интеллигенции или же других классов и сословий. Помимо такого противопоставления у Чехова нередко происходят конфликты между пред-

---

<sup>1</sup> В данном разделе представлены работы выпускников МГУ им. М.В. Ломоносова – участников Второго Всемирного форума иностранных выпускников российских (советских) высших учебных заведений, проходившего в сентябре 2007 года в Москве.

<sup>2</sup> В статье изложены результаты исследований, которые проводились на кафедре русского языка и литературы факультета иностранных языков Тегеранского университета.

ставителями одной группы, но обязательно между творческой личностью и ее антиподом.

Поэтому, с нашей точки зрения, важно на примере драматических произведений Чехова показать, как писатель ставит и решает проблему творческой интеллигенции.

Так как тема искусства неразрывно связана в творчестве Чехова с изображением людей, занимающихся искусством (представителей творческих профессий), то нам представляется важным рассмотреть, какие проблемы ставит в связи с этим Чехов, каковы принципы изображения людей искусства в драматургии и какое место занимают они в системе чеховских героев.

Наиболее остро, на наш взгляд, эта проблема ставится в пьесе “Чайка”, где основная тема – тема искусства. И “отношение каждого героя к литературе, к творчеству во многом определяет его место в сложной расстановке действующих лиц” [Паперный 1980:19]. Почти все персонажи пьесы так или иначе связаны с творчеством, с искусством. Тригорин, Аркадина, Нина Заречная, Треплев – люди, непосредственно связанные с искусством. Другие персонажи пьесы постоянно демонстрируют свою определенную причастность к литературе и театру. Об искусстве рассуждает Дорн. О своей любви к литераторам говорит Сорин, который и сам в молодости мечтал стать писателем. Любит поговорить о театре и актерах Шамраев. Уже при первом своем появлении на сцене он спрашивает у Аркадиной о каком-то провинциальном комике Чадине, а потом вспоминает об игре малоизвестных актеров Суздальцева и Измайлова. И даже учитель Медведенко, погруженный в заботы о хлебе насущном, и тот говорит Тригорину: “А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат учитель ...” [С.ХIII,15].

Только Полина Андреевна и Маша Шамраева об искусстве ничего не говорят, но тем не менее выступают в качестве зрителей пьесы Трелева и присутствуют при разговорах об искусстве, тем самым как бы приобщаясь к нему.

Итак, все персонажи “Чайки” вовлечены в сферу искусства. Аркадина - известная актриса. Это реализовавшаяся личность, она нашла себя в искусстве, нашла свой стиль. Ее друг – писатель Тригорин, также уже известный в литературе, утвердившийся, сложившийся художник слова, выработавший свою манеру письма. И Аркадина и Тригорин находятся в расцвете сил и известности, что дает им уверенность в себе, в своих взглядах и суждениях об искусстве.

Совсем по-другому представлены Треплев и Нина Заречная - молодое поколение, только начинающее свой путь в искусстве.

Образ Треплева в “Чайке” – один из самых сложных. Большинство исследователей рассматривает его как заблудшего декадента. И основания для этого, несомненно, есть. Недаром Аркадина называет пьесу сына “декадентским бредом” [С.ХІІІ,15]. Треплева считают не только декадентом, но и человеком, не имеющим цели. По словам В.В. Ермилова, у него “нет ни цели, ни веры, ни знания жизни, ни смелости, ни сил” [Ермилов 1955: 310]. С подобными суждениями трудно согласиться. На наш взгляд, стремление Треплева к новым формам в искусстве и литературе вполне объяснимо и оправдано – он хочет обрести свое особое место, найти свой особый путь, отличный от других. С одной стороны, подобное стремление к новым формам можно объяснить тем, что Треплев отчетливо видит и понимает недостатки старых форм, их изжитость, с другой стороны, это свидетельствует о прогрессивности мышления Треплева, но при всем том здесь, безусловно, присутствует и третья причина – стремление отличиться, выделиться из среды себе подобных, это стремление связано с тем комплексом неполноценности, который развился в нем в результате постоянного сравнения себя с матерью и окружающими ее людьми искусства и литературы, и несколько эгоистично-пренебрежительного отношения близких к нему и его мыслям, стремлениям и поискам.

