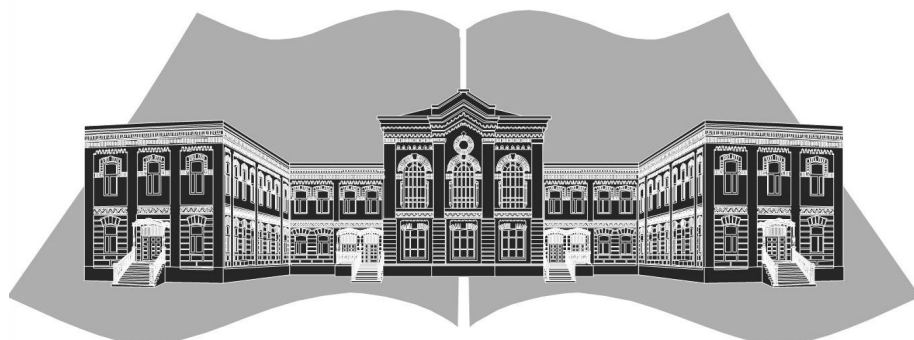


Министерство образования Московской области  
Государственное образовательное учреждение  
высшего образования Московской области  
«Московский государственный областной гуманитарный институт»



# ВЕСТНИК

МОСКОВСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ОБЛАСТНОГО  
ГУМАНИТАРНОГО  
ИНСТИТУТА

**СЕРИЯ: ФИЛОЛОГИЯ. ЛИНГВИСТИКА  
И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ**

*Научный журнал  
№1 (2015)*

Орехово-Зуево  
2015

Министерство образования Московской области  
Государственное образовательное учреждение  
высшего образования Московской области  
«Московский государственный областной гуманитарный институт»

ВЕСТНИК МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ОБЛАСТНОГО ГУМАНИТАРНОГО ИНСТИТУТА

**СЕРИЯ: ФИЛОЛОГИЯ. ЛИНГВИСТИКА  
И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ**

**Научный журнал  
№ 1 (2015)**

**Главный редактор:**

Доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент РАН *Блох М.Я.*

**Зам.главного редактора:**

Кандидат филологических наук, доцент *Яковлев М.В.*

**Ответственный редактор:**

Кандидат филологических наук, доцент *Кириллова А.В.*

**Редакционная коллегия:**

Кандидат филологических наук, доцент *Яковлева Э.Н.*

Кандидат филологических наук, доцент *Букина В.А.*

Кандидат филологических наук, доцент *Лесниковская И.В.*

Кандидат филологических наук, доцент *Блохин А.В.*

Доктор филологических наук, профессор, зав.кафедрой межкультурной коммуникации МГОУ (Институт лингвистики) *Ощепкова В.В.*

Доктор филологических наук, профессор, зав.кафедрой фонетики английского языка факультета иностранных языков МПГУ *Фрейдина Е.Л.*

Доктор филологических наук, профессор, зав.кафедрой английского языка Барнаульского государственного педагогического университета (Институт лингвистики) *Трунова О.В.*

Доктор филологических наук, профессор кафедры литературы XX века Московского государственного областного университета (г.Москва) *Алексеева Л.Ф.*

© ГОУ ВО МО «Московский  
государственный областной  
гуманитарный институт», 2015

© Оформление. Редакционно-  
издательский отдел  
ГОУ ВО МО «Московский  
государственный областной  
гуманитарный институт», 2015

Редакционно-издательский Московского государственного областного гуманитарного института.  
142611, Московская область, г. Орехово-Зуево, ул. Зеленая, д. 22.

**E-mail: [vestnikmgogi@gmail.com](mailto:vestnikmgogi@gmail.com)  
[www.mgogi.ru](http://www.mgogi.ru)**

## СОДЕРЖАНИЕ

- Астафьева О.А.,  
Куркина Т.С.**  
ИНФИНИТИВ В ФУНКЦИИ  
ПОДЛЕЖАЩЕГО И СКАЗУЕМОГО  
В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА  
А.С. ПУШКИНА  
«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»)
- Бектасова Г.**  
СЮЖЕТ БАСНИ КРЫЛОВА  
«СТРЕКОЗА И МУРАВЕЙ»  
КАК ИСТОЧНИК ЖАНРОВОЙ  
ТРАНСФОРМАЦИИ: РАССКАЗЫ  
А. ЧЕХОВА «ПОПРЫГУНЬЯ»  
И «ПОПРЫГУНЬЯ-СТРЕКОЗА»  
А. КУПРИНА
- Блохин А.В.**  
ОБЩЕЕ И ЧАСТНОЕ В  
СЛОВООБРАЗОВАНИИ ИМЕН  
СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ С  
СОБИРАТЕЛЬНЫМ И  
ОТВЛЕЧЕННЫМ ЗНАЧЕНИЕМ  
В НОВГОРОДСКИХ  
ЛИТЕРАТУРНЫХ ПАМЯТНИКАХ  
XI-XIV ВЕКОВ
- Вишняков А.Г.**  
ПРИКЛЮЧЕНИЯ КЛОДА СИМОНА  
В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ.  
СТАТЬЯ ПЕРВАЯ
- Гаврикова И.Ю.**  
СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ  
ОБЩЕСТВА И ВОСПРИЯТИЕ МИРА  
ЧЕРЕЗ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ  
И ИГРУ КАК СПОСОБЫ ФИКСАЦИИ  
И ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРЫ
- Гертфельдер Д.В.**  
СЕМИОТИКА ДВОЙНИЧЕСТВА  
КАК ОБНАЖЕНИЕ ПОДПОЛЬНОГО  
СОЗНАНИЯ СТАВРОГИНА В ГЛАВЕ  
«У ТИХОНА»
- Колоскова Т.А.**  
ОСОБЕННОСТИ  
ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ  
ОДНОСОСТАВНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ  
В КОНТЕКСТЕ ПОВЕСТИ  
М.А. БУЛГАКОВА  
«СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ»
- Рюкина А.А.**  
О ТЕХНИКЕ ВИЗУАЛИЗАЦИИ  
ТЕКСТОВ С. ШАРШУНА
- Савельева Е.Б.**  
АНАФОРИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ  
В СУБЪЕКТНОМ ПЛАНЕ  
ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ФРАНЦУЗСКОЙ  
АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ)
- Урюпин И.С.**  
ОБРАЗ БЛУДНИЦЫ  
В СТИХОТВОРЕНИЯХ О РОССИИ  
И.А. БУНИНА И С.С. БЕХТЕЕВА:  
БИБЛЕЙСКИЙ ПОДТЕКСТ  
И КОНТЕКСТ
- Филиппова Е.П.**  
ОМОНИМИЧЕСКИЕ И  
ПАРОНИМИЧЕСКИЕ АТТРАКЦИИ  
В РОМАНЕ ИЛЬЯЗДА «ПАРИЖАЧЬИ»
- Чурюканова Е.О.**  
ЯЗЫКОВОЙ КОНТРАСТ И СРЕДСТВА  
ЕГО ВЫРАЖЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ  
ПОЭЗИИ У. БЛЕЙКА)
- Шарова А.В., Яковлев М.В.**  
СМЕРТЬ И ИЛЛЮЗОРНЫЙ МИР  
СВОБОДЫ В ПОЭЗИИ ДЖИМА  
МОРРИСОНА 1960-Х ГОДОВ
- Широглазова Н.С.**  
СИМВОЛИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА  
В ЭССЕ А.М. ЛИНДБЕРГ  
«ДАР МОРЯ»
- Щелокова Л.И.**  
АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАПИСИ  
ВОЕННОГО ПОКОЛЕНИЯ  
(Л.Г. АНДРЕЕВ. «ФИЛОСОФИЯ  
СУЩЕСТВОВАНИЯ. ВОЕННЫЕ  
ВОСПОМИНАНИЯ», 1944)
- Яковлев М.В.**  
СИМВОЛИКА ТРЕТЬЕГО ЗАВЕТА  
В ПОЭЗИИ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО
- ОТЧЕТ О РЕЗУЛЬТАТАХ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО  
УЧРЕЖДЕНИЯ И ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ  
ЗАКРЕПЛЕННОГО ЗА НИМ ГОСУ-  
ДАРСТВЕННОГО ИМУЩЕСТВА  
ЗА 2014 ГОД

## CONTENTS

### **O.A. Astafeva, T.S. Kurkina**

THE INFINITIVE IN THE FUNCTION  
OF SUBJECT AND PREDICATE IN  
THE MODERN RUSSIAN LANGUAGE  
(BASED ON THE NOVEL BY  
ALEXANDER PUSHKIN'S  
«EUGENE ONEGIN»)

### **G. Bektasova**

THE PLOT OF KRYLOV'S FABLE  
"THE DRAGONFLY AND THE ANT"  
AS A SOURCE OF GENRE  
TRANSFORMATION: STORIES BY  
A. CHEKHOV "THE GRASSHOPPER  
(POPRYGUNJA)" AND "THE DRAGONFLY  
(POPRYGUNJA)" A.KUPRIN

### **A.V. Blokhin**

THE GENERAL AND THE PARTICULAR IN  
THE FORMATION OF NOUNS WITH COL-  
LECTIVE AND ABSTRACT VALUE IN THE  
NOVGOROD LITERARY  
MONUMENTS XI–XIV CENTURIES

### **A.G. Vishnyakov**

CLAUDE SIMON'S ADVENTURES  
IN THE COUNTRY OF BOLSHEVIKS.  
ARTICLE FIRST

### **I.J. Gavrikova**

MODERN STATE OF THE SOCIETY  
AND PERCEPTION OF THE WORLD  
THROUGH INTERTEXTUALITY  
AND PLAY AS MEANS OF FIXATION  
AND TRANSLATION OF CULTURE

### **J.V. Gertfelder**

DUALITY SEMIOTICS AS A REVEAL  
OF SURREPTITIOUS CONSCIOUSNESS  
OF STAVROGIN IN THE CHAPTER  
"AT TIKHON'S"

### **T.A. Koloskova**

FEATURES OF FUNCTIONING CURT AN-  
SWERS IN THE CONTEXT OF THE NOVEL  
M.A. BULGAKOV'S "HEART  
OF A DOG"

### **A.A. Ryukina**

ABOUT EQUIPMENT  
OF VISUALIZATION OF  
S. SHARSHUN'S TEXTS

### **E.B. Savelyeva**

THE ANAPHOPIC RELATIONS IN THE  
SUBJECT PLAN OF THE STORYTELLER  
(ON THE MATERIAL OF THE FRENCH  
AUTOBIOGRAPHICAL PROSE)

### **I.S. Uryupin**

IMAGE OF THE LOOSE WOMAN  
IN POEMS ABOUT RUSSIA  
I.A. BUNIN AND S.S. BEKHTEEV:  
BIBLE IMPLICATION AND CONTEXT

### **E.P. Filippova**

HOMONYMOUS AND PARONYMIC  
ATTRACTION IN THE NOVEL  
OF ILIAZD "PARIACHI"

### **E.O. Churyukanova**

LINGUISTIC CONTRAST AND  
THE MEANS OF ITS EXPRESSION  
(ON W.BLAKE'S POETRY)

### **A.V. Sharova, M.V. Yakovlev**

DEATH AND INSUBSTANTIAL  
WORLD OF FREEDOM IN JIM MORRI-  
SON'S LYRICS  
OF THE SIXTIES

### **N.S. Shiroglazova**

SYMBOLIC WORLD PICTURE IN  
A.M. LINDBERG' ESSEYS  
"GIFT FROM THE SEA"

### **L.I. Shchelokova**

AUTOBIOGRAPHICAL ACCOUNT  
OF THE WAR\*S GENERATION  
(L. G. ANDREEV. "THE PHILOSOPHY  
OF EXISTENCE.  
MILITARY MEMORIES", 1944)

### **M.V. Yakovlev**

THE SYMBOLISM OF  
THE THIRD COVENANT IN  
D.S. MEREZHKOVSKY'S POETRY

### **REPORT**

RESULTS OF OPERATIONS OF THE  
STATE EDUCATIONAL INSTITUTION  
AND THE USE ASSIGNED TO IT AS STATE  
PROPERTY FOR 2014

**ИНФИНИТИВ В ФУНКЦИИ ПОДЛЕЖАЩЕГО  
И СКАЗУЕМОГО В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»)**

*Астафьева О.А., Куркина Т.С.*

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* В статье рассматриваются грамматические особенности и стилистические функции инфинитива, выступающего в роли главных членов предложения, в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин».

*Ключевые слова:* инфинитив; подлежащее; простое глагольное сказуемое; составное глагольное сказуемое; составное именное сказуемое; А.С. Пушкин; роман «Евгений Онегин».

Инфинитив является универсальным в синтаксическом отношении словом, поскольку может быть практически любым членом предложения. Такая широта выполняемых синтаксических функций объясняется тем, что по своему происхождению инфинитив является не глагольной, а именной формой: он представляет собой застывшую форму дательного-местного падежа единственного числа отглагольного существительного, склонявшегося по древним основам на *i*. Свидетельство его именного происхождения – близкая связь некоторых инфинитивов с именами существительными третьего склонения (ср: существительное «знать» и глагол «знать»; существительное «печь» и глагол «печь» и подобные).

Осознавая своеобразие инфинитива, его синкретичную природу и противоречивую сущность, А.М. Пешковский писал: «Если бы мы ничего не знали о происхождении неопределённой формы, то мы бы определили её как «глагол, сделавший один шаг по направлению к существительному». Зная же её происхождение, мы скажем, что это «существительное, не дошедшее на один шаг до глагола» [4, с. 203].

В современном русском языке инфинитив имеет семантические, морфологические и синтаксические особенности.

1) Семантические особенности: инфинитив обозначает процесс, действие безотносительно к деятелю. Идея процесса в этой форме глагола выражена в наиболее чистом виде.

2) Морфологические особенности: инфинитив имеет две универсальные категории глагола: вид и залог. У него нет частных грамматических категорий наклонения, времени, лица, числа, рода, поэтому его называют неопределённой формой. Он является неизменяемой, неспрягаемой формой глагола.

3) Синтаксические особенности инфинитива определяются рядом факторов: зависимый инфинитив или независимый, к какой части речи примыкает, объектный он или субъектный.

Таким образом, инфинитив в силу своего происхождения совместил в себе именные и глагольные синтаксические функции. Все многообразие функций инфинитива по характеру его роли в предложении можно разделить на несколько групп. Инфинитив может выступать в роли главных членов двусоставного предложения (подлежащего и сказуемого), может быть главным членом односоставного предложения разных структурных типов, а может выступать в роли второстепенных членов предложения (дополнения, определения, обстоятельства).

Предметом рассмотрения в данной статье будет являться инфинитив в функции главных членов предложения: подлежащего и сказуемого.

## 1. Инфинитив в функции подлежащего

Традиционная грамматика не признает инфинитив «настоящим» подлежащим, а только «заместителем» последнего. Это название действия не осложнено ни формами времени, ни формами лица. «Неопределенная форма (или инфинитив) обозначает действие само по себе, наиболее отвлеченным образом – безотносительно к лицам и ко времени» [1, с. 30].

В тексте романа обнаружено всего 5 примеров с инфинитивом, который выполняет функцию подлежащего, причём три предложения построены по модели Inf+S (инфинитив+субстантив с оценочным значением).

Позиция подлежащего-инфинитива теоретически может быть заполнена любым глаголом, позиция сказуемого – существительным с оценочным, квалифицирующим значением: «коварство», «беда», «отрада», «блаженство», «скука», как с определителями, так и без них:

1. Какое низкое <i>коварство</i> Полуживого <i>забавлять</i> , Ему подушки <i>поправлять</i> , Печально <i>подносить</i> лекарство, <i>Вздохать</i> и <i>думать</i> про себя: «Когда же чёрт возьмёт тебя!»	3. Нет, поминутно <i>видеть</i> вас, Повсюду <i>следовать</i> за вами, Улыбку уст, движенье глаз <i>Ловить</i> влюбленными глазами, <i>Внимать</i> вам долго, <i>понимать</i> Душой всё ваше совершенство, Пред вами в муках <i>замирать</i> , <i>Бледнеть</i> и <i>гаснуть</i> ... вот <i>блаженство</i> !
2. <i>Внушать</i> любовь для них <i>беда</i> , <i>Пугать</i> людей для них <i>отрада</i> . Быть может, на берегах Невы Подобных дам видали вы.	4. Но, боже мой, какая <i>скука</i> С больным <i>сидеть</i> и день и ночь Не отходя ни шагу прочь!

Следует отметить, что А.С. Пушкин в двух предложениях использует предложения с цепочкой инфинитивных подлежащих (их количество в примере № 1–5, в примере № 3–8). Это придаёт динамизм авторскому повествованию.

Одно предложение построено по схеме Inf - Adv-о (инфинитив+наречие в функции сказуемого) [1].

С кого начнёт он? Всё равно:  
Везде *поспеть немудрено*.

Такие предложения являются двукомпонентными. Это подлежащно-сказуемые предложения с некоординируемыми главными членами. Позиция подлежащего-инфинитива замещается любым глаголом, позиция сказуемого – предикативным квалифицирующим наречием на -о «немудрено».

## 2. Инфинитив в функции сказуемого

В предикативной роли инфинитив употребляется наиболее часто. Предикативная функция объединяет зависимое и независимое употребление инфинитива.

### А) Инфинитив в роли простого глагольного сказуемого.

1. Инфинитив как компонент сложного будущего времени (специализированная форма).

1. ...и ваши слезы Не тронут сердца моего, Она будут лишь бесить его...	3. ... Безмолвно буду я зевать И о былом вспоминать?
2. Она его не будет видеть...	

2. Инфинитив в роли простого глагольного сказуемого является неспециализированной формой. Особенностью подобных форм является отсутствие флективных показателей грамматического подчинения сказуемого подлежащему и, следовательно, невозможность согласования формы сказуемого с формой подлежащего. Кроме того, выступая в роли простого глагольного сказуемого, инфинитив может употребляться в значении других личных глагольных форм. Например, в значении изъявительного наклонения:

Татьяна *ах!* а он реветь,  
И лапу с острыми когтями  
Ей протянул...

Подобные сказуемые в значении изъявительного наклонения, наряду с неспрягаемыми усеченными формами типа «бряк», «прыг», «хватъ» являются несогласуемыми формами простого глагольного сказуемого, они имеют значение интенсивного начала действия. Эта форма является стилистически отмеченной. Основная сфера её употребления – разговорная речь. В романе встретился единичный пример такого рода.

В нём связь между двумя компонентами проявляется в словорасположении и структуре интонации. Интонация в рассматриваемых конструкциях играет более заметную роль, чем в предложениях с согласуемым сказуемым: она не только является средством связи сказуемого с подлежащим, но и выражает модальное значение инфинитива и предложения в целом.

Таким образом, нерегулярное выражение грамматических значений сказуемого описательными, а не флективными средствами, экспрессивно-стилистическая окрашенность конструкции характеризует инфинитив в значении изъявительного наклонения как непродуктивное неспециализированное средство.

#### **Б) Инфинитив – основной компонент составного глагольного сказуемого.**

Инфинитив входит в состав составного глагольного сказуемого. Он представляет собой основной компонент, выражающий вещественное значение.

Вторым компонентом (вспомогательным) составного глагольного сказуемого являются спрягаемые формы вспомогательного глагола с фазисным или модальным значением.

Вспомогательный глагол выражает определенные грамматические значения: наклонения, времени, числа, лица или рода, то есть того, что не может быть выражено формой инфинитива. Действия, выражаемые вспомогательным глаголом и инфинитивом, должны относиться к одному лицу (субъекту).

Субъектный инфинитив примыкает к вспомогательным глаголам со значением начала и конца действия.

В романе «Евгений Онегин», как показывает проведённый анализ, чаще всего используются следующие виды вспомогательных глаголов с фазисным значением:

#### **А) начать/начинать (4 примера):**

1. Я, сколько ни любил бы вас, Привыкнув, разлюблю тотчас, Начнете плакать: ваши слезы Не тронут сердца моего...	3. И начинает понемногу Моя Татьяна понимать Теперь яснее – слава богу - Того, по ком она вздыхать Осуждена судьбою властной...
2. ...Тогда-то я начну писать Поэму песен в двадцать пять.	4. Бледнеть Онегин начинает...

#### **Б) стать (6 примеров):**

1. Она забыла: стала звать Акулькой прежнюю Селину И обновила наконец На вате шлафор и чепец...	4. Когда б еще ты был со мной, Я стал бы просьбою нескромной Тебя тревожить, милый мой...
--	---

2. Все стали толковать украдкой, Шутить, судить не без греха, Татьяне прочить жениха...	5. Свой пистолет тогда Евгений, Не преставав наступать, <b>Стал первый тихо подымать.</b> Вот пять шагов еще ступили, И Ленский, жмуря левый глаз, <b>Стал также целить</b> – но как раз Онегин выстрелил...
3. Я стал бы просьбою нескромной Тебя тревожить, милый мой.	6. Вот крупной солью светской злости Стал оживляться разговор...

**В) перестать** (2 примера):

1. Любви безумные страданья Все перестали волновать Младой души, печали жадной...	2. Кричит: «Да перестаньте плакать, И все одно и то же квакать»...
---	---

Некоторые из этих глаголов подверглись процессу полной делексикализации (стать), другие сохраняют ослабленное лексическое значение (начать, перестать). Субъектный инфинитив в смысловом отношении представляет единство с фазисным глаголом.

В составном глагольном сказуемом с модальными глаголами инфинитив не обнаруживает той слитности значения, которая характеризует конструкции с фазисными глаголами. Это объясняется тем, что модальные глаголы полностью не утрачивают своей лексической самостоятельности.

Следует отметить, что модальное значение может передаваться не только модальным глаголом, но и краткими прилагательными с модальным значением типа «рад», «должен», «готов», «обязан», «намерен» и подобными.

**Инфинитив может сочетаться со следующими основными типами модальных значений вспомогательного компонента:**

**1. Модальное значение возможности/невозможности.**

Выражается спрягаемыми формами глагола «мочь»/ «не мочь». В романе это самый частотный вспомогательный глагол. Нами было отмечено 22 примера. Приведем некоторые из них:

1. Он по-французски совершенно Мог изъясняться и писал...	4. Не мог он ямба от хорея, Как мы ни бились, отличить...
2. Как рано мог уж он тревожить Сердца кокеток записных!	5. Траги-нервических явлений, Девичьих обмороков, слез Давно терпеть не мог Евгений.
3. Конечно, не один Евгений Смятенье Тани видеть мог...	6. Люблю я очень это слово, Но не могу перевести...

**2. Модальное значение долженствования.**

**Выражается краткими прилагательными типа «должен» с модальным значением, краткими причастиями типа «обязан» (10 примеров):**

1. Почтенный замок был построен, Как замки строиться должны...	4. Улан, своей невольник доли, Был должен с нею ехать в полк.
2. Он верил, что душа родная Соединиться с ним должна...	5. Я должен буду, без сомненья, Письмо Татьяны перевести.
3. Мы все должны Признаться: вкусу очень мало У нас и в наших именах...	6. Мы их обязаны ласкать, Любить, душевно уважать И, по обычаю народа, О Рождестве их навещать, Или по почте поздравлять...



**3. Модальное значение волеизъявления, которое подразделяется на:**

**а) значение волеизъявления с оттенком желательности – представлено спрягаемыми формами глаголов «хотеть» (6 примеров), «желать» (3 примера), «изволить» (1 пример), «дать»/«не дать» (3 примера), «сметь» (3 примера) и подобные;**

1. Он только смеет иногда, Улыбкой Ольги ободренный, Развитым локоном играть Иль край одежды целовать	7. А ты, младое вдохновенье..., Не дай остыть душе поэта, Ожесточиться, очерстветь И наконец окаменеть В мертвящем упоенье света...
2. ... Но я бы, кажется, желал Печальный жребий свой прославить...	8. О ты, эпическая муза! И верный посох мне вручив, Не дай блуждать мне вкось и вкривь.
3. Дитя сама, в толпе детей Играть и прыгать не хотела И часто целый день одна Сидела молча у окна.	9. И старый барин здесь живал; Со мной, бывало, в воскресенье, Здесь под окном, надев очки, Играть изволил в дурачки.
4. На станциях клопы да блохи Заснуть минуты не дают...	10. Татьяна вслушаться желает В беседы, в общий разговор...
5. Сначала я молчать хотела...	11. Как я желал тогда с волнами Коснуться милых ног устами!
6. Кто б смел искать девчонки нежной В сей величавой, в сей небрежной Законодательнице зал?	12. Я ей поверить не посмел: Привычке милой не дал ходу; Свою постыльную свободу Я потерять не захотел.

**б) волеизъявления с оттенком намерения, готовности, решимости – представлено краткими прилагательными «(не) намерен» (1 пример), «готов» (9 примеров);**

1. Онегин был готов со мною Увидеть чуждые страны...	4. А то, скучая наслажденьем, Невольник хитрый из оков Всечасно вырваться готов.
2. Он верил, что друзья готовы за честь его приять оковы И что не дрогнет их рука Разбить сосуд клеветника...	5. Но я бороться не намерен Ни с ним покамест, ни с тобой, Певец Финляндки молодой!
3. – Мне тошно, милая моя: Я плакать, я рыдать готова!.. – Дитя мое, ты нездорова...	6. Товарищ завсегда, везде, Готов нам оказать услугу Иль тихий разделить досуг.

**в) волеизъявление с оттенком попытки совершить действие – представлено спрягаемыми формами глаголов «стараться» (1 пример), «силиться» (1 пример);**

1. Он охладительное слово В устах старался удержать...	2. Татьяна силится бежать: Нельзя никак; нетерпеливо...
---	--

**4. Модальное значение субъективно-эмоциональной оценки – представлено спрягаемым глаголом «любить» (4 примера), а также кратким прилагательным «рад» с модальным значением (3 примера).**

1. Люблю я час Определять обедом, чаем И ужином.	4. В красавиц он уж не влюблялся, А волочился как-нибудь; В такой альбом, мои друзья, Признаться, рад писать и я...
--	--

2. Она любила на балконе Предупреждать зари восход...	5. Откажут – мигом утешался; Изменят – рад был отдохнуть.
3. Что слишком часто разговоры Принять мы рады за дела...	6. Мы любим слушать иногда Страстей чужих язык мятежный...

**5. Модальное значение степени обычности действия – представлено в романе, прежде всего спрягаемыми формами глаголов «уметь»/«не уметь» (8 примеров):**

1. Другой успел ее страданье Любовной лестью усыпить, Улан умел ее пленить...	4. Блажен, кто смолоду был молод, Блажен, кто вовремя созрел, Кто постепенно жизни холод С летами вытерпеть умел...
2. Бывало, он трунил забавно, Умел морочить дурака И умного дурачить славно...	5. Они, суровым поведением Пугая робкую любовь, Ее привлечь умели вновь, По крайней мере, сожаленьем...
3. Она ласкаться не умела К отцу, ни к матери своей...	6. Как он умел забыть себя!

Рассмотрим ещё один пример:

Как он умел казаться новым,  
Шутя невинность изумлять,  
Пугать отчаяньем готовым,  
Приятной лестью забавлять,  
Ловить минуту умиленья,  
Невинных лет предубежденья  
Умом и страстью побеждать,  
Невольной ласки ожидать,  
Молить и требовать признанья,  
Подслушать сердца первый звук,  
Преследовать любовь и вдруг  
Добиться тайного свиданья...

Цепочка инфинитивов, входящих в составное глагольное сказуемое, выражает внутреннее состояние главного героя, способствует динамичному развитию действия.

**6. Модальное значение степени процесса мысли, внутреннего переживания представлено спрягаемыми формами глаголов «думать»/ «задумать» / «вздумать» (4 примера), «стыдиться» (1 пример):**

1. ...Сперва задумал наш Евгений Порядок новый учредить.	3. Он думал Оленьку смутить Своим приездом поразить...
2. Медведя слышит за собой, И даже трепетной рукой Одежды край поднять стыдится...	

В рассмотренных типах модальных значений раскрывается общее понятие модальной оценки действия, отношений между субъектом и действием, оценки, которая представляет собой обязательное для данного типа грамматическое значение, выражающееся вспомогательным компонентом составного глагольного сказуемого. Это значение накладывается на общее грамматическое значение сказуемого посредством глагольных показателей, то есть флективно.

Лексическое значение инфинитива в сочетании с модальными глаголами становится более отвлеченным. Происходит резкое функциональное изменение: глагол в сочетании с инфинитивом обозначает не конкретное действие, а отношение.

Если модальность инфинитива простого глагольного сказуемого не зависит ни от каких других слов, то модальность инфинитива в составном глагольном сказуемом зависит от вспомогательного глагола, выраженного спрягаемыми формами фазисных и модальных глаголов. Данные формы составного глагольного сказуемого имеют полную модально-временную парадигму. Кроме того, они морфологически наглядно и последовательно, без грамматических ограничений, выражают основные компоненты грамматического значения сказуемого. Как форма сказуемого инфинитив не имеет стилистических ограничений в употреблении.

Грамматический компонент может выражаться описательным глагольно-именным оборотом. Относительные глагольно-именные обороты формируются из глаголов иметь, дать, изъявить и отвлеченных существительных:

Владимир не имеет силы  
Вчерашний день напомнить ей.

### **В) Инфинитив – основной компонент составного именного сказуемого.**

Функция именной части составного именного сказуемого инфинитиву несвойственна. Отсутствие формоизменения у инфинитива исключает возможность выражения связи со вспомогательным компонентом и грамматической зависимости от подлежащего.

Показателем внутренней формы сказуемого является употребление инфинитива при связке, сочетаемость со связкой со стороны именной части грамматическое отношение к связке не выражает.

Грамматическая зависимость сказуемого от подлежащего определяется только формами связки. Однако аналитический характер конструкции сказуемого, слабая связь компонентов сами по себе не означают её грамматической неполноценности, недостаточности или невыразительности и не влияют на продуктивность, так как основное грамматическое значение четко выражается формами связки.

Отбор инфинитивов, употребляемых в роли именной части, определяется в основном двумя факторами:

- семантическими особенностями конкретных слов или групп слов;
- соотношением значения данной лексико-грамматической категории слов с обобщенным значением подлежащего.

Инфинитив в функции именной части не утрачивает своего категориального значения. Оценочное, характеризующее значение инфинитив в составе сказуемого приобретает благодаря соотношению с подлежащим, представленным определенными разрядами существительных и прилагательных.

1. Оно простительно. Евгений, Всем сердцем юношу любя, Был должен оказать себя Не мячиком предрассуждений...	2. Как он умел казаться новым. Шутя невинность изумлять...
---	---

Инфинитив вносит грамматический оттенок в общее значение отождествления. Следовательно, предложения с инфинитивом в составе сказуемого нельзя рассматривать только в аспекте синонимии или параллелизма с конструкциями, в которых именная часть выражена специализированными формами отглагольных существительных.

Таким образом, инфинитив в современном русском языке может выступать в роли простого глагольного сказуемого двусоставного предложения с несогласуемыми главными членами, а также входить в состав составного глагольного сказуемого в качестве главного компонента или входить в именную часть составного именного сказуемого.

В первом случае инфинитив является неспециализированной формой простого глагольного сказуемого. Данная форма, выраженная инфинитивом, не имеет формального показателя грамматической зависимости от подлежащего, а значение времени обнаруживается

только в контексте. Она не образует модально-временной парадигмы, а ее употребление в речи стилистически ограничено.

В составном глагольном сказуемом инфинитив взаимодействует со вторым компонентом этого сказуемого – фазисным или модальным глаголом. Причем с фазисными глаголами инфинитив вступает в достаточно тесные смысловые и формальные отношения, в то время как с модальными глаголами инфинитив подобной слитности не обнаруживает.

Модальность инфинитива в составном глагольном сказуемом зависит от вспомогательного глагола, который и выражает основную модальность сочетания в целом. Стилистических ограничений в речи инфинитив как форма сказуемого не имеет.

Кроме того, что главный компонент составного глагольного сказуемого выражается простой формой инфинитива, он может быть выражен описательным глагольно-именным оборотом. При этом по-прежнему грамматическое значение и значение модальности лежит на вспомогательном спрягаемом глаголе, а основное лексическое значение – на описательном глагольно-именном обороте.

В составном именном сказуемом инфинитив употребляется при связке. Со стороны инфинитива грамматическое отношение к связке не выражено, однако основное грамматическое значение сказуемого выражается именно формами связки. В целом конструкция составного именного сказуемого с инфинитивом в роли именной части является непродуктивной. Это объясняется тем, что категориальное значение инфинитива не соответствует обобщенному синтаксическому значению именной части.

Следует отметить, что частотное употребление инфинитивов в романе «Евгений Онегин» – это художественный прием, позволяющий автору раскрыть внутренний мир героев, описать их черты характера, детали окружающей обстановки и помогающий создать прежде всего образ главного героя – Евгения Онегина.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Большой толковый словарь русского языка. Гл. ред. С. А. Кузнецов. Первое издание: СПб.: Норинт, 1998. Публикуется в авторской редакции 2014 года // URL: <http://www.gramota.ru/slovari/dic/?lop=x&bts=x&zar=x&ag=x&ab=x&sin=x&lv=x&az=x&pe=x&word=%ED%E5%EC%F3%E4%F0%E5%ED%EE>
2. Грамматика русского языка. – М., 1960, Т.1, с.30.
3. Евгений Онегин: Роман в стихах. – М.: Художественная литература, 1981. – 255с. // URL: <http://rvb.ru/pushkin/01text/04onegin/01onegin/0836.htm>
4. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. – М.: Учпедгиз, 1956. – 511 с.

#### *Summary*

#### **THE INFINITIVE IN THE FUNCTION OF SUBJECT AND PREDICATE IN THE MODERN RUSSIAN LANGUAGE (BASED ON THE NOVEL BY ALEXANDER PUSHKIN'S «EUGENE ONEGIN»)**

*O.A. Astafeva, T.S. Kurkina*

Moscow State Regional Institute of Humanities

*Abstract.* The article discusses the grammatical features and stylistic functions of the infinitive acting as primary members of the sentence, in Pushkin's novel «Eugene Onegin».

*Key words:* infinitive; subject; simple verbal predicate; compound verbal predicate; a compound nominal predicate; A.S. Pushkin; the novel «Eugene Onegin».

**СЮЖЕТ БАСНИ КРЫЛОВА «СТРЕКОЗА И МУРАВЕЙ»  
КАК ИСТОЧНИК ЖАНРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ:  
РАССКАЗЫ А. ЧЕХОВА «ПОПРЫГУНЬЯ»  
И «ПОПРЫГУНЬЯ-СТРЕКОЗА» А. КУПРИНА**

*Бектасова Г.*

Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилева (Астана, Казахстан).

*Аннотация.* На материале рассказов А. Чехова «Попрыгунья» и А. Куприна «Попрыгунья-стрекоза» выявлена роль чужого слова – сюжета басни И. Крылова «Стрекоза и муравей».

Автором предпринят опыт анализа чужого как источника формирования концепции произведения, его роли в композиции рассказов, отражения национальной идентичности.

Установлена зависимость различных художественных стратегий, условно говоря, морали Стрекозы и Муравья в области этических категорий в рассказе Чехова и в рассказе Куприна. У Куприна чужое слово сыграло роль источника прозрения героев, обусловило структурную роль в композиции рассказа и сюжетосложении произведения. Вместе с тем показано влияние чужого слова на способы национальной идентичности.

*Ключевые слова:* Крылов; Чехов; Куприн; «Стрекоза и муравей»; «Попрыгунья»; «Попрыгунья-стрекоза»; чужое слово; сюжет; композиция; национальная идентичность; жанровая трансформация.

Два рассказа – А.П. Чехова «Попрыгунья» (1891) и А.И. Куприна «Попрыгунья-стрекоза» (1910) – восходят названиями (а второй рассказ и сюжетным элементом) к басне И. Крылова «Стрекоза и муравей».