Такое сравнение было не в пользу Треплева, в юности он сознавал себя ничтожеством рядом с подобными людьми, а это, в свою очередь, привело к стремлению выделиться из их среды, доказать свою оригинальность, доказать, что он ничуть не хуже других. Отсюда формируется его писательское кредо – искать новые художественные формы, отторгая и критикуя старые; но трагедия Треплева заключается в том, что обрести новые формы, создать новые жанры он не смог и стал писать как все, то есть в рамках старой литературной школы. Осознание себя как одного из многих типичных писателей породило в Треплове неудовлетворенность собой и – шире – окружающим миром. Неудача в любви при этом окончательно подорвала веру в себя, в свои силы – следовательно, самоубийство Треплева свидетельствует о его бессилии, о полном разочаровании и в себе, и в окружающих его людях.

Как и у Треплева, есть своя динамика отношения к искусству и у Нины Заречной. Многие исследователи (например, В.В. Ермилов, Г.П. Бердников) видят в ней человека целеустремленного и в конце концов нашедшего свое место в искусстве. По словам В.В. Ермилова, “у Нины есть вера, есть сила, есть воля ... и есть свое горькое счастье ... Сквозь весь мрак и тяжесть жизни, преодоленные героиней, мы слышим лейтмотив “Чайки” - тему полета и победы” [Ермилов 1955: 308-309].

По нашему мнению, такое толкование образа Нины Заречной несколько прямолинейно.

На наш взгляд, в отличие от Треплева, Нина Заречная нашла свое место в искусстве, хотя тоже не сразу. Отношение к искусству у нее было совсем иное, нежели у Треплева. Она прежде всего любила театр, актерскую игру со всеми их недостатками и достоинствами; она не шла в театр с целью его реконструировать, вводить какие-то новшества или показать себя как явление новое, уникальное.

Вера в театр помогла ей преодолеть все препятствия на пути становления актрисы, эта вера постепенно породила и веру в себя, в свои силы, уверенность в своих способностях. У Треплева же такой веры не было, он верил только в себя; литература, собственно, не стала частью его жизни, не стала потребностью существования. Он воспринимал ее не сердцем, чувством, а разумом, изначально не принимал ее такой, какая она есть, со всеми достоинствами и недостатками. Треплев пытался самоутвердиться в ней, не признавая ее законов и традиций, а наоборот, стремясь разрушить их. Неудача, постигшая Треплева и приведшая его к трагической развязке, вполне закономерна. Она произошла в результате того, что веру в себя он утратил, а веры в само искусство у него не было.

Как нам кажется, именно поэтому Чехов в центре пьесы помещает Нину Заречную, делая героиней драмы ее, а не Треплева. Поскольку, безусловно, одной из основных проблем пьесы драматург выдвигает проблему истинно свободной творческой личности, истинного таланта.

Нам кажется, что образ Нины Заречной является центральным, потому что именно с ней, на наш взгляд, связана определенная идея Чехова о стремлении к безусловной свободе личности. Это стремление сначала неосознанное; сначала это желание вырваться из-под опеки домашних, родных, затем стремление стать самостоятельной, ни от кого не зависящей. Но такое неосознанное стремление Нины все время наталкивается на различные преграды: родные не разрешают приезжать к Аркадиной, не хотят, чтобы она была актрисой. Ей все время приходится преодолевать препятствия на пути к свободе. И она их преодолевает, но при этом теряет очень многое: теряет романтическое представление о жизни, о людях, о театре, о профессии актера, о славе и т.п., теряет чистоту чувств, любви, теряет очень дорогое - ребенка. Она, как раненая птица, летит в небо, обретая свободу, и теряет перья, оставляя кровавый след, теряет дорогих ей людей, частицу себя, частицу своей души.

Таким образом, проблема свободы творчества, и проблема свободной личности, на наш взгляд, – центральные в пьесе.

Проследим, как Чехов раскрывает с этой точки зрения образы своих героев.

Любопытно, что пьеса начинается с момента, когда Треплев обсуждает с дядей не столько свою пьесу, которую должны вот-вот начать

играть, сколько свою мать, актрису Аркадину, и ее отношение к пьесе. Таким образом, для него оказывается важнее отношение к пьесе других людей (матери), чем забота об успехе своей пьесы. Это свидетельствует о тщеславии Треплева, о стремлении доказать другим, что он ничуть не хуже их. Поэтому он сильно волнуется, чувствуя, что мать не воспринимает его и его пьесу всерьез. Важно, что он говорит о театре в данный момент: "...Она (Аркадина) знает также, что я не признаю театра. Она любит театр, ей кажется, что она служит человечеству, святому искусству, а по-моему, современный театр – это рутина, предрассудок" [С.ХІІІ,8].

В этом, на наш взгляд, и заключается неудача Треплева. Он хочет открыть новое, создать новый театр, не любя старого. Он не чувствует того ценного, что есть в старом театре; он пытается перечеркнуть весь старый театр.

Чехов подчеркивает здесь, что не любя, не воспринимая чувством театр или литературу, невозможно и сотворить нечто новое, оригинальное, истинно талантливое.

Этой репликой Треплев как бы размежевывает старшее и молодое поколение.

С одной стороны, Треплев утверждает, что не признает театра, причем современного театра со старыми традициями и правилами. С другой стороны, он подвергает сомнению не только работу актрисы Аркадиной, но и ее чувства и отношение к театру: "ей кажется, что она служит ... святому искусству ..." [С.ХІІІ,8].

Здесь Чехов поднимает еще одну проблему, связанную с искусством и творческой личностью: кто истинный служитель искусства? Тот, кто бережет и охраняет традиции старого искусства (и театра) и развивает его в рамках старых традиций, или тот, кто пытается разрушить старое искусство (и театр) и на его месте создать нечто новое?

Данная проблема, видимо, серьезно волновала Чехова: он сам стремился к новым формам, к новому театру. Недаром исследователи относятся Чехова к представителям искусства "новой драмы". Так, Т.К.Шах-Азизова убедительно показала в своей монографии близость Чехова к новым западноевропейским драматургам (Ибсену, Гауптману, Метерлинку и др.) и по проблемам пьес, и по содержанию, по общности проблематики в них [Шах-Азизова 1966].

Почему же Треплев, как представитель нового течения, не добился успеха? Может, сам Чехов не верил в этот успех, сомневался в нем? Скорее всего, на наш взгляд, дело не в успехе или неуспехе новых форм, а в чем-то более существенном, более важном. Нельзя полностью отрицать старое, так как и в старом театре много положительного, и хранители традиций в какой-то степени правы, защищая театр от новых "ре-

волюционеров”, которые готовы были перечеркнуть все завоевания старого театра. Недаром Чехов приводит Треплева к пониманию того, что дело-то, собственно, не в том, в каких формах создавать искусство: в старых или новых, — а в том, что и в те и в другие надо вложить свою душу. Нельзя исходить только из чистой идеи, подчиняя ей содержание и форму.

Писательское кредо Треплева отражает надуманность литературных взглядов и убеждений. Так, на реплику Нины Заречной: “В вашей пьесе трудно играть. В ней нет живых лиц!” Треплев убежденно отвечает: “Живые лица! Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах” [С.ХІІІ, 10-11].

Здесь Чехов поднимает еще одну проблему искусства: как художник должен изображать жизнь. Хотя победа реалистического метода изображения жизни в искусстве была очевидной, однако, на рубеже веков параллельно этому методу стали развиваться новые формы (иногда на базе старых) и новые способы изображения: натурализм, неоромантизм, символизм и т.д. Чехов показывает естественный процесс развития искусства, которое не может стоять на месте, застыв в какой-либо классической и неизменной форме.

Аркадина вполне справедливо замечает, что в пьесе сына лишь “претензии на новые формы”, а собственно новых форм нет. При этом, как представительница старого театра, она не может объективно оценить эту пьесу.

Также и Константин Треплев, как последователь новых прогрессивных идей, претендует на роль революционера в драматургии, и с этой стороны он прав, когда выступает за новые формы искусства, так как он совершенно верно понимает, что для нового содержания, диктуемого жизнью, необходимы и новые формы.

В этой связи Константин Треплев напоминает самого Чехова, который тоже мечтал о новом театре. Но Константин Треплев слишком категорично не приемлет старого театра, старой школы, отвергая его полностью. Максимализм подводит его и мешает ему верно найти свой путь к театру.