При внимательном анализе чужое слово, басня Крылова, становится источником порождения разных смыслов, обусловивших разные жанровые стратегии.

Исследователь С.В. Савинков в процессе исследования *своего* и *чужого* в рассказе Чехова «Попрыгунья» замечает, что «другим и чужим становится тот, кто не вписывается в пространство артистической жизни» [5, с. 578]. Между тем формы проявления *чужого* в рассказе Чехова очевидны не только в сюжете.

Анализу проявления *чужого* как источника формирования концепции произведения и его роли в композиции рассказа, отражения национальной идентичности посвящена настоящая работа. Актуальность такого подхода обусловлена уточнением проблемы Ницше в русской литературе рубежа XIX–XX вв.

Сознавая возможность парадоксального прочтения рассказа Чехова «Попрыгунья» как реализации сюжета басни Крылова, а именно: брака Дымова и Ольги Ивановны как случившегося союза Муравья и Стрекозы, приведём доводы в пользу такого обоснования.

Ольга Ивановна воплощает в рассказе Чехова не просто артистический мир, это иронически атрибутированный мир праздника и порханья по жизни. Ключевыми словами праздника жизни становится «необыкновенный» и «замечательный». Дихотомия «необыкновенного» и «очень обыкновенного», «замечательного» и «ничем не замечательного» составляет союз двух разных людей и повседневную драму существования.

Цикл жизни супругов, начавшийся со свадьбы в начале рассказа и завершившийся смертью Дымова, заключён в историю внезапного и трагического прозрения героини. Начало басни Крылова созвучно – сюжетно и интонационно – финалу чеховского рассказа. Конец привольной и беззаботной жизни в одном случае (у Крылова) завязка сюжета, в то время как у Чехова – развязка. Мораль крыловской басни не столь прямолинейная, если учесть специфику комического развития сюжета и двойственность развития, о чём писал Л.С. Выготский

[1], перифрастически выражена в обвинительном высказывании Коростелёва, человека с «помятым лицом».

Выготский упоминает Водовозова, обратившего внимание на особенности восприятия басни детьми. Мораль Муравья казалась им очень чѣрстой и непривлекательной, их сочувствие было на стороне стрекозы [1, с. 120]. Для детей противопоставление праздника жизни и её прозы обусловлено не только психологией возраста. Выготский объясняет причины такого отношения построением басни. «В самом деле, казалось бы, если силу басни Крылов полагает в морали муравья, то почему тогда вся басня посвящена описанию стрекозы и ее жизни и вовсе в басне нет описания мудрой жизни муравья» [1, с. 120].

Не случаен переход Крылова, традиционно писавшего ямбом басни, к хорею, при изображении стрекозы. Психолог приводит высказывание Григорьева: «Благодаря этим хорям, говорит, сами стихи как бы прыгают, прекрасно изображая попрыгунью-стрекозу».

С другой стороны, важен для восприятия басни «контраст, который положен в основу, когда все время перебивающиеся картины прежнего веселья и беззаботности сопоставляются и перебиваются картинами теперешнего несчастья стрекозы». Другими словами, по мере усиления одной картины сейчас же усиливается и противоположная. Отсюда и «невыгодное», условно говоря, положение муравья, который нужен автору только для того, чтобы довести эту двойственность до апогея и там обернуть ее в замечательной двусмысленности.

Знаменитая мораль басни: «Ты все пела? это дело: Так поди же, попляши!» достигает апогея в упомянутой двусмысленности: «с одной стороны, это слово, примыкая по своему прямому смыслу к “ты все пела”, явно означает один план, с другой стороны, по своему смысловому значению слово “попляши” вместо “погибни” означает окончательное разоблачение второго плана, окончательного бедствия. И эти два плана чувства, с гениальной силой объединенные в одном слове, когда в результате басни слово “попляши” означает для нас одновременно и “погибни” и “порезвись”, составляют истинную сущность басни» [1, с. 121].

В чеховском дискурсе сохранение тех же коннотаций: “попляши” в значении “погибни” и “порезвись” не обладает, однако злорадством и вместо перспективы дальнейшего существования оборачивается констатацией конца, оценочности причины смерти Дымова.

Сфера жизни героини – воспринимаемое ею и её окружением искусство, подобие такового, прикрытое преувеличенно восторженными оценками, признающими только превышение нормы или превосходную степень.

Например, «Ольга Ивановна и ее друзья и добрые знакомые были не совсем обыкновенные люди <...> Каждый из них был чем-нибудь замечателен и немножко известен, имел уже имя и считался знаменитостью, или же хотя и не был еще знаменит, но зато подавал блестящие надежды» [6, с. 8].

Таланты героини тоже вписаны в ряд необыкновенных и включаются в разряд подающих надежды. «Она пела, играла на рояли, писала красками, лепила, участвовала в любительских спектаклях, но всё это не как-нибудь, а с талантом» [6, с. 10]. Окончательным разоблачением героини является авторское: «Но ни в чем ее талантливость не сказывалась так ярко, как в ее умение быстро знакомиться и коротко сходиться с знаменитыми людьми» [6, с. 10], по стилю напоминающее оксюморон.

Замена обыкновенного необыкновенным составляет сущность жизни героини: «Всякое новое знакомство было для нее сущим праздником». При этом свой выбор Ольга Ивановна должна окружению объяснить, и это выглядит как оправдание её снисхождения до посредственности: «как бы желая объяснить, почему это она вышла за простого, очень обыкновенного и ничем не замечательного человека» [6, с. 10].

Обыкновенность Дымова среди этой «артистической, свободной и избалованной судьбою компании, правда, деликатной и скромной» мнимая обезличенность героя подчеркнута номинацией: «Дымов звучало так же безразлично, как Сидоров или Тарасов». Добавим сюда привычку героини звать мужа, «как всех знакомых мужчин», не по имени, а по фамилии. «...его имя Осип не нравилось ей, потому что напоминало гоголевского Осипа и каламбур: «Осип охрип, а Архип осип» [6, с. 26]. По имени Ольга Ивановна называет Дымова

лишь в минуту бесповоротного понимания его смерти. И в этом обращении запечатлено начало прозрения героини, уже безнадежное.

Чеховский приём парафраза заключается в комическом несоответствии внешнего и внутреннего через игру кажущегося: «среди этой компании Дымов казался чужим, лишним и маленьким, хотя был высок ростом и широк в плечах» [6, с. 8]. Чуждость героя компании жены атрибутирована через прозаические элементы: «Казалось, что на нем чужой фрак и что у него приказчицкая бородка» [6, с. 8]. Даже физиологически акцентированная сниженность, когда проголодавшийся Дымов предвкушает удовольствие от предстоящего ужина с супругой, связано со свертком еды: икра, сыр и белорыбица. И ещё больше иронии в том, что ему не удалось поужинать, а съели провизию рафинированные друзья Попрыгуни, два брюнета и толстый актёр.

Постоянство Дымова – в его гостеприимстве («ровно в половине двенадцатого отворялась дверь, ведущая в столовую») становится своего рода нормой устоявшейся жизни и выполняет для героини и её окружения фон для жизни, которую она считает подлинной – искусства: театра, музыки, живописи. Так же, как и постоянство предлагаемого Дымовым друзьям жены: «всякий раз видели на столе одно и то же: блюдо с устрицами, кусок ветчины или телятины, сардины, сыр, икру, грибы, водку и два графина с вином» [6, с. 11].

Для поверхностно-артистической натуры Ольги Ивановны необходима страсть, порывы, экзальтация. Если влюблённость, то «адская», если сила (Дымова), то это должно быть непременно «что-то сильное, могучее, медвежье». Долг Дымова по отношению к умирающему отцу героини – «самопожертвование». Симметрично сложившаяся ситуация ухода из жизни Дымова не привела к самопожертвованию со стороны жены.

Театр, музыка и живопись, а точнее, разговоры о них и скольжение по их поверхности привели и к ложным чувствам, инфантильной игре героини в увиденные и прочитанные драмы.

Две параллельные жизни героини, с Дымовым и нераспознаванием подлинного счастья: «мирная счастливая жизнь без печалей и тревог», привычка жить с убеждением: «Счастью не будет конца!» и Рябовским, с жизнью, полной надуманных страстей, сопровождавшейся унижительными разочарованием, желанием художника избавиться от наскучившей страсти с изменами создают перевёрнутую картину с оптическим обманом.

Иллюзиям Ольги Ивановны («из нее выйдет великая художница и что где-то там за далью, за лунной ночью, в бесконечном пространстве ожидают ее успех, слава, любовь народа...») суждено пережить серьёзное испытание. Поверив в незначительность жизни с Дымовым: «В самом деле: что Дымов? почему Дымов? какое ей дело до Дымова? Да существует ли он в природе и не сон ли он только?», считая, что «Для него, простого и обыкновенного человека, достаточно и того счастья, которое он уже получил», героиня устремляется навстречу пугающему её, но желанному единению с «вечностью».

Кроткий, милый Дымов, по-детски нуждающийся в ней (обращается к ней «Мамочка»), добрый, великодушный, благородно не только простивший за измены, но и помогающий понять, как сохранить достоинство в ситуации оставленной женщины, до кульминационной сцены его смертельного заражения дифтерией играет роль второстепенного персонажа. Его «неуместность» на празднике жизни очевидна, и только в минуты краткого прозрения героини, когда для нее становится ясной двусмысленность положения разлюбленной Рябовским женщины при муже, казалось, способна быть побеждённой.

В осенней деревне, в крестьянской избе, с дешёвыми часами, грязной бабой с перетянутым животом, когда «озябшие мухи столпились в переднем углу около образов и жужжат, и слышно, как под лавками в толстых папках возятся прусаки...», Ольге Ивановне гостиния в их доме, кабинет, вечера с Дымовым, театр вдруг рождают, казалось бы, прозрение и желание изменить жизнь. Чеховская деталь, когда героиня не может не заметить, как баба «обмочила во щак свои большие пальцы», а её любовник жадно ел эти щи, оттеняет нехарактерную для Попрыгуни решимость покончить со своим ложным положением.

Если поэзия и проза жизни все время были синонимами лжи и правды, искусственной видимости значимости и обыкновенного незаметного труда, определяли сюжетное действие, то теперь появляется возможность для героини раскаяния и покаяния. Прямые оценочные коннотации: «отвратительный стыд», «виновато», «умоляюще», «страх», нетипичные для Ольги Ивановны, оказались бессильны перед её привычкой жить по инерции. В чеховском стиле решена сцена: поедание рябчика и умиление супруга от возможности быть полезным и необходимости быть нужным.

Повторившаяся возможность прозрения героини в день защиты Дымовым диссертации: «Видно было по его блаженному, сияющему лицу, что если бы Ольга Ивановна разделала с ним его радость и торжество, то он простил бы ей всё, и настоящее и будущее, и всё бы забыл, но она не понимала, что значит приват-доцентура и общая патология, к тому же боялась опоздать в театр и ничего не сказала» [6, с. 24], также встретила препятствие в глухой к чужой жизни героине.

Интересен чеховский приём противопоставление правды и лжи в зоне речи произнесённой как возможности сохранения достоинства (казалось, что оба они вели медицинский разговор только для того, чтобы дать Ольге Ивановне возможность молчать, то есть не лгать и речи письменной как искусственной, содержащей ложь и унижение (она <...> оставляла ему (*Рябовскому* – Г.Б.) письмо, в котором клялась, что если он сегодня не придет к ней, то она непременно отравится). И «даже стриженный Коростелев понимает всё», но злость делает людей слепыми.

Ритм жизни Дымова и Ольги Ивановны внешне возвращается в привычное русло. Повтор обстоятельства «по-прежнему»: «*По-прежнему* (курсив наш – Г.Б.) Ольга Ивановна искала великих людей, находила и не удовлетворялась и опять искала. *По-прежнему* она каждый день возвращалась поздно ночью» таит в себе новую и уже подлинно драматическую завязку, разрывающую искусственную связь лжи и правды и меняя диспозицию персонажей.

Настоящий смысл морали басни Крылова актуализируется в драматический для супругов момент смертельной болезни Дымова. Прозрение героини изображается писателем через контраст внешней, не замечаемой и неосязаемой героиней, некрасивости и невнимания к тому, как она выглядит. Момент случайности оттеняет ее потерянность в данный момент.

«Без всякой надобности она взяла свечу и пошла к себе в спальню, и тут, *соображая*, что ей нужно делать, *нечаянно* поглядела на себя в трюмо. С бледным, *испуганным* лицом, в жакете с высокими рукавами, с желтыми воланами на груди и с необыкновенным направлением полос на юбке, она показала себе *страшной и гадкой*» [6, с. 27]. Прозрение героини явлено в том, что впервые она осознаёт ожидающую её утрату и ей суждено пережить настоящее чувство жалости сострадания. «Ей вдруг стало до боли жаль Дымова, его безграничной любви к ней, его молодой жизни и даже этой его осиротелой постели, на которой он давно уже не спал, и вспоминалась ей его обычная, кроткая, покорная улыбка» [6, с. 27].

Теперь она не только «непричесанная, некрасивая», но с «виноватым выражением» лица. Впервые Попрыгунья способна испытывать чувство личной вины и ответственности за чужую жизнь. «Ольга Ивановна сидела у себя в спальне и думала о том, что это бог ее наказывает за то, что она обманывала мужа».

Понимание того, что «она-то и есть самая главная, настоящая злодейка, а дифтерит только ее сообщник» вытеснили из её сознания и жизни память о недавнем прошлом. Знаком переоценки ценностей и пониманием необратимости трагедии смерти становится мысль: «она из пустой прихоти, из баловства, вся, с руками и с ногами, вымазалась во что-то грязное, липкое, от чего никогда уж не отмоешься...» [6, с. 28]. «Страшная» ложь и сознание: «Будь оно всё проклято!..» уже не носят характер ложного пафоса. Обнажение подлинного смысла, однако не уничтожает свойственной Попрыгунье тяги к необыкновенному. Она была и остаётся Стрекозой из басни Крылова: «...забывшись на минуту, она смотрела на Коростелева и думала: “Неужели не скучно быть простым, ничем не замечательным, неизвестным человеком, да еще с таким помятым лицом и с дурными манерами?”» [6, с. 28]. И в сожалении



нии: «было тупое унылое чувство и уверенность, что жизнь уже испорчена и что ничем ее не исправишь...» кроется след эгоизма избалованной женщины.

Прозрение, происходящее «вдруг» симптоматично для импульсивной, живущей эмоциями, героини. «Ольга Ивановна вспомнила всю свою жизнь с ним, от начала до конца, со всеми подробностями, и вдруг поняла, что это был в самом деле необыкновенный, редкий и, в сравнении с теми, кого она знала, великий человек. И вспомнив, как к нему относились ее покойный отец и все товарищи-врачи, она поняла, что все они видели в нем будущую знаменитость» [6, с. 30].

Если бы не инерционное мышление Ольги Ивановны, «выдавшей» в ней даже в роковую минуту желание оправдывать место и значимость человека необыкновенностью (знаменитостью) принимают ироническую оценку и вписаны в пародийный контекст метафоры: «Стены, потолок, лампа и ковер на полу замигали ей насмешливо, как бы желая сказать: “Прозевала! прозевала!”».

И в прощании и словах, которые она не успела сказать, театральность не изменяет героине: «Она хотела объяснить ему, что то была ошибка, что не всё еще потеряно, что жизнь еще может быть прекрасной и счастливой, что он редкий, необыкновенный, великий человек и что она будет всю жизнь благоговеть перед ним, молиться и испытывать священный страх...». Неспособность мышления простыми категориями долга, верности, столь очевидными для Дымова и его круга, избегавших громких слов, в сознании Ольги Ивановны принимают характер самопожертвования. Отсюда книжное и высокопарное «священный страх».

Сюжет басни Крылова вызвал к жизни рассказ А. Куприна ««Попрыгунья-стрекоза». Усиление социальной философии проявляется в осмыслении трагедии разрыва интеллигенции и народа как национальной катастрофы для России.

Традиционную трактовку – в духе социологии литературы – отражает позиция автора книги «Творческий путь А.И. Куприна 1907–1938» Ф.И. Кулешова, изданной в 2008 году [3]. Также современный исследователь С.В. Савинков пишет, что «рассказ выдержан в тоне тревожных и скорбных раздумий о трагическом разрыве между интеллигенцией и народом» [5]. Сравнивает с рассказом «Мелюзга», общей темой беспросветной темноты и бедности, в которую погружена мужицкая Русь. Это и общие картины: жалкие курные избы, занесенные снегом, мороз и стужа, нехватка хлеба и дров, и мужики, ворующие барский лес, и пьянство, и драки с проломом черепа, бескультурье, дикость.

Между тем, необходимость уточнения темы рассказа не только как губительной для России национальной катастрофы разрыва связей интеллигенции с народом, но и важность рассмотрения конфликта рассказа в поле «чужого текста» создают предпосылки для выявления нового аспекта национальной идентичности.

Изучение национальной идентичности в прозе и публицистике Куприна предпринималось С.А. Кулагиным. Предметом научных интересов исследователя стали формы и механизмы проявления национальной идентичности. Внимание учёного к национальным культурным константам (концептам, мифам, стереотипам, идеалам), способам этноидентификации (тоска, душа, мужик, барин, страх, Бог, судьба), социальной мифологии, противопоставлении «своего» «чужому» позволило установить принципы организации структурных единиц внутри концептного поля [2].

В настоящей работе рассказ «Попрыгунья-стрекоза», не становившийся объектом исследования с позиций *чужого*, и *чужого* как источника прозрения героев и понимания единства с народом, выявляет роль в композиции рассказа *чужого*, многообразия форм его проявления и фактора формирования сюжетного механизма. Иными словами, категория *чужого* не ограничивается функцией художественного приёма, как это обосновано в упомянутой диссертации Кулагина.

Наблюдения над формами проявления чужого не только выявили их многообразие, но и градацию функций в композиции.

Во-первых, переживаемые героями рассказа «скука» и «одурение» являются следствиями отторжения их от жителей большого торгового села Тумы, их взаимной чуждости.

Однако уже в прологе рассказа, не выделенном композиционно, но принимающем характер самостоятельного рассказа, можно выделить несколько стадий преодоления этой чуждости. Подбор цитат, воспроизводящих этапы развития действия, показывает своеобразие пролога к основному событию, отграничивающему его от внешних событий.

«Скука» и «одурение» сменяются общей с сельскими жителями погружённостью в празднование Рождества: «...а потом всё пошло очень легко: от учительниц мы попали к доктору в Туму, потом к волостному писарю, где нас ожидал целый банкет, затем к уряднику, к хромоногому фельдшеру, потом к местному кулаку, Василию Егорову» [4, с. 420]. «И пошло и поехало!..». Однако намеченное в прологе сближение героев с народом имеет внешний характер. Угар общего веселья сменяется событием, призванным пробудить у героев чувство стыда и личной вины.

Если обратить внимание на такие формы *чужого*, как самохарактеристика (««Тума железная, а люди в ней каменные», – так местные жители сами про себя говорили»), хроно-топ (Жили мы в старом, заброшенном имении), этноидентификация (дом построен «пленными французами»), имитацию роскошного и подражание (громадный липовый парк в подражание Версалью), отчуждение интеллектуальное (прекрасная французская библиотека XVIII столетия, но весь её чудесный эльзевир обглодан мышами) вырастает в отчуждение идентичности и конфликт на уровне ментального: «местное население говорит не понятным для нас певучим, цокающим и гокающим языком и смотрит на нас исподлобья, пристально, угрюмо и бесцеремонно» и приводит к саркастическому приёму, основанному на принципе выворачивания симметрии. Замечание героя: «Несмотря на нашу внешнюю развязность, мы всё-таки были людьми с другой планеты. Выходило так, что мы наших соседей рассматривали в микроскоп, а они нас – в телескоп» [4, с. 421].

На фоне занятий героев: «Я в то время занимался живописью. Валериан Александрович писал символические стихи, а Васька увлекался Вагнером и играл призыв Тристана к Изольде на старых, разбитых, с пожелтевшими клавишами клавикордах» вырисовывается другой сюжет, составляющий зерно повествования и семиотическую роль *чужого слова*.

Попав в министерскую тумскую школу, с её концертной программой, создающей иллюзию ожидания привычного и потому – скучного (Мне давно знакомы эти обычные номера), автор не случайно вкладывает в уста героя сравнение с дрессировкой (детей дрессировали, как учёных собак, и, кажется, особенно имели при этом в виду нас, петербургских гостей). Дрессировка основана на доведении до рефлекса механически выработанных навыков и не предполагает иной реакции, кроме восхищения мастерством. И поначалу реакция героев на «гнусно» подготовленные номера, гнусные из-за ложно народного духа, хотя герой признаётся в том, что «мы делали попытки притвориться своими людьми – такими весёлыми малыми в русском стиле» и допускает такой элемент притворства для имитации единства с жителями сила. Декоративность ложно русского в исполнении детей претит эстетским чувствам героя.

Однако кульминация рассказа – чтение басни И.А. Крылова «Стрекоза и муравей» – с наивной на первый взгляд режиссурой, на фоне стараний перед проверяющим чиновником чахоточного вида учителя, детей (дочери стражника с лошадиным лицом, мальчиком в отцовских валенках) – было воспринято героями как обращённое непосредственно к ним обращение. Басня для них перестала быть аллегорией, она стала требованием народа. Характерна реакция героев: «Наконец учитель подошёл к самому лучшему номеру своей программы. До сих пор мы смеялись, но тут нам пришлось почти заплакать». И даже сарказм «И вот тут-то и сказалось прославленное русское гостеприимство» не снимает проблемы личной вины и ответственности интеллигенции перед народом. А в «таинственном полушёпоте» хорового исполнения как проявлении чужой мистической воли, выражающем прозрение героя, можно усмотреть расхождение Куприна уже в период раннего творчества с Ницше.

Ощущение ужаса и мистического страха героя передано в метафорическом сравнении: «волосы стали дыбом, как стеклянные трубки» (*срав. остекленеть от ужаса* или страха). Усиление чувства в гиперболе: «мне казалось, что глаза этой детворы и глаза всех

набившихся битком в школу мужиков и баб устремлены только на меня, и даже больше, – что глаза полутораэта миллионов глядят на меня» придаёт пению детей инвективу возмездия, кары.

Мораль басни: «Ты всё пела, это – дело, так поди же попляши. Так поди же попляши» становится для героя «проклятой фразой». Детализированное описание: «монотонное, журчащее и в то же время какое-то злое и язвительное причитание» интонационно и семантически перестраивается. Героя посещает понимание, через годы всплывающее в его сознании с неумолимой ясностью: «Но помню ясно, что в те минуты тяжёлая, печальная и страшная мысль точно разверзлась в моём уме» [4, с. 421]. Это мысль о трагической пропасти между интеллигенцией и (малая кучка интеллигентов) и «самым загадочным, великим и угнетённым народом на свете». Нигилистическое отрицание связи с ним: «Что связывает нас с ним? Ничто. Ни язык, ни вера, ни труд, ни искусство», усиленное повторами отрицательных частиц, выстроено в системе концептов, создающих два противопоставленных друг другу мира. С одной стороны, интеллигенция с её поэзией, «утончённой живописью», «беспольной и неразборчивой пачкотнёй», «богоискательством и богостроительством». С другой стороны, народ, верующий «одинаково свято и в Параскеву Пятницу и в лешего с баешником, который водится в бане». Граница неразрешимого конфликта обозначена в духе приговора: «Наша музыка кажется ему скучным шумом. Наша наука недостаточна ему. Наш сложный труд смешон и жалок ему, так мудро, терпеливо и просто оплодотворяющему жестокое лоно природы» [4, с. 422].

Появляется библейская ситуация и библейский сюжет ответа в день Страшного Суда. Но при этом значимо и понимание героем двойственной трагической исключительности народа, не только многомиллионного великана, но и сочетающего в себе ребёнка и зверя, мудреца и животного.

Конфликт интеллигенции и народа подчёркнут даже в плоскости эмоционального противостояния: «Скажем с тоской: “Я всё пела”. И он ответит нам с коварной мужицкой улыбкой: “Так поди же попляши...”».

Симптоматично, что эта история стала началом разлада недавних друзей, вместе изнывавших от скуки и одурения. «Вышло так, как будто бы невинными устами этих сопливых мальчишек и девчонок нам произнесли самый тяжёлый, бесповоротный смертный приговор», а «иронический, как будто бы злой, напев: “Так поди же попляши”» при каждом упоминании приводит к новому семантическому и интонационному повороту, оказывающему влияние на жанровую трансформацию басни Крылова. Если в готовности нести ответственность в раздумьях о неясном будущем: «Только один Бог знает судьбы русского народа <...> Ну, что же, если нужно будет, попляшем!» – звучит философская глубина и публицистическая острота, переосмысление дидактико-наставительной интонации, то дорога героя длиной в «целую ночь до станции» обозначила перелом в духовном и этическом перерождении героя. «На голых, обледенелых ветвях берёз сидели звёзды, как будто бы сам Бог внимательной рукой украсил деревья. Я думал о том, что это красиво, но уже никак не мог, как и теперь не могу, отделаться от мысли: “Так поди же попляши”». Повторное упоминание Бога не случайно. Равновеликость новых дум и прозрения героя вечным общечеловеческим вопросам придаёт рассказу Куприна эпический масштаб.

Итак, сюжет басни Крылова выявляет в качестве факторов различных художественных стратегий сосредоточение конфликта двух правд, условно говоря, морали Стрекозы и Муравья, в плоскости «очень обыкновенного / необыкновенного» как дихотомии «правды/лжи» как метафор «прозы / поэзии жизни» в области этических категорий в рассказе Чехова. В рассказе Куприна *чужое* выполнило роль источника прозрения героев, обусловило структурную роль в композиции рассказа и сюжетосложении произведения. В границах стиля *чужое* исполняет роль художественного приёма, на уровне концепции рассказа инвектива возмездия выявляет роль *чужого слова* как художественной стратегии.

Вместе с тем в рассмотренных рассказах *чужое слово* стало причиной разных способов национальной идентичности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
2. Кулагин С.А. Проблема национальной идентичности в прозе А. Куприна. Проблема национальной идентичности в прозе А.И. Куприна: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Кулагин Сергей Александрович. – Тамбов, 2009 – 180 с.
3. Кулешов Ф. И. Творческий путь А. И. Куприна, 1907-1938. – Минск, 1987. – 319 с.
4. Куприн А.И. Попрыгунья-стрекоза // А. И. Куприн. Собрание сочинений: В 9 т. – М., 1964. – Т. 5. – 1964. – С. 420-422.
5. Савинков С.В. «Ordo amoris» в чеховской прозе. Чужое: условия возникновения и существования // Памяти Анны Ивановны Журавлёвой. – М., 2012. – С. 575-599.
6. Чехов А.П. Попрыгунья // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. – М., 1974-1982. – Т. 8. – 1977. – С. 7-31.

### *Summary*

#### **THE PLOT OF KRYLOV'S FABLE "THE DRAGONFLY AND THE ANT" AS A SOURCE OF GENRE TRANSFORMATION: STORIES BY A. CHEKHOV "THE GRASSHOPPER (POPRYGUNJA)" AND "THE DRAGONFLY (POPRYGUNJA)" A.KUPRIN**

*G. Bektasova*

L.N.Gumilyov Eurasian National University (Astana, Kazakhstan)

*Abstract.* Based on materials of A. Chekhov's "The Grasshopper" (Poprygunya) and A. Kuprin's "The Dragonfly" (Poprygunya Strekoza) short stories, the role of another person's word is studied – the plot of "The Dragonfly and the Ant" fable of I. Krylov.

The author undertook the experience of analyzing another piece of work as the source of work concept formation, its role in the composition of short stories, reflection of the national identity.

The dependence of various artistic strategies was established, relatively speaking, the morale of the Dragonfly and the Ant in the sphere of ethic categories in Chekhov's short story and Kuprin's short story. Another person's word in Kuprin's work played the role of the source of the heroes' afterlight, determined the structural role in the short story composition and plot consistency of the work. At the same time, the influence of another person's word on national identity methods was shown.

*Key words:* Krylov, Chekhov, Kuprin, "The Dragonfly and the Ant", "The Grasshopper" (Poprygunya), "The Dragonfly" (Poprygunya Strekoza), another person's word, plot, composition, national identity, genre transformation.

## ОБЩЕЕ И ЧАСТНОЕ В СЛОВООБРАЗОВАНИИ ИМЕН СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ С СОБИРАТЕЛЬНЫМ И ОТВЛЕЧЕННЫМ ЗНАЧЕНИЕМ В НОВГОРОДСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПАМЯТНИКАХ XI–XIV ВЕКОВ

*Блохин А.В.*

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* В статье рассматривается проблема соотношения словообразовательных возможностей имен существительных с собирательным и отвлеченным значением в различных типах древненовгородских литературных памятников письменности XI–XIV вв. Основное внимание уделяется вопросу определения общего и частного в словообразовании данного круга слов в официально-деловых и берестяных грамотах, отражающих два вида письменно-делового языка: бытового и официального.

*Ключевые слова:* существительные с собирательным и отвлеченным значением; производное слово; суффикс; словообразовательная модель; продуктивность; письменно-деловой язык; общее и частное в словообразовании.

Анализу словообразования существительных со значением лица и конкретно-предметным значением уже были посвящены отдельные исследования [1]. Оставшаяся лексико-семантическая группа слов – это существительные с отвлеченным и собирательным значением, которых в новгородских берестяных грамотах (НБГ) и официально-деловых грамотах Великого Новгорода (ОДГ) выявлено примерно одинаковое количество (63 и 55 соответственно). Однако если учесть, что общее число производных в НБГ больше, чем число производных в ОДГ, то насыщенность существительных с собирательным и отвлеченным значением в ОДГ несколько больше по сравнению с НБГ. К тому же соотношение отвлеченного и собирательного значения суффиксальных производных различно: в НБГ преобладают слова с собирательным значением, а в ОДГ – с отвлеченным, причем эти значения часто выражены разными суффиксами.

Модели, содержащие суффиксы  $-i\acute{e}j(-i\ddot{u}j)$ ,  $-e\grave{j}(-i\ddot{u}j)$ ,  $-e\acute{í}$ ,  $-i\grave{n}\grave{o}'(i\ddot{u})$ ,  $-i\ddot{u}\acute{a}$ ,  $-o\grave{}$ ,  $-#\grave{a}'(i\ddot{u})$ ,  $-a\grave{e}'(i\ddot{u})/h\grave{e}'(i\ddot{u})$ , засвидетельствованы как в НБГ, так и в ОДГ. Производные с суффиксами  $-o\grave{'(i\ddot{u})}$ ,  $-a\grave{e}$ ,  $-a\grave{}$ ,  $-a\grave{a}\acute{e}$ ,  $-o\grave{a}$  отмечены только в НБГ, с другой стороны, существительные с суффиксами  $-j$ ,  $-i\ddot{u}\grave{a}(-\grave{a})$  засвидетельствованы исключительно в ОДГ. Из 19 словообразовательных моделей 12 являются общими для НБГ и ОДГ – это довольно высокий показатель. Именно сравнение производных с общим словообразовательным формантом должно выявить, насколько близки или различны словообразовательные характеристики суффиксальных производных в обоих типах памятников.

Существительные с суффиксом  $-e\grave{j}(-i\ddot{u}j)$  – самые многочисленные группы производных в НБГ и ОДГ (19 и 15 соответственно). Большинство производных в обеих группах относится к словам среднего рода, и лишь три в ОДГ и четыре в НБГ существительных являются словами женского рода.

Неодинаковы соотношения в группах чисто суффиксальных и префиксально-суффиксальных производных (11: 8 в НБГ, 6: 9 в ОДГ), то есть в официально-деловых документах «удельный вес» префиксально-суффиксальных существительных больше, чем в НБГ, которые не лишены таких производных (более того – имеют сложно-суффиксальное существительное), но предпочтение остается за суффиксальными моделями. Отвлеченное и собирательное значения примерно одинаково пропорционально внутри каждой группы: 8: 7 в ОДГ и 10: 9 в НБГ, причем приставочно-суффиксальных существительных с отвлеченным значением больше, чем приставочно-суффиксальных с собирательным значением, которые чаще образовывались в НБГ и ОДГ суффиксальным способом.

То, что модель с суффиксом  $-\ddot{u}j(-\grave{e}j)$  была продуктивной и успешно применялась в живом народно-разговорном языке, откуда проникла и в официально-деловой, свидетельствует фонетический облик корней с полногласием (« $\grave{n}\grave{a}\grave{i}\grave{d}\grave{i}\grave{a}\grave{u}\grave{a}$ ,  $\grave{u}\grave{a}\grave{i}\grave{d}\grave{i}\grave{a}\grave{u}\grave{a}$ ,  $\grave{Y}\grave{a}\grave{d}\grave{a}\grave{a}\grave{u}\grave{y}\grave{a}$ » – НБГ) и начальное  $\grave{d}\grave{i}$ - некоторых производных (« $\grave{d}\grave{i}\grave{c}\grave{d}\grave{a}\grave{d}\grave{i}\grave{a}$ ,  $\grave{d}\grave{i}\grave{c}\grave{i}\grave{e}\grave{d}\grave{i}\grave{a}$ ,  $\grave{d}\grave{i}\grave{n}\grave{i}\grave{e}\grave{a}\grave{a}\grave{u}\grave{a}$ » – ОДГ). Иногда фонетико-орфографический вариант подчеркивает принадлежность к какому-либо типу языка: так, « $\grave{u}\grave{i}\grave{e}\grave{r}\grave{a}\grave{e}\grave{a}$ » зафиксировано в деловой грамоте, а « $\grave{u}\grave{i}\grave{e}\grave{r}\grave{a}\grave{u}\grave{a}$ » – в берестяной. Этим различия производных с суффиксом  $-\ddot{u}j(-\grave{e}j)$ , в принципе, и ограничиваются.

Существительные с суффиксом  $-\grave{i}\grave{e}j(-\grave{u}\grave{u}j)/-\grave{a}\grave{i}\grave{e}j(-\grave{a}\grave{u}\grave{u}j)$  не менее распространены в НБГ и ОДГ, чем слова с суффиксом  $-\grave{e}j(-\grave{u}\grave{u}j)$ , который входит в состав первого. Здесь несколько иная картина по степени частности производных: большее количество слов с суффиксом  $-\grave{i}\grave{e}j(-\grave{u}\grave{u}j)$  отмечена в ОДГ, а если учитывать меньшее количество всех суффиксальных производных в деловых грамотах, то получается, что модель с суффиксом  $-\grave{i}\grave{e}j/-\grave{a}\grave{i}\grave{e}j$  – самая продуктивная в ОДГ.

Справедливости ради следует отметить, что в обоих типах памятников засвидетельствованы производные, образованные путем сложения с суффиксацией (одно в ОДГ, два в НБГ).

Семантические церковнославянизмы также присутствуют в обеих группах, но в деловых грамотах их несколько больше, чем в берестяных (5 и 3 соответственно).