В свою очередь, и Нина Заречная определяет свое творческое кредо, свой взгляд на творческую личность. В разговорах с Тригориним она резюмирует: “Но, я думаю, кто испытал наслаждение творчества, для того уже все другие наслаждения не существуют” [С.ХІІІ, 17]. Нина воспринимает акт творчества через чувства (но не через разум, как Треплев), через сердце.

Таким образом, Чехов отмечает почти у всех своих героев, так или иначе связанных с искусством, с творческим актом, общее для них со-

стояние - неудовлетворенность собой как творцом, творческой личностью прежде всего, а потом уже и окружающей жизнью. Не хотел ли Чехов показать, что неудовлетворенность собой – характерная черта творческой личности?

В личной жизни им также не везет. Любовь им не приносит счастья.

Казалось бы, любовь Треплева к Нине Заречной взаимна и счастье близко, но оно оказывается призрачным. Нина отдает предпочтение более удачливому Тригोरину. По духу Тригорин ближе ей, нежели Треплев. Как Тригорин уважает не только новую, но и старую литературу, так и Нина восхищается театром вообще. Для них избранный вид искусства прекрасен уже сам по себе, именно как искусство. Поэтому они с любовью к нему относятся.

Касаясь проблемы творческой личности в произведениях Чехова 90-х годов, следует отметить, что очень часто в драмах творческая личность противопоставляется иной, более прагматичной. Так, в “Чайке” представлены как бы два лагеря: с одной стороны, Аркадина, Тригорин, Треплев, Нина, а с другой - Дорн, Сорин, Медведенко, Маша Шамраева. Почти каждый из героев имеет своего антипода. Нине Заречной противопоставлена Маша. Маша играет в жизни; например, в первом действии она играет роль разочарованной женщины, которую никто не понимает.

Другое дело Нина Заречная. Она играет только на сцене, в жизни же она очень искренняя и душевная девушка. И этой искренностью она подкупает людей. Антиподом Треплева выступает Медведенко. Они оба молоды, но один из них – Треплев – мечтает о блестящей карьере писателя, для него важна духовная сторона жизни, а затем уже материальная, тогда как другой – Медведенко – озабочен лишь той конкретной, практической, сугубо материальной задачей, которую поставила перед ним жизнь, – как прокормить семью.

В определенной степени антиподом Тригорина в пьесе является, на наш взгляд, доктор Дорн. Оба преуспели в жизни и в целом довольны своей судьбой. Дорн – уважаемый в округе доктор, Тригорин – известный писатель. Оба не отказываются от удовольствий жизни. Оба холосты и имеют любовниц, то есть в определенном смысле взгляды на жизнь у них совпадают.

И здесь очень важно, на наш взгляд, подчеркнуть, что образ врача, доктора Дорна вызывает у зрителя больше симпатий, чем образ писателя Тригорина. Почему же в данном случае Чехов создает более обаятельный и притягательный образ доктора? Доктор умнее, тоньше и глубже знает человеческую природу, герои пьесы именно у него находят понимание и поддержку (Треплев, Маша, Полина Андреевна).

Сопоставление Дорна и Тригорина не случайно: во-первых, оно интересно уже с той точки зрения, что Чехов, как личность, соединял в себе и доктора и писателя, то есть он одновременно был и тем и другим, поэтому этих персонажей можно рассматривать как проецирование Чеховым собственного “я” на две субстанции. Во-вторых, у доктора и Тригорина много общего, что очевидно, вытекает из вышесказанного. В-третьих же, они противостоят друг другу в отношении к окружающим людям.

Таким образом, творческая личность всегда в центре внимания Чехова, и сознательно или бессознательно, но она почти всегда оказывается противостоящей другой личности, и между ними нет взаимопонимания, не происходит сближения, духовного общения.

Однако и творческие герои также могут противостоять друг другу. Так в “Чайке” Треплев выступает антиподом Тригорина. А.П. Чудаков в “Поэтике Чехова” по этому поводу заметил, что “Тригорин и Треплев в “Чайке” противоположны в своем понимании искусства. Но и начинающий Треплев и известный беллетрист Тригорин сами подвергают сомнению свои основные тезисы ...”[Чудаков 1971: 248].

То, что в драме Чехов уделяет такое большое место вопросам искусства и интеллигенции, не было случайным. Во-первых, он хотел откликнуться на те споры, которые велись в то время о перспективах развития русского искусства<sup>1</sup>, и во-вторых, высказать и свое мнение.

Об этом свидетельствует то, что в пьесе нашли свое отражение многие суждения, которые он неоднократно высказывал в своих письмах и беседах с современниками. В частности, о новых формах в искусстве, об интеллигенции и т.п.

При всем стремлении Чехова воспроизвести в пьесе современную ему действительность во всей ее сложности, многообразии и противоречивости, главное внимание он все-таки уделил проблемам искусства и интеллигенции. Это было связано с тем, что в интеллигенции и в искусстве он видел могучее средство, которое может исцелить душу, дать возможность найти дорогу к сердцам людей, пробудить в них жажду обрести иную, более достойную человека жизнь. И в то же время Чехов показал, как мучительно труден путь к подлинному искусству и только тот, кто обладает волей, настойчивостью и, главное, – верой, может надеяться на успех.

---

<sup>1</sup> В это время появились такие направления в искусстве, как декадентство, символизм, натурализм, модернизм, вокруг которых велись споры не только на Западе, но и в России. А.И. Роскин утверждает: “В “Чайке” даны авторские отклики на современные вопросы искусства, вопросы традиции и новаторства, натурализма и символизма”[Роскин 1959: 132].

### **Литература.**

- Бердников Г.П. Чехов-драматург. М., Л., 1957.
- Ермилов В.В. Избранные работы. Т. I. М., 1955.
- Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988.
- Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М., 1986.
- Паперный З.С. "Чайка" А.П.Чехова. М., 1980.
- Роскин А.И. А.П.Чехов - статьи и очерки. М., 1959.
- Шах-Азизова Т.К. Современное прочтение чеховских пьес (60-70-е годы)// В творческой лаборатории Чехова. М., 1974.
- Шах-Азизова Т.К. "Чайка" сегодня и прежде. Театр. 1976.
- Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-и томах. Сочинения: в 18т. Письма: в 12т. М., 1974-1982.
- Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971.

*М. Яхьянур (доцент кафедры русского языка и литературы  
ф-та иностранных языков Тегеранского университета, Иран)*

## **ТЕМА СМЕРТИ В ТВОРЧЕСТВЕ Л.Н.ТОЛСТОГО (на примере романа «Анна Каренина»)¹**

Идея смерти практически с самых первых художественных опытов привлекала внимание Льва Толстого.

Интерес писателя в этой теме общеизвестен: он начинает проследиться уже в ранних его произведениях «Детство. Отрочество. Юность», «Севастопольские рассказы». Здесь мысли героев о смерти, сцены, изображающие такие ситуации, всегда чрезвычайно ярки и в смысловом и в функциональном планах – их сюжетное значение исключительно. Можно сказать, что Толстой создает очень сложную систему значений, в которой переживание смерти (как идеи или как состояния умирания) рассматривается очень детально, так, что мельчайшие подробности оказываются нагруженными серьезнейшим семантическим багажом.

На страницах романа «Война и мир» эта тема также является одной из ключевых в передаче психологических переживаний героев, позже она становится центральной в сюжете «Смерти Ивана Ильича».

В композиции романа «Анна Каренина» данная идея играет особую роль и подается в самых разнообразных вариациях и эпизодах: будучи введенной в текст практически с самого начала как с помощью незначительного на первый взгляд упоминания о смерти родителей Левина («Сам Левин не помнил своей матери, и единственная сестра его была старше его, так что в доме Щербацких он впервые увидел ту самую средду старого дворянского, образованного и честного семейства, которой он был лишен смертью отца и матери»), так и путем включения в фабулу вокзального происшествия, свидетелями которого становятся Анна и Вронский. Эта мотивная система через сложные трансформации проходит все ступени и сплетения интриги и завершается в финале пронзительно звучащей мелодией, всем своим существом предопределяя трагедийную природу романного жанра.