В берестяных же грамотах выявлено единичное производное с собирательным значением « $\grave{e}\grave{e}\grave{a}\grave{i}\grave{a}\grave{i}\grave{u}\grave{a}$ » (кованые изделия), тогда как большинство существительных в НБГ и ОДГ имеют значения отвлеченного действия, названного по мотивирующему глаголу. С другой стороны, в обеих группах прослеживается тенденция к частичной конкретизации отвлеченной семантики, что подтверждается такими производными, как « $\grave{e}\grave{i}\grave{h}\grave{i}\grave{e}\sim$ ,  $\grave{a}\grave{i}\grave{e}\grave{i}\grave{a}\grave{a}\grave{i}\grave{e}\sim$ ,  $\grave{a}\grave{i}\grave{u}\grave{a}\grave{d}\grave{a}\grave{e}\grave{a}\grave{i}\grave{e}\sim$ » (в значении «образ») в ОДГ и « $\grave{d}\grave{b}\grave{o}\grave{e}\grave{t}\grave{i}\grave{e}\grave{n}\grave{a}\grave{i}\grave{e}\grave{a}$ » в НБГ. Все производные существительные едины в том, что являются отглагольными. Чаще всего в качестве производящих используются глаголы несовершенного вида, однако количество мотивирующих глаголов совершенного вида для словопроизводства существительных с суффиксом  $-\grave{i}\grave{e}j(-\grave{a}\grave{i}\grave{e}j)$  в ОДГ заметно больше, чем в НБГ (6: 2 соответственно). Мотивирующие глаголы в обеих группах чаще относятся к переходным, но в ОДГ заметно больше непереходных мотивирующих глаголов по сравнению с НБГ (5 : 1), то есть производящие для слов с суффиксом  $-\grave{i}\grave{e}j/-\grave{a}\grave{i}\grave{e}j$  в берестяных грамотах обладают большим семантическо-грамматическим единством. В обеих группах преобладают фонетико-орфографические варианты на  $-\grave{i}\grave{e}j(-\grave{a}\grave{i}\grave{e}j)$ , а вариантов на  $-\grave{u}\grave{u}j(-\grave{a}\grave{u}\grave{u}j)$  сравнительно меньше (два – в НБГ, четыре – в ОДГ), что составляет около 20% от общего числа в каждой группе.

Существительные с суффиксом  $-\grave{e}\grave{i}$  больше распространены в новгородских берестяных грамотах по сравнению с официально-деловыми документами (7 и 2 производных соответственно), отсюда спектр значений производных с суффиксом  $-\grave{e}\grave{i}$  в НБГ несколько шире, чем в ОДГ.

Но тем не менее общая тенденция в словообразовании сохраняется, а именно: существительные с собирательным значением образуются от субстантивных баз, а слова с отвлеченным значением – от адъективных. Семантика и морфологическая структура мотивирующих для производных с суффиксом  $-\grave{e}\grave{i}$  в НБГ, безусловно, разнообразнее и не может быть сравнима с мотивирующими для двух производных в ОДГ в силу недостаточного количества последних. Существительные « $\grave{a}\grave{d}\grave{b}\grave{o}\grave{e}\grave{i}\grave{a}$ » употребляется в обоих типах памятников, а кажущиеся на первый взгляд семантико-словообразовательные антонимы « $\grave{i}\grave{t}\grave{a}\grave{e}\grave{i}\grave{a}$ » (НБГ) и « $\grave{n}\grave{o}\grave{d}\grave{a}\grave{d}\grave{e}\grave{i}\grave{a}$ » (ОДГ) таковыми не являются: « $\grave{i}\grave{t}\grave{a}\grave{e}\grave{i}\grave{a}$ » – это новый урожай или сбор нового урожая, а « $\grave{n}\grave{o}\grave{d}\grave{a}\grave{d}\grave{e}\grave{i}\grave{a}$ » – старое время, прошлое. Так, мотивация антонимичными прилагательными не всегда приводит к антонимичности самих производных, хотя у обоих производных присутствует значение отношения ко времени.

Наибольшее количественное несоответствие наблюдается у производных с суффиксом  $-\ddot{u}\ddot{n}\ddot{o}\ddot{a}$  ( $-\ddot{n}\ddot{o}\ddot{a}/-\ddot{a}\ddot{n}\ddot{o}\ddot{a}$ ), которых в ОДГ содержится значительно больше, чем в НБГ (7 и 1 соответственно). Но даже одно-единственное существительное с суффиксом  $-\ddot{u}\ddot{n}\ddot{o}\ddot{a}$  в НБГ противоречит общей схеме образования слов с данным формантом: оно отглагольное, обозначает отвлеченное действие, названное по мотивирующему глаголу и являющееся лексическим церковнославянизмом, тогда как семантика и словообразовательные показатели производных в ОДГ, безусловно, шире и разнообразнее. Среди производных есть слово, обозначающее отвлеченное качество, отвлеченное состояние, отвлеченное действие и слово с отвлеченно-собирательным значением.

Книжный характер суффикса  $-\ddot{u}\ddot{n}\ddot{o}\ddot{a}$  нивелируется русифицированной фонетико-графической оболочкой слова « $\delta\ddot{t}\ddot{a}\ddot{e}\ddot{u}\ddot{i}\ddot{n}\ddot{o}\ddot{a}\ddot{t}$ » в НБГ и расширением значения от отвлеченного к собирательному в ОДГ (« $\acute{e}\ddot{a}\ddot{o}\ddot{i}\ddot{a}\ddot{i}\ddot{n}\ddot{o}\ddot{a}\ddot{t}$ ,  $\ddot{u}\ddot{i}\ddot{n}\ddot{t}\ddot{e}\ddot{u}\ddot{i}\ddot{n}\ddot{o}\ddot{a}\ddot{t}$ ,  $\acute{i}\ddot{a}\ddot{i}\ddot{a}\ddot{n}\ddot{o}\ddot{i}\ddot{e}\ddot{t}\ddot{a}\ddot{n}\ddot{o}\ddot{a}\ddot{t}$ ).

Существительные с суффиксом  $-\ddot{u}\ddot{n}\ddot{o}'(\ddot{u})$  с некоторым преимуществом чаще употребляются в новгородских берестяных грамотах, чем в деловых (4 и 2 соответственно). В обеих группах памятников производные с суффиксом  $-\ddot{u}\ddot{n}\ddot{o}'(\ddot{u})$  обозначают отвлеченное качество или состояние, названное по мотивирующему прилагательному. Однако в НБГ содержится единственный пример, свидетельствующий о конкретизации отвлеченного значения, когда производное употребляется применительно к автору послания как форма самоуничтожения – « $\acute{i}\ddot{t}$ "  $\delta\ddot{o}\ddot{a}\ddot{i}\ddot{n}\ddot{o}\ddot{u}$ ».

Производные с суффиксом  $-\ddot{u}\ddot{a}(-\acute{a})$  содержатся в равном количественном соотношении в НБГ и ОДГ (2 : 2). Они имеют единое для обоих типов памятников словообразовательное значение отвлеченного действия или состояния, названного по мотивирующему существительному, то есть обладают общим комплексом семантико-словообразовательных показателей.

Суффикс  $-\acute{u}\acute{e}(-\acute{e}/\acute{i}\acute{e})$ , участвующий в словопроизводстве существительных со значением лица и с конкретно-предметным значением, распространяется и в деле пополнения слов с отвлеченной и собирательной семантикой. Производных с таким формантом содержится приблизительно одинаковое количество в НБГ и ОДГ (3 и 4 соответственно). Есть среди производных в обеих группах как отглагольные, так и отыменные. Отглагольные производные с суффиксом  $-\acute{u}\acute{e}(-\acute{e}/\acute{i}\acute{e})$  обозначают отвлеченное действие, названное по глаголу. Они относятся к словам женского рода (« $\acute{k}\ddot{a}\acute{i}\ddot{t}\ddot{a}\ddot{t}\ddot{o}\ddot{e}\ddot{a}$ ,  $\acute{i}\ddot{a}\ddot{a}\ddot{h}\acute{e}\acute{e}\ddot{a}$ » – ОДГ, « $\acute{a}\acute{i}\ddot{t}\ddot{a}\ddot{h}\acute{a}\acute{e}\ddot{a}$ » – НБГ). Отглагольным является и производное с отвлеченно-собирательным значением « $\acute{u}\ddot{i}\ddot{n}\ddot{o}\ddot{a}\ddot{o}\ddot{i}\acute{e}\acute{u}$ », которое употребляется в обоих типах памятников, но относится оно уже к словам мужского рода. Собирательное значение также представлено среди производных обеих групп и выделяется оно в совокупности с конкретно-модификационным: « $\acute{h}\ddot{u}\ddot{n}\ddot{o}\ddot{a}\acute{a}\acute{e}\ddot{e}\ddot{a}$ » от « $\acute{h}\ddot{u}\ddot{n}\ddot{o}\ddot{u}\acute{i}\ddot{a}\ddot{t}$ » (еда, пища) (НБГ) и « $\acute{a}\ddot{h}\ddot{o}\ddot{e}\acute{r}$ » от « $\acute{a}\ddot{h}\ddot{o}\ddot{e}$ » (ОДГ). В последнем случае собирательное значение совмещено с грамматическим значением множественного числа.

Суффикс  $-\acute{i}\ddot{o}$  выделяется в слове « $\acute{a}\acute{e}\acute{e}\acute{a}\acute{i}\ddot{o}\acute{u}$ » (жизнь, имущество), которое является общеупотребительным для НБГ и ОДГ, но в берестяных грамотах, помимо этого производного, содержится существительное « $\delta\ddot{\#}\acute{a}\acute{i}\ddot{o}\acute{a}$ », которое мотивировано не прилагательным, как в случае со словом « $\acute{a}\acute{e}\acute{e}\acute{a}\acute{i}\ddot{o}\acute{u}$ », а существительным, и обозначает отвлеченное состояние.

Пожалуй, разные с точки зрения морфолого-грамматической отнесенности мотивирующие имеют два производных с суффиксом  $-\acute{h}\acute{e}'(\ddot{u})/-\acute{a}\acute{e}'(\ddot{u})$ : в НБГ « $\acute{i}\ddot{a}\acute{Y}\acute{a}\acute{e}\ddot{u}$ » – производное от существительного, а в ОДГ « $\acute{n}\ddot{a}\acute{e}\acute{a}\acute{h}\acute{e}\ddot{u}$ » – от глагола. Разница мотивирующих обусловила различия в словообразовательном значении: « $\acute{i}\ddot{a}\acute{Y}\acute{a}\acute{e}\ddot{u}$ » (НБГ) – отвлеченное состояние, а « $\acute{n}\ddot{a}\acute{e}\acute{a}\acute{h}\acute{e}\ddot{u}$ » (ОДГ) – отвлеченное действие.

Других противопоставлений в группах с общим словообразовательным формантом не обнаружено, существительные с суффиксами  $-\acute{i}\acute{a}$ ,  $-\delta$ ,  $-\#\acute{a}'(\ddot{u})$  единичны и идентичны в обоих типах памятников, что также может служить показателем семантико-словообразовательного

родства двух уровней языка, применяемых с той или иной целью в тех или иных коммуникативно-практических условиях.

Таким образом, существительные с отвлеченным и собирательным значением в новгородских берестяных грамотах и деловых грамотах Великого Новгорода имеют как общие, так и частные признаки, касающиеся их словообразования. Общее в словообразовании существительных с отвлеченным и собирательным значением выражается в наличии словообразовательных моделей с одним и тем же формантом, в единой морфолого-семантической характеристике производящих и в тождественности словообразовательного значения производных. Наибольшая общность наблюдается у производных с суффиксами  $-(uj(-\acute{a}uj))$ ,  $-(uj(-\ddot{u}j))$ ,  $-\ddot{u}\acute{a}(-\acute{b})$ ,  $-\acute{u}\acute{e}(-\acute{e}/-\acute{i}\acute{e})$ ,  $-\acute{e}\acute{i}$ , меньше точек соприкосновения при сравнении выявлено у производных с суффиксами  $-\ddot{u}\ddot{n}\acute{o}\acute{a}(-\acute{a}\ddot{n}\acute{o}\acute{a})$ ,  $-\acute{a}\acute{e}'(\ddot{u})/-\acute{h}\acute{e}'(\ddot{u})$ . По количественным показателям производные с суффиксом  $-\acute{o}'(\ddot{u})$  могут считаться принадлежностью только живого народно-разговорного языка, отраженного в НБГ, а существительные с суффиксом  $-\ddot{u}\ddot{n}\acute{o}\acute{a}(-\acute{a}\ddot{n}\acute{o}\acute{a}/-\ddot{n}\acute{o}\acute{a})$  – показателем письменно-делового языка.

Частное в словообразовании имен существительных с отвлеченным и собирательным значением касается наличия или полного отсутствия тех или иных словообразовательных моделей в отдельных памятниках, различия в морфолого-грамматических характеристиках некоторых производящих и разного словообразовательного значения производных с одним и тем же формантом в обоих типах памятников.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Блохин А.В. Словообразование существительных со значением лица в разных типах древненовгородских грамот XI–XIV веков // Вестник МГОГИ. Серия: филология. Лингвистика и межкультурная коммуникация. Научный журнал №2 (2011). – Орехово-Зуево: МГОГИ, 2012. – С. 25- 28.
2. Грамоты Великого Новгорода и Пскова. – М.–Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1949. – 408с.
3. Зализняк А.А. Древненовгородский диалект. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 720 с.

#### Summary

#### THE GENERAL AND THE PARTICULAR IN THE FORMATION OF NOUNS WITH COLLECTIVE AND ABSTRACT VALUE IN THE NOVGOROD LITERARY MONUMENTS XI-XIV CENTURIES

*A.V. Blokhin*

Moscow State Regional Humanitarian Institute

*Abstract.* The article considers the problem of correlation between morphological features of nouns with collective and abstract value in different types of ancient literary monuments by XI–XIV centuries. The focus is on determining the General and the particular in the formation of this group of words in official business and birch bark, reflecting the two types of writing-business language: everyday and formal.

*Key words:* nouns with collective and abstract value; the derived word; suffix; word-formation model; productivity; writing-business language; the General and the particular in the formation.



## ПРИКЛЮЧЕНИЯ КЛОДА СИМОНА В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

*Вишняков А.Г.*

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* Статья посвящена связям французского писателя Клода Симона с СССР и Россией и критической перцепции его творчества отечественным литературоведением.

*Ключевые слова:* Клод Симон; Новый Роман; «Дороги Фландрии»; Ермилов; Андреев; Зонина; «Тропы времени».

Россия занимает в художественной этнографии Клода Симона (1913-2005), Нобелевского лауреата, представителя французского Нового Романа, одно из первостепенных мест – после испанского лейтмотива и непосредственно перед (или вслед за) темой еврейства.

Русская (и/или советская) тематика неотступно занимает его всю жизнь, будучи представлена в романах «Шулер» (1945), «История» (1967), «Приглашение» (1987), «Акация» (1989), «Ботанический сад» (1997), в эссе «Натянутый канат» (1947), в «Нобелевской лекции» (1986), в фотографическом «Альбоме любителя» (1988).

Она доминирует в рассказе о посещении СССР в 1937 году с красноречивым названием «Вавилон» (1955), появляется как реминисценция и/или как структурный элемент в романах «Гулливер» (1952), «Весна священная» (1954), «Ветер. Попытка воссоздания барочного ретабло» (1957). И даже его последний замысел, «страниц пятьдесят», которые он порвал перед смертью – это снова обращение к «путешествию в СССР, в двадцать четыре года, и его ослепительной страсти к молодой одесситке Вере» [14, р. 436].

### **Три поездки в Советский Союз.**

В общей сложности Симон провёл в СССР более сорока дней.

Его первый приезд в июне 1937 года был вполне туристическим.

Вторая поездка произошла в сентябре 1984 года: Симон прилетел из Хельсинки в Ленинград, где был поселён в знаменитой «гостинице Астория, номер 4», окна которого «выходят непосредственно на Исаакиевский собор» в центре города, рядом с Зимним дворцом, в котором писатель увидел, через шестьдесят семь лет после своего важнейшего (наряду с Цезарем и Апулеем) «соавтора» по роману «История» Джона Рида «комнату, [...] в которой Октябрьские Красногвардейцы [...] заявили собравшимся там министрам, что для них всё кончено» [17, р. 1110].

В Москве Симон встречается в ВГБИЛ с читателями, посещает Союз Писателей СССР (1), который и организовал эту поездку после издания в 1983 году его издательством «Художественная литература» главного романа Симона «Дороги Фландрии».

Третье путешествие продлилось около десяти дней и произошло в октябре 1986 года после приглашения Ч.Айтматовым на «Иссык-Кульский форум».

С точки зрения знакомства со страной и её жителями самым плодотворным было первое путешествие. В записной книжке Симон делает многочисленные заметки, посещает (по специально разработанной для «гостей из капстран» программе) музеи (в том числе Третьяковскую галерею), достопримечательности, заводы, колхозы, церкви и пионерские лагеря, «самые разные места [...]». Многие страницы записной книжки посвящены записям зарплаты, сравнению уровня цен и продолжительности рабочего дня» [14, р. 96].

Это путешествие, как и третье, неоднократно упоминается, описывается, вновь и вновь оркеструется в творчестве Симона.

Второе путешествие остаётся самым неизвестным, потаённым. Его самая волнующая сцена, описанная в «Ботаническом саду», являет в излюбленном Симоном жанре «портрета-истории» описание ленинградской переводчицы с «исхудавшим и сероватым лицом», везущего писателя в Пулковско- таксиста – «капитана-артилериста в синем заношенном пиджаке с небольшим веером многочисленных наградных ленточек» и скрытой аэропортом «сероватой линии холмов, которую немцы не смогли преодолеть» [17, р. 1111]. Из «Альбома любителя» можно узнать, что в Ленинграде Симон побывал в Петропавловской крепости и музее Достоевского, своего любимейшего иностранного писателя, наряду с Чеховым и Д.Конрадом.

И характер, и исторический контекст этих трёх поездок далеки от заурядных. Из всех видных французских интеллектуалов, «приглашённых» в СССР [2], Симон – единственный, испробовавший едва ли не все возможные модели этого путешествия, кроме разве что приезда по частному приглашению (хотя третьё отдельными чертами поразительно на него похоже): индивидуальным туристом, гостем официальной структуры, визитёром высшего государственного уровня. Момент этих поездок в равной степени необычен: в первом случае Симон становится зрителем последнего акта войны Сталина с троцкистами, с увлечения идеями которых и начался интерес Симона к СССР, во втором – агонии рассыпающегося на краю пропасти государства, в третьем – отчаянных попыток «Генерального секретаря» (только так в «Приглашении» и именуется Горбачёв) подкрепить внешнюю политику экономическими реформами.

Степень вовлечения Симона в советскую реальность столь же разнится по уровню, направлениям и общей атмосфере.

Первая поездка – это изучение, внимательное, то восторженное, то ироническое, нередко в духе вспомнившихся ему позднее, в 1986 году, «Персидских писем» Монтескье, странного и пёстрого мира («В России вы могли делать всё, что вам вздумается – при условии наличия достаточного количества денег, [...] подарить себе иллюзорное ощущение себя миллионером. [...] Русские очень гордились всем, что было у них в стране, даже если это было бедно, грязно или нелепо. Это было очень симпатично и трогательно, но, в конце концов, начинало раздражать») [16, р.14], венчающееся сентиментальным пароксизмом с одесской комсомолкой.

Вторая поездка – безжалостное препарирование «утраченных иллюзий» анархистской юности сноба-троцкиста, европейского славянофила.

Третья – фантазматический коллаж, запрограммированный заранее в стиле и оптике Свифта и Оруэлла (3) и прожитая, а затем и описанная, от начала и до конца в этой технике дадаистской фантазмагии.

### **Первые отзывы советской критики: враг или попутчик?**

Но не менее неожиданны и даже экстравагантны следы, оставленные книгами и статьями Клода Симона на отечественном критическом поле. На первый взгляд Симон никогда не был ни в центре, ни даже в фокусе внимания советских литературоведов и читателей, что легко увидеть при анализе числа его переведённых произведений, посвящённых ему статей и даже простых упоминаний его в сравнении, например, с лидерами Нового Романа Роб-Грийе и Саррот (4).

Тем не менее мне удалось разыскать около пятнадцати источников, очень различных по тематической направленности, тональности и жанру. Характерно, что почти все нижеупомянутые авторы – доктора филологических (на худой конец – философских) наук, известные исследователи и переводчики, специалисты в области французских языка и литературы.

Первая статья, посвящённая критике «новой школы» романа, написана Самарием Великовским, переводчиком и знатоком французской литературы, доктором философских наук. В этой статье, названной «На холостом ходу» [6] (5), Симон упомянут четыре раза как «видный представитель школы» Нового Романа, который «строит свой роман «Дороги Фландрии» (1960), посвящённый одному из эпизодов разгрома французских войск летом 1940 года,

так, чтобы из него не вытекало никакой оценки войны – ведь это задача «исключительно моралистов и социологов» [...]» [6: с. 178]. Показательно, что ещё долгих сорок лет, до публикации перевода «Нобелевской лекции», симоновской публицистике, чаще всего весьма далёкой от политико-идеологических баталий его времени, будет уготована печальная участь «цитаты второго рода» во всевозможных, чаще всего враждебных её духу и букве, социокритических коллажах, что подтверждает парадоксальную идею Роб-Грийе об оппортунизме и мелкобуржуазности советской критики, усмотревшей в новаторстве новороманистов пугающий реакционный консерватизм.

Следующая статья «Страхи Клода Симона» доктора филологических наук Владимира Ермилова в «Литературной газете» [9] разделена между первой и четвёртой страницами и довольно значительна по размерам (около 1000 строк), что показывает значение, которое придавала этой «полемике» (подзаголовок статьи) редакция главной газеты советских писателей. Это становится тем более очевидным при сравнении со статьёй некоего М.Кузнецова с тем же подзаголовком «полемика» «Политика, «преследуемая» Роб-Грийе» (№127, 22 октября 1963), в два раза меньшей по объёму и расположенной на четвёртой странице (6), что делает ещё более явным стремление на том этапе пытаться вести диалог с нашим «писателем-виноделом», а не «Папой Нового Романа» (две традиционных газетных клички Симона и Роб-Грийе соответственно).

Статья Ермилова, как и статья Симона «Уж не играют ли революционные писатели роль розовой прессы?» (*Et si les écrivains révolutionnaires jouaient le rôle de la presse du soir?*), опубликованная в журнале «Экспресс» 25 июля 1963 года, стала следствием одной дискуссии на «Семинаре писателей Востока и Запада», состоявшемся летом 1963 года в Финляндии. Финский переводчик Рейо Никкиля так вспоминал эту попытку «финляндизации» культурных отношений Запада и Востока Европы: «Первый семинар был организован летом 1963 года. Семинар должен был послужить мостом между писателями, критиками и переводчиками Востока (СССР) и Запада (капиталистические страны). Тема 1963 года: «Писатель и предрассудки». [...] Темы только намечали направление дискуссий, которые всегда выходили за их рамки. Например, важнейшим событием первого семинара стала устная схватка между Владимиром Ермиловым (современником Маяковского и одним из его палачей) и французским писателем Клодом Симоном на тему преимуществ социалистического реализма перед модернизмом. Ещё долго они продолжали этот спор на страницах «Литературной газеты» и литературного приложения к «Фигаро»» (7) [12].

Типичная манера ведения дискуссии с Западом, царившая в советской журналистике и критике 60-70-х годов основывалась на насмешливом и часто грубом и издевательском комментировании кратких и редких цитат, вырванных из контекста (живучие уроки наполеоновской риторики, хотя осуждённые и отвергнутые продолжали окормлять оттепельный и позднесоветский критический дискурс). Чаще всего противоположная точка зрения представлялась в виде чересчур (даже в рамках жанра) искажённой карикатуры. И с этой точки зрения статья Ермилова, вопреки своим ритуальным охранительно-агрессивным мелизмам, удивительна на фоне тогдашних литературно-журнальных «нравов и обычаев». Примерно 17% её общего объёма составляют цитаты Симона, что демонстрирует всю заинтересованную серьёзность намерений одного из самых влиятельных и строгих литературных критиков 1920-60-х годов. Вся статья разделена на главы, посвящённые «страхам Клода Симона», которых «недоруганный» оппонент Маяковского насчитывает пять: перед наукой, перед поисками истины (большая часть статьи), перед политикой, перед «человеком или перед бесчеловечностью?», за будущее искусства. В контрапункт Симону Ермилов упоминает или цитирует Ленина, Флобера, Аристотеля, Пушкина, Толстого, Достоевского, Шекспира, Чехова, Стендаля, Бальзака.

Сложно кратко, но достаточно полно изложить все положения этой принципиально важной для понимания нашей темы статьи. Отметим её общий вполне доброжелательный тон («Речь идёт об очень важных вещах, и поэтому необходимо очень внимательно прислушаться к Клоду Симону»), что было относительной редкостью в интерпретации мнений ино-

странцев в тогдашней советской критике. Ермилов, кажется, не шокирован (или кажется не шокированным) анархомаксималистскими воззрениями Симона («глубоко провинциальные нигилистические взгляды на искусство», «занимательное противоречие в его рассуждениях», «клубок противоречий! Он всегда возникает при неправильной исходной посылке»), которые его скорее удивляют или даже забавляют: «Эти размышления [...] вызывают, прежде всего, чувство удивления. В нашей, советской критике уже очень давно, ещё в двадцатых, отчасти в тридцатых годах, прошли дискуссии о специфике искусства. [...] Вновь и вновь мы встречаемся в рассуждениях Клода Симона с такими представлениями об искусстве, которые нельзя назвать иначе, чем доисторическими».

Французскому читателю мнения Ермилова могут в свою очередь показаться «доисторическими и глубоко провинциальными», но отечественный исследователь, обладающий хотя бы минимальной научной добросовестностью и интеллектуальной честностью, не может не ощущать сюрреалистического, а нередко и откровенно ложного, лживого характера «русского мифа» как созданного западным миром, так и его симоновского варианта. Многие нервные точки симоновских поэтики и этики угаданы и увидены Ермиловым, как и одним из следующих наших героев, Л. Андреевым, точно, а его отношение к ним и их интерпретация в целом скорее соответствуют, чем нет и советскому, и нынешнему, российскому, отношению к этим сложным проблемам.

Тамара Балашова, доктор филологических наук в своей книге «Французский роман 60-х годов. Традиции и новаторство» [4], играя на привычном для советской критики противопоставлении «хорошим» новороманистам (на роль которых чаще всего назначались Саррот и Бютор) «плохим», в частности, пишет: «Отдавая щедрую дань многим заблуждениям школы «нового романа», Бютор нередко взрывает изнутри её принципы» [4, с. 8]. «Хорошему» Бютору посвящена целая глава этой книги, а о нашем герое и о его главном романе упоминается вскользь и довольно пренебрежительно (и в придачу – с искажениями буквы и духа): «Грязь, тоска, ржание коней, грубоватые пререкания бывших солдат (то есть, видимо, нынешних пленных – АВ), а в воображении – роскошные гостиные, элегантные дамы и обходительные кавалеры, свадьба богатого дядюшки, потом ночь, соединившая с невестой уже не старика, а героя, и снова блеск бала и грязь бараков <...> таков 1940 год, увиденный автором «Дорог Фландрии» (*Les Routes des Flandres*, 1961 – на самом деле – 1960 – АВ) К.Симоном. Не стоит гадать, что было на самом деле, чего не было. Писателю важно настроение – тоска, грязь, иллюзорность счастья» [4, с. 94].

Исследовательница добавляет к вышеназванным обвинениям упрёк в импрессионизме, что не может не удивлять в устах одного из самых крупных советских специалистов по французской поэзии XX века, давно переросшей не только верленовский импрессионизм столетней давности, но и множество иных разнообразных *-измов*.

Морис Ваксмахер, переводчик современной французской поэзии, в своей книге «Французская литература наших дней» [5] купажирует поэтическую точность своих переводов с пропагандистским новоязом: «Для Натали Саррот, Алена Роб-Грийе, Мишеля Бютора, Клода Симона, Клода Мориака, ряда других писателей старый роман отжил – и прежде всего потому, что он старый. Плохой он для них только потому, что старый. Искусство должно непрестанно обновляться. Обновляться ради обновления. Если что-то уже было в искусстве, это «что-то» не должно использоваться в современном романе. Новое хорошо уже тем, что оно новое. Старый роман рисовал реальность, видимую всеми (видимо всё же – «всем» – АВ), но есть реальность невидимая, импульсы подсознания, и отразить их – значит отразить реальность истинную, единственно достойную быть объектом искусства. Сделать же это можно лишь перейдя к иным формам письма – к новым, которые хороши уже тем, что они новы... и так далее» [5, с. 130-131].

Подобные пассажи открывают ещё одну грань таланта «выдающегося российского переводчика», именем которого названа премия, ежегодная присуждаемая посольством Франции лучшему переводчику на русский язык.

Аналогичная тенденция, состоящая в подмене конкретного анализа более или менее сознательным, ловким и циничным пэчворкингом безапелляционных клише и приговоров за чаще всего придуманные самим умельцем прегрешения автора – до сих пор широко распространена в отечественной литературной критике. Приписать художнику-новатору свои (или чьи-то ещё, но в любом случае – не его) воззрения для того, чтобы после долгого пережёвывания выплюнуть их с благородным негодованием или тонкой улыбкой – остаётся торной дорогой критиков, являющихся, напомним это, почтенными специалистами в своей области, а не всеядными, вечно спешащими и поверхностными журналистами.

Ещё один доктор филологических наук Леонид Еремеев опубликовал единственную советскую монографию о течении, к которому принадлежал Симон: «Французский «новый роман»» [8], в которой он десять раз упоминает Симона и даже анализирует на четырёх страницах английскую версию (8) наделавшей в своё время много шума его статьи 1964 года «Но для кого же тогда пишет Сартр?».

Для нас рассуждения Л.Еремеева интересны прежде всего тем, что здесь впервые в приложении к нашему автору появляется этикетка «формалиста», которая будет преследовать воображение Симона и во время двух последних поездок в СССР, и много лет спустя (9). Именно этот ярлык из бранного он сделает ярлыком на царство, своим знаменем, почти хоругвью: «[...] нам известно [...], что рафинированная проза новороманистов находит своих читателей лишь в узком кругу интеллектуалов и университетских профессоров. В основе неуспеха (Нового Романа – АВ) лежит [...] формализм. К. Симон ставит перед писателем формальные задачи и, ссылаясь на Пикассо, ищет подтверждения правильности своей концепции творчества [...]. [...] Симон игнорирует неразрывную связь в восприятии искусства формы и содержания (то есть связь формы и содержания в восприятии искусства – АВ), но по ходу рассуждений произвольно устанавливает зависимость художественного впечатления от моментов психологии творчества («как только он взял кисти в руки и стал лицом к лицу с темой»), то есть категории переменной от относительно постоянной и общей природы творческого процесса. [...] Сомнительна похвала поклонника, который считает достоинством произведения то обстоятельство, что в нём «от первоначального замысла ничего не осталось». [...] О замысле Пикассо говорит тот факт, что «Герника» была предназначена для всемирной выставки 1937 г. в Париже. [...] У входа в павильон Испании панно напоминало об угрозе фашизма, вызывало чувство возмущения войной. И только попав в нью-йоркский музей, оно стало предметом формальных споров искусствоведов» [8, с. 210-212].

### **Леонид Андреев и Ленина Зонина: серьёзно о Симоне**

Теперь оставим хронологическое развитие нашего обзора и рассмотрим более интересные (как слабые, так и сильные) стороны советского и российского подходов к творчеству одного из самых необычных французских писателей второй половины XX века на примере Леонида Андреева и Ленины Зониной.

Андреев – известный профессор, который пятьдесят лет проработал на возглавляемой им кафедре зарубежной литературы филологического факультета МГУ. За эти годы он неоднократно писал о Клоде Симоне. Тонкий знаток французской литературы, человек широких взглядов, Л. Андреев прочёл мою кандидатскую диссертацию о Симоне перед самой своей смертью и одобрил её, несмотря на содержащуюся в ней критику некоторых его устаревших оценок.

В книге «Современная литература Франции. 60-е годы» [3] Андреев детально, на пяти страницах, анализирует важнейшие особенности творчества Симона, опираясь в основном на «Дороги Фландрии». Исследователь пишет о «натурализме» Нового Романа и романов Симона в частности как проявлении отказа давать оценку тщательно воссоздаваемой реальности (что у нас и было принято называть «натурализмом» новороманистов). Показательно, что этот «отказ» интерпретировался советской критикой предшествующего периода как нежелание смотреть реальности в лицо, но Андреев делает важный шаг вперёд, не отвергая такого подхода, а наоборот – заостряя его: «В самом известном, в завершающем 50-е годы романе

Симона «Дорога (sic! – АВ) Фландрии» (1960) к реальности всё время возвращает читателя сам писатель – к бесспорной и кошмарной реальности войны. Скрупулёзное, натуралистически дотошное воссоздание «фрагментов», свойственное манере Симона, в данном случае не помешало созданию картины военного поражения, разгрома, воцарившегося хаоса» [3, с. 65].

Эту диалектическую идею «защиты и прославления» объективных референтов в поэтике и письме Симона, имманентную им даже, возможно, вопреки всегдашним «гиперформалистским» заявлениям писателя, исследователь будет детализировать, обогащать и уточнять в течение следующих лет: «В романе возникает модернистская картина всеобщего хаоса. И всё же писатель вновь и вновь возвращает нас на дорогу Фландрии, в бараки военнопленных, к этой незыблемой реальности, к конкретности Второй мировой войны, участником которой был сам Клод Симон» [3, с. 66].

В 1983 году издательство «Художественная литература», не издававшее до тех пор лишь мировую классику, осуществило уникальный не только для него, но и для судеб Нового Романа проект. Под одной обложкой с большим предисловием и библиографическими справками Андреева были опубликованы переводы четырёх *новых романов*: «Изменения» Мишеля Бютора, «В лабиринте» Алена Роб-Грийе, «Дорог Фландрии» Клода Симона (с. 353-572), «Вы слышите их?» Натали Саррот [1]. Тираж был вполне обычным для советского книгоиздательства, но фантастическим по западноевропейским меркам: 50000 экземпляров. Ещё более удивительно другое: книгу невозможно было найти ни тогда (так, по каталогу ВГБИЛ числилось 10 экземпляров, но выдавали всегда один и тот же), ни теперь; и невольно вспоминаются ходившие тогда слухи, что проект был чисто политическим, и большая часть тиража была сразу уничтожена или даже не напечатана вовсе (10).

Андреевым движет не желание (или обязанность) вступить с художниками в политико-идеологическую «полемику», хотя, как ведётся с «неистового Виссариона», без неё у нас не обойтись. Доктор филологических наук, профессор, автор лекционного курса по истории французской литературы на филологическом факультете МГУ, ставит перед собой цель подготовить советского читателя к запоздалой (самый свежий роман, Саррот, опубликован в 1972 году, самый ранний, Бютора – в 1957) встрече с объектом уже «приутихших споров», ставшим (далее – ещё более явный реверанс в сторону бдительных цензоров) «непреложным фактом истории литературы» [1, с. 3]. Не лишне будет напомнить о том, что французская литература, как и французское кино, всегда пользовалась особым расположением советской публики – и «подготовленной», и «самой широкой».

Осторожная преамбула о «непреложности» продолжается крещендо, в строй встают испытанные аргументы о «натурализме» и «индивидуальном сознании», но показательно, что и инвективы не только смягчены, но и поставлены в гипотетической, полувопросительной плоскости, а особой пикантности всему блюду придаёт то, что вторая противостоит первой, по сути аннигилируя её – и себя заодно: «Если судить по основополагающим высказываниям «новых романистов», то «новый роман» может показаться разновидностью современного натурализма (изображение лишь «крох», лишь фрагментов, без попыток постижения сущности). Но в отличие от классического натурализма в «новом романе» на передний план выдвигается индивидуальное сознание [...]» [1, с. 6].

Неслучайно чуть ниже этот же вроде бы негативный мотив варьируется в приложении к Симону как вполне позитивный и конструктивный: «У Клода Симона поток сознания на переднем плане, он свободно и широко разливается на пространстве романа, вовлекая в себя всё: и то, что внутри сознания, и то, что вне его.

В этом непрерывном, сплошном потоке и монологи, и диалоги, и описания, и прямая речь, словом, все способы повествования. Субъективный его ритм ломает все нормы, даже нормы языка, синтаксиса [...]. [...] всё вращается в безостановочном круговороте, напоминающем лабиринт Алена Роб-Грийе. Между тем, в романе «Дороги Фландрии» можно вычитать вполне определённую историю. [...] Из хаоса выступает дальнейшая судьба персонажей [...].

Выходит, в романе Симона есть целая система персонажей и их история? Однако всё это возникает в потоке сознания, который не служит для раскрытия образа какого-либо определённого персонажа, его внутреннего мира» [1, с. 6].

В своих общих утверждениях Андреев идёт ещё дальше, причём, не забывая расставлять вполне советские акценты, но в этом случае – не карикатурно утрирующие, а не утерявшие значения и для постсоветского периода русской критики с её исподвольным возвратом к учёту нравственной стороны искусства наравне с формальной, эстетической: «Можно с уверенностью сказать, что в пределах искусства истинно значительного «новый роман» остаётся благодаря [...] той мере, в которой он, вопреки всем своим декларациям и обещаниям, не порывает с реальностью раз и навсегда. Желая напомнить о реальности формы, «новый роман» убедительно показал решающее значение реальности содержания для обновления романа» [1, с. 16].

Именно у Андреева впервые появляются небывалые в отношении Симона ранее оценки и выражения: «С завораживающей силой Клод Симон передаёт самим текстом книги ритм непрерывного движения, бесконечной скачки (11), которая вырастает до символа бытия, потока жизни. В этом потоке сливаются две темы, два лейтмотива – любви и смерти. [...] Так создаётся образ всепоглощающей бездны. В эту бездну уходит История вместе с её легендами и мифами. [...] Трагедия оборачивается фарсом. Так было – так и есть» [1, с. 14].

Другая тема, выделенная Андреевым в «Дорогах Фландрии» и впервые – с такой решительностью и глубиной: священная для «коллективного бессознательного» советских людей тема войны с гитлеровской Германией. Андреев высоко оценивает этот уровень симоновского текста, что очень важно не только для продвижения творчества новороманистов в русское культурное пространство, но и для мировой симонистики в целом, так как он – единственный из писавших о Симоне критиков, имевший военный опыт, аналогичный пережитому французским писателем, и даже ещё более трагичный.

Леонид Андреев пошёл на фронт добровольцем летом 1941 года и вернулся в университет в 1945 году инвалидом на костылях. Под его пером официозная тема антимилитаризма стала решающим аргументом за «русского» Клода Симона: «Война вошла в творчество К. Симона как постоянный мотив, как важнейший элемент его мировосприятия, благодаря чему лучший его роман «Дороги Фландрии» (1960) с полным правом может быть назван антивоенным. Однако /остальные его романы разрушают – АВ/ объективно существующую в обществе систему детерминант. Социальная проблематика, всё значение которой Симон как будто познал на своём жизненном опыте, отходит на второй план, уступая место тому, что писатель считает вечным, неизменным в жизни человеческого индивида в мире вещей, дающих ему поучительные уроки» [1, с. 355].

Из вышеприведённого становится ясно, что рецепция Симона в нашей стране в 70-е годы перестаёт быть одноцветно негативной, и если даже критика новороманиста продолжала быть острой, то объектом её был не столько, как чудилось ему самому, его «формализм», сколько его последовательное (и вполне понятное в общем контексте западного «пустонесного» имморализма) желание ограничить свой оригинальный дар онирическим визионерством. Столь же и ясно и то, что Симона, с подачи Андреева, ценили гораздо выше его камерных коллег с их микроскопической – пусть даже в планетариумных, как у Саррот, масштабах – оптикой за богатую, не побоюсь этого слова – толстовскую, ткань его лиро-эпических текстов, питаемую социокультурными, философскими и психологическими замечаниями, редкими по точности, глубине, парадоксальности, безжалостной ироничности.

Интересно, что именно к 60–80-м годам относится расцвет лейтенантской прозы в советской литературе (напомню, что у отслужившего ещё до войны в кавалерии Симона и призванного в тот же день, что и его погибший в первых боях Первой мировой войны отец, но 25 годами позже, было унтер-офицерское воинское звание *brigadier*, «подвесившее» его между офицерами и рядовыми). Бывшие лейтенанты и солдаты (В. Некрасов, В. Быков, Ю. Бондарев, К. Воробьёв, В. Астафьев) с их «окопной правдой» шли в протivotоке к официальной идеологии, и когда Андреев интерпретировал «Дороги Фландрии» как трагиче-

скую, но всё же типическую даже в своих «формалистских деформациях» фреску, он сближал Симона и его аристократический эстетизм и прирождённый демократизм с этим веристским течением советской литературы, выделяя тем самым референтный уровень (то самое дорогое всем критикам «о чём и ради чего»), вокруг которого западные симонисты вели в эту эпоху яростные и погубившие не одну репутацию бои.

В последующие бурные годы Андрееву доводилось ещё не раз писать о Симоне: в учебнике по французской литературе для студентов-филологов (1987) [2], в главе «Антидрама и антироман» академической истории «Французской литературы. 1945–1990» (1995) [13], но последние цитаты, которые хотелось бы привести и обсудить, взяты из необычной, на взгляд любого симониста, книги, в которой соседями Симона стали повлиявший на боготворимого Симона Пруста Анри Бергсон с его «Смехом» и страстно нелюбимый им (и плававший ему той же монетой) Жан-Поль Сартр.

В своей статье «Упорядоченный беспорядок» он, в частности, пишет: «Приходится [...] изловить Симона на его противоречивости и прямо сказать: роман «Дороги Фландрии» потому и стал самой значительной книгой не только в творчестве Симона, но и в наследии всей группы «новых романистов», что её автор даёт возможность вычитывать в этом тексте некую «историю», вынуждает выискивать в нём определённый смысл. Все разработанные Симоном приёмы налицо – однако они выступают в роли содержательной формы, работающей на тот мощный эффект, который производит это произведение. По этой причине «Дороги Фландрии» (1960) – одно из самых «читабельных» созданий Симона» [11, с. 599].

Чуть ниже Андреев делает очень показательное признание о читательском «адресате» симоновского романа на позднесоветском культурном пространстве, попутно давая очень точные лапидарные характеристики художественному методу Симона, который он вполне логично – в отличие от предшествующих советских критиков – противопоставляет эстетике других новороманистов: «[...] «Дороги Фландрии» в противоречии с постулатами «нового романа», отказавшего персонажам в праве на существование, дают возможность читателю, не боящемуся трудностей, вычленить целую систему героев этого романа. [...] Расплетая паутину словесной ткани романа, читатель обнаруживает, прежде всего, композиционное и смысловое ядро – историю гибели в начале войны [...] капитана де Рейшака и его эскадрона. Именно эта история – один из способов «упорядочивания беспорядка» жёсткой композицией [...]» [11, с. 600].

Очень интересно то, как Андреев, имевший жизненный опыт не меньший, чем оба персонажа следующей цитаты, вписывает их такое разное искусство в контекст трагической реальности XX века.

Французское литературоведение начало поворачиваться к аналогичному ракурсу интерпретации триады «Автор-Текст-Реальность» лишь после долгого и не слишком плодотворного блуждания по структуралистским и постструктуралистским лабиринтам 1960–90-х годов: «Сартр и Симон начинали с общей исходной позиции – идеи «беспорядка», абсурдного мира. Оба оказались затем в эпицентре катастрофы, на полях сражений мировой войны, но пути их разошлись. Сартр признавал зависимость свободы от исторических обстоятельств, «ангажировался», стал искать реальные способы преодоления абсурда, выхода искусства на безграничные пространства мысли и действия. Симон нашёл в военной катастрофе подтверждение тотальной абсурдности, преодоление которой невозможно – возможно лишь упорядочивание хаоса с помощью языка, в структурах самодостаточного искусства. Так в судьбе Сартра и Симона определились два основных направления движения в кризисную современную эпоху – к преодолению абсурда или же к упорядочиванию беспорядка» [11, с. 604-605]. Известно, что Сартр отвергал формальные изыски и демонстративную аполитичность и «внеангажированность» Нового Романа, что вызывало иронические комментарии Роб-Грийе и яростно полемические – Симона, не могшего даже предположить, что когда-нибудь окажется под одним переплётом со своим антагонистом.

И последняя реплика из более чем тридцатилетнего спора двух участников Второй мировой войны, в которой, отталкиваясь от романа «Дороги Фландрии», Андреев ставит го-



раздо более общие вопросы о месте и роли художника в истории и искусстве: «Что делает этот роман большой книгой, явлением в литературе второй половины XX века? Искусство выдающегося мастера, – но что такое это искусство? Так называемые приёмы, техника кубистического симультанизма, словесная живопись? Несомненно, – и потому, конечно, что с помощью этой техники воссоздаётся незабываемая картина «беспорядка» как реального состояния человеческого общества на определённом этапе Истории. Опыт этой Истории, жизненный опыт самого Клода Симона стал важнейшей составной частью художника, а не остался внешним, параллельным ему миром закавыченной реальности, как в том уверяет сам писатель» [11, с. 603].

В 1984 году издательство «Художественная литература», приготовившее к печати за год до этого коллективный том новороманистов, публикует книгу Ленины Зониной (12) «Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов (60–70 гг.)» [10]. В манихейской диалектике советской критики в отношении Нового Романа наконец-то стало явным медленное, но неумолимое движение «из тени в свет», остановленное лишь горбачёвской «катастройкой», до основанья разрушившей всю постсталинскую, так долго и любовно выстраивавшуюся, систему сдержек и противовесов в интерпретации западного искусства и похоронившую на несколько десятилетий под своими руинами не одно произведение и имя, в том числе – и Клода Симона.

Но вернёмся в «поздний застой»: на роль «князя тьмы» отныне назначен страстно рвавшийся из левобережной парижской реторты гомункулос «нового нового (или «новейшего») романа», что создаёт хорошие контрапунктические возможности для позднесоветских «мастеров фуги в штатском», с которыми наша следующая героиня была, как можно предположить при знакомстве с её необычным жизненным путём, каким-то образом связана.

Ну а на «тропах времени» упомянутой выше дихотомии посвящена одна из трёх глав с красноречивым заглавием «Поиски и тупики», первая половина которой названа «Новый роман», а вторая – «Убиение романа». Если второй подраздел живописует прегрешения Соллерса и Рикарду, то первый – деяния новороманного квартета, причём Саррот («Наталье Ильиничне Черняк», как любили её называть у нас) уделено 16 страниц, женевскому затворнику Бютору – тоже 16, Симону – 14 (13), а самому токсичному из всех Роб-Грийе – целых 23.

Мы приведём только две очень показательных цитаты из книги Зониной. В первой из них автор, наряду с обычными для западного литературоведения, но пока ещё диковинными для отечественной критики, оценками «взаимодействия фабульной основы и словесности», следом за Андреевым, использует неслыханные никогда дотоле эпитеты. Кроме того, сразу обращает на себя внимание перенос центра внимания с проблем «войны и мира», «абсурда и хаоса» на чисто эстетические, формалистские стороны самого текста и писательского праксиса – те, что, по многократным, в том числе и повторённым в беседе со мной, заверениям Симона и есть единственно его интересующие. Такое ощущение, что советские литературоведы наконец-то прочли, а не просмотрели книги и статьи Симона, и если не согласились с ним, то хотя бы прислушались к нему и признали за ним право писать и говорить так, как он это делает.

Как это часто бывает у увлечённых или неопытных исследователей, критический дискурс (который «ищет, спотыкается, добирается до какого-то скрытого от него самого смысла») здесь подходит, по французскому выражению, «как перчатка», не только своему объекту, но и субъекту: «Читая Клода Симона, необходимо отдаться завораживающему движению плотной и мерцающей лавины текста. Это плотность и мерцание словесной ткани, плотность и мерцание насыщающих эту ткань значений, множественных и как бы переливающихся одно в другое. Фраза Клода Симона бесконечно растягивается, громоздя и присоединяя к себе эпитеты, сравнения, скобки. Текст дышит, пульсирует, ветвится. Возникает ощущение, что писатель ищет, спотыкается, добирается до какого-то скрытого от него самого смысла того, что он пишет. Взаимодействие фабульной основы и словесности опрокинуто – не логика сюжета, характера, ситуации ищет для своего выражения адекватное ей слово, но полифо-

ничное, многозначное, звучащее всеми обертонами слово властно несёт романиста, и он сражается с этим сопротивляющимся ему [...] непокорством [...]. Текст – след этой борьбы» [10, с. 94].

Выше уже упоминались продолжатели дела формалистов 60-80-х годов, чей ретроспективный восторг подпитывался преклонением перед самыми радикальными и застывшими формами западного структурализма, что, естественно, привело их (в соединении с общим экстазом позднесоветской интеллигенции перед научно-техническим прогрессом) к безмерному обожанию кристаллических структур, различных схем, диаграмм, декодировок, «машинных языков», призванных, как им мерещилось, вытеснить естественные. Именно с этой точки зрения нижеследующий фрагмент Зониной и представляет интерес: «Текст Симона – это своего рода устройство, вбирающее информацию мира и перерабатывающее её таким образом, чтобы на выходе, наряду с продуктом переработки – романом, – обозначился и постигаемый в ходе переработки принцип собственной работы. То, как строится роман, и есть сюжет романа. Само строение фразы моделирует процесс «переработки» информации в текст» [10, с.95].

Как видим, пресловутый *l'air du temps* («воздух эпохи») не ведает границ не только в вопросах моды; и никакой «железный занавес» не смог остановить триумфальное шествие «доксы» (излюбленный жупел-тотем структуралистов) Рикарду и иже с ним, на словах отвергаемой и критикуемой, но контрабандно, с оторванным лейблом, протаскиваемой на советский рынок идей.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев, Л.Г. Предисловие // Бютор, М. Изменение. Роб-Грийе, А. В лабиринте. Симон, К. Дороги Фландрии. Саррот, Н. Вы слышите их. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 3–22.
2. Андреев, Л.Г. История французской литературы: Л.Г.Андреев, Н.П.Козлова, Г.К.Косиков. – М.: Высшая школа, 1987. – 543 с.
3. Андреев, Л.Г. Современная литература Франции. 60-е годы. – М.: Изд-во МГУ, 1977. – 367с.
4. Балашова, Т. Французский роман 60-х годов. Традиции и новаторство. – М.: Высшая школа, 1965. – 104 с.
5. Ваксмахер, М.Н. Французская литература наших дней. – М.: Художественная литература, 1967. – 216 с.
6. Великовский, С. «На холостом ходу» // Иностранная литература. – 1963 – № 1. – С. 176-206.
7. Вишняков, А. Клод Симон: встреча на пороге текста (статья и интервью) // Вопросы литературы. – №6, ноябрь-декабрь 2003. – С. 202-228.
8. Еремеев, Л.А. Французский «новый роман», – Киев: Наукова думка, 1974. – 224 с.
9. Ермилов В. «Страхи Клода Симона» // Литературная газета. – №108 (4695), 07.09.1963. – С. 1, 4.
10. Зонина, Л. Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов (60-70 гг.). – М., 1984. – 262 с.
11. Симон, К. Дороги Фландрии. «Нобелевская лекция / Бергсон, А. Смех. Сартр, Ж.-П. Тошнота. Симон, К. Дороги Фландрии. Библиотека «Лауреата Нобелевской премии». – М.: Панорама, 2000. – 608 с.
12. «Спектр», финский интернет-еженедельник (на русском языке), №25, 21.06.2007.
13. Французская литература, 1945-1990 / В.В. Ерофеев [и др.]; отв. редактор Н.И. Балашов. – М.: Наследие, 1995. – 924 с.
14. Calle-Gruber M., *Claude Simon, Une vie à écrire*, Paris, Seuil, coll. « Biographie », 2011, 451 p.
15. *Littérature, XXe siècle, textes et documents*, réunis par Bernard Lecherbonnier, Dominique Rincé, Pierre Brunel, Christiane Moatti, introduction historique de Pierre Miquel, Nathan, 2001, 896 p.

16. Simon C. La Corde Raide. – P., 1947. – 187 p.
17. Simon C. Le Jardin des Plantes. – P., 1997, in : *Œuvres*, éd. établie par A.B.Duncan, avec la collaboration de J.-H.Duffy, Gallimard, « La Pléiade », 2006, 1582 p.

### Примечания

1. Где, в частности, и произойдёт сценка с «проверкой на формализм», о которой он рассказывал многим интервьюерам, в том числе и мне: «А знаете, когда я был в Москве по приглашению вашего Союза писателей, то на какой-то конференции меня спросил один из ваших писателей, в чём состоят мои проблемы. Я ответил ему, что их у меня всего три: первая – как начать, вторая – как продолжить и третья – как закончить. И знаете, что он мне ответил? – «Да ведь вы же формалист!» Потрясающе!» [7: с. 221].

2. Самые известные: А.Барбюс, Ж.Дюамель, Р.Роллан, А.Жид, Л.-Ф.Селин, Л.Арагон, А.Мальро и, разумеется, Ж.П.Сартр с неизменной С.де Бовуар. Все ведущие новороманисты (Н.Саррот, А.Роб-Грийе, М.Бютор) в разные годы побывали в СССР, как, впрочем, и большинство сколько-нибудь интересных зарубежных писателей. Хотя, разумеется, были персоналии, по тем или иным причинам непредставимые в 1920-е-1980-е годы на Тверской или на Невском.

3. Характерна широкодиапазонная тональность описания в «Георгиках» (1981) злоключений в 1936 году в Барселоне (зажатой во франкистские и сталинские клещи) некоего «О.», в котором легко угадывается Оруэлл: от сочувственной, вкрадчиво иронической, до саркастически беспощадной.

4. Например, в академическом труде «Французская литература. 1945-1990» ([13]) Роб-Грийе упоминается на 73 страницах, Саррот – 56, Бютор – 43, Симон – 34, Дюрас – 27. Интересно отметить, что в главе о Новом Романе уже канонической французской хрестоматии о истории французской литературы XX века ([15: р. 583-610]) сестры раздаются в аналогичных пропорциях и порядке: 49, 17, 30, 18, 10.

5. Статью сопровождают «Литературные иллюстрации» (с. 191-206) – фрагменты романов Н.Саррот («Планетарий»), А.Роб-Грийе («В лабиринте») и М.Бютора («Ступени»), ставшие первой, и в своём роде уникальной, публикацией новороманистов на русском языке. Первый и третий романы из этого «краткого курса» Нового Романа не переведены до сих пор, что удивительно, особенно в отношении романа Саррот, самого, на мой взгляд, гармоничного произведения писательницы.

6. И это несмотря на то, что Роб-Грийе, как и Саррот, участвовал в августе всё того же 1963 года в «Ленинградской встрече» писателей.

7. В цитате неверно указан французский журнал («Фигаро» вместо «Экспресс»). Цит.по: <http://mojarossija.blogspot.ru>.

8. При чтении труда, изданного киевской «Науковой думкой», зарождается предположение, что первым языком автора вообще был английский. Но вот: захотел, или «предложили», про эзотерическое течение французской литературы написать. Почему бы нет, если априорная установка («вдарить по ...») от этого нюанса не пострадает?

9. Нет особой нужды напоминать, что в 70-е (и уж тем более в 80-е) годы остервенелая борьба с формалистами была в далёком прошлом. «Механистические теории» Тынянова, «антиобщественный технологизм» Эйхенбаума и даже «беззаботные насчёт методологии писания» Шкловского (все ярлыки – из статьи А.Цейтлина в т.11 «Литературной энциклопедии», 1939 г.) вернулись на критическую авансцену; и хотя формализм (и шире – ОПОЯЗ) продолжал классифицироваться официальным литературоведением (а гораздо чаще, в технике пресловутого *окна Овертона* – его сторонниками, мимикрировавшими под утерявшее к нему интерес «официальное мнение») как ограниченный, «доисторический» (вспомним словечко Ермилова о Симоне) и исчерпавший свои возможности научный метод, он продолжал изучаться и развиваться в первую очередь представителями «Московско-Тартуской семиотической школы». Поэтому «формалистский тест», о котором Симон любил рассказывать в интервью, применявшийся им не раз в отношении «советских», в том числе и меня («Скажи-

те, что вы думаете о формалистах, и я скажу вам агент ли вы КГБ»), ярко показывает уровень конспирологической мифологизации СССР и России в сознании западного художника. Кстати, первый образчик «овертоновской критики» формализма дал кумир Симона Троицкий в статье 1923 года «Формальная школа поэзии и марксизм», по переводу которой, возможно, Симон в 30-е годы и познакомился с «советскими ересиархами».

10. Хотя вполне возможно, что вползающие со скрипом в «хозрасчёт и экономию» книжные магазины сами отказывались от заказов трудноликвидной продукции. Но всё же от всей этой истории пахнет серой.

11. Точности ради отметим, что у Симона речь почти всегда (за исключением ключевой сцены гибели эскадрона под пулёмётным огнём) идёт не о «скачке», а о медленном, часто переходящем в состояние, усталом продвижении-петлянии, топтании на месте, сомнамбулическом кружении, цепенеющем оседлании-совокуплении, к чему отсылает многократно употреблённый многозначный, до омонимии, глагол *chevaucher*, важнейшие значения которого: «ехать верхом, предаваться соитию и взаимно налезать краями».

12. Автор художественных переводов, критик, личная переводчица Сартра, имевшая с ним семилетнюю связь, Ленина Зонина, известная во Франции как Лена Зонина, перевела «Слова» Сартра (посвящённые *Госпоже З*). Гибридность названия её книги (метафорическое заглавие и суховатый подзаголовок), подчёркнутая употреблением омоформов «тропы», соответствует её полунаучному-полуэссеистическому характеру.

13. Тот же текст воспроизведён в уже упомянутом коллективном труде, подготовленном в ИМЛИ РАН [13: с.448-456] в качестве раздела, посвящённого Клоду Симону, в главе о «новом романе». Показательно, что «смена формата» не пошла на пользу тексту, лирическая, иногда до напыщенности, тональность которого была вполне терпима в сборнике эссе («заметках об исканиях», как сообщает подзаголовок книги), но довольно неестественно зазвучала в академическом труде.

## **Summary**

### **CLAUDE SIMON'S ADVENTURES IN THE COUNTRY OF BOLSHEVIKS. ARTICLE FIRST**

*A.G. Vishnyakov*

Moscow State Regional Institute of Humanity

*Abstract.* Article is devoted to communications of the French writer Claude Simon with the USSR and Russia and critical perception of his creativity by the literary criticism of Russia.

*Key words:* Claude Simon; New Roman; *The Flanders Road*; Yermilov; Andreyev; Zonina; *Time tracks*.

## СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ОБЩЕСТВА И ВОСПРИЯТИЕ МИРА ЧЕРЕЗ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ И ИГРУ КАК СПОСОБЫ ФИКСАЦИИ И ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРЫ

*Гаврикова И.Ю.*

Deutsch-Russisches Integrations- und Bildungswerk Spektrum e.V,  
Bad Lauterberg, Deutschland (Бад Лаутерберг, Германия).

*Аннотация.* Данная статья анализирует современное информационное состояние общества, восприятие мира в зависимости от интенсивности подачи информации, представленной калейдоскопом множества блиц-игр и коротких интертекстов как способов фиксации и трансляции культуры.

*Ключевые слова:* литература; культура; игра; интертекст; социокультурная коммуникация; информация.

Согласно теории Ю. Хабермаса, все участники коммуникативного процесса формируют две модели поведения – коммуникативное и стратегическое [12], в зависимости от тех целей, которые они ставят себе в ходе осуществления собственных замыслов. В связи с этим сразу же возникает вопрос о субъективности, которая сводит глобальные проблемы постижения истины к экспериментам как над реальностью, так и над ее освоением, направленным на постижение сиюминутных проблем, возведенных в ранг концептуальной модели. Данное утверждение представляется универсальным, ибо применительно к социуму оно предопределяет модели поведения индивидов.

Современное общество формируется под влиянием (программированием) массовых моделей поведения и отношения к действительности. В условиях всеобщей компьютеризации влияние на сознание в глобальном масштабе значительно упростилось. В зависимости от постановки задачи, требующей сиюминутного решения, создаются новые (иногда псевдо) ценности, способные не просто разрушить сформированные веками стереотипы, но и заменить их новыми, приемлемыми на сегодняшний день. Отказ от категории прекрасного как оценочной, архетипы и символы, выделенные по принципу личных пристрастий, отрицание искусства, апеллирующего непосредственно к интеллекту, но требующего высокого уровня ассоциативного мышления, его чувственная обусловленность – часть приемов, используемых в творческом процессе современности.

Это не значит, что сегодняшние постулаты останутся незыблемыми или закрепятся в культуре. Казалось, постмодернизм «бронзового века» навсегда останется в литературе и культуре как некая рефлексия над рефлексией, однако прошедшие двадцать лет показали несостоятельность подобных мыслей.

Литературный (шире – социокультурный) процесс современности – это медийное пространство, перестраиваемое по принципу короткометражного кинематографа, творящего реальность на грани иллюзии и иронии, глубоко скрытых и понятных далеко не каждому. Архетипы «фейк», «тролль», вновь возвращаются в коммуникативный процесс, обретая новые смыслы и создавая новые направления развития коммуникации.

Специфической чертой развития любого человеческого общества являются информационные процессы, которые не могут снизить количество альтернативных вариантов ситуации, ибо определить степень актуальности информации не представляется возможным. То, что важно для одного, является неактуальным для другого (и наоборот). Социокультурная коммуникация предъявляет к получаемой информации такие требования, как адекватность, достоверность, полнота, новизна, убедительность, выразительность, восприимчивость, способность к воспроизведению...

Но, возвращаясь к субъективности, отметим:

1. Любая информация является субъективной.
2. Степень достоверности информации определяется способами и средствами ее подачи.
3. Информационный ряд искажается в зависимости от цели подачи материала.

Если рассматривать идеальную схему, процесс коммуникации направлен на передачу социального опыта и несет в себе ориентационный аспект, помогающий потребителю информации почувствовать себя комфортно в очерченной им реальности. Передача информации способствует формированию новой ценностной ориентации ее получателя, позволяющей ему вынести оценочное суждение и сделать выбор на основании полученных данных.

Таким образом проводится программирование тех или иных постулатов, необходимых для создания в обществе не только определенных настроений, но и определенных схем поведения, общения, осмысления реальности. На самом деле происходит принудительная стимуляция социальной активности человека. В основе мотивации данного процесса – актуализация знаний человека об окружающей его действительности или получение недостающих знаний по тому или иному вопросу. В реальности подобное коммуникативное поведение – не что иное, как выполнение заданной программы, определенной конечной целью, для достижения которой применяются все допустимые и недопустимые средства.

В современном потоке информации — масс-медиа, Интернет, видео — литература занимают далеко не первое место, если не сказать последнее. В то же время, все, что пишется, подается обществу при помощи СМИ, является на поверку далеко не новым и, по сути, все тем же переосмыслением сюжетов классической литературы. Моделирование современных ситуаций все так же опирается на человеческие взаимоотношения, описанные еще мифологией или переданные наскальными рисунками. Если раньше люди подолгу задумывались над литературными произведениями, литература формировала философию, оказывала влияние на культуру, то сегодня люди не читают литературные произведения, даже публицистика как короткий жанр перестала влиять на сознание индивидов. Жанры, требующие глубокого осмысления, анализа, духовных затрат и просто личного времени, обращения к литературе разных эпох и, шире, культуре, становятся неинтересными, ненужными. Значительно легче воспринимать уже готовую обработанную информацию, принимая за аксиому то, что часто не является даже теоремой. Если раньше мысль шла вглубь, развивалась от начала до конца, то сейчас идет мгновенная обработка коротких, незавершенных единиц информации. Цель – охват как можно более широкого слоя масс с задачей сформировать два вектора поведения – позитивный и негативный. Идет, по сути, игра человеческими умами и чувствами.

Нельзя понять современную игру, не зная и не понимая игры, воплощенной в литературе прошлых веков. Современная игра – это только один, но далеко не единственный продукт, вышедший из литературы прошлого, трансформировавшийся в короткую, неглубокую, часто повторяющуюся информацию. Современные взрывы или социально значимые явления будь то локальные или охватывающие широкие слои, – это во многом, по сути, повторение прежних ошибок и отсутствие их анализа из-за незнания или неприятия того, что данная ситуация уже происходила в том же или принципиально ином социокультурном пространстве. Потеря культуры чтения привела к утрате общественной памяти и преломлению архетипа в качественно новом значении. Например, современный среднестатистический ребенок, на вопрос, кто такие Рафаэль или Микеланджело Буаноротти, с готовностью ответит, что это – ниндзя-черепашки, но будет крайне удивлен, если попытаться заострить его внимание на художниках эпохи Возрождения.

Идея игры в литературе не сводилась к тому, что хорошо, что плохо, а была значительно более разносторонней.

Литература – это игра персонажей, в которой прослеживались игры общества, многообразии его слоев и потоков развития. Сегодня это – стирание слоев, постоянная игра, подчиненная социальному заказу и конъюнктуре рынка. Литература показывает не просто многосторонность развития общества, она, по сути, является критерием его оценки последую-

щими поколениями. Поэтому огромное значение в понимании тех или иных категорий играет интертекстуальность как связь веков и поколений.

Важным условием восприятия и анализа ситуации считается способность человека к игровой деятельности [4; 10]. Игра в стихии языка необходима социуму в силу заключенной в ней выразительной ценности. Общество выражает свое понимание жизни и мира через игру, а писатель создает свой текст как открытую структуру, к смыслу которой человек приходит через понимание частей и целого.

Проблема современного общества заключается в том, что оно неспособно объединить множество частей в единое целое. Зависимость от социального заказа и конъюнктурности позволяет некоему абстрактному автору, манипулируя, создавать желаемый фантом или постулат, опираясь на опыт прошлого. Среднестатистический индивид, в силу ограниченности кругозора и нехватки базовых знаний, не готов воспринимать подобную информацию в полном объеме. Ему видна верхушка айсберга, которую он принимает за полный объект и не учитывает глубину смыслов. Результатом этого является рождение деструктивных идей, как отдельными индивидами, так и всем обществом. Деструктивная идея заранее обречена на неудачу. Современный массовый социум не ведает о запрограммированной заранее неудаче, несмотря на то, что данный постулат был описан и закреплён литературой предшествующих эпох. Состояние любого общества определяет текст, который этот социум производит. Баландируя на грани взаимодействия «своего» и «чужого» текста, затрагивая культурные поля современности, автор строит произведение удобным для себя способом, соотносит его с другими структурами и вступает в игру с читателем. Он строит некую психоаналитическую модель современности, которая «работает» при сравнении материала одного произведения, воспринимаемого разными рецепиентами.

В современной литературе на передний план выходит некий формальный повод, глубинные истоки стираются, не просматриваются. Часто деструктивное начало подавляет конструктивное. Радикальное изменение нынешней культуры чтения и утеря старой привели к изменению рынка литературы. Информация часто «вбрасывается» в форме рекламного ролика, ставящего своей целью (либо диапазоном охвата, либо броским заголовком) привлечение максимально широкой массы потребителей. Так вновь возвращаются в коммуникативный процесс архетипы «фейки» и «тролли», способные быстро привлечь к себе зрительское и читательское внимание, но не несущие необходимой смысловой нагрузки. Необходим не просто анализ ситуации, а желание и умение ее анализировать. Процесс понимания текста неотделим от процесса самопонимания читающего. Гармония достигается путем цитирования или отсылок, которые являются изначальной установкой воспринимающего.

Так приходим к интертекстуальности, которая опирается на практику постоянного взаимодействия и является категорией междисциплинарной. Интертекстуальность культуры предполагает синтез «философии жизни» и «философии культуры», когда любой текст является частью широкого культурного контекста. Интертекстуальность как метод прочтения текста определяет не просто спектр межтекстуальных отношений, а духовное и социальное здоровье общества – «текст культуры».

Это значит, что любой интертекст предполагает индивидуальную цепь ассоциаций каждым читателем. Даже если произведение лишено черт индивидуальности, то новую индивидуальность привносит читатель или (в случае драматургического произведения) зритель. Кроме того, интертекст является систематизацией культурных архетипов и кодов в современном мире. Осмысление всего вышеперечисленного должно приводить читателя к самоанализу и попытке понять, что хочет сказать писатель.

В этом случае обращение к игре является необходимым, ибо осмысление реальности как игрового поля требует вести партию по строгим законам заранее оговоренных позиций. Законы же эти гласят, что нужно не просто ограничение – позитив – негатив, а анализ их возникновения и осмысление симбиоза этих постулатов в обществе. Невозможность существования одного без другого исключает стагнацию, поскольку уничтожение одного автоматически приводит к исчезновению другого. Использование игры и привлечение интертекста

призвано показать массам, что происходящее сегодня – лишь один из вариантов бесконечных повторений. Исследование интертекстуальных отношений предполагает обращение ко всем литературным и культурным слоям от истоков до современности, ибо, возникает особая проблема соотношений разных культур и культурных традиций. Пока общество не осознает существование многообразия форм, пока широкой массе не станет ясной необходимость взаимодействия и взаимопроникновения всех выделенных слоев, социум будет скатываться к деградации.

В то же время анализ разнообразных интерпретаций и способов прочтения текста, его философских и культурологических посылок формирует литературоведческую, культурологическую и психоаналитическую модели интертекстуальности и реальности. Только в своем взаимодействии все эти модели жизнеспособны.

Иллюзия спонтанного рождения текста, эстетическая дифференциация и эклектика, игра во всех ее проявлениях – от языковой до театральной, создание эстетических и идеологических симулякров, повышенная рефлексия – комментаторство, свод фрагментов, автодокументирование – далеко не полный перечень признаков современной социокультурной коммуникации. Соответственно возникает вопрос: каким образом одни и те же приемы в разных контекстах выполняют различные функции и как создается ощущение новизны художественной системы?

Прием соединения явлений, понятий, терминов, заимствованных из других видов искусств, предполагает широкий эстетический, философский подтекст, затрагивает проблемы автора и героя в эстетической деятельности, а также ориентируется не только на вербальный, но и на изобразительный ряды. Прием «удвоения культурной среды», при котором письменный текст получает аудиовизуальное выражение, является новым способом фиксации и трансляции культурной информации. В аудиовизуальном ряду одно и то же событие имеет разные трактовки. Реципиент воспринимает реальной ту трактовку, которая подготовлена в его сознании иными событиями, уже получившими свои комментарии. В реальности сегодняшнего дня момент истины становится неважным. На передний план выдвигается восприятие – невосприятие поданной в рамках социального заказа информации.

Обыгрывание цитат из реальной действительности, демонстративность, эпатажность, создающие эффект театральности, выдвигаются на передний план. Всякий текст есть интертекст по отношению к какому-то другому тексту, поэтому, обыгрывая свободные основы происхождения своего текста, автор создает новую систему знаков, на самом деле являющихся подражанием чему-то уже забытому, и так до бесконечности.

Если в начале нового века литературный и культурный процессы развития общественного сознания определяли диалог как процесс понимания текста и социума, то последние годы демонстрируют ограниченность диалога, когда соединение смысла и интерпретации оказывает влияние непосредственно на подсознание.

Моделью мира становится текст в тексте, где растворение в чужих знаках создает эффект вторичности, при котором автор искусственно «исчезает», растворяется. Мы говорим не об исчезновении автора как такового, а об изменении качества авторского сознания: о том, что разрушается прерогатива автора на владение высшей истиной, авторская истина релятивизируется, растворяясь в диалоге точек зрения, воплощенном в культурных кодах.

Написание текста в тексте позволяет профессионалам выделить первичный и вторичный текст, определить, каковы цели и задачи социального заказа и осмыслить, на основе каких реалий был создан данный фантом. Если для основной массы прочтение той или иной информации выглядит как некий позитивный или негативный опыт, то профессионал должен уметь разглядеть игру, продуктом которой и является данный текст.