В романе мысли о смерти оказываются связаны со многими идеями и художественными деталями: темой природы, социальной проблематикой, мифическими мотивами и т.д. Художественно трансформированное рассуждение о том, что человек смертен, напоминает читателю колли-

---

¹ В статье изложены результаты исследований, которые проводились на кафедре русского языка и литературы факультета иностранных языков Тегеранского университета (№ проекта 46050061119).

зии толстовской «Исповеди» и безысходность положения и неизбежность финала из притчи о путнике.

О значении данной темы в произведениях Толстого писали многие исследователи, в частности В.Е. Ветловская [Ветловская 1979: 17-38], которая подробно рассматривает роман «Анна Каренина» с данной точки зрения. Принимая многие выводы исследовательницы, мы, однако, не можем согласиться с предлагаемой ею антитезой «смерть – деревня» [Ветловская 1979: 36]. На наш взгляд, такое противопоставление не совсем правомерно: как представляется, антитезой смерти Николая Левина служит зарождение новой жизни (в день смерти брата Левин узнает, что Кити ждет ребенка, тем самым боль утраты сменяется радостным ожиданием новой жизни). Здесь Толстой подчеркивает закономерность естественного хода вещей: естественная смерть сменяется естественным зарождением новой жизни. Насильственной внезапной же смерти сторожа противопоставлена насильственная, но сознательно осуществленная смерть Анны. Такая смерть не рождает ничего положительного, она является разрушительной силой, которая негативно влияет на психологическое состояние окружающих людей. Так, Вронский не в силах (не в состоянии) забыть смерть Анны, эта смерть толкает его на поиски подобной же насильственной смерти. Здесь можно говорить о протесте Толстого против насилия в любом виде, в том числе и неестественной смерти. С его точки зрения, только естественная смерть оправдана в жизни человека.

В «Анне Карениной» тема смерти имеет символическое и мистическое значение. Смерть здесь предстает как жестокая разрушительная сила, мгновенно разрывающая связь человека с миром, с жизнью. В отличие от естественной смерти Ивана Ильича (в рассказе «Смерть Ивана Ильича»), в «Анне Карениной» смерть случайна и нелепа по своей жестокости. Толстой раскрывает роковую случайность или неслучайность насильственной смерти. Завязка романа происходит на фоне страшной по своей непредсказуемости и бессмысленной смерти сторожа. Эта смерть вносит диссонанс в духовный (внутренний) мир Анны, поражает ее своей неоправданной жестокостью. Она видит в этом знак высшей воли, знак судьбы, знак, смысл которого она еще не в состоянии постичь. Анна лишь повторяет: «Дурное предзнаменование» (С.VIII, 8!).

Роман завершается также картиной насильственной смерти, но уже героини произведения – Анны. Однако в данном случае такой вид смерти был выбран сознательно, вернее, полусознательно. Таким образом, в композиционном плане тема смерти образует некую рамку, внутри которой происходит развитие сюжета.

Совсем иную функцию в романе выполняет смерть Николая Левина, хотя ее значение и воздействие на Константина Левина близко к то-

му значению, которое оказала смерть сторожа на Анну Каренину. Толстой изображает также преждевременную смерть, которая, однако, наступает естественным путем. Она также совершает переворот в душе Константина Левина. Толстой подробно описывает, как умирает Николай Левин, но акцент делается не на тех чувствах, которые переживает его брат, наблюдая умирающего. Больной брат возбуждает в Константине страх смерти, ее неприятие и разумом, и сердцем и, как протест ей, - стремление жить: «Вид брата и близость смерти возобновили в душе Левина то чувство ужаса перед неразгаданностью и вместе близостью и неизбежностью смерти, которое охватило его в тот осенний вечер, когда приехал к нему брат. Чувство это теперь было еще сильнее, чем прежде; еще менее, чем прежде, он чувствовал себя способным понять смысл смерти, и еще ужаснее представлялась ему неизбежность; но теперь, благодаря близости жены, чувство это не приводило его в отчаяние; он, несмотря на смерть, чувствовал необходимость жить и любить. Он чувствовал, что любовь спасала его от отчаяния, и что любовь эта под угрозой отчаяния становилась еще сильнее и чище...» (С.IX, 86).