Современный автор убежден в том, что социальный контекст состоит из слов и каждый новый текст написан поверх старого текста. Парадоксальность авторского сознания состоит в понимании автором-творцом собственной функциональности по отношению к созданному тексту.



Изменение художественного контекста и образа автора сказалось на интерпретации категорий новизны и оригинальности, по сути, оригинальность, качественная новизна творчества перестали быть доказательством художественной состоятельности не только произведения, но и самого автора.

Сочетание текста с визуальным искусством создает художественный сюжет, составленный из объектов и событий, часто представляющих собой не столько кошмарную фантазмагорию, сколько искусственно созданную модель мира, не имеющую ничего общего с реальной. Модель мира строится из «интересных» идей и положений, как правило, воплощенных в готовых заимствованных текстах, переосмысленных по-новому.

Таким образом, творчество современного литератора оказывается «третичной моделирующей системой».

Все в человеческом мире оказывается результатом «творчества», «сочинения» – жизнь, история и другие «реальности» не отличаются от «выдуманного». Пародирование, выворачивание наизнанку, снижение, внешнее пренебрежение к законам построения текста, правила игры, которые в результате трансформации теряют абсолютное значение, предопределяют «двойное кодирование» (термин Чарльза Дженкса).

Так формируются двойные стандарты: что позволено делать моему другу, запрещено моему недругу, одно и то же явление с точки зрения позитива – всегда хорошо, с точки зрения негатива – априори плохо.

Двойной стандарт приводит к утере объективности отношения широких масс к тому или иному информационному или социальному явлению, что, в свою очередь, определяет многообразие типов игры. Именно игра в своей нестабильности есть единственно универсальная ценность и константа, потенциально способная стать основой парадоксальной целостности мирообраза.

Оттолкнувшись от положений Р. Барта о многозначности игры [1], приходим к выводу о том, что играет не только текст, но и читатель обязан воспринимать текст как игру. Но на каких бы уровнях ни разворачивалась игра, семантика этой игры неизменна. Игровой элемент всегда присутствует в культуре, только в разных функциях и воплощениях [10].

Культурологический анализ, рассматривающий культуру в процессе ее производства и потребления, проникновения различных форм искусства в литературу, восприятия информации и ее влияния на состояние социума, является необходимым условием адаптации общества к меняющимся условиям его существования.

Многие тексты политически идеологизированы. Именно это идеологизирование призвано оказать влияние на широкие массы и снивелировать игру до примитивного принципа – друг – недруг или друг – враг. Бинарные оппозиции, рассмотренные К. Леви-Строссом [7], вступают в новую фазу, когда профессионал не обращает внимания на саму оппозицию, а пытается определить, как люди воспринимают проблему, какой они ее видят и какими путями пытаются ее решить.

Таким образом, реконструкция и моделирование действительности на основе вербальных и невербальных «текстов» является обязательной частью культурного дискурса, где доминируют эклектичность и цитирование, а основными художественными приемами становятся интертекстуальность и игра.

Исследование современного состояния социума и рефлексии над ним определяет поиск «онтологических смыслов», заимствованных из различных культурных традиций и определяющих современное состояние социума. Попытки искусственного построения любого текста представляют собой некий пласт взаимосвязанных отсылок в различные области духовной и материальной культуры прошлого, но не вписывают его в общий интеллектуальный контекст действительности.

У. Эко выделяет понятия повторения и воспроизведения как синоним «повторительного искусства» [11, с. 51]. В связи с этим возникает вопрос о стирании граней между высокой и так называемой массовой культурой, дающей читателям и исследователям новые типы текстов, являющихся отражением экспериментов писательской индустрии.

Соединение элементов «низких» жанров, детектива, мелодрамы, триллера, рождает неопределенную форму текста – модернизированный римейк – являющийся не новой тенденцией, образованной на грани разных стилей, традиций, форм, а соединившей в себе в новом порядке старые. Имитация того, что уже когда-то было, отсутствие оригинальности, навязывание готовых выводов из старых интерпретаций открыто демонстрируют обществу новый эксперимент над историей, философией, культурой, пространством и временем. Однако остается открытым вопрос: замечает ли современное общество игру, которая ведется с его сознанием или включается в игровой процесс без попытки его анализировать?

Культурное пространство современности складывается под влиянием массовых форм информации. Манипуляция коллективным сознанием и ирония над национальным теоретически должны приводить к стиранию территориальной и языковой ограниченности. Ирония здесь – глубоко жизненная позиция, отражающая ассоциативность человеческой мысли, направленная на опровержение ложного знания и установление истины. В реальности же искусственно создается новый тип социальных личностей, индивидуальное сознание которых способно поглотить традиции классического искусства, не осознавая их роли в современной ситуации. Искусственно созданная полярность современного сознания определяет многообразные формы идеологической ограниченности, которая, в свою очередь, формирует особое мировидение, определенный маргинальный тип личности, балансирующей на грани, определяемой словом «между». Маргинальность как промежуточное состояние культуры, сосуществование всех форм и стилей, отсутствие доминантных признаков, определенное Р. Бартом как «интертекстуальность», рождается не столько на грани смены общественных институтов (государственных сдвигов), сколько состоит в прямой зависимости от поисков в рамках чувственных ощущений. Истинность – ложность этих ощущений находится за рамками анализа, ибо специфическая форма художественного и внехудожественного, не соотносится конкретно с определенной заданной культурой и не зависит от нее.

По мнению П.Бурдые, слишком большое значение исследователи придают истории, социальному давлению обстоятельств. «Рефлексивность – вот то средство, которое я рекомендую для преодоления хотя бы частичного социального давления, то есть объективация субъекта объективации» [2, с. 25]. Попытка нивелировать или хотя бы приуменьшить исторический анализ или свести его к рефлексии, создает предпосылки возникновения новых конфликтов в обществе, так как из исторических событий не в полном объеме делаются выводы, историческая компонента игры и исторический интертекст в этом случае утрачивают свое значение. В конечном итоге это приводит к фальсифицированию исторической действительности и повторению в искаженном виде событий, когда-то, возможно, неоднократно имевших место. Необходимо прочувствовать категорию трансисторического в жизни и искусстве, установить истину, а это – возвращение к истокам, разрыв с идеологией, возвышение над ней, углубление в сущность исследуемого объекта, что не является на сегодняшний день задачей медийного процесса.

Современное состояние социума – аудиовизуальный коллаж из прошлого и настоящего в рамках сегодняшнего. Художественный коллаж не предполагает сюжетной замкнутости, а делает упор на разобщенность, самостоятельность существования отдельных частей, даже определенную отчужденность друг от друга. С одной стороны, детали должны быть узнаваемы, с другой, узнаваемость должна быть снижена до минимума, на котором влияние на сознание остается, а интертекстуальность поверхностно не просматривается.

Таким образом, приходим к утверждению о том, что представление о действительности, поданное автором как жизненная историческая правда, полностью ее заменяет, ибо не выражает тенденции времени, в котором воображение возвышается над логикой, художественная форма представляет собой зрелищный аттракцион, превалирующий над содержанием, а искусство – игру, которую не следует воспринимать серьезно.

Игровое самосознание – это стремление увидеть бесплодные попытки борьбы человека с хаосом. Авторы пытаются объяснить мир и наполнить его смыслом, который должен играть в данном конкретном случае. Человек оказывается в ситуации невозможности выбора,

ему уже предложено решение. Разрушить созданный для него искусственный фантом может только он сам, но не путем самообмана, а путем преодоления внутри собственного сознания фиктивности мира. Конструируя медийную форму и выводя на поверхность определенные литературные штампы, культурный текст современности не стремится выделить фиктивное и реальное в жизни, задает игровой (по Э. Берну) тон ситуации, которую индивид либо способен переосмыслить, а значит, преодолеть игру, либо принять, а значит, заведомо проиграть.

Любой аспект человеческой деятельности так или иначе осмысливается иронически.

Ирония – тип мировидения, мировоззрения, убеждения, согласно которому реальный факт, трансформируясь, приобретает ирреальный вид и фиксируется в тексте. В определенном моменте – это некая попытка определения позиции человека нашего времени путем погружения в прошлое.

Если говорить о литературе, то каждый автор, опираясь часто на одну и ту же ситуацию (в отдельных случаях это трансформированное или мутированное прошлое), создает свой вариант темы путем построения определенной концепции, включающей исторический факт, бессознательную (по Фрейдю) трактовку этого факта, определенное эстетическое знание и психоанализ эстетического (по Ю. Кристевой), его символизацию и формализацию. Бесконечное многообразие поисков обусловлено свободой экспериментов, которые определили своеобразие путей развития литературного процесса.

Социокультурный процесс определяет бесконечное множество составляющих, важнейшей из которых является социокультурная коммуникация. Именно она способствует формированию социальных связей, помогает управлять процессами, происходящими в обществе, являясь в то же время важнейшим источником постижения и ретрансляции накопленного опыта.

Каждая культура обладает присущей только ей системой знаков, определенными приемами, служащими для передачи или обмена социально значимой информацией.

Субъекты социокультурной деятельности вступают во взаимоотношения друг с другом, обмениваясь информацией с помощью основного средства общения – языка. Согласно теории коммуникации, ее необходимыми условиями и структурными компонентами являются мотивация процесса коммуникации, правила его осуществления, наличие общего языка субъектов, существование каналов передачи информации [3, с.317; 5, с. 72], предполагающих не просто взаимопонимание, а проникновение субъектов коммуникации во внутренний мир друг друга. Существование нескольких моделей поведения и множества планов повествования зависят от внутреннего состояния объекта и субъекта коммуникации, влияния внешних обстоятельств, наличия стереотипов мышления и определяют их эмоциональное сознание.

Поскольку каждое социальное действие – суть коммуникативное действие, содержащее и выражающее определенную информацию, то любое литературное произведение осуществляет коммуникацию «автор – читатель», то есть имеет мотивацию процесса коммуникации.

Вживание в проблему своего виртуального собеседника, умение чувствовать боль другого, пропуская ее через себя, но отделяя собственные эмоции от чужих, – такова идеальная цель современного влияния масс-медиа на сознание социума. Различные подходы и точки зрения на проблемы коммуникации в современном обществе существенно дополняют друг друга и позволяют провести целостный анализ состояния общества и восприятия мира.

Суть коммуникации по Кьеркегору заключается в том, чтобы сообщение могло изменить того, кто его получает. Поэтому интересно пронаблюдать преломление двойной рефлексии сообщения (*doppeltreflektierten Mitteilung*) [13, с. 65-66] – рефлексии на содержание и повторной рефлексии на форму его выражения в современном социуме – это рефлексия над рефлексией.

Мысль выражается словом – рефлексия первая.

Рефлексия вторая – отношение автора мысли к собственной идее, сообщению [13, с.68-69]. Происходит движение субъекта коммуникации к самому себе как Другому. Челове-

ческое Я, находящееся в постоянном поиске внутреннего эго, способно представить себя через Другого, но не может полностью отождествить себя с Другим [6, с. 42].

Фактически, опираясь на свершившийся факт коммуникации, читатель проходит этап диалога с самим собой, результатом которого является переосмысление и дополнение полученной информации. Бессознательное в основе психики, согласно Лакану, определяется взаимодействием трех составляющих: Воображаемого, Символического и Реального [5, с. 69].

Все эти составляющие неоднозначны как в восприятии, так и в трактовке, что позволяет говорить об их эволюции и изменчивости. Восприятие собственного Я как Другого позволяет субъекту коммуникации создать индивидуальный образ в собственном представлении. Отождествляя себя с воспроизведенным собой же образом, субъект коммуникации входит в состояние Я-инерции [6, с. 13], представляющей собой поглощение субъекта ситуацией. Согласно Лакану, поглощение ситуацией – наиболее общая характеристика невроза или наиболее общая формула безумия [6, с. 14], не позволяющая создать прочную психическую самозащиту и войти в четкие поведенческие нормы, предусмотренные данным обществом. Таким образом связывается Воображаемое с Символическим как сводом закрепленных в обществе социальных и культурных норм, усвоенных индивидом еще на бессознательном уровне.

Нельзя абстрагировать человека от его связи с другими в его мире. Исходя из личного опыта, каждый может утверждать, что быть самим собой он может только в своем мире, который существует ровно столько, сколько живет личность, и умрет вместе с ней, в то время как внешний, «не наш» мир будет существовать и без нас. Экзистенциалистское мышление попыталось сочетать изначальное переживание человеком самого себя в связи с другими в его мире. Таким образом, экзистенциально конкретное видится как экзистенция человека, его бытие-в-мире [8, с. 10]. Каждый человек обладает собственным автономным ощущением индивидуальности и собственным определением того, кто он такой. С точки зрения психологии личность, обладающая индивидуальностью, должна признавать и акцептировать индивидуальность другой личности. «В данном взаимном признании существуют следующие основные элементы:

а) я распознаю другого как личность, воспринимающую себя как существующую;  
б) он распознает меня как личность, воспринимающую себя как существующую» [8, с. 29]. Так в процессе коммуникации должна рождаться дискуссия.

Когда рассматриваются отношения двух или более личностей, поведение каждой из них по отношению к другой опосредовано переживанием каждой из них, а переживание каждой из них опосредовано их поведением.

Ориентация на обобщенные нормы коммуникации делает процесс общения прототипом всех социальных процессов, происходящих в обществе. Основная цель, преследуемая коммуникацией, – понимание. Понимание как совокупность теоретического и практического направлено на осмысление индивидом собственной жизни. Факты, данные извне, помогают личности не только заниматься самопознанием, но и усваивать историческое знание, осмысливать чужой опыт.

Включение переживаний в процесс коммуникации и, шире, жизни, позволяет анализировать и истолковывать события с позиции накопленного человечеством знания. Объективные факты интерпретируются, преломляясь в *Воображаемом*, и создают *Символическое*. Отношение читателя к тексту и к миру тесно переплетается с пониманием содержания, которое заключается в тексте [4; 9]. Понимание предполагает демонстрацию отношения человека к миру в сочетании с самопознанием личности. В литературном произведении *Реальное* следует переосмысливать как социальный фактор, то есть реальность или, как утверждает Ф. Джеймисон, историю [5, с. 72]. Безусловно, на информационные процессы в человеческом обществе влияют внутренние индивидуальные, психические особенности участников информационного обмена, их опыт и компетентность, однако снижение компетентности и внедрение в процесс социального заказа сводят к минимуму элемент анализа, но возводят до максимума эмоцию.

Переживание – источник действия, обусловленный социальным полем взаимных влияний и взаимодействий. Рассмотрение диалога двух личностей, их поведение по отношению друг к другу определено переживанием каждой из них, а переживание каждой из них сформировано моделью поведения. Поведение – попытка устранить переживание.

Обратимся к массовой коммуникации как области культуры, транслирующей социально значимую информацию. Основная функция масс-медиа заключается именно в умении подчинить информацию единой цели, а также отрегулировать процессы, происходящие в обществе.

Каким же образом межличностная коммуникация, совершаясь как на уровне обыденной культуры, так и на уровне трансляции знаний, из специализированных областей социокультурной практики превращается в социально значимую информацию, регулирующую и направляемую извне?

Массовая коммуникация как культурная область соединяет в себе открытые процессы трансляции информации. Поскольку информационная система достигла высокого уровня своего развития и стала глубоко востребованной, то именно СМИ принадлежит функция внешней регуляции межличностных социальных отношений. Эти отношения на сегодняшний день прочно взаимосвязаны со средствами массовой информации как основным источником получения, обработки и передачи необходимых знаний. Разделение информационного потока на несколько направлений предполагает дифференцирование его подачи. Например, новационная информация, направлена на получение новых знаний и приобщение к социальному знанию.

Опираясь на классическую схему процесса обмена информацией ИСТОЧНИК – ПЕРЕДАТЧИК – КАНАЛ ПЕРЕДАЧИ – ПРИЕМНИК – АДРЕСАТ – ИСТОЧНИК ПОМЕХ, определим принцип построения любого современного текста как кибернетический, то есть получение сведений, ведущее к уменьшению неопределенности, снижение количества альтернативных вариантов в ситуации общения. Примечательно, что общие принципы работы с информацией – актуальность, ценность, полезность, адекватность – не учитываются в создании идеологического текста.

Мы рассмотрели внутренние причины, влияющие на информационные процессы в человеческом обществе. Обратимся к внешним – социальным и культурным нормам, ценностям, стереотипам мышления, коллективным представлениям о процессах и явлениях. Отметим, что зачастую внешние факторы трансформируют и искажают информацию, имеют чисто субъективный характер. Анализ подобного рода явлений в информационном обществе является необходимым, так как сложная и неоднозначная природа этих влияний разрушает механизм приема-передачи информации.

Любая информация регулирует представления людей об уровне приемлемости – неприемлемости способов осуществления различных видов деятельности, а функциональная нагрузка полученных знаний выполняет роль инструментария, обеспечивающего социальное коммуницирование людей.

В лучших своих проявлениях литература подчиняется эстетическим законам. В разные периоды развития культуры она делает попытки совершить неомодернистские (с точки зрения эпохи) скачки, иной упор (по сравнению со сложившимся) на эстетику слова. Время определяет ее созвучие своим требованиям.

Современная философская мысль утверждает, что структура и наполненность текстов обусловлена научностью и философичностью теории (Р. Барт, Ж. Деррида, Ж-Ф. Лиотар, Ж. Бодрийар и другие), а также ее прикладным характером, обозначенным в эссе, интервью, публичных выступлениях. Представляется закономерным рассматривать общекультурное целое как единство неких микро-макро категорий, способных сотворить особую, неклассическую художественную систему, специфическое видение мира. Это принцип «пропускания через себя», через свою метакультуру мировой художественной культуры.

Новая культурная ситуация определяется тем, что ученые, писатели и художники обратились к синтезу, работе на стыке различных культурных, исторических, философских и

естественно-научных срезов. Срезы, однако, стали другими по содержанию и форме. Значительную часть текстовой игры занимает информационная блиц-игра, ставшая, по сути, главным способом трансляции культуры в общество. Интертекст также краток. Глубокая интертекстуальная связь исключается самой блиц-игрой. Текстовая блиц-игра и краткий интертекст вполне отражают потребность общества и конъюнктуру информации, большой объем которой должен перерабатываться в меньшую единицу времени. Динамическое равновесие поддерживается путем введения, обработки и осмысления как разных точек зрения на информационную атаку, так и разноплановостью самой информации. Общекультурные тенденции, обуславливающие специфику творчества, рождаются в структуре философских исследований, литературных и художественных произведений, представляющих собой научный трактат, визуальный объект, определенный тип культурной игры. Современное информационное состояние общества и восприятие мира отличается интенсивностью подачи информации, калейдоскопом множества блиц-игр и коротких интертекстов как способов фиксации и трансляции культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М., 1989.
2. Бурдьё П. За рационалистический историзм // S/L'97. Социо-Логос постмодернизма. Альманах Российско-французского Центра социологических исследования Института социологии РАН [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sociologos.net/bourdieu-za-razionalisticheskii-istorizm>
3. Быховская И. Флиер А. Коммуникация социокультурная // Культурология. XX век. Энциклопедия. В 2-х т. – СПб., 1998. Т.1.
4. Гадамер Г.Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики. – М., 1988.
5. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М., 1998.
6. Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я / Жак Лакан Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. – М., 1997.
7. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М., 2001.
8. Лэнг Р.Д. Расколотое «Я». Анти-психиатрия. – СПб., 1995.
9. Рикер П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. – М., 1995.
10. Хёйзинга Й. Homo ludens; В тени завтрашнего дня. – М., 1992.
11. Эко У. Инновация и повторение // Философия эпохи постмодерна. – Минск, 1996.
12. Habermas J. Theorie des kommunikativen Handelns. – Frankfurt am Main, 1981.
13. Kirkegaard S. Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift. Zweiter Teil. – Düsseldorf/Köln, 1958.

Summary

#### MODERN STATE OF THE SOCIETY AND PERCEPTION OF THE WORLD THROUGH INTERTEXTUALITY AND PLAY AS MEANS OF FIXATION AND TRANSLATION OF CULTURE.

*I.J. Gavrikova*

Deutsch-Russisches Integrations- und Bildungswerk Spektrum e.V, Bad Lauterberg, Deutschland

*Annotation.* This article analyses the current information state of society, as well as the perception of the world depending on intensity of information presentation provided by a kaleidoscope of many blitz games and short intertexts as ways of recording and broadcasting culture.

*Key words:* literature; culture; game; intertext; sociocultural communication; information.

УДК 821.161.1.09Достоевский:159.92:1

**СЕМИОТИКА ДВОЙНИЧЕСТВА КАК ОБНАЖЕНИЕ**

## ПОДПОЛЬНОГО СОЗНАНИЯ СТАВРОГИНА В ГЛАВЕ «У ТИХОНА»

*Гертфельдер Д.В.*

Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилева (Астана, Казахстан)

*Аннотация.* Статья посвящена анализу семиотики двойничества как способа обнажения подпольного сознания Николая Ставрогина. Проблема рассмотрена на материале главы «У Тихона», не вошедшей в каноническую версию романа Ф. Достоевского «Бесы».

Тема растления, известная как тема ставрогинского греха, психология самоотрицания и саморазрушения, мистическая власть чужой воли как проявление безумия героев и черты поэтики Достоевского обособляют центральную в композиции романа роль рассматриваемой главы как пролога к истории безумия и странных поступков героя.

Автором выявлена двойственная сущность Ставрогина, палача и мучителя, виновника и жертвы, преступника и кающегося грешника.

*Ключевые слова:* Ф.М. Достоевский; «Бесы»; Ставрогин; глава «У Тихона»; двойничество; безумие; подпольное сознание.

Исследование двойничества в творчестве Достоевского характеризуется рядом направлений. Так, накоплен опыт изучения данной проблемы с точки зрения содержания (проблема личности с разорванным сознанием) [3; 4; 5; 10; 37], с точки зрения поэтики (проблема приёма, мотива, композиции) [9; 14; 18; 33]. Следует также отметить популярность философско-этического [13; 15], психоаналитического и психопатологического [12], мифопоэтического подходов [16].

В хронологическом отношении изучение двойничества было начато символистами (Д. Мережковский) [25]. В 20-е годы С. Аскольдовым был обоснован аксиологический взгляд на проблему [1]. М. Бахтин [2] и Д. Чижевский [38] в этот же период ввели в оборот представление о философской базе двойничества как онтологическом бессилии этического субъекта и его экзистенциальном страхе. Бахтин связывал с феноменом двойничества пародийность и гротеск как традиционные «двойнические» приемы. В. Одиноким были описаны два типа героев Достоевского, с точки зрения двойничества, «мечтатель» и «подпольный человек» [28].

Мифопоэтический подход В. Топорова к двойничеству как мифотворческому принципу [34] был углублен Ю. Лотманом, который акцентировал внимание на генезисе сюжетов [22]. Единство этих подходов заключается во внимании к проблеме сюжетного двойничества.

По-прежнему представляют интерес для разработки новых подходов к двойничеству Достоевского изыскания О. Фрейденберг о генезисе и семантике двойника [36], Д. Лихачёва и А. Панченко [20; 21] об исторических корнях русского двойничества, двойничестве как национальной мифологеме, так как оно тесно связано с русским менталитетом и особым историческим путем России. По мнению Д. Лихачёва, двойники в русской литературной традиции впервые манифестируются сатирической повестью XVII века о Фоме и Ереме. Это произведение не только открывает тему двойничества и двойников в русской литературе, но и задаёт параметры, в которых она разрабатывается в дальнейшем. Это связь с темой судьбы, роковой предопределённости жизни, преследования человека роком. В семантике двойника слиты воедино смех, глупость и смерть. Отсюда след литературных архетипов в двойничестве Голядкина и всех последовавших за ним героев Достоевского.

Е. Мелетинский под двойничеством подразумевал самый распространённый и самый очевидный тип двойничества — «двойников-антагонистов» [23]. Двойничество в русской литературе, по мнению учёного, это переосмысление, а иногда и пародирование романтической модели, и потому двойники часто связаны между собой пародийными отношениями. Мотив

двойников в русской литературе связан с актуализацией древней архетипической модели вечной борьбы космоса и хаоса, опосредованной национальным менталитетом.

Современный подход, развивающий идею сюжетного двойничества, основан на оценке ментального братоубийства как двигателя сюжета в повести «Двойник» и осуществлённого отцеубийства с латентным братоубийством в «Братьях Карамазовых» как основной схемы романа Достоевского [17]. Интересен и опыт сравнения философии двойничества у Достоевского и Гофмана [26].

К. Уразаевой был предпринят опыт выявления истоков диалогической формы романа Достоевского, его полифонизма в ранней повести «Двойник» с точки зрения чужого как проявления психологии внутреннего подполья [35]. Анализ мнимой воли, мнимого выбора и мнимой свободы — такое триединство в аспекте эволюции христианской антропологии, от оправдания в раннем творчестве до полного отрицания в позднем, составило базу упомянутого исследования.

Известно, что истоки поздней модификации двойничества как борьбы между Богом и дьяволом получили развитие в романах «Подросток», «Идиот», «Братья Карамазовы», «Бесы». Но именно в раннем творчестве писателя дисгармония между «Я» и «не-Я» явила разработку разных схем двойничества, форм пародирования двойников. Это инварианты онтологии чужого.

Проблеме двойничества как инварианта фабулы мудрого безумца на материале романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание» была посвящена одна из работ автора настоящей статьи [7]. Было показано, что сопоставление Раскольникова с его пародийными двойниками, Лужиным, Свидригайловым, Лебезятниковым, в аспекте приёма «двойного портрета», теории «целого кафтана», является основным приёмом отрицания теории «права» героя и объяснением возможности духовного и нравственного возрождения человека, искупления греха.

Новое поле для исследования семиотики двойничества как способа обнажения подпольного сознания представляет глава «У Тихона», не вошедшая в окончательную версию романа Достоевского «Бесы» [8]. Данная глава была изъята из печати в журнале «Русский вестник» после того, как была набрана в корректуре из-за «нецеломудренного содержания»: описывала сцену растления малолетней девочки.

Несмотря на переработку главы автором, она так не была напечатана. Глава не вошла в прижизненное книжное издание 1873 года. По мнению А.С. Долинина, эта глава не вошла в роман из-за отрезка времени, отделяющего первый выход романа в свет и переиздание: «Были переизданы “Бесы” при жизни Достоевского только один раз, в самом начале 1873 года, почти одновременно с окончанием печатания их в “Русском вестнике”. Ввести такую сенсационную в смысле сюжетном главу <...> в отдельном издании, в то время, как в только что напечатанном ее не было, — не значило ли это: сделать ее еще выпуклой, привлечь к ней особое внимание» [11, с. 535].

А.Л. Бем считал, эта глава исключена потому, что: «внешняя причина <...> совпала с какими-то внутренними колебаниями» [6, с. 151].

Справедливо замечает К. Мочульский: «Выброшенная глава — кульминация в трагедии Ставрогина. Тайна загадочного героя разоблачается, и развязка, которую мы с волнением и тревогой так долго искали, потрясает нас неожиданностью» [27, с. 449-450]. Несмотря на то, что эта глава и не была включена в роман, современники Достоевского знали её содержание. Так, Н. Страхов в письме к Л. Толстому заметил: «Одну сцену из Ставрогина (растление и прочее) Катков не хотел печатать, но Достоевский здесь ее читал многим» [29, с. 308].

Впервые часть главы была опубликована в юбилейном издании собрания сочинений Ф.М. Достоевского 1902 года в Санкт-Петербурге. Д.С. Мережковский в монографии «Толстой и Достоевский. Вечные спутники» анализирует роман с учётом этой главы. Эту главу Мережковский называет одним из могущественнейших созданий: «в котором слышится звук такой ужасающей искренности, что понимаешь тех, кто не решается напечатать этого даже



после смерти Достоевского: тут что-то, действительно, есть, что переступает “за черту” искусства: это слишком живо» [25, с. 85].

Глава «У Тихона» включала две части: московскую и петербургскую.

Первая часть была отправлена автором в Москву. Эта гранка была напечатана в декабрьской книжке «Русского вестника» с различными пометками, исправлениями автора.

Вторая, петербургская глава, была копией, переписанной от руки супругой писателя А.Г. Достоевской. Скорее всего, существование нескольких вариантов обусловлено тем, что автор пытался сделать главу приемлемой для печати. Так, в первом варианте, гранках, присутствовала сцена растления, а во втором - она заменена на вырванный листок.

Изначально, по рукописям автора, глава нумеровалась как девятая, и должна была заключать вторую часть. Однако в корректуре она была переименована в первую и, возможно, с неё начиналась бы третья часть романа.

Полностью рассматриваемая глава была напечатана лишь в 1922 году в Мюнхене под названием «Исповедь Ставрогина». Благодаря усилиям Л. Сараскиной, глава «У Тихона» печаталась в составе романа в России три раза, до этого выходила как приложение. Так, Сараскина отмечает: «За последние двадцать лет я смогла сделать три издания романа, в 1989-м, в 1992-м и в 1996 году, куда включена исповедь Ставрогина и поставлена на свое, задуманное писателем место» [31].

Тема растления иначе: тема «обиженной девочки» составила характер устойчивого романного мотива в поэтике Достоевского. Это и ночной бред Свидригайлова в «Преступлении и наказании», и оболщание Настасьи Филипповны Тоцким в «Идиоте», Хроменькой из «Жития великого грешника», Матрёши в главе «У Тихона» в «Бесах», оскорблённая девочка в черновиках «Подростка».

Это тема известна как тема ставрогинского греха. По мнению В. Свинцова, тема греховности человека обладает двойственностью интерпретации: с одной стороны, это открытость человека злу, его потенциальная незащищённость перед злом, с другой, это художественно воплощённая тема физической близости в той неявной, неброской форме, которая «приличествовала среде и времени Достоевского» [32, с. 10].

Свинцов пишет о женских ножках как символе сексуальности и одновременно той эротической границе, за которую в художественном творчестве он «текстуально почти не выходил» [32, с. 11]. Сопоставим с «Шинелью» Гоголя, когда в переломный для него период обретения шинели, которая уподоблена «подруге жизни», Башмачкин засматривается на оголившуюся ногу женского манекена в витрине магазина.

Для понимания подпольного сознания Ставрогина в главе «У Тихона» на фоне символического текста важнее подтекст, для трактовки которого актуальны воспоминания В.В. Тимофеевой, корректора журнала «Гражданин», где Достоевский в начале 70-х годов был редактором. Слова Тимофеевой, приведённые Свинцовым, «о трагедии неугомной и неподкупной религиозной совести, в которой палач и мученик таинственно сливаются иногда воедино» не только проясняют центральную для композиции романа суть рассматриваемой главы, но и сочетание в Ставрогине личности палача и мученика одновременно. Проецирование биографического текста на романский оправдано для анализа поэтики Достоевского. Сублимация личного и личностного на поле повествования и раскрытие психологии самоотрицания и саморазрушения — один из сюжетных механизмов романа «Бесы».

Мистическая власть чужой воли как проявление безумия героев была характерна еще для раннего творчества писателя. В романе «Бесы» и в главе «У Тихона» она играет роль пролога к истории безумия и странных поступков Ставрогина в момент появления в городе, когда он повёл за нос губернатора и зажал в челюсти ухо дяди-губернатора.

О. Юрьева пишет о самоутверждении Ставрогина, Ивана Карамазова, Верховенского, которые распоряжаются чужими судьбами и жизнями [39]. Между тем, анализ исповеди Ставрогина — растления Матрёши — кардинальным образом корректирует мотивы поведения Николая Ставрогина и вскрывает новый семиотический пласт двойничества в романе «Бесы».

Любимая мысль Достоевского, отмеченная Юрьевой: «Самолюбие и гордыня толкают личность на путь преступлений против другой личности, что по закону “обратной волны” превращает это преступление в “самоуничтожение”» применительно к неопубликованной главе выявляет жертвенность и страдальчество Ставрогина. Семиотика двойничества и его связь с концептом бесовства может быть выявлена в аспекте композиционной роли герани на подоконнике дома Матрёши. Это мифологический подтекст главы и сюжетный механизм истории преступления Ставрогина.

Обоснованное Т. Морозовой понятие «внутренней полифонии» [30, с. 428], тождественного семиотике двойничества, иллюстрирует теоретический аспект психологии героя, палача и мученика одновременно. Интересно привести тезис исследователей о выявленных М.Г. Гегаловым двух линиях мотивов самоубийства, двух типах самоубийц: «жертвы» и «виновника», выступающих парами [19]. В «Преступлении и наказании» - это Филипп и Свидригайлов, в «Бесах» – Матреша и Ставрогин.

Раздвоение Ставрогина, проявляющееся в склонности к самоанализу и отчужденности, оборачивается и появлением у него двойников, Кириллова и Шатова. Если о Ставригине, как о любом герое Достоевского, можно судить как об экспериментальном герое, то Кириллов и Шатов – «плоды» эксперимента Ставрогина.

С другой стороны, Ставрогин одновременно палач и страдалец, потому и пришел к Тихону за прощением. Симптоматично недоверие Ставрогина к Тихону. И это понятно. В романе «Бесы» есть символический и страшный в натурализме образ – «стакан, полный мухоедства», передающий омерзительное ощущение от псевдолитературной среды, порочной, полной интриг, где никому нельзя доверять, где каждый может превратиться из друга в соперника [19].

Итак, роль главы «У Тихона» выполняет центральную роль в композиции романа не только по причине выявления двойственной ценностной сущности Ставрогина, палача и мучителя, виновника и жертвы, преступника и кающегося грешника, но и мотивировки двойственности как обнажения подпольного сознания героя и причины его безумия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аскольдов С.А. Религиозно-этическое значение Достоевского // Ф.М. Достоевский. Сборник. – Пг., 1922. – С.1-32.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979. – 320 с.
3. Бачинин В.А. Достоевский и Гегель (К проблеме «разорванного сознания») // Достоевский. Материалы и исследования. – Л., 1978. – Вып. 3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fedordostoevsky.ru/research/mr/3/>
4. Бачинин В.А. Достоевский: метафизика преступления. Художественная феноменология русского протомодерна» (СПб., 2001). – 412 с.;
5. Белый А. История становления души // Белый А. Душа самосознающая. – М., 1999. – С.157-315;
6. Бем А.Л. Эволюция образа Ставрогина // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. – М., 2001. – С. 151.
7. Гертфельдер Д. Фабула мудрого безумца и поэтика двойничества в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание» // Материалы VI Международной конференции «Феномен творческой личности в культуре: Фатющенко-ские чтения». *Принято в печать*
8. Глава «У Тихона». // Достоевский Ф.М. Бесы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.magister.msk.ru/library/dostoevs/dostf42.htm>
9. Дилакторская О.Г. «Двойник» Достоевского и «Медный всадник» Пушкина. Памяти Георгия Пантелеймоновича Макогоненко: Сб. ст., воспоминаний и документов. – СПб., 2000. С. 98-105;
10. Дилакторская О.Г. Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999. – 348 с.
11. Долинин А.С. Исповедь Ставрогина // Достоевский Ф.М. «Бесы». «Бесы»: Антология русской критики. – М., 1996. С. 537- 540.

12. Ермаков И.Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. – М., 1999. – 512 с.
13. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск, 1995. – 288 с.
14. Иванчикова Е.А. Рассказчик в повествовательной структуре произведений Достоевского // Филологический сборник. К 100-летию со дня рождения академика Виктора Владимировича Виноградова. Российская академия наук. Отделение литературы и языка. Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. – М., 1995. – С. 3-43.
15. Исупов К.Г. Компетентное присутствие (Достоевский и «Серебряный век») // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15. – СПб., 2000. – С. 67-89.
16. Ким Су Кван. Основные аспекты творческой эволюции Ю.М. Лотмана: «иконичность», «пространственность», «мифологичность», «личностность». – М., 2003. – С. 135-142.
17. Ким Юн Кюн. Типология двойников в творчестве Ф.М. Достоевского и повесть «Двойник» (1846/1866). Дис.. канд.филол. н. – М., 2003. – 185 с.
18. Котельникова Т.Г. Мотив сделки с нечистой силой как структурная основа двойничества в творчестве Ф. Достоевского. Дис.. к.филол.н. – М., 2007. – 165 с.
19. Кузнецов О.Н., Лебедев В.И. Достоевский над бездной безумия. – М., 2003.
20. Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.- Л., 1967. – 372 с.
21. Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л., 1984. – 295 с.
22. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Ю.М. Лотман Избранные статьи. В 3 т. – Таллинн, 1992. Т. 1. – С. 224-242.
23. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2000. – 407 с.
24. Мережковский Д.С. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М., 1995. – 585 с.
25. Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Серия «Литературные памятники». – М., 2000. – 586 с.
26. Михалёва А.А. Герой-двойник и структура произведения (Э.Т. Гофман и Ф.М. Достоевский). Дис.. канд.филол. н. – М., 2006. – 248 с.
27. Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М., 1995. – С. 449- 450.
28. Одинокое В. Г. Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского. – Новосибирск, 1981. – 144 с.
29. Письмо Н. Страхова к Л. Толстому от 28 ноября 1883 г. // Толстовский музей. т. II. – СПб., 1914. – С. 308.
30. Ребель Г. Проблемы изучения Достоевского // Вопросы литературы. – 2010.– №3. – С. 427–458.
31. Сараскина Л. Пророчества Достоевского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/video-prorochestva-dostoevskogo>
32. Свинцов В. Достоевский и «отношения между полами» // Новый Мир.– 1999.– №5. – С. 8-16.
33. Созина Е.К., Загидуллина М.В., Захаров В.Н. «Двойничество» // Достоевский: Эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Челябинск, 1997.
34. Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Миф. Ритуал. Образ. Символ. – М., 1995. С. 193-258.
35. Уразаева К. Личная воля и выбор Голядкина как концепция свободы в повести Ф. Достоевского «Двойник» // Актуальные проблемы преподавания русского языка и литературы в финно-угорской аудитории: Сб. материалов международной научно-практической конференции. – Сыктывкар, 2014. – С. 269-279.
36. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М., 1998.– 800 с.

37. Чепкасов А.В. Мотив двойничества у Ф.М. Достоевского и Д.С. Мережковского // Творчество Ф.М. Достоевского: проблемы, жанры, интерпретации: Тезисы III межрегион. науч.-практ. конф. – Новокузнецк, 1998. – С. 51-54;
38. Чижевский Д.И. К проблеме двойника // Вокруг Достоевского: В 2 т. Т. 1: О Достоевском: Сборники статей под ред. А.Л. Бема / Сост., вступ. ст. и коммент. М.Магидовой. – М., 2007. –575 с.
39. Юрьева О. Феноменология «русского самоотрицания» в творчестве Ф.М. Достоевского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mineralov.su/Yurjeva5.htm>

### *Summary*

## **DUALITY SEMIOTICS AS A REVEAL OF SURREPTITIOUS CONSCIOUSNESS OF STAVROGIN IN THE CHAPTER "AT TIKHON'S"**

*J.V. Gertfelder*

L.N.Gumilyov Eurasian National University (Astana, Kazakhstan)

*Annotation.* This article analyzes the semiotics of duality as a way to reveal the underground consciousness of Nikolai Stavrogin. The question is examined based on a deleted chapter "At Tikhon's".

The theme of corruption, known as the theme of Stavrogin's sin, the psychology of self-denial and self-destruction, the mystic power of the will of others as a manifestation of heroes' madness - features of Dostoevsky's poetics distinguish a central role in the composition of the chapter of the novel as a prologue to the story of madness and strange behavior of the hero.

The author reveals the dual nature of Stavrogin - the executioner and torturer, the perpetrator and the victim, the offender and the repentant sinner.

*Key words:* F.M. Dostoevsky; "Demons"; Stavrogin; the chapter "At Tikhon's"; duality; madness; surreptitious consciousness.

## ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ОДНОСОСТАВНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В КОНТЕКСТЕ ПОВЕСТИ М.А. БУЛГАКОВА «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ»

*Колоскова Т.А.*

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* Статья посвящена исследованию функциональных особенностей односоставных предложений из повести М.А. Булгакова «Собачье сердце». Рассмотрены их функции, семантические и структурные свойства. Выделены эмоциональные и призывные вокативные предложения как средства создания образности и выразительности.

*Ключевые слова:* односоставные предложения; функции; речь автора и героев; диалог; разговорные интонации; художественная выразительность.

В лингвистических работах, которые посвящены характеристике синтаксических единиц в русском языке, уже накоплен большой материал об использовании различных синтаксических единиц в произведениях художественной литературы и публицистики. Ценность таких исследований в том, что они выявляют семантические, грамматические и стилистические особенности употребления синтаксических конструкций в тексте, помогают глубже понять замысел автора.

Односоставные предложения как самостоятельный структурно-семантический тип простых предложений, противопоставленный двусоставным, интересны тем, что их предикативная основа представлена одним главным членом – сказуемым или подлежащим. Он выражает все основные компоненты предикативности (модальность, время, лицо) и занимает в предложении абсолютно независимую позицию, другие члены предложения в том или ином отношении поясняют его, они занимают зависимую позицию.

Семантика односоставного предложения (далее – ОП) зависит от способа выражения главного члена. В глагольных ОП главный член представлен формами глагола или содержит их в сочетании с другими категориями слов и выражает независимый признак. В субстантивных ОП с главным членом – именем существительным или субстантивированным словом выражается бытие, наличие, существование предмета в настоящем времени.

Все ОП по семантическим и структурным свойствам делятся на

- определенно-личные;
- неопределенно-личные;
- обобщенно-личные;
- безличные;
- инфинитивные;
- номинативные;
- вокативные [1, с. 5].

Соответственно все типы ОП, благодаря своим экспрессивным возможностям, широко используются в художественном тексте.

Односоставные личные предложения придают речи экспрессию, динамику, живые разговорные интонации, выносят на первый план действие, дают возможность избежать излишнего повторения местоимений, а обобщенно-личные предложения подчеркивают типичность обозначаемого, придают сообщению характер предложения. Использование в речи «самой пестрой», по мнению В.В. Бабайцевой, «и наиболее употребительной группы односоставных предложений», безличных, позволяет дать выразительную характеристику физического и нравственного состояния человека, описать пейзаж, обстановку, где происходит событие, выразить различные оттенки – необходимости, возможности и так далее, сделать повествование более лиричным [1, 5]. Номинативные предложения позволяют описать картины

природы, внутреннее состояние героя, указать на бытие, отдельные предметы или явления, содержать оценку предмета или явления, помогают воссоздать картину в целом, а все лишнее, ненужное опустить.

В тексте повести М.А.Булгакова «Собачье сердце», написанной в 1925 году, найдено 164 примера односоставных предложений:

- определенно-личных 56 примеров;
- неопределенно-личных 23;
- обобщенно-личных 3;
- безличных 47;
- инфинитивных 15;
- номинативных и вокативных более 20.

В построении произведения можно выделить три части.

Оно открывается повествованием о блужданиях собаки, получившей по недоразумению кличку Шарик. М.А. Булгаков в развернутый внутренний монолог Шарика включает многочисленные меткие наблюдения пса над жизнью Москвы 1920-х годов, ее бытом и нравами, социальным расслоением населения. Не случайны в этом монологе односоставные предложения, с помощью которых через сжатую, краткую, простую форму автор выражает особенности мышления животного.

В этой части произведения присутствуют все виды односоставных предложений (кроме генетивных предложений; следует отметить, что этот вид односоставных очень редко встречается в повести). Можно привести такие примеры односоставных глагольных предложений:

– определенно-личное, в котором главный член выражен глаголом «гляньте» в форме повелительного наклонения, 2 лица, множественного числа: «*О, гляньте на меня, я погибаю*».

– неопределенно-личные, в которых главный член представлен экспрессивными глаголами «жрут» в форме изъявительного наклонения, настоящего времени, 3-го лица, множественного числа и «били» в форме изъявительного наклонения, прошедшего времени, множественного числа: «*...на Неглинном в ресторане жрут дежурное блюдо...*», «*Не били вас сапогом?*».

– имеются также обобщенно-личные, в которых главные члены – это просторечный глагол «нажрешься» и нейтральный «поможешь», оба в форме изъявительного наклонения, будущего времени, 2-го лица, единственного числа: «*...нажрешься бесплатно колбасных головок...*» «*...да разве воем можешь*».

– безличные, в которых главный член представлен формой краткого страдательного причастия и сочетанием модального глагола с зависимым инфинитивом: «*Кушано достаточно*»; «*С воспалением легких полагается лежать на парадном ходе...*».

– инфинитивные: «*...об этом и говорить нечего...*»; «*Видно, помирать-то еще рано...*».

– из односоставных именных предложений выделим номинативные: «*Ах, люди, люди*», «*Вор с медной мордой*», «*Жадная тварь!*»;

– вокативные: «*Господи, боже мой – как больно!*», «*Шарик, а Шарик...*» [2].

Во второй части повести сообщается о предпринятом профессором Преображенским эксперименте, сутью которого является создание нового типа человека при помощи операции над псом, которому пересаживают гипофиз (мозговой придаток) умершего человека. Помощник профессора доктор Борменталь фиксирует в своем дневнике все перипетии проведенной операции.

В этой части повествования М.А. Булгаков также включает в речь и профессора, и его помощника односоставные синтаксические конструкции (хотя меньше, чем в первой части повести).

Например: «*Этот знаменитый момент и следует считать началом шариковского образования*» (безличное);

*«Предупреждаю: ни я, ни доктор Борменталь не будем с тобой возиться, когда у тебя живот схватит...»* (определенно-личное и безличное);

*«Когда-то их великолепно приготавливали в славянском базаре»* (неопределенно-личное);

*«Сову чучельнику отправить сегодня же»* (инфинитивное); *«Усмотришь за ним, как же»* (обобщенно-личное) [2].

Следует отметить, что в этой части повести именные типы односоставных предложений встречаются гораздо реже, нежели в первой. Это обусловлено тем, что происходит смена лица, от которого ведется повествование: если в первой части повествование велось от лица бездомной собаки, которая рассуждает о своей нелегкой участи, то во второй части повествует в основном автор и один из героев повести, доктор Борменталь.

В третьей части произведения читатель видит тот плачевный результат, которого достиг профессор Преображенский, видит поведение животного, ставшего человеком. Повествователем здесь выступает только автор. В этой части М.А. Булгаков использует ОП в диалогах, с помощью которых раскрывается Шариков – примитивнейшее существо, которое отличается грубостью и чванливостью, наглостью и нахрапистостью, злобностью и агрессивностью, поскольку именно в диалогах он является субъектом действия:

*«Ухватили животное, исполосовали ножиком голову, а теперь гнушаются»* (неопределенно-личное).

*«Сами знаете, человеку без документов строго воспрещается существовать»* (определенно-личное и безличное).

*«Вчера котов душили, душили...»* (неопределенно-личное) [2].

Следует также отметить, что в репликах профессора Преображенского появляются побудительные предложения, которые по своей синтаксической конструкции являются односоставными:

*«Убирайтесь из квартиры, - задушено шепнул Филипп Филиппович»* (определенно-личное);

*«Ведь нужно все-таки считаться с положением»* (безличное).

М.А. Булгаков насыщает речь профессора инфинитивными предложениями, которые являются побудительными, так как главный член в таких предложениях выражен независимым инфинитивом, имеющим метафорическое значение повелительного наклонения: *«Пальцами блох ловить! Называть меня по имени и отчеству! Окурки на пол не бросать! Убрать эту пакость с шеи!»* и другие [2].

В определенно-личных предложениях М.А. Булгакова, как и во всех односоставных вообще, есть, естественно, только один главный член – глагол в форме 1-го или 2-го лица единственного и множественного числа настоящего и будущего времени изъявительного наклонения, а также в форме повелительного наклонения:

*«Еще, еще лажу вам руку», «Глянь на меня, «Да называйте, как хотите», «Ступай за мной», «Сделайте одолжение»*[2].

Формы главного члена определенно-личных предложений имеют большую грамматическую нагрузку. Кроме указания на определенного деятеля и соответствующее лицо, они выражают объективную модальность и время, только настоящее или будущее, синтаксическое время здесь получает или конкретное выражение настоящего, будущего в формах изъявительного наклонения, или проявляется как вневременность – в формах повелительного наклонения. Специфика определенно-личных предложений проявляется, следовательно, в неполноте парадигмы форм времени, в невозможности выражения прошедшего времени, так как формы прошедшего времени могут соотноситься с разными лицами, предметами [4, с. 306].

О свойствах неопределенно-личных предложений (НЛП) А.М. Пешковский писал следующее: *«Все сосредоточено на действии, действующее лицо намеренно устранено из речи, намеренно представлено как неизвестное, неопределенное»* [5, с. 30].

В таких конструкциях внимание концентрируется на действии. Носитель действия представлен как лицо неопределенное. Главный член в НЛП Булгакова нередко выражен глаголом, стилистически разговорным или просторечным. Также в состав НЛП автор включает слова с отрицательной, сниженной стилистической оценкой, что делает такие конструкции отрицательно экспрессивными:

«...на Неглинном в ресторане жрут дежурное блюдо – грибы, соус Пикан по 3 р. 75 к. порция»; «Этот тухлой солонины лопать не станет, а если где-нибудь ему ее и подадут, поднимет такой скандал...»; «Кирпичом по ребрам получали?».

Такие предложения М.А. Булгакова придают речи героев живые разговорные интонации.

В повести имеются НЛП с главным членом – глаголом в форме изъявительного наклонения, настоящего времени, 3-го лица, множественного числа, а также в форме прошедшего времени, множественного числа.

Ср.: «Это меня в собачью лечебницу заманили»; «Сейчас касторку заставят жрать и весь бок *изрежут* ножами».

Такие глаголы обозначают действие неопределенных, неконкретных лиц, знать которые не важно, так как имеет значение лишь факт совершения действия [4, с. 307].

Обобщенно-личные предложения выражают определенную экспрессию, образно выражают наличие суждения, сентенции. Форма 2го лица ед. числа придает высказываниям афористичность и яркость, подчеркивает типичность обозначаемого. Таких предложений в тексте повести обнаружено 3: «Не *напасешься* моссельпрома на всякую рвань, шляющуюся по Пречистенке», «... да разве воем *поможешь*», «*Усмотришь* за ним, как же» [2].

Основная сфера употребления безличных предложений – это разговорный стиль речи. Такие предложения отличаются эмоциональностью и афористичностью выражения мысли, придают речи непринужденно – разговорную окраску. Использование в речи «самой пестрой и наиболее употребительной группы односоставных предложений» [3], безличных, позволяет М.А. Булгакову дать выразительную характеристику физического и нравственного состояния человека, описать пейзаж, обстановку, где происходит событие, выразить различные оттенки – необходимости действия, его возможности, желательности (или нежелательности). Например: «До костей *проело* кипятком»; «Нет, здесь пролетарием *не пахнет*» (описание состояния и обстановки в монологе пса); «...*почему от вас так отвратительно пахнет?*» (характеристика состояния Шарикова в речи профессора); «...*сейчас стемнело, часа четыре приблизительно пополудни, судя по тому, как луком пахнет из пожарной пречистенской команды*»; «*Но вдруг его яростную мысль перебило*» (описание обстановки, события в авторской речи).

Номинативные синтаксические конструкции широко используются в тех жанрах литературных произведений, которым свойственна непосредственность изложения мыслей, быстрота фиксации основных, главных деталей.

Номинативные предложения М.А. Булгакова концентрируют внимание на важных деталях, по которым можно представить общую картину события. Это оценка предмета с точки зрения говорящего, констатация факта существования. Такие конструкции у М.А. Булгакова отличаются экспрессивностью, обусловленной одновременно и сжатой формой, и установкой на передачу широкого общего содержания. Прежде всего номинативные предложения содержат указание на погоду, время совершения действия: «*Какая погода..*»; «...*часа четыре приблизительно пополудня*». Сосредоточив внимание читателя на отдельных деталях, автор тем самым выделяет их из всей обстановки: «*Это солонина!*»; или включает в оценочный портрет: «*Вор с медной мордой*»; «*О, бескорыстная личность!*»; «*Какая гадина, а еще пролетарий*». Эти детали представляются писателю, а вслед за ним и читателю особо важными, наиболее точными.

Кроме представленных односоставных предложений, в тексте повести найдены вокативные конструкции, формальной основой которых являются обращения. По значению у



М.А. Булгакова можно выделить в соответствии с классической классификацией [4, с. 318] следующие группы вокативных предложений:

1) вокативы – призывы, в которых называется адресат речи с целью привлечь его внимание: «Городовой! – кричал Филипп Филиппович. – Городовой!» [2]; вокативы, выражающие эмоциональную реакцию на слова и действия собеседника: «Ах, люди, люди» [2].

Произнеся такое предложение, говорящий не только называет лицо, к которому обращена речь, но интонацией выражает различные оттенки мысли или чувства (упрек, испуг, радость и так далее). Дополнительные средства контекста помогают автору указать данные оттенки. Например:

1) «Зина, – скомандовал господин, – в смотровую его сейчас же и мне халат»; «Как сон, голубчик?»;

2) «Повар, каторжник повар!» – жалобными глазами молвил пёс и слегка подвыл; «Куда ты, чёрт лохматый?.. – кричала отчаянно Зина, – вот окаянный!»; «Профессор, – жалобно восклицал посетитель, – да ведь они опять седые вырастут»; «Профессор! – из-за двери в экстазе воскликнул голос, – будьте совершенно спокойны, – он сладостно хихикнул и пропал»; «Сударыня! Сколько вам лет? – очень сурово спросил её Филипп Филиппович»; «Лет вам сколько, сударыня? – ещё суровее повторил Филипп Филиппович»; «Какая разница, товарищ? – спросил он (Швондер) горделиво»; «Довольно странно, профессор, – обиделся Швондер, – как это так вы документы называете идиотскими?»; «Я вижу, как вы развиваетесь после Каутского, – визгливо и пожелтев, крикнул Филипп Филиппович. Тут он яростно нажал на кнопку в стене. Сегодняшний случай показывает это как нельзя лучше. Зина!»; «Филипп Филиппович, vorsichtig... – предостерегающе начал Борменталь»; «Да, голубчик, мой... – Растерянно промывчал Филипп Филиппович и поднялся навстречу»; «Филипп Филиппович, эх... – горестно воскликнул Борменталь, – значит, что же? Теперь вы будете ждать, пока удастся из этого хулигана сделать человека?» [2].

Преобладают эмоциональные вокативные предложения.

Все выявленные функциональные особенности односоставных предложений являются частью художественных особенностей синтаксиса рассказа М.А. Булгакова «Собачье сердце».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бабайцева В.В. Некоторые вопросы комплексного анализа текста на уроках русского языка // Русский язык. – 1998. – № 36. – С. 5.
2. Булгаков М.А. «Собачье сердце». – [Электронный ресурс] [http://modernlib.ru/books/bulgakov\\_mihail\\_afanasevich/sobache\\_serdce/read/](http://modernlib.ru/books/bulgakov_mihail_afanasevich/sobache_serdce/read/)
3. Валгина Н.С., Розенталь Д.Э., Фомина М.И. Современный русский язык: Учебник для вузов / под ред. Н.С. Валгиной. – 6-е изд., перераб. и доп. – М.: Логос, 2002. – 528 с.
4. Лекант П.А. Современный русский литературный язык. – М., 2012. – 416 с. – С. 318.
5. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. – 6-е изд. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 544 с.
6. Русский язык: учеб. для 8 класса общеобразовательных учреждений / С.Г. Бархударов, С.Е. Крючков, Л.Ю. Максимов и др. – М., 2008. – 208 с. – С. 93.
7. Соколова Г.П. Изучение односоставных предложений // Русский язык в школе. – 1990. – № 1–4.

#### Summary

#### FEATURES OF FUNCTIONING CURT ANSWERS IN THE CONTEXT OF THE NOVEL M. A. BULGAKOV'S "HEART OF A DOG"

*T.A. Koloskova*

Moscow State Regional Institute of Humanity

*Abstract.* The article is devoted to the study of functional features and answers from the novel by M. A. Bulgakov's "Heart of a Dog". Considered their functions, semantic and structural properties. Selected emotional and drafting vocative proposals as a means of creating imagery and expressiveness.

*Key words:* compound sentences; functions; speech of the author and the characters; dialogue; conversation; intonation; artistic expression.

## О ТЕХНИКЕ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ТЕКСТОВ С. ШАРШУНА

*Рюкина А.А.*

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* В статье рассмотрены стиливые приемы создания визуального эффекта в литературном творчестве С. Шаршуна. Показаны пути реализации живописной техники кубизма в текстах автора. Исследована роль безглагольных конструкций в деле создания живописного образа в тексте произведений. Проанализирован характер метафорической системы С. Шаршуна с позиций организации визуально осязаемых образов.

*Ключевые слова:* кубизм, безглагольность, метафора, синестезия.

Шаршун-литератор сформировался под влиянием Шаршуна-художника. Стиливое разнообразие, жанровое «оригинальничание» в литературе стало следствием его постоянного неустанный поиска в живописи.

Так, кубизм, существенно повлиявший на формирование изобразительной техники раннего С. Шаршуна, не только сохраняет свою власть над художником на протяжении всей жизни, но даже проникает в его литературное творчество. Автор неслучайно интересовался изобразительной техникой кубизма. Она позволяла наглядно продемонстрировать всю дисгармоничность современного мира посредством отражения на полотне факта реальности с помощью хаотично разбросанных геометрических форм.

Тема разлада личности с окружающим миром, являющейся лейтмотивной в творчестве писателей и поэтов начала XX века, объясняет всевозможные литературные эксперименты по отражению жизни в мире, который разбился на мелкие кусочки. То, каким образом пытались склеить эти части в единое целое в эпоху Серебряного века, и объясняет существование отдельных литературных течений и направлений, которые всегда находились в состоянии вечного поиска, игры с формой и смыслами, что отличало и творческую манеру С. Шаршуна на протяжении всей жизни. Младоземigrant считал, что «литературный кубизм есть рафинированный символизм, т.е. искусство порождать самого себя» [7, с. 15].

«Кубизм умер, – писал Б.Ю. Поплавский, – но его духом сделаны наша эпоха, наши дома, наши платья, все наши моды, и этим я остро чувствую отличие своего поколения» [4, с. 153]. Во многих текстах С. Шаршуна мы можем встречать непосредственные рассуждения в отношении техники изображения в кубистическом стиле. Так, в «поэзии в прозе» «Небо-колокол» (1938) «геометрические линии: прямые и кривые, алгебра самоощущения – составляют орнамент» [10, с. 29]. Герои С. Шаршуна вслед за автором «в ночном параллелограмме окна» [9, с. 11] видят «геометрические деревья» [5, с. 132], «темный квадрат отворенной двери предбанника в коричневом свете преющего вечернего неба» [8, с. 23]. Как отмечает П. Вальдберг, «орнаментальный кубизм» младоземigranta «отличается от современного ему кубизма использованием плоских двухмерных форм» [2, с. 22].

Страсть художника к простым геометрическим формам, плавным линиям, а также руководство при создании картин техникой мазка – все это находит свое словесное выражение в словесном творчестве писателя. Именно в такой манере написаны пейзажи в поздней лирической зарисовке С. Шаршуна «Без маяка: четыре пейзажа» (1969), посвященной описанию четырех поездок художника в течение каникул к своим знакомым или друзьям. На пути ему встречались «плетни, расположенные прямоугольниками – торчали из воды: это устричные парки» [6, с. 33], здание, которое представляло собой «игру полукубов, полуцилиндров и углов, то есть модель какой-нибудь цитадели, морского, призрачного замка» [6, с. 43]. Как на картине, мы наблюдаем перспективное изображение пейзажа: «Кустарник, сады, зеленый горизонт. Показывались – окна воды» [6, с. 28].

С живописной техникой С. Шаршуна соединяется футуристическая художественная манера столкновения в одном контексте урбанистических реалий с образами природы, а, как результат, – возникающий антропоморфизм природных описаний: «Дома редели. Стояла – группа сосен» [там же, с. 32], «направо – цветы, кусты и деревца, вперемежку с аспидными крышами домиков» [там же, с. 37]. Ощущение, что изображается не реалистический пейзаж, а написанный в манере художника-абстракциониста, достигается благодаря перечислению в данном произведении рядов существительных, которые создает эффект рисование картины мазками. Несмотря на отсутствие глаголов, картины природы не статичны: «Зато налево – мешанина проливов, больших пространств воды, островков и лесистой дали, а рукой подать – круглый залив, с пляжами и соснами» [6, с. 37]. Как и при изучении полотен Шаршуна, при более пристальном взгляде на описанный пейзаж различимы отдельные элементы общей композиции, представляющей собой геометрическое пространство в сине-зеленых тонах. Единство композиции придают многочисленные завитки и плавные линии.

Мы видим, что редкое описание природы в анализируемых «четырёх пейзажах» обходится без водного пространства. Это созвучно увлечению Шаршуна водными мотивами в его позднем живописном творчестве. Оригинален способ автора показать одну из комнат героя и вид из нее, контрастно описав воспринятый глазами художника-реалиста и художника-авангардиста интерьер и пейзаж:

Отведенная нашему герою помеще-  
ние была – комната, во весь этаж, с боль-  
шим окном, выходящим на другую, ниже  
стоящую улочку. Вид открывался на – от-  
лого подымавшийся, лесистый скат холма,  
без единого жилья.

Под ногами – плоские крыши сте-  
ны, деревни. Немногочисленная мебель.  
Мольберт, тюбики с засохшими красками.  
Коллекция ископаемых предметов, и что-  
то обиходное, деревенское, на полу [6, с.  
53].

Мы видим, что для классического наброска избраны более длинные предложения, в которых дается описание обычного вида из окна. Тогда как во втором наброске сразу бросаются в глаза короткие предложения, в которых взгляд наблюдателя концентрируется уже не на конкретных предметах, а создается атмосфера жилища художника-отшельника. Это достигается благодаря тщательному отбору необходимых деталей интерьера и образных ассоциаций, которые помогают создать автору нужное впечатление. Кроме того, если в первом случае пейзаж выдержан в соответствии с законами перспективы, то во втором описании наблюдается конструкция пространственного сдвига, характерная для футуристической художественной манеры.

Для С. Шаршуна литературное произведение представляет еще одну возможность для создания картины внутри текста. Он «живописует» словом. В этом смысле он продолжает традицию Г.Р. Державина, для которого поэзия есть «говорящая живопись».

С позиций реализации принципа «синтеза искусств» прочитывали литературные произведения С. Шаршуна Е. Бакунина и Я. Горбов. Так, Е. Бакунина в своей статье-рецензии на его роман «Путь правый» (1934) говорит о трех уровнях восприятия романа: музыкальном, визуальном и собственно смысловом. Она сопоставила опубликованные в 4-м номере журнала «Числа» (1930–1931) наброски из его романа с «обесцвеченными» картинами М. Шагала [1, с. 21], подчеркнув первостепенность личностного самовыражения в творчестве. Я.Н. Горбов в статье о поэме в прозе С. Шаршуна «Долголиков» (1963) обращает внимание на то, что при первичном знакомстве с текстом произведения «сразу в глаза бросаются лишь краски и рисунок, – сокровенное же содержание абстрактно» [3, с. 148]. Именно рассмотрение поэмы С. Шаршуна как произведения не столько литературного искусства, сколько живописного, позволяет говорить о его цельности и законченности. Критик заключает: «Как некоторые современные полотна, фрески и ваяния, книга Шаршуна обращена в сторону читателя вся сразу, так что ее не читать приходится, а воспринимать» [3, с. 149].

С этим, на наш взгляд, связано возрастание роли качественных категорий, что приводит к уменьшению степени глагольности данного текста. В поэме в прозе «Долголиков» С. Шаршун использует безглагольные конструкции для создания бытовых зарисовок, сцен из жизни: «По величине это комнатки отелей, камеры одиночного заключения. Кушетка да дверь – ширина, на шаг больше – длина, окно во всю стену, выходящее во двор. Камин, плоский шкаф с водопроводным краном. Белые стены. Узенькая софа, кухонный столик, табуретка и мольберт загромаждали мастерскую. Белая же занавеска окна. На стенах сохнувшие работы» [8, с. 32]. Как уже отмечалось ранее, использование безглагольных конструкций в тексте поэмы «Долголиков» соответствует технике мазка в живописи, которая была разработана в рамках импрессионистического направления в живописи. Вспомним, что «импрессионистической» считают и лирику А.А. Фета, который стремился в своем поэтическом творчестве запечатлеть сиюминутные мгновения жизни. Визуальная наглядность многих его стихотворений достигалась за счет бессюжного нанизывания образов. Выстраивание бессюжных однородных рядов позволяет младоэмигранту не просто описать интерьер комнаты, но создать целостный образ отшельнической кельи, на что указывает преобладание в цветовой гамме белого цвета.

С помощью безглагольного ряда ситуация не только изображается, но оценивается, характеризуется автором: «Скакуны, козлы, студенты и ученики Национальной Академии Прикладных Искусств небольшими группами, со своими приятельницами, одетыми в полумужские костюмы. Гомон, смех песенки, толкотня, ревность. Корпорационные береты, тросточки» [с. 34]. Описанная сцена посвящена созданию образа пестрой безликой толпы, которая вызывает отвращение у автора, на что указывает использованные в каждом однородном ряду существительных слова с ярко выраженной отрицательной коннотацией: «козлы», «полумужские костюмы» дам, «ревность».

Интересно отметить, что при создании картины природы С. Шаршун почти всегда использует глаголы. Лишь при столкновении реалий естественного и искусственного миров возможен переход к безглагольности при создании пейзажных зарисовок: «Темный квадрат

отворенной двери предбанника в коричневом свете преющего вечернего неба» [с. 23]. Для создания ощущения неопределенности времени и пространства автор также иногда использует безглагольные ряды: «В проточном месте, в таможне – затор. Возбужденье, растерянность, тревога. Назад! назад! под наседку, за распоряженьями, за разъясненьями, сообщениями. Крушение всех поездов, мостов, дорог, умов» [с. 41].

В этом отношении писатель вновь выступает продолжателем стилевой традиции А.А. Фета, прославившегося, в том числе, своей «безглагольной» лирикой. Исключение глаголов из предложения способствует переносу акцента с процессуального характера совершаемого действия на предметно-образную его составляющую. В таком случае художественной задачей становится не рассмотрение изменений данного предмета или явления во времени, а создание целостного образа, который мы видим и ощущаем здесь и сейчас. Поэтому творческое переосмысление действительности в тексте строится на принципах уже не столько словесного, сколько живописного искусства.

Благодаря оригинальным авторским метафорам звуковые образы С. Шаршуна становятся видимыми: «стонавшего звуком мокрой, вытягиваемой резинки» [с. 34], «балалайка, разрывающая существующее – бешенством молнии, паутиной своих однообразных звуков, и саратовская гармония, с набором троичных колокольчиков и свистков, уничтожающая своим храпом сокрушающего темперамента всякую волю и единоличную силу, тревожа, разрушая гигантский и смертоносный покой степи красным скрежетом» [с. 78], «серый от скуки, голос» [с. 119].

В основе некоторых метафор лежит явление синестезии, довольно распространенное в языке эмигрантской литературы. Овеществлению подвергаются не только конкретно-образные, но и отвлеченные понятия: «просачивалась катастрофа» [с. 40], «опустившись в герметическую тьму» [с. 124], «зеркало... сухой веселости» [с. 127], «мой еле слышный, раздавленный нервностью, утопающий в неизжитой сентиментальности... голос» [с. 119]. С. Шаршун не просто отстраненно рассказывает о трагедии своего героя, но достигает эффекта читательской причастности к происходящему, чтобы мы ни на один миг не могли усомниться в правдивости описываемых событий, которые происходили на самом деле. Введение синестетической образности способствует визуализации текста поэмы, которая конечной своей целью имеет создание живописных зарисовок жизни главного героя.

Этой цели служит, возможно, и прием «кадровости» композиции поэмы в прозе «Долголиков», в каждой из глав которой разыгрывается маленькая самостоятельная сценка без возврата к предыдущей. Объединяющей скрепой служит личность главного героя, который выступает в роли не актера, а режиссерские функции исполняет сам автор.

Одним из источников такой литературной техники для С. Шаршуна могли стать «Симфонии» Андрея Белого. Анализируя структуру 2-й «Симфонии», М.В. Яковлев утверждает: «... в гностическом отношении молодой поэт интуитивно структурирует сложное многосоставное и многоуровневое пространство, стремясь придать ему математическое единство, показать его цельность» [11, с. 22]. То есть для А. Белого симфонизм композиции литературного текста выражал его внутреннее интуитивно-эмоциональное, символическо-музыкальное единство. В поэме в прозе С. Шаршуна такими структурообразующими элементами становятся рама картины, киноэкран, кадр киноленты. Они создают границы, внутри которых осуществляется динамика образа.

В произведении происходит и непосредственное развитие автором темы «кинофильма». В поэме Шаршун неоднократно называет Долголикова кинооператором, в воображении которого «действие разворачивается» [с. 102]. Объектом рассмотрения становится либо сам Долголиков, либо природа, либо сценки из жизни. Две главы произведения Шаршуна посвящены непосредственно знаменитому деятелю кино — Чарли Чаплину. Так, 13-я глава «Европейский фильм Чаплина» посвящена моменту съемки одного из фильмов Чаплина с использованием видов Эйфелевой башни. В 20-й главе в ходе разговора с автором-повествователем Долголиков сообщает, что собирается посмотреть очередной фильм Чарли Чаплина «Погоня за золотом». Вероятно, имеется в виду кинокартина «Золотая лихорадка»

(1925), которая продолжает серию фильмов знаменитого американского комика о скитаниях и приключениях маленького бродяжки. Непосредственно на уровне композиции некоторые части текста являют собой подобие сценария, а авторские замечания оформлены, как режиссерские ремарки: «Мсье, дам!» — поздороваётся он громогласно, но без навязчивости, с чувством собственного достоинства, не скрывая желанье поточить лясы о политике, немцах (дело происходит до тысяча девятьсот четырнадцатого года)» [с. 30]; «Вот он, перед глазами Долголикова, этот прекраснейший Пополь <...> на пороге своей комнаты нищенского отеля <...>. Наш Долголиков сидит у себя в номере <...>. Они лицом к лицу» [с. 102]. Подобного эффекта Шаршун достигает, в том числе, благодаря нагромождению безглагольных предложений: «Кругом — нирваническая неподвижность. Степь. Азия» [с. 16], «Решил идти в музей. Толпы иностранцев. Комнатка импрессионистов» [с. 35].