Еще раз Толстой подчеркивает непостижимость и тайну смерти, эта тайна открывается только умирающему, для живых она непосильна, хотя в то же время Левин хорошо осознает, что, например, для Агафьи Михайловны и Кити эта ситуация не так неразрешима, ибо они, в отличие от него, знают, что нужно сделать для умирающего: «Смотреть – он подумает, что я изучаю его, боюсь; не смотреть – он подумает, что я о другом думаю. Ходить на цыпочках – он будет недоволен; на всю ногу – совестно».

Смысловая нагрузка изображения смерти Николая Левина совсем иная, нежели значение смерти сторожа. Весь эпизод помогает Константину Левину обрести внутренний покой, нравственный стержень, смысл своего существования. Происходит это невероятно и мучительно трудно: «Мысли Левина были самые разнообразные, но конец всех мыслей был один: смерть. Смерть, неизбежный конец всего, в первый раз с неотразимой силой представилась ему. И смерть эта, которая тут, в этом любимом брате, спросонок стонущем и безразлично по привычке призывавшем то бога, то черта, была совсем не так далека, как ему прежде казалось. Она была и в нем самом – он это чувствовал. Не нынче, так завтра, не завтра, так через тридцать лет, разве не все равно? А что такое была эта неизбежная смерть, - он не только не знал, не только никогда не думал об этом, но не умел и не смел думать об этом. «Я работаю, я хочу сделать что-то, а я и забыл, что все кончится, что – смерть?»».

В отличие от смерти Николая Левина, смерть главной героини романа Толстой описывает чрезвычайно кратко, а также и последние раз-

мышления, мысли и чувства Анны представлены отрывочно, как бы произвольно в унисон импульсивным движениям Анны.

Если предсмертный период Николая Левина, чувства при этом его брата, сама смерть занимают в романе две главы, то смерть Анны – всего две страницы. Писателя явно интересует естественный, постепенный переход человека в мир иной; такой интерес можно обнаружить и в других его произведениях.

Сцены смерти и эпизоды размышлений о смерти в жизни центральных героев романа стягивают фигуры Левина и Анны в центр сюжета и заставляют понять колоссальную разницу в мироощущении этих героев. При том, что Левин и Анна почти одновременно приходят в сюжете к мысли о смерти как способе разрешения жизненных проблем и, кажется, больше не оставляют эту идею надолго в стороне, их принципы понимания этого во-многом противоположны.

Таким образом, тема смерти в композиции романа играет ключевую роль: смерть оказывает огромное влияние на психологическое состояние героев и, в конечном итоге, на развязку романа. Так, насильственная смерть сторожа вызывает диссонанс в душевном состоянии Анны и определяет ее выбор. Преждевременная, но естественная смерть Николая Левина вызывает бурю чувств и эмоций в душе Константина и приводит его к осознанию смысла своего существования.

#### Литература

Бабаев Э.Г. Сюжет и композиция романа «Анна Каренина» //Толстой – художник. М., 1961.

Ветловская В.Е. Поэтика «Анны Карениной». Система неоднозначных мотивов //Русская литература. № 4, 1979.

Толстой Л.Н. Полн.собр.соч. в 20 томах. Тт. 8-9. М., 1963.

## Оглавление

### ТЕОРИЯ ЯЗЫКА В АСПЕКТЕ ПРЕПОДАВАНИЯ РКИ

<i>Ф.И. Панков</i> Синтаксические позиции русских наречий. Статья 3. Коммуникативные роли и коммуникативная парадигма адвербиальных словоформ.....	4
<i>А.В. Румянчева</i> Семантико-грамматические особенности существительных со значением совокупности лиц в аспекте РКИ.....	18
<i>Т.Г. Роцектаева</i> Функционирование средств выражения субъективной модальности в публицистическом тексте.....	25
<i>Хосейн Голами (Иран)</i> Характеристика и особенности категории времени в русском языке .....	32
<i>Е.К. Столетова</i> Употребление дискурсивных единиц в современном русском языке Лексемы <i>настоящий</i> и <i>этакий</i> ( <i>эдакий</i> ) как показатели непрямой номинации.....	40
<i>В.Г. Кульпина</i> Концепт неоднородного цвета (к проекту исторического словаря терминов цвета русского языка) .....	47
<i>У Баоянь (КНР)</i> Русские этикетные ситуации в Интернет-коммуникации.....	69
<i>А.В. Коростелева</i> "Синдром Баоюя", или женская речь в устах студентов мужского пола в практике преподавания РКИ .....	84
<i>А.Г. Прокина</i> Отзыв о дипломной работе как предмет изучения в курсе РКИ.....	97
<i>В.А. Маркова</i> Лингвостилистический анализ текста в группах иностранных студентов-филологов.....	103