Таким образом, мы убедились, что в творчестве С. Шаршуна словесное и изобразительное искусство развивались параллельно, взаимообогащая и дополняя друг друга при руководящей роли последнего. В его литературных произведениях мы прочитываем не только его вкусы и предпочтения как художника, но и наблюдаем примеры создания словесных образов и картин посредством его изобразительной техники. В конце жизни младоэмигранта живопись и литература создали единое художественное пространство, о чем свидетельствует одно из последних произведений С. Шаршуна «Без маяка», имеющее подзаголовок «Четыре пейзажа» (1969).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бакунина Е. «Путь правый» // Меч. – 1934. – № 9-10. – С. 20-22.
2. Вальдберг П. Пресноводная гидра // **Серж Шаршун:** [альманах] / Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Гос. Русский музей / ред. А. Лакс; пер. с фр. Г. Исаакян-Арнульд. – СПб.: Palace Editions, 2006. – С. 19-25.
3. Горбов Я.Н. Литературные заметки // Возрождение. – 1963. – № 141. – С. 143-149.
4. Цит. по: Менегальдо Е. Проза Бориса Поплавского, или «роман с живописью» // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур: Сб. науч. тр. ИНИОН РАН. – М., 2005. – С. 148-160.
5. Из листовок С. Шаршуна // Новый журнал. – 1986. – № 163. – С. 127-139.
6. Шаршун С. Без Маяка: Четыре пейзажа. – Париж: Вопрос, 1969. – 92 с.
7. Шаршун С. Дадаизм / сост и коммент. С. Шаргородского. – Б. м.: Salamandra P.V.V., 2012. – 115 с.: ил.
8. Шаршун С. Долголиков. – Париж: Вопрос, 1961. – 164 с.
9. Шаршун С. Заячье сердце: Лирическая повесть. – Париж: Вопрос, 1937. – 92 с.
10. Шаршун С. Небо-Колокол. Поэзия в прозе. 1919–1929. – Париж, 1938. – 50 с.
11. Яковлев М.В. Религиозное откровение в поэзии Андрея Белого: монография. – Орехово-Зуево: МГОГИ. 2013. – 180 с.

#### *Summary*

#### ABOUT EQUIPMENT OF VISUALIZATION OF S. SHARSHUN'S TEXTS

*A.A. Ryukina*

Moscow State Regional Humanitarian Institute

*Abstract.* In article style receptions of creation of visual effect in S. Sharshun's literary creativity are considered. Ways of realization of picturesque equipment of a cubism in texts of the author are shown. The role of bezglagolny designs in creation of a picturesque image in the text of

works is investigated. Character of metaphorical system of S. Sharshun from positions of the organization of visually notable images is analysed.

*Key words:* cubism; bezglagolnost; metaphor; sinesteziya.



## АНАФОРИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ В СУБЪЕКТНОМ ПЛАНЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ФРАНЦУЗСКОЙ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ)

Савельева Е.Б.

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* Статья посвящена актуальной проблеме теории указания – анафорическим отношениям в повествовательных текстах жанра автобиографии. Обосновывается точка зрения, подтверждающая, что анафорические элементы выполняют свое прямое назначение субституции и идентификации на синтаксическом уровне.

*Ключевые слова:* дейксис; анафора; местоименная анафора; референция; анафорические отношения; анафорическая связь; текст художественного автобиографического произведения.

В лингвистической литературе последних десятилетий наблюдается значительный интерес к изучению теории дейксиса и анафоры (Ю.Д.Апресян, Н.Д. Арутюнова, О.Г. Бондаренко, Т.В. Булыгина, К. Бюлер, Э. Бенвенист, А. Берандоннер, В.В. Виноградов, Е.М. Вольф, В.Г. Гак, К.Кербрат-Орекьони, А.А. Кибрик, Ж. Клебер, С.А. Крылов, С.Н.Курбакова, Ж.-Кл. Милнер, Е.В. Падучева, С.А. Пушмина, О.Н. Селиверстова, Н.А. Сребрянская, Р. Якобсон и другие). Непосредственно в рамках исследований, посвященных вопросам анафорических отношений в языке, заслуживают внимания работы об анафорических местоимениях, анафорической связи, видах анафоры (Е.В. Падучева, Е.М. Вольф, О.Ю. Богуславская, А.С. Нариньяни, С.С. Дикарева, А.А. Кибрик и другие). Взаимосвязь явлений референции и анафоры во французском языке изучается известными лингвистами – носителями языка О. Дюкро, К.Кербрат-Орекьони, Ж. Клебером, Ф. Корниш, Ж.-К. Мильнером, П. Серио и другими, а также отечественными языковедами Н.Д. Арутюновой, В.Г. Гаком, С.А. Крыловым, Е.В. Падучевой и другими.

Субъектный план повествователя выражается различными речевыми средствами, к числу наиболее распространенных могут быть отнесены грамматические категории *дейксиса* и *анафоры*, изучению которых были посвящены ранее опубликованные исследования автора статьи [5, 6, 7].

В данной работе наша *цель* заключается в определении наличия и «соразмерности» употребления указательных грамматических средств, а именно анафорических элементов, в тексте художественного автобиографического произведения, установления факта их использования и способности обозначать адресант.

Безусловно, лингвистическая наука не стоит на месте. С течением достаточного количества лет произошло переосмысление многих языковых явлений и того, что за ними стоит, в том числе и анафоры. Порой переосмысление не всегда однозначно. Стараясь учесть все наиболее яркие и основополагающие точки зрения на раскрытие понятия «анафора», суммируя их, можно считать, что термин «анафора», применяется в самом общем случае. Более точное контекстное понимание стоит соотносить с обусловленными и установленными связями ее функционирования.

Анафора, по сути, воспроизводит, заменяет языковое выражение, ранее представленное в тексте-сообщении. Отсылочность либо к предшествующему, либо к последующему контексту – суть анафоры и анафорических отношений. Самостоятельное значение анафора получает лишь при наличии явления референтности с полнозначным словом. Вступая в анафорическую связь, она приобретает значение другого слова, то есть анафора – это отношение между языковыми выражениями, когда в смысл одного языкового выражения входит отсыл-

ка к другому, при этом соблюдается основное правило анафоры: и местоимение, и существительное исключают друг друга в одной и той же позиции.

Из этого следует узкая и широкая трактовка изучаемого лингвистического явления. В узком понимании анафора определяется как связь между знаменательным или полнозначным словом и замещающим его элементом, а в широком аспекте анафора трактуется как повтор, «связь на расстоянии» [10].

Необходимо подчеркнуть, что мы придерживаемся наиболее традиционного деления анафоры на следующие типы:

- 1) проспективную (последующую) и ретроспективную (предшествующую).
- 2) катафору и анафору.
- 3) анафору и эпифору.

Следует отметить, что анафорические отношения возникают между элементами высказывания, при которых в содержании одного из элементов содержится отсылка к другому, при этом непосредственная синтаксическая связь между частями высказывания может отсутствовать. По мнению известного лингвиста Алена Берандоннера, анафора должна рассматриваться не как сугубо синтаксическое явление субституции, возникающее между языковыми выражениями, а как более сложное семантико-прагматическое явление [9], подтверждая мысль выдающегося австрийского коллеги Карла Бюлера, в свою очередь считавшего, что удельный вес анафоры «как средства выражения синтаксических связей в обычных прозаических текстах различен» [1, с. 362].

Обращаясь к работам крупнейшего отечественного специалиста в области романских языков В.Г. Гака, на основании его научного подхода и теоретических обоснований применительно к стилистической функции анафоры, можно выделить три типа анафорических отношений:

1. Полная тавтологическая анафора, основанная на прямом повторе слова.
2. Частичная, нетавтологическая анафора, при которой второе обозначение лексически отличается от первого, это может быть его синоним или слово более широкого значения (гипероним).
3. Ассоциативная анафора, отражающая разнообразные отношения между разными предметами, известные говорящим до акта речи (часть и целое, родственные отношения и тому подобное, действие, его производитель, орудие, результат и тому подобное) [2, с. 164].

Вместе с тем признанной остается достаточно распространенная классификация анафорических отношений, при которой анафорические выражения делятся на два основных типа и рассматриваются как явления грамматического порядка. Таким образом, выделяя эксплицитную (прямую) анафору и имплицитную (косвенную), остановимся на первом типе.

Данный вид включает в себя три группы анафорических выражений: местоименную, именную и наречную группы.

В большей степени интерес представляет местоименная анафора, так как напрямую связана с понятием референтных отношений. В этой связи определение местоименной анафоры, которое предлагает видный языковед Е.В. Падучева, отражает суть анафорических отношений. Елена Владимировна отмечает: «...местоимение, в значение которого входит отсылка к участникам акта речи или к речевой ситуации, называется дейктическим, а местоимение, отсылающее к высказыванию (или тексту), в состав которого оно входит, называется анафорическим» [4, с. 171].

Для понимания природы анафорических отношений и взаимодействий, возможностей и границ их использования следует принимать во внимание авторскую задачу, когда необходимо характеризовать героя (героев) автобиографического повествования, давать оценку прошедшим событиям и так далее. Художественный текст жанра автобиографии предполагает реализацию вербальных возможностей, в которой отражается авторская картина мира, его творческое своеобразие. В последнее время автобиографический текст как описание того или иного автобиографического события, входящего в сложную систему субъективной кар-

тины жизненного пути личности писателя, становится объектом пристального внимания лингвистов. Текст повествования от первого лица активно анализируется на пересечении таких актуальных направлений современного языкознания, как прагматика и непосредственно прагмалингвистика, а также нарратология, лингвопоэтика, лингвосинергетика, привлекая другие смежные дисциплины (психолингвистика, теория речевых актов и так далее).

Анализ нарративной структуры текста с учетом субъекта речи (автора / адресанта) на сегодняшний день является одним из наиболее значимых элементов в описании языковых средств создания образа автора / адресанта в литературном произведении.

Исходя из специфики субъектного повествования, зачастую сам автор отождествляется или с образом рассказчика, или с образом главного героя повествования, и «говорящий всегда вынужден прогнозировать возможную интерпретацию текста» [8, с. 263]. Кроме того, в зависимости от целей, темы, избранных писателем, объектов изображения, характеров персонажей автор использует различные языковые ресурсы.

С одной стороны, это существенным образом влияет на анализ текста в целом, делая его более «доступным» для исследования, с другой стороны, требует аргументов, которые бы доказали, насколько проблема, заявленная для изучения (в нашем случае *анафорические отношения*), адекватно обозначают присутствие автора в тексте и отражают субъектное повествование в целом.

Репрезентация субъектного повествователя в тексте, выраженная местоимениями (*je, il, elle, celui, celle, lui, les, tous, toutes, on*) могла «<...> бы обосновать тезис о том, что первичная, *собственно языковая* функция средств конвенции естественного языка (грамматических, семантических, социальных и прочих) – это функция указательная и что эта указательность имеет всеобъемлющий, тотальный характер. Присутствие автора текста, главного субъекта указывания, *собственно грамматически* обозначено в самом тексте; то есть автор текста является не смысловым, а неперенным «грамматическим персонажем» текста, тем самым наглухо замыкая индексальную структуру произведения» [3, с. 137].

Соглашаясь с приведенным выше утверждением, подчеркнем, что данный вариант выражения лица, напрямую связанный с отождествлением, замещением и обозначением адресанта посредством анафорических отсылок, на наш взгляд, является самым характерным способом репрезентации субъекта в текстах произведений автобиографического жанра.

С исследовательских позиций, на базе известных автобиографических сочинений французских писателей, проиллюстрируем характерные черты функционирования анафоры в рамках языковой авторской индивидуальности и оригинального стиля.

Принимая во внимание, что повествование идет от лица автора-адресанта, то наиболее очевидный и часто встречаемый вид выполнения анафорическим местоимением отношений замещения и отсылки на синтаксическом уровне является употребление личных местоимений.

Это полное и абсолютное анафорическое выражение.

Например:

<...> j'étais **celui** qui vend tout ce qu'**il** a pour l'avoir. (*La Porte étroite, A. Gide*) – через форму указательного местоимения мужского рода единственного числа

<...> quant à moi, élevé dans ce musée imaginaire de toutes les noblesses et de toutes les vertus, mais n'ayant pas le don extraordinaire de ma mère de ne voir partout que les couleurs de son propre coeur, je passai d'abord mon temps à regarder autour de moi avec stupeur et à me frotter les yeux, <...> pour redresser le monde et le faire coïncider avec le rêve naïf qui habitait **celle** que j'aimais si tendrement ». (*La promesse de l'aube, R. Gary*) – через форму указательного местоимения женского рода единственного числа

À la fin, il (*Прим. – отец автора повествования*) s'est lassé ... Il a fini par dire oui ... Ma mère a eu ce qu'elle voulait ... Il pouvait plus rivaliser. Il disait que c'était bien égal. Il reparlait encore de suicide ... Il est retourné à son bureau. Il pensait plus qu' à **lui-même**. Il abandonnait la patrie. Il sortait pour pas me rencontrer ». (*Mort à crédit, L.-F. Céline*) – через ударную форму персонального местоимения мужского рода единственного числа

La méchanceté, le mensonge, l'obstination parurent également dignes de punition; mais pour le coup ce ne fut pas par M-elle Lambercier qu'elle me fut infligée. **On** écrivit à mon oncle Bernard; il vint. Mon pauvre cousin était chargé d'un autre délit, non moins grave: nous fûmes enveloppés dans la même exécution. Elle fut terrible. Quand, cherchant le remède dans le mal même, **on** eût voulu pour jamais amortir mes sens dépravés, on n'aurait pu mieux s'y prendre. Aussi me laissèrent-ils en repos pour longtemps ». (*Les Confessions, Livre I, J.-J. Rousseau*) – через форму неопределенно-личного местоимения

Oh! **lui, il** aimera toujours le travail. (*La Porte étroite, A. Gide*) – через личное местоимение мужского рода единственного числа и ударную форму персонального местоимения мужского рода единственного числа

Il était entendu que j'avais une tendre affectation pour toute ma famille, y compris mes plus lointains cousins. Mes parents, ma soeur, je **les** aimais: ce mot couvrait tout. (*Mémoires d'une jeune fille rangée, S. de Beauvoir*) — через приглагольное прямое дополнение множественного числа

Классическая функция отсылки и замещения анафорическими местоимениями, показанная на примерах, свидетельство очевидности и частотности их использования авторами «персональных» повествований. Вместе с тем, случаи включения анафоры в структуру предложения, без соотнесения с проблемой, обозначенной для исследования, традиционны и исходят от самого автора / адресанта.

Таким образом, выполняя свое прямое назначение субституции и идентификации на синтаксическом уровне, следует признать, что анафора является достаточно сложным грамматическим явлением. Вместе с тем, можно определить анафорическую функцию местоимений как важный, детерминирующий элемент текста, в том числе автобиографического, а также как лингвистическое средство, благодаря которому достигается его смысловая значимость и выразительность, то есть определяющая роль анафоры как конструктора дейктического указания в художественном автобиографическом тексте представляется достаточно очевидной.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка: Пер. с нем. – М.: Издательская группа «Прогресс», ISBN: 5-01-004658-X. –2000. – 528 с.
2. Гак В.Г. Теоретическая грамматика французского языка. Морфология. – М.: Высш. шк., 1986. – 312 с.
3. Кирющенко В.В. Язык и знак в прагматизме. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. ISBN 978-5-94380-069-6. – 2008. – 199 с.
4. Падучева Е.В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью. – М.: Наука, 1985. – 271 с.
5. Савельева Е.Б. Анафора как компонент прагматической релевантности жанра автобиографии / Е.Б. Савельева // Вестник Российского университета дружбы народов, Серия Лингвистика. – 2012. – № 3. – С. 16-24.
6. Савельева Е.Б. Дейксис и анафора: общее и специфическое / Е.Б. Савельева // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – Иркутск, 2012. – №3 (20). ISSN-1814-3520 – С. 181-188.
7. Савельева Е.Б. Местоимения с функцией анафоры и их роль в тексте художественного произведения жанра автобиографического нарратива (на примере произведений Андре Жида) / Е.Б. Савельева // Иностраный язык в образовательном пространстве России и мира: традиции и инновации: сборник научных трудов по материалам всероссийской научно-практической конференции (с международным участием). – Орехово-Зуево: МГОГИ, 2014. – С. 166-170.
8. Франк Д. Семь грехов прагматики: тезисы о теории речевых актов, анализе речевого общения, лингвистике и риторике // Зарубежная лингвистика. – М.: Изд. Группа «Прогресс», 1999. – С. 254-264.

9. Berendonner A. Anaphore et connecteurs pragmatiques // La grammaire modulaire. – Paris, 1986. – 354 p.
10. Beauvoir de S. Mémoires d'une jeune fille rangée. Gallimard-Folio, Paris, 2008. – 472 p.
11. Céline L.-F. Mort à crédit. Gallimard, Paris, 1988. — 360 p.
12. Gary R. La promesse de l'aube. Gallimard, Collection Folio, Paris, 1973. – 416 p.
13. Gide A. La Porte étroite. Mercure de France, Paris, 1959. – 186 p.
14. Mitsou R. Recherches sur l'anaphore. Seuil, Paris, 1986. – 185 p.
15. Rousseau J.-J. Les Confessions. Livre I. – М.: ООО «Книга по Требованию», 2011. – 726 p.

## *Summary*

### **THE ANAPHORIC RELATIONS IN THE SUBJECT PLAN OF THE STORYTELLER (ON THE MATERIAL OF THE FRENCH AUTOBIOGRAPHICAL PROSE)**

*E.B. Savelyeva*

Moscow State Regional Institute of Humanity

*Abstract.* The article is devoted to an actual problem of the theory of direction – to the anaphoric relations in narrative texts of autobiographical genre. The point of view confirms that anaphoric elements carry out their direct purpose of substitution and identification at the syntactic level.

*Key words:* Deixis; anaphor; pronominal anaphor; reference; anaphoric relations; anaphoric connection; autobiographical text.

**ОБРАЗ БЛУДНИЦЫ В СТИХОТВОРЕНИЯХ О РОССИИ  
И.А. БУНИНА И С.С. БЕХТЕЕВА:  
БИБЛЕЙСКИЙ ПОДТЕКСТ И КОНТЕКСТ**

*Урюпин И.С.*

Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина

*Аннотация.* В статье в широком историко-культурном контексте анализируются стихотворения «России» И.А. Бунина и «Россия» С.С. Бехтеева, выявляется глубинный нравственно-философский подтекст произведений, определяется религиозно-онтологическая доминанта образа Блудницы, организующая лирическую структуру стихотворений, устанавливаются типологические схождения и историко-генетические корни образа Блудницы, восходящие к различным книгам Священного Писания.

*Ключевые слова:* библейский текст в русской литературе; И.А. Бунин; С.С. Бехтеев; Россия; Блудница; религиозно-философский контекст.

Библейские аллюзии и реминисценции, пронизывающие русскую литературу на протяжении ее тысячелетнего развития, выступают катализатором и индикатором глубочайших нравственно-философских проблем и противоречий, художественно осмысляемых писателями в их вневременной сущности, с позиций непреходящих ценностей и духовно-религиозных констант. Эпоха революции в России с ее апокалиптическим катастрофизмом вызывала как у адептов большевистского переворота, так и у его противников обостренное, эсхатологическое чувство конца «старого мира» вкупе с предощущением «нового неба и новой земли» (Откр. 21: 1). В творческом сознании писателей, принадлежавших к различным литературным направлениям и течениям, рождались схожие ассоциации с сюжетами и образами Священного Писания, проецируемыми на современные события.

В «окаянных днях» революционного безумия, охватившего Россию, отчетливо проявилось торжество «Великого Хама».

«Он идет, великий Хам, / Многорукий, многоногий, / Многоглазый, но безбогий, / Беззаконный, чуждый нам» [2, с. 390], – писал в марте 1917 года С.С. Бехтеев, констатируя пришествие и воцарение того Хама, которого в самом начале XX века Д.С. Мережковский называл Грядущим. Именно он, «Грядущий Хам», ополчился «против земли, народа – живой плоти, против церкви – живой души, против интеллигенции – живого духа России» [7, с. 376].

«Еще шаг грядущего Хама», – замечал Д.С. Мережковский в «Невоенном дневнике» 1914–1916 годов, – консолидация мирового зла, объявившего своим непримиримым врагом православную Россию, которую вознамерился победить – соблазнить революционным дурманом – апокалиптический Зверь.

В «соединении “Блудницы” со “Зверем”, сладострастия с жестокостью» [8, с. 351] видел поэт-символист величайшую духовную опасность для России, поддавшейся искушению Антихриста.

«Апокалиптическое видение Вавилонской Блудницы, демонического символа женской власти над миром (Откр. 17: 1)» определило и «специфику развития *революционной* темы в творчестве А. Блока», создавшего амбивалентный образ России, соединяющий в себе черты «Богоматери и апокалиптическое видение Жены, облеченной в солнце (Откр. 12: 1)» [12, с. 106-107].

Вообще в поэтических прозрениях революционной эпохи у художников разных эстетических и идеологических ориентаций совершенно не случайно преобладали мотивы самой

мистической и загадочной новозаветной книги – Откровения святого Иоанна Богослова, в которой едва ли не главным оказывается образ-символ «вавилонской блудницы».

«Традиционная интерпретация» этого образа «такова: под “блудницей” (πόρνη), сидящей на звере, подразумевается Рим» [6, с. 295] – символ языческого мирового могущества. Однако, по мнению К. Гуровской, «великую блудницу» нужно «отождествлять не с Римом, а с Иерусалимом» [6, с. 299].

Для этого есть веские доказательства в гебраистике: «хорошо известно, что в Еврейской Библии слова “разврат”, “блуд” символизируют поклонение еврейского народа чужим богам», «общеизвестна метафора пророка Осии: Израиль – неверная жена. Подобно Осии обвиняют Иерусалим (Израиль) в религиозной неверности и употребляют соответствующие эпитеты Иеремию (Иер. 2: 20, 5: 7) и Михей (Мих. 1:7)»; «пророки называют Иерусалим “блудницей” и обещают ему несчастья и гибель за неверность Богу, несоблюдение Закона и другие преступления» [6, с. 300]. «Тематика “неверности, блуда” может быть связана», – полагает К. Гуровская, «с отступившим от веры, “изменившим” Иерусалимом» [6, с. 307], на который обрушатся в конце времен вселенские бедствия.

Эта же самая идея о возмездии и расплате Великого библейского Города за нарушение божественных заповедей оказалась созвучна умонастроениям И.А. Бунина эпохи революции, уподобившего поверженную большевиками Москву разрушенному вавилонскими полчищами Иерусалиму.

В записи от 10 февраля 1918 года в художественно-дневниковой книге «Окаянные дни» писатель совершенно не случайно процитировал пророка Иеремию: «Мир, мир, а мира нет. Между народом Моим находятся нечестивые; сторожат, как птицеловы, припадают к земле, ставят ловушки и уловляют людей. И народ Мой любит это. Слушай, земля: вот Я приведу на народ сей пагубу, плод помыслов их» [5, т. 6, с. 307].

И.А. Бунин был убежден в том, что свершившаяся в России социально-политическая катастрофа явилась Божиим наказанием русскому народу, поддавшемуся искушению нечестивых богоборцев-большевиков, «ставящих ловушки» и «уловляющих людей» в адскую бездну; и, подобно пророку Иеремии, стлавшему на развалинах Иерусалима после нашего безбожного царя Навуходоносора, он сокрушался о падении Москвы (да и всей России) под натиском новых вавилонян – революционеров [11].

В творческом сознании писателя рисовались картины апокалиптических бедствий («Безумный художник») и возникали причудливые образы, искаженные «ненавистью, злобой, сладострастием братоубийства» [5, т. 4, с. 44], явившегося характерной приметой революционной России, погружившейся в inferнальный хаос и уподобленной той самой Блуднице, что «упоена была кровью святых и кровью свидетелей Иисусовых» (Откр. 17: 6).

В стихотворении «России» (1922) И.А. Бунин представляет соблазненную большевиками / развращенную коммунистической идеологией Родину «в облике “блудницы”, рождающей “новых чад” – “русских Каинов”» [1, с. 293]. «Рожденные в лютые мгновенья» [4, с. 371] национального духовного иступления «новые чада», плод безумных революционных идей / «утех» леворадикальной интеллигенции и «наших мук» / страданий русского народа под гнетом большевизма, несмотря на свое «воцарение» / диктатуру пролетариата, обречены на поражение и погибель:

Блажен, кто раздробит о камень  
Твоих, Блудница, новых чад [4, с. 371].

Поэт предчувствует неизбежность краха коммунистического владычества на Русской земле в исторической перспективе, как бы ни было оно могущественно в послереволюционные годы, ведь и могущество вавилонского царя Навуходоносора казалось вечным, «доколе камень не оторвался от горы без содействия рук, ударил в истукана, в железные и глиняные ноги его, и разбил их» (Дан. 2: 34).

Эти слова из Книги пророка Даниила, в которой он разъяснял великому восточному деспоту смысл увиденного им сна о закате его владычества (знаком-символом этого заката

явился образ камня, что «раздробил железо, медь, глину, серебро и золото» (Дан. 2: 45)), составляют глубинный подтекст стихотворения И.А. Бунина, ведь «раздробит о камень» безбожную власть большевиков блаженный вершитель «Господнего святого мщенья» [4, с. 371].

В лирическом герое стихотворения, сокрушающемся о новом «вавилонском плене», в котором оказалась Россия в революционную эпоху, проступают черты ветхозаветного пророка, да и сама поэтическая организация бунинского текста содержит характерные для Книги плача Иеремии мотивы и художественные приемы: «О, слез невыплаканных яд! / О, тщетной ненависти пламень» [4, с. 371].

Образ «невыплаканных слез» – один из устойчивых образов в лирико-риторической системе пророческих книг Священного Писания: «Истощились от слез глаза мои, волнуется во мне внутренность моя» (Плач 2: 11).

Анафорическая усилительная частица «О» в стихотворении И.А. Бунина создает тот же художественный эффект, что и в Книге Плача Иеремии: «О, если бы Ты повелел наступить дню, предреченному Тобою...» (Плач 1: 21). Обращаясь к «дщери Иерусалима», пророк Иеремия сожалеет о ее грехопадении, о «блудодействии» избранного народа: «Накажет тебя нечестие твое, и отступничество твое обличит тебя» (Иер. 2: 19). Некогда величественная и гордая «дщерь Сиона» оказалась униженной и растоптанной: «Как помрачил Господь во гневе Своем дщерь Сиона! с небес поверг на землю красу Израиля» (Плач 2: 1); «Что мне сказать тебе, с чем сравнить тебя, дщерь Иерусалима? чем уподобить тебя, чтобы утешить тебя, дева, дщерь Сиона? ибо рана твоя велика» (Плач 2: 13).

Подобно обесчещенной и поруганной «дщери Сиона», лишенной своей царственной порфиры и в одночасье превратившейся в нищенку, предстает Россия в одноименном стихотворении С.С. Бехтеева (1917):

Когда-то властная Царица,  
Гроза и страх своих врагов –  
Теперь ты жалкая блудница,  
Раба, прислужница рабов!

В убогом рубище, нагая,  
Моля о хлебе пред толпой,  
Стоишь ты, наша Мать родная,  
В углу с протянутой рукой [2, с. 388].

Уподобление Руси блуднице в стихотворении С.С. Бехтеева, несомненно, восходит к Библии, но отнюдь не к образу «вавилонской блудницы», как в стихотворении И.А. Бунина, а, скорее, к образу праведной блудницы Раав, которая, имея «страх перед Богом Израилевым», «спаслась со всем своим домом от гибели» и стала «праматерью Иисуса Христа» [3, с. 367].

Материнское – сакральное – начало в образе России-блудницы, которой суждено осуществить в мире свою великую духовную миссию, не случайно актуализирует С.С. Бехтеев:

Да будут прокляты потомством  
Сыны, дерзнувшие предать  
С таким преступным вероломством  
Свою беспомощную Мать! [2, с. 388].

Бехтеевский мотив проклятия «сынов, дерзнувших предать» Мать-Россию, становится магистральным и в стихотворении И.А. Бунина, обрушившего праведный гнев на «новых чад», беснующихся в революционном угаре. Атмосфера этого революционного безумия очень точно передана в стихотворении С.С. Бехтеева, глубоко переживавшего гибель Державной России: «под напором черни дикой, / Пред ложным призраком “свобод” / Не стало родины великой, / Распался скованный народ» [2, с. 387].



Оплакивая «жалкий <... > конец» могущественной империи, поэт признается в любви и верности к «жалкой блуднице» по имени *Русь*. Эпитет «жалкий», неоднократно повторенный в стихотворении, выражает особую любовь-жалость, от века присущую русскому человеку и составляющую сущность национальной ментальности: «любовь-жалость, любовь-сострадание, *caritas*»), по замечанию Н.А. Бердяева, «есть соединение с другим в богооставленности, в тьме мира» [9, с. 312].

Тяжкое и бесприютное состояние богооставленности переживала в эпоху революционной смуты Россия – «эта блудница, – раба со святою душой» [10, с. 75], как верно заметил земляк И.А. Бунина и С.С. Бехтеева по Елецкому уезду М.М. Пришвин в своей повести «Мирская чаша».

Образ блудницы с душой праведницы, возникающий почти одновременно в стихотворениях И.А. Бунина и С.С. Бехтеева, выступает символом Божественного предопределения великой вселенской миссии, которую суждено исполнить России в исторической перспективе.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бердникова О.А. Возвращение в «потерянный рай» (некоторые аспекты художественной антропологии И.А. Бунина) // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – Тамбов, 2008. - №5 (61). – С. 289-295.
2. Бехтеев С.С. Святая Русь // Невярович В.К. Певец Святой Руси. Сергей Бехтеев: жизнь и творчество. – СПб.: Царское Дело, 2008. – С. 383-674.
3. Библейский словарь / сост. Э. Нюстрем. – СПб.: Библия для всех, 2001. – 522 с.
4. Бунин И.А. Собр. соч.: В 8 т. – М.: Моск. рабочий, 1993. – Т. 1. – 540 с.
5. Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Сантакс, 1994. – Т. 4. – 416 с.; Т. 6. – 416 с.
6. Гуровская К. Некоторые символы Откровения Иоанна в контексте пророческой и неканонической еврейской литературы // Библия: литературоведческие и лингвистические исследования. – Вып. 3. – М.: РГГУ, 1999. – С. 275-333.
7. Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. – М.: Советский писатель, 1991. – 496 с.
8. Мережковский Д.С. Было и будет. Дневник. 1910-1914; Невоенный дневник. 1914-1916. – М.: Аграф, 2001. – 512 с.
9. Мир и эрос: Антология философских текстов о любви. – М.: Политиздат, 1991. – 335 с.
10. Пришвин М.М. Мирская чаша. – М.: Жизнь и мысль, 2001. – 640 с.
11. Урюпин И.С. Библейская Книга пророка Иеремии в художественной структуре «Окаянных дней» И.А. Бунина // Национальный и региональный «Космо-Психологос» в художественном мире писателей русского Подстепья (И.А. Бунин, Е.И. Замятин, М.М. Пришвин): научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы, документы. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2006. – С. 71-77.
12. Яковлев М.В. Революция и апокалипсис в лирическом пространстве А. Блока // Вестник Московского государственного областного гуманитарного института. Серия: Филология. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Орехово-Зуево, 2013. – Т. 1. - №1. – С. 104-113.

### *Summary*

## IMAGE OF THE LOOSE WOMAN IN POEMS ABOUT RUSSIA I.A. BUNIN AND S.S. BEKHTEEV: BIBLE IMPLICATION AND CONTEXT

*I.S. Uryupin*

Yelets State University of I.A. Bunin

*Abstract.* In article in a wide historical and cultural context poems of "Russia" of I.A. Bunin and "Russia" of S.S. Bekhteev are analyzed; deep moral and philosophical implication of works comes to light, the religious and ontologic dominant of an image of the Loose woman organizing lyrical structure of poems is defined, the typological convergence and historical and genetic roots of an image of the Loose woman which are going back to various books of the Scriptus are established.

*Key words:* the bible text in the Russian literature; I.A. Bunin; S.S. Bekhteev; Russia; the Loose woman; a religious and philosophical context.

## ОМОНИМИЧЕСКИЕ И ПАРОНИМИЧЕСКИЕ АТТРАКЦИИ В РОМАНЕ ИЛЬЯЗДА «ПАРИЖАЧЬИ»

Филиппова Е.П.

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* Статья посвящена исследованию языка романа «Парижачьи» авангардистского писателя И.Зданевича, творившего под псевдонимом Ильязд. Рассматривается актуализация в тексте произведения омонимов и паронимов, на базе которых формируются каламбуры, парономасия и другие виды языковой игры, трактующиеся как яркая черта идиостиля писателя.

*Ключевые слова:* авангардизм; аттракция; заумь; каламбур; омонимия; паронимия.

Изучение языка художественного произведения вызывает неизменный интерес у исследователей. Особенно актуальны изыскания в этой области на материале произведений тех авторов, чьё творчество долгое время оставалось закрытым для русского читателя. Речь идёт о художественном наследии писателей-эмигрантов, языковое своеобразие многих из которых не определено, по достоинству не оценено. Исключительно интересны для лингвистического анализа произведения авангардистского толка, содержащие богатый языковой материал, связанный с экспериментами в области слова, содержащий разного рода языковые игры, в том числе игру созвучий.

В языке область созвучных единиц представляют, прежде всего, омонимы и паронимы.

Омонимия – лексико-семантическое отношение, при котором у слов полностью совпадает план выражения (*бокс-мужская стрижка – бокс-вид спорта – бокс-изолятор*).

При паронимии план выражения лексических единиц близок, но не идентичен (*адресат – адресант, классический – классицистический*)

И то и другое лексико-семантическое отношение характеризуется смысловым несопадением слов, разностью их в плане содержания. Вышеназванные особенности омонимов и паронимов открывают перед художниками слова широкие возможности, позволяя использовать близкозвучные слова в разных стилистических целях.

Намеренное столкновение в одном контексте созвучных единиц – актуализация – обычно организует каламбур. Каламбуры на основе омонимов и паронимов чаще всего встречаются в поэтической речи, но можно их обнаружить и в прозаических текстах. Словесная игра, организованная на основе омонимов, может состоять в новой этимологизации слова, в образовании индивидуально-авторского омонима, в создании парадокса. Каламбурное столкновение паронимов носит название парономазии (или парономасии) и часто используется в литературе и публицистике в сатирических целях. В целом употребление в одном контексте омонимов и паронимов называют аттракцией.

Богатые выразительные возможности созвучных слов были по достоинству оценены и взяты на вооружение поэтами и прозаиками рубежа XIX и XX веков, первой половины XX века, когда интерес к всякого рода словесным диковинкам был особенно острым.

Авангардистские подходы к творчеству предполагали изменение соотношений изобразительного и выразительного в художественном тексте: предпочтение отдавалось второму, изобразительные же достоинства считались чем-то второстепенным, отходили на второй план.

Авангардисты стремились к художественным ходам, эпатажирующим публику своею экзотичностью, неординарностью, поражающим словесной эквилибристикой. Эксперименты

со словами и их значениями подчас приобретали крайние формы. Одним из таких крайних проявлений формального подхода к слову был так называемый заумный язык, или заумь.

Заумь (заумный язык, замауль) – «понятия, введенные русскими футуристами для обозначения системы формальных приёмов и способов работы над «самоценным (самовитым)» словом, конструирование искусственного «вселенского», «звёздного» языка» [4, с. 277]. У истоков зауми стояли А. Крученых, В. Хлебников, Н. Кульбин, В. Гнедов.

Приверженцем зауми, последователем дадаизма (движения в литературе и искусстве начала XX века, ставившего во главу угла разложение слова, уничтожение смысла, высмеивание культурных ценностей «гибнущей» европейской цивилизации) был Илья Зданевич – писатель Русского зарубежья, творивший под псевдонимом Ильязд. Его перу принадлежат стихотворения, драмы и романы. Зданевич исповедовал фонетическую заумь, при этом он достиг такого мастерства, что его «доведенная до совершенства и беспредметности письменная речь становится живописной» [2, с. 14].