### АНАЛИЗ ЗВУЧАЩЕЙ РЕЧИ

<i>О.А. Артемова</i> Актуальные вопросы обучения русской интонации в аспекте РКИ на современном этапе развития практической фонетики русской звучащей речи.....	112
<i>А.Ю. Александрова</i> Некоторые трудности обучения арабов устной и письменной речи на русском языке.....	117
<i>А.А. Коростелева</i> Об использовании коммуникативных средств при создании образов Листницкого в кинофильмах «Тихий Дон» 1957 и 1992 годов (И. Дмитриев, А. Руденский) .....	124

### МЕЖЪЯЗЫКОВЫЕ СОПОСТАВЛЕНИЯ

<i>Сунь Шуан (КНР)</i> О проблеме автоматического перевода форм творительного падежа русского языка на китайский .....	140
<i>А.Р. Валимур (Иран)</i> Перспективы работы в области автоматической обработки текстов в Иране.....	144
<i>Р.А. Кулькова, Хан Ман Чун (Республика Корея)</i> Условия и функции опущения глаголов речи в русском и корейском языках .....	152
<i>Цуй Сянхун (КНР)</i> Лексико-семантическое поле 'ТЕЛО' в русском языке и его особенности с позиции китайского языка .....	160

## МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО

- С. А. Вишнякова* Проблемы обучения нерусских учащихся пониманию текста школьного учебника и пути их решения..... 169

### СТРАНОВЕДЕНИЕ

- Л. Ю. Юшина, Р. А. Кулькова* Современный контингент учащихся из Южной Кореи: какая система ценностей культуры его формирует..... 173

### ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

- Зейнали Бахрам (Иран)* Духовные искания передового человека в «Записках охотника» И.С. Тургенева ..... 185
- Е. А. Жигарева* Лексикографическое описание новообразований А.П.Чехова: К проблеме составления словаря писателя..... 191
- Е. А. Илюшин, Пак Чжон Со (Республика Корея)* Венедикт Ерофеев и Василий Розанов..... 199
- Н. В. Баландина* Интерпретация художественного текста. Рассказ И.А. Бунина «Чистый понедельник»..... 210
- Т. В. Бузина* От адамитов к адамистам – Манделштам и Босх .. 236
- Е. А. Илюшин* «По законам добра и красоты» (Венедикт Ерофеев «Москва – Петушки») ..... 254
- Масаки Танака (Япония)* Роль стихотворного языка в постановке П. Фоменко «Египетские ночи»..... 260

### СООБЩЕНИЯ. ОБЗОРЫ

- Дж. Карими-Мотаххар (Иран)* Люди и книги в пьесе «А.П. Чехова «Чайка»..... 271
- М. Яхьяпур (Иран)* Тема смерти в творчестве Л.Н. Толстого (на примере романа «Анна Каренина»)..... 280
- ОГЛАВЛЕНИЕ**..... 284

*Научное издание*

**СЛОВО. ГРАММАТИКА. РЕЧЬ**

**Вып. IX**

**Сборник научно-методических статей по преподаванию РКИ**

**Зав.редакционно-издательским отделом  
филологического факультета Е. Г. Домогацкая  
edit@philol.msu.ru**

**Подписано в печать**                      **Формат 60\*90<sup>1/16</sup>**  
**Бумага офсетная** **Офсетная печать. Усл.печ.л.**  
**Уч.-изд.л. Тираж 200 экз. Заказ № 849**

**Ордена «Знак Почета»  
Издательство Московского Университета  
103009, Москва, ул. Б.Никитская, 5/7  
Типография ордена «Знак Почета» издательства Московского  
Университета 119992, Москва, ул. Академика Хохлова, 11**