Такую фонетическую живописность мы встречаем и в романе «Парижачьи», изобилующем контекстами, содержащими омонимические и паронимические аттракции. Вообще, по мнению литературоведов, в этом романе писатель отрывается от словесной зауми и вводит её принципы в содержательно-повествовательный пласт, показывая неясность, двусмысленность в отношениях между людьми, путаницу в их умах и неразбериху в мире. Словесная же заумь эксплицируется тогда, когда персонажи должны действовать «по подсказке слов» [2, с. 15]. В этом смысле языковая игра становится в тексте чем-то более важным, чем просто жонглирование созвучиями. Диалоговый характер романа поддерживается, усиливается диалогичностью, возникающей на уровне лексических единиц.

В романе «Парижачьи» Ильязд на практике применяет авангардистскую идею трактовки произведения как текста, открытого для самых разных интерпретаций, предполагающих активное участие аудитории в сотворении смысла, который не может стать окончательным. «Умственно пользуясь словами», Зданевич создает такие языковые ребусы, которые читатель то с интересом, то с недоумением пытается разгадать, проникая (или не проникая) в авторский замысел. Само название романа «Парижачьи» может быть по-разному расшифровано: можно воспринять это слово как притяжательное прилагательное (Ср.: *помещичьи, охотничьи*) или как манерно-пренебрежительное, претенциозно звучащее существительное в форме множественного числа: не *парижане*, а именно *парижачьи*. Хотя, вероятно, ни одна из догадок не будет верной. Зданевич писал: «Я не люблю вещей понятных сразу» [3, с. 41].

В произведениях Ильязда языковая игра не является чем-то завуалированным, скрытым. Наоборот, автор нередко намеренно обращает внимание читателя на свои словесные эксперименты, графически выделяя контексты, содержащие созвучные единицы: омонимы, паронимы, полисеманты в разных своих значениях отделяются друг от друга многоточием: «для самого *бЕрежного...бережнОго* чтения» [3, с.35].или тире: «и мы *на часах – на часах* отсчитываем время» [3, с. 37]. Писатель вообще весьма вольно обращается со знаками препинания, например, при однородных членах предложения часто отсутствуют запяты: «*опустился развернулся превратился в жуира*» [3, с. 67].

Специфична также и орфография романа, особенно в случаях слитно-дефисно-раздельных написаний: «*Тако оттаптывали пол и вытоптали пол земли*» [3, с. 39]. Подобное обращение с орфографией и пунктуацией было свойственно многим писателям-футуристам: в этом проявлялось их следование законам случайного в искусстве.

Несмотря на желание автора следовать случайностям, ничего случайного в его произведении нет.

Р. Гейро в предисловии к роману пишет: «...заумь лежит на каждом уровне книги, но полисемия, многозначность, двусмысленность входят в самую интригу, лежат на уровне темы, проявляются в игре бредовых интерпретаций, в паранойе, выраженной персонажами, в сомнительных манерах, в двусмысленных словах» [1, с. 21].

Игра со словами наиболее ярко проявляется при столкновении в одном контексте паронимов и омонимов, реже – в каламбуре реализуются многозначные единицы, вероятно, ав-

тора привлекает в большей степени игра смыслов разных созвучных слов, нежели реализация значений одного и того же многозначного слова.

В анализируемом произведении зафиксированы все возможные виды проявления омонимии и смежных с нею явлений: омоформии, омофонии, омографией, в том числе встречаются случаи использования энантиосемии.

ОМОЛЕКСЫ: «воздух *приставал* к лицу – *приставал*, прося...» [3, с. 39] – полные омолексы со значениями:

1. «прикрепиться, прилипнуть».
2. «приступить к кому-либо с назойливыми разговорами, просьбами».

«смешили у поля *наряды* <...> и *наряды* для порядка» [3, с.37] – частичные омолексы со значениями:

1. «одежда».
2. «воинское подразделение».

ОМОФОРМЫ: «*перья мня* – *мня истыми* <...> дни *парижачьи*» [3, с. 35] – совпадение форм деепричастий от глаголов:

1. «мять» – «тискать, сжимать» (разг.).
2. «мнить» (устар.) – «думать, полагать».

ОМОФОНЫ: *не приятно* ли, де<...>*неприятно терпеть*» [3, с. 36] – составные омофоны:

1. частица «не»+наречие «приятно», образованное от прилагательного со значением «доставляющий удовольствие».
2. наречие «неприятно» со значением «противно».

ОМОГРАФЫ: «заяц перестал *трусить* <...> и начал *трусить*» [3, с. 38] – глаголы-омографы со значениями:

1. «бояться».
2. «неторопливо бежать».

ЭНАНТИОСЕМЫ (ОМОАНТОНИМЫ): «*разбивает* она все и, *разбивая*, *разбивает гнездо*» [3, с.196]– глаголы-энантиосемы имеют одинаковый план выражения, но противоположный план содержания:

1. «разрушать».
2. «создавать».

«*раздумал*, что<...>напасти нет – и *раздумал* торопиться» [3, с. 38] – энантиосемы со значениями:

1. «решить, принять решение».
2. «отказаться от решения, передумать».

Словесные эксперименты на основе омонимии позволяют автору заострить тот или иной ключевой момент повествования, ту или иную черту в характере персонажа, активизировать читательское восприятие. Эпатируя, И. Зданевич стремится привлечь к сотворчеству того, кто воспринимает авангардистские приемы как приглашение к игре.

Исключительным разнообразием отличается стилистическое использование Ильяздом паронимов, при этом явление паронимии понимается широко: паронимичными признаются любые однокоренные и разнокоренные, цельнооформленные и отдельно оформленные близкозвучные единицы, а также область созвучий-рифм.

Нередко паронимы организуют прием нанизывания, подобно синонимам в функции уточнения: «...было оно уже **убеждением предупреждением предубеждением**» [3, с. 87]; «Раз **увлекшись** и **вовлекшись** и **фтесафшись** не могла она выйти из этих пределов...» [3, с. 66].

С помощью паронимов в романе создается своеобразная внутренняя рифма, причем каламбурное столкновение близкозвучных единиц освежает текст, придает ему характер языковой остроты: «*обернув в беспутников нас путников...*» [3, с. 39]; «...не мыслил **приглубленный** заяц, что **погублен...**» [3, с. 40]; «...**покорный** <...> **по горной местности...**» [3, с. 38].

Часто паронимы вводятся в текст для ироничной характеристики героев: «Могли бы описать ряд деталей и дефектов <...> от **полнокудных** до **полнолунных** и все-таки за всем открылась бы купчиха и только» [3, с. 84] – характеристика купчихи; «...**умница разумница проказница** девка **лобазница**» [3, с. 48] – характеристика умницы.

Авторской иронией проникнуты даже те контексты, в которых в качестве созвучных единиц фигурируют слова с высокой книжной маркировкой: «...и горел над **ним** <...> **нимб** веры...» [3, с. 40]; «О **помощи помочи пол ночи** памяти» [3, с. 81].

Как видно из приведенных выше примеров, в произведении Ильязда чаще всего встречаются фонетически близкие слова разных частей речи («мы..., сутулые на стульях, принялись за обсуждение...» [3, с. 36] – существительное и прилагательное; «Я предлагаю в открытую<...> – в моей открытой машине...» [3, с. 48] – наречие и существительное), а также близкозвучные слова одной и той же части речи, отличающиеся морфемным составом или минимально-фонетическим обликом («Он знал Лебядь со стороны <...>, которая была и казалась ему недопустимой поскольку это касалось его жены» [3, с. 70]). Собственно паронимов в тексте произведения очень мало (беспутники – путники, *мах* – *взмах*).

Словесная заумь в романе «Парижачьи» наиболее явственно ощущается в индивидуально-авторских неологизмах, созданных лишь как звукоподражания по аналогии с узуальными словами: «*Не в прок мышцы тужит зверь <...> и не пужит его взгляд*» [3, с. 40]; «она ступает по глазам **по хопоту по хоботу**» [3, с. 44].

Как дань фонетической зауми можно воспринять такие аттракции, в которых сталкивается сразу несколько близкозвучных единиц: «.....человечество сыто **богом словом и притчей об убогом, словом, нетерпеливо ждет конца**» [3, с. 39-40] – паронимы *богом-убогом* переплетены с омонимами *словом* (существительное в творительном падеже) – *словом* (вводное слово). Подобное проявление словесной эквилибристики встречается у Ильязда не раз: «*махом крыл <...> взмахом крыл путь*» [3, с. 38] – паронимы *махом* – *взмахом* и омоформы *крыл* (форма прошедшего времени от глагола *крыть*) – *крыл* (форма родительного падежа множественного числа существительного *крыло*); «*Дело вкуса дела тела и бумаги*» [3, с. 64] – данная сентенция построена на столкновении фразеологизма *дело вкуса* с паронимичной парой *дела – тела*.

Наши исследования в области языка романа И. Зданевича «Парижачьи» можно считать лишь попыткой осмысления всего многообразия словесных игр, формальных приемов речеведения, к которым прибегает автор.

Слово обретает в художественной ткани его произведения новую жизнь, наполняется новой семантикой, блистает разными гранями, будит мысль и воображение. Книга Ильязда, названная литературоведами «гиперформалистической», экспериментальной, полностью обращена к СЛОВУ (о сущности слов, об их значении и назначении так много говорят и герои, и сам автор) и потому нуждается в серьезном лингвистическом анализе.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гейро Р. Предисловие к роману Ильязда «Парижачьи». – М., 1994.
2. Гейро Р. Предисловие к роману Ильязда «Восхищение». – М., 1995.
3. Ильязд. Парижачьи. – М., 1994.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н.Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003.

## Summary

### HOMONYMOUS AND PARONYMIC ATTRACTION IN THE NOVEL OF ILIAZD "PARIACHI"

E.P. Filippova

Moscow State Regional Institute of Humanity

*Abstract.* The article is devoted to the study of the language of the novel "Pariachi" avant-garde writer I. Zdanevich, who worked under the pseudonym Iliazd. Deals with the updating in the text of the works of homonyms and paronyms, on which are formed puns, paronomasia and other types of language play, trackwise as a prominent feature of the writer's style.

*Key words:* avant-gardism; attraction; zaum; pun; homonymy; paronymy.

## ЯЗЫКОВОЙ КОНТРАСТ И СРЕДСТВА ЕГО ВЫРАЖЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ У.БЛЕЙКА)

*Чурюканова Е.О.*

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* В статье рассматриваются вопросы языковой и философской природы контраста, его типы и функциональные особенности в художественном тексте. За основу лингвопоэтического анализа контраста берется поэзия знаменитого английского поэта 18–начала 19 века У. Блейка.

*Ключевые слова:* контраст; У.Блейк; психология восприятия; символ; образ.

В последнее время в лингвистике особое внимание уделяется различным языковым средствам выражения экспрессивно-эмоциональных категорий, которые могут передавать отношения адресанта речи, автора к фактам реальной действительности. При этом ученые обратили внимание на функционально-стилистическую неоднородность способов выражения усиления, субъективации и актуализации художественного текста. Такой прием, как контраст, также привлекает к себе внимание лингвистов, так как большинство фигур речи и тропов организовано по принципу контраста.

С древних времен многие мыслители и художники отмечали, что феномен контраста играет в искусстве важную роль. Это определяется тем, что в искусствоведении контраст трактуется как один из приемов, заключающийся в резко выраженном противопоставлении отдельных художественных форм ради повышения их художественной выразительности и выразительности произведения в целом, когда активное сравнение подчеркивает разные пространственные и временные качества («одновременный» и «последовательный» контраст) [7, с. 111].

Соединение несоединимого, резкое столкновение полярностей, раскрытие взаимоисключающих сторон одной и той же сущности сопровождают художественное освоение мира.

Помимо сопоставления форм, связанного с психологией восприятия, контраст может использоваться для определения трактовки художественных образов. В словесном искусстве к эстетическим оппозициям относятся многообразные противопоставления.

В основу многих художественных произведений мировой литературы легли такие универсальные древнейшие оппозиции, как жизнь - смерть, добро - зло, любовь - ненависть, земля - небо, вечное - земное, счастье - страдание и другие.

В мире Блейка полярности Неведения и Познания, пересекаясь, не отрицают друг друга. И в этом признании «противоположных состояний» необходимым условием бытия личности, в этом отказе от соблазнов бегства в гармоничный, бестревожный мир, ибо отдельно от Познания его просто не существует, Блейк решительно расходится с романтической философией жизни, словно бы опережая ее и становясь прямым предшественником поэзии новейшего времени, впервые о себе заявившей уитменовскими "Листьями травы" и лирикой Бодлера.

Его Неведение – не идиллия, окрашивающая детские представления о мире, и не царство осуществленной мечты, пригрезившееся поэту в минуты ничем не омраченной душевной ясности. Это даже и не символ с годами утрачиваемой поэтической настроенности человека, когда ему невозможной кажется сама мысль о разрушении, несогласованности, жестокости: в природе ли, в общественном ли его существовании.

Скорее это некое духовное качество, подспудно хранящаяся память о том, каким является в мир – «взрослый» мир, неизбежный для него, как и для всех, мир Познания, движущийся, полный противоречий, притягивающий и отталкивающий мир, каждый человек, ка-



ким он создан по законам веры и любви. И каким он должен и остаться, вобрав в себя многоликость, фрагментарность, контрастность действительной жизни и духовно претворив понижающую ее этику Своекорыстия в высокую свободу Воображения, ее жестокость – в мудрую доброту, ее аномалию – в завершенную гармонию, доступную ему до тех пор, пока свет его Неведения не погас и окружающая реальность не притупила в нем способности постигать диалектическую, неоднозначную природу вещей.

Путь через Познание должен вести к тому всеведущему Неведению, которое для Блейка означало покоренную вершину, венец усилий в нескончаемой борьбе за целостность человеческого бытия, его свободу, его гуманность, его творческий дух.

Начиная с "Песен Неведения и Познания", все творчество Блейка – поиски надежных подступов к этой вершине, движение по этому тернистому пути, каждым новым своим поворотом заставляющем убедиться, что вершина недостижима.

Гуманный идеал оказывался все больше не в ладу с прозаизмом своекорыстной действительности, и усилия Блейка преодолеть этот разрыв – его непоколебимая верность мечте об Иерусалиме, его патетические гимны бунтующему французскому Гению и сбросившей оковы американской Душе, его исканье подлинных рыцарей Воображения, пусть даже в эпохах неблизких, где были такие примеры, как Мильтон, Данте, Иов или блейковский еретический Христос "Вечносущего евангелия" (1810) – вся эта иступленная борьба с бездуховностью времени за истинно духовного человека в итоге завершилась поражением того, кто отважился ее развязать [6].

Верх брало время, и Блейк выпадал из него, даже посвященным в его искусство казался анахронизмом, да и был им, если под анахронизмом разуметь не отставание от своей эпохи, а ее опережение. В награвированной одновременно с "Песнями Неведения" (1789) "Книге Тэль", одной из самых светлых английских элегий, он уже осмыслил для себя то решение вечного эстетического конфликта художника с будничным миром, которое впоследствии избрали романтики, и отверг его обманчивую простоту.

Тэль, нерожденная душа, символ абсолютного Неведения, вступает в действительный мир лишь для того, чтобы тотчас же бежать прочь из этой «немой страны скорбей и слез, где не блеснет улыбка». Первичное Неведение, осознанное незнание, полная свобода от убийственной повседневности, царство фантазии, вознесшейся высоко над землей, – не здесь ли была сфера настоящей Поэзии, незамутненной духовности?

Для Блейка – это романтическое построение, им же предугаданное, осталось только великой иллюзией; в этом, быть может, и следует видеть первоисток неубывающей творческой значимости его искусства для новых и новых поэтических поколений.

В «немой стране скорбей и слез» прошла вся его жизнь – не просто десятилетия существования на грани нищеты, не признанным, не услышанным, «безумным», но духовная жизнь поэта и художника, открывавшего эту страну для общественного сознания, которое лишь очень нескоро оказалось готовым постигнуть пафос блейковских исканий и смысл созданного им художественного языка.

Жизнь, полная драматизма, но и великого напряжения творящего Разума, жизнь, озаменованная никогда не прерывающейся борьбой со всеми догмами, поработавшими человеческий свободный Гений, и конечной неудачей в этой борьбе, но такой неудачей, без которой немислимо представить трудно осуществленный в поэзии сдвиг от XVIII века к новой эпохе, ее коллизиям, психологическому содержанию и потребностям духа [6].

Контраст в произведениях художественной литературы реализуется разноуровневыми языковыми средствами – фонетическими, ритмическими, словообразовательными, семантическими и другими. Выполняя эстетическую функцию, они становятся самоценными средствами, обладающими внутренними противоречиями на уровне единицы языка и ее смысла. В справочной литературе различных областей знания термин контраст определяется чаще всего, как

- 1) противоположность в каком-нибудь отношении.

2) взаимное противопоставление синтагматически соположенных единиц, противопоставление сосуществующих единиц.

3) резкая противоположность в каком-нибудь отношении.

4) фигура речи, состоящая в антонимировании лексико-фразеологических, фонетических, грамматических единиц, воплощающих контрастное восприятие художником. Контраст возникает в результате появления неожиданного элемента (стилистической фигуры, отличной грамматической формы) в нейтральном контексте, находя свое выражение в системе разноуровневых оппозиций (лексических, стилистических, синтаксических), и функционирует как один из видов семантико-стилистической организации текста.

Контраст выполняет особую роль внутри определившегося личностного сознания писателя или поэта. Иными словами, контраст является одним из способов восприятия художником действительности, то есть способом художественного мышления автора.

Контраст является структурно-семантическим компонентом не только языкового, но и композиционного и идейно-эстетического уровней художественного текста. Он основан на противопоставлении образов и планов описания.

Идея контраста захватывает зону семантики, категории интенсивности, так как по характеру использования языковых единиц интенсификации противостоит процесс деинтенсификации, когда в речь включаются обозначения, указывающие на меньшую степень проявления признаков, чем выражаемая другими наименованиями, принадлежащими к той же семантической группе. Понимаемая как частное проявление категории количества, интенсивность имеет трехмастную структуру: меньше нормы – норма – больше нормы.

Категория интенсивности включает в себя как процесс интенсификации, так и противоположный ему процесс деинтенсификации, что представляет собой благодатную почву для создания приема контраста. Категория отрицания, в свою очередь, также предполагает противопоставление позитивного негативному, предлагая художнику слова богатый арсенал средств для создания контраста.

Базой для создания контраста служат в первую очередь антонимы, которые обретают в художественном тексте необходимую экспрессивность и реализуют авторские идеи, связанные с раскрытием образа героев и с наиболее рельефным изображением действительности. Стилистические функции антонимов в художественном тексте тесно связаны с особенностями их семантики, сочетаемости, тематического, структурного и типологического многообразия.

В этом аспекте выделяются следующие функции антонимов:

1) стилистические функции, присущие всем выразительно-образительным средствам (описательная функция, функция эмоционального воздействия).

2) стилистические функции, присущие антонимам как особому семантическому классу слов (функция контрастного изображения, создания юмористического эффекта).

3) стилистические функции, определяющиеся принадлежностью их к той или иной типологической разновидности антонимии (функция конструктивной организации текста, характерная для антонимов, выражающих координационные понятия, функции контрастного сравнения, резкой противопоставленности, раскрытия внутренней противоречивости обозначаемого, характерные для качественных антонимов).

4) стилистические функции, реализующиеся в определенных сочетаниях друг с другом в составе стилистических фигур [11, с. 68].

В отличие от перечисленных выше функций антонимов, основными функциями контраста являются стилеобразующая и текстообразующая. Наряду с созданием общей экспрессии введение контраста может способствовать реализации таких стилистических черт, как субъективность, образность и иногда – динамизм.

Контраст в тексте выступает и как текстообразующий структурный принцип, и как средство художественного отражения действительных или приписываемых изображаемому объекту противоречий, и как отдельно взятое выразительное средство для подчеркивания или выпячивания тех или иных сторон этого объекта. Таким образом, контраст создает

иерархию форм и смыслов при доминирующей роли контрастной семантики, выступает как принцип словесной организации художественного текста, охватывает сквозные речевые образы, семантико-стилистическую систему, синтаксическое строение фразы, соотношение смысловых фрагментов, компоненты художественного сюжета и так далее.

Кроме того, контраст позволяет с наибольшей убедительностью и экспрессивностью вербализовать концептуально значимые фрагменты действительности и может служить стили- и текстообразующим элементом художественного текста.

Контраст в художественном тексте является одним из важных принципов выдвижения особо значимой информации. Он фокусирует внимание читателя на определённых моментах сообщения, подчёркивая их противоположность, противоречивость, несовместимость.

Контраст создаёт семантическую и структурную упорядоченность текста, привлекает для осуществления стилистической функции языковые элементы разных уровней, образительные и выразительные средства языка.

Важную роль в создании контраста в поэтическом тексте играют сюжет, образная система, композиция и символика стихотворения. Поэтому в работе выделяются следующие типы контраста: сюжетный, композиционный, образный и контраст символов.

Самым важным в поэтическом тексте является сюжетный контраст. Сюжеты романтизма основываются на противопоставлениях радости и печали, любви и ненависти, рождения и смерти, юности и старости, чистоты и порока, чувства и разума, и, в конечном итоге, - добра и зла. Композиционный контраст прослеживается как в формальной организации стихотворения, так и в композиционно-речевых формах, среди которых выделяются следующие оппозиции:

1. Монологическое – диалогическое высказывание (например, в стихотворениях Блейка "Дитя - Радость" - "Дитя - Горе"; две "Песни Няни").

2. Монолог автора – монолог персонажа ("Маленький Трубочист", "Лондон", "Тигр").

3. Монолог персонажа – монолог другого персонажа ("Ком Земли и Камень").

Образный контраст включает в себя несколько типов:

1. Контраст образов (например, "ягненок" - "тигр"; "роза"- "червь" у Блейка);

2. Контраст в развитии образа ("ребенок" -> "взрослый" -> "старец"; "счастливый цветок" -> "больная роза" и другие).

3. Контраст внутри образа (например, в образной системе Блейка наблюдается контраст внутри таких образов, как "роза", "червь", "ягненок", "тигр", "птица", "мать", "отец" и других).

Контраст символов – одно из ключевых понятий, ядро творчества Блейка. Все символы у этого поэта имеют несколько смыслов, часто взаимоисключающих друг друга. Так, например, "arrow" ("стрела") одновременно означает "любовь" и "боль"; "fire" ("огонь") является символом и жизни, и смерти; "river" ("река"), будучи "колыбелью", "очищением", "движением", также имеет смысловую коннотацию смерти – "граница между двумя мирами".

Даже слово "тьма" ("darkness") кроме основного значения "хаоса", "дьявола", "конца света" в символике Блейка может быть интерпретировано как "тайна" и даже как "душа человеческая", непредсказуемая, неизвестная никому, порой даже самому человеку.

Именно такая система символов характерна для творчества Блейка, так как она отражает противоречивость его природы. Для усиления эмоционального воздействия на читателя немаловажную роль играют также

– семантико-ассоциативный контраст (противопоставление тематических рядов стихотворения);

– контраст между формой и содержанием (между простотой формы – как будто бы рифмованные стишки для детей – и очень сложным содержанием, которое недоступно пониманию детей);

– цветовые контрасты (в цветовых оппозициях типа "black" - "white" ("Маленький Трубочист") и внутри одного цвета. Так, "black" у Блейка означает и "печаль", и "будущее возрождение" ("Негритенок");

- световые контрасты в оппозиции "свет" - "тьма" ("light", "day", "morning", "sun", "moon", "fire", "star" - "dark(ness)", "evening", "night", "cloud", "forest");
- эксплицитно-имплицитный контраст (контраст между тем, что выражено вербально, и тем, что подразумевается).

Именно имплицитный контраст создает трудности при переводе. То, что говорит поэт, часто противоположно общепринятым нормам и обыденному восприятию (например, в стихотворениях Блейка "Весна", "Сад Любви", "Тигр" и других).

Контраст возникает интуитивно в подсознании читателя, и он может быть не выражен эксплицитно. При этом возникают не только слуховые и зрительные ассоциации, но и ассоциации, основанные на памяти реципиента, на его внутреннем восприятии. Дистанционный контраст прослеживается в этих циклах на многих уровнях: сюжетном, композиционном, в контрасте заглавий, в контрасте символов и так далее [13].

Рассмотрим дистанционный контраст стихотворений "Ягненок" ("The Lamb") и "Тигр" ("The Tiger").

Сюжетный контраст этих стихотворений заключается в следующем: ребенок из стихотворения "Ягненок" задает вопрос: "Little Lamb? who made thee?" и немедленно получает ответ: Агнец, как и дитя, создан Богом. – И ребенок, и ягненок – образы Бога на Земле. Если в "Ягненке" слышится ласковый лепет счастливого ребенка, и состояние удовольствия наполняет Вселенную, то в "Тигре" слышны грозные интонации. Вопрошая, как создано это чудовище, лирический герой стихотворения не получает прямого ответа на вопрос.

Композиционный контраст: стихотворение "Ягненок" обладает симметричной организацией, оно диалогично (в диалоге участвуют и ребенок, и ягненок, и лирический герой, и сам Блейк), полифонично. Строки, повторяющиеся в начале и конце каждого куплета, показывают, как мысль ребенка движется от восприятия земной действительности к пониманию Бога.

Тигр" – это монолог, в котором участвует только лирический герой (сам Блейк). Его обращение к Тигру, кто является его создателем – Бог или Дьявол, – остается без ответа.

Контраст центральных образов стихотворений – "ягненка" и "тигра" – наблюдается уже в заглавиях (контраст заглавий). "Ягненок" (lamb) - воплощение не только детства, неведения и счастья, но и Христа с его нежностью и любовью. "Ягненок" – часть природы, живущий в единстве с ней. Гармония вытекает из осознания того, что каждое создание - часть другого создания, так как все они любимы Богом и сотворены из его плоти и крови.

"Тигр" ("tiger") – это воплощение не только Познания, горя, зла, но и великой Энергии жизни, Творчества и Воображения. У "Тигра", по утверждению Блейка, как и у человека, тоже "два противоположных состояния души": он жесток и ужасен, но он следует воле Бога, чтобы создавать, а не разрушать. Блейк как бы говорит: "Тигр" – внутри каждого человека, это его темная половина ("dark half"), которую надо познать и избавиться от нее.

Другой тип дистанционных контрастов между стихотворениями внутри одного цикла имеет место как в цикле "Песни Неведения" ("Дитя- радость" – "Цветок"; "Колыбельная" – "Ночь"; "Заблудившийся Мальчик" – "Мальчик Найденный"), так и в цикле "Песни Познания" ("Заблудившаяся Девочка" – "Заблудившийся Мальчик"; "Большая Роза" – "Древо Яда").

Самым интересным из дистанционных контрастов является контраст между стихотворениями одновременно и внутри, и вне цикла.

Например, стихотворение "Дитя-радость" внутри цикла "Песни Неведения" противопоставлено стихотворению "Цветок", а вне цикла – стихотворениям "Дитя-горе" и "Большая Роза".

Такие стихотворения, как "Ночь", "О Скорби Ближнего", "Лондон", "Тигр", контрастны и всему циклу, в который входят, и всему циклу, которому противопоставлены.

Контраст – принцип построения художественного текста, на основе которого уже базируется система языкового воплощения главной идеи произведения, система образов. «Контраст – композиционно-стилистический принцип развертывания речи, заключающийся в динамическом противопоставлении двух содержательно-логических, а также структурно-

семантических, планов изложения, повествования в публицистических и литературно-художественных произведениях» [8, с. 115].

Этот принцип реализуется по-разному, проявляясь на всех уровнях словесно-художественной структуры. Уровень языковых художественных средств отражает контрастное построение сюжета, подачу, толкование ряда фактов содержательного плана.

Контраст является фигурой художественной речи, сущность которой заключается в антонимировании (противопоставлении, «сталкивании») лексико-фразеологических, фонетических и грамматических единиц, воплощающих контрастное восприятие художником действительности.

Все средства контрастности являются проявлением общей системы изобразительности, когда контрастность могут порождать даже нетрадиционные средства, преобразованные силой творческого воображения посредством специальных приемов. К их числу относятся различные фигуры речи – параллелизм, повторы, чередования единиц лексического и грамматического уровней. Каждое речевое средство воплощения контраста организует вокруг себя минимальный текст – фразу, строфу, соотношение которых между собой, с предыдущими и последующими фразами формируют текст. Контраст выступает как средство формирования художественного текста, принцип построения системы образов, развертывания и функционирования специально отобранных языковых средств.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аврасин В.М. Контраст в тексте: сущность и основы типологии // Структура языкового сознания: Сб. статей. – М.: Наука, 1990. – С. 128-138.
2. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с.
3. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 895 с.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
5. Гончаров В.П. Поэтика и лингвистика: К проблеме художественного целого // Русская литература. – 1980. – № 4. – С. 3-20.
6. Елистратова А.А. Уильям Блейк // Знание. – Серия 6. – № 21. – М., 1957. – 28 с.
7. Иванова В.А. Антонимия в системе языка. – Кишинев: Штиинца, 1982. – 162 с.
8. Ковалев В.П. Языковые выразительные средства русской художественной прозы. – Киев: Вища школа, 1981. – 183 с.
9. Кузнецов А.В. Фигуры контраста и их функции в творчестве М.Ю. Лермонтова : Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – Ростов-н/Д., 1998. – 158 с.
10. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М.: Academia, 1997. – С. 280-288.
11. Матвиевская Л.А. О стилистическом использовании антонимов в лирике и поэмах М. Лермонтова // Русский язык в школе. – 1977. – № 2. – С. 66-73.
12. Седых Э.В. Контраст в поэзии как один из типов выдвижения : автореферат дис. ... канд.фи-лол.наук. – СПб.,1997. – 17 с.

#### *Summary*

#### LINGUISTIC CONTRAST AND THE MEANS OF ITS EXPRESSION (ON W.BLAKE'S POETRY)

*Churyukanova E.O.*

Moscow State Regional Institute of Humanity

*Abstract.* The article attempts to analyze the points of linguistic and philosophic nature of contrast, its types and functional peculiarities in the texts of the belles-lettres style. The lingopoetic

analysis of contrast is conducted upon the poems of the famous English poet of the 18-19 century W. Blake.

*Key words:* contrast; W.Blake; psychology of perception; symbol;image.

## СМЕРТЬ И ИЛЛЮЗОРНЫЙ МИР СВОБОДЫ В ПОЭЗИИ ДЖИМА МОРРИСОНА 1960-Х ГОДОВ

*Шарова А.В., Яковлев М.В.*

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* Статья посвящена исследованию образа смерти и символов внутренней свободы в лирике Джима Моррисона. Авторы анализируют фрагменты текстов песен группы «The Doors» 1965–1969 гг., рассматривая их в контексте влияния на творчество музыканта его окружения, увлечений и литературных пристрастий.

*Ключевые слова:* смерть; отчуждение; ЛСД; мифология; ощущение.

Какого бы мнения о Джиме Моррисоне Вы не придерживались, этот «король ящериц» скорее жив, чем мёртв – ведь человек жив, пока жива память о нём. В любом случае, он был порождением своего парадоксального поколения. Анти-идолом Америки 1960-х, «своим среди чужих, чужим среди своих». Он был человеком, менявшим неокрепшие умы ровесников, обожавшим блюз – музыку «чёрных», которой опрятные и осмотрительные «белые» американцы стеснялись (до тех пор, пока «Британское вторжение» волной не отнесло блюз обратно к североамериканскому континенту).

Джим Моррисон – мятежник-индивидуалист, который предпочёл благоразумному прагматизму разрушение во имя созидания. Он был уверен в важности визионерского опыта и мистических переживаний точно так же, как в своё время английский предромантик Уильям Блейк, недаром их сравнивали. Моррисон стремился вырваться за рамки привычного мира, почувствовать то, что невозможно объяснить рационально и понять из теоретических исследований. Он конфликтовал с современной ему буржуазной эстетикой. Как и Блейк, Моррисон создал свою мифологическую систему, мистические образы которой не поддаются одностороннему толкованию. Он чувствовал внутри «дионисийско-аполлонический раскол» (Джим с детства отличался начитанностью, широким кругозором, а любимым философом его, судя по всему, был Фридрих Ницше).

Его стихи отличались конкретностью образов, каждая песня следовала своим чётким маршрутом, хотя порой Моррисона можно было упрекнуть в бессмысленности фраз. Его тексты остаются наполовину неразгаданными. Джим Моррисон был контркультурщиком не только в целом, но и для рок-культуры в частности. И именно 1960-е годы сделали его таким: оппозиционным ко всему обыденному, твёрдо уверенным в том, что именно для него у смерти заготовлена особая концертная программа.

Статья написана по материалам первых четырёх альбомов группы «The Doors», вышедших на излёте 1960-х годов. Цветочные шестидесятые ушли в небытие, и получилось так, что вместе со сменой десятилетия серьёзно изменился и стиль группы. А в 1971-м Моррисон умер в Париже. Прежних «The Doors» уже не могло быть. Оказавшись без мифологической поэзии Моррисона, группа безвозвратно утратила и мрачный пыл, и психоделическое звучание, и стремление к иллюзорному высвобождению из материальных оков.

Можно говорить о трёх периодах недолгой, но такой яркой жизни группы:

- 1965-й – 1969-й гг.
- 1970-й – 1973-й гг.
- 1973-й – 1978-й гг.

В данной работе поэзия Моррисона освещается исключительно в контексте работы с «The Doors» условного первого периода – 60-х.

Первый альбом группы, «The Doors», вышедший в 1967-м году, насыщен аллегориями, ассоциациями, отсылками к произведениям вдохновителей Моррисона. Две простые

строчки – «Some are born to sweet delight, / Some are born to the endless night» [1] – в песне «End of the night», «Исход ночи», взяты напрямую из стихотворения Уильяма Блейка «Порицания невинного» («Auguries of Innocence»): «Every Night and every Morn/ Some to Mysery are born./ Every Morn and every Night/ Some are born to Sweet Delight./ Some are born to Sweet Delight./ Some are born to Endless Night» [2, с. 175].

Вот как перевёл эти строки из «Порицаний невинного» Самуил Яковлевич Маршак: «Каждый день на белом свете/ Где-нибудь родятся дети./ Кто для радости рожден,/ Кто на горе осужден» [5, с. 421].

Тема бесконечной дороги в ночи («Take the highway to the end of the night,/ Take a journey to the bright midnight» [1] - «Прокатись по шоссе к исходу ночи, устрой путешествие к яркой полуночи») будет часто появляться в песнях Моррисона. Это дорога, уводящая из материального мира, открывающая неземные возможности, обещающая неземные маршруты.

Песня «Break on through to the other side» – «Прорвись на другую сторону» – символизирует уход от мира с устоявшимися понятиями, ценностями и системой рационального восприятия бытия. «You know the day destroys the night,/ Night divides the day./ Tried to run,/ Tried to hide./ Break on through to the other side» [1] – «Ты знаешь, день стирает ночь, а ночь разделяет день; пытались бежать, пытались скрыться, прорваться на другую сторону».

Нельзя не вспомнить о влиянии на Джима десятилетия, в котором появилась его группа, о воздействии ЛСД на мировоззрение и мировосприятие тогдашних начинающих музыкантов; наконец, конкретно о писателе Олдосе Хаксли.

Впечатлившись эссе Хаксли «Двери восприятия» («The doors of perception»), в котором тот описывал собственный опыт употребления мескалина, Моррисон решил, что его группа станет одной из таких «Дверей» («The Doors»). Сам Хаксли дал своей работе такое название, вдохновившись, в свою очередь, тем же Уильямом Блейком, который писал: «If the doors of perception were cleansed, everything would appear to man as it is, infinite» [2, с. 642] – «если бы двери восприятия были чисты, всё предстало бы перед человеком как оно есть, бесконечным».

Джим вторил: «Есть вещи, о которых мы имеем представление, и не имеем; а между ними – двери»...

Песня «The Crystal ship» – «Хрустальный корабль» относит к стихотворению Блейка «The Crystal Cabinet» – «Хрустальный чертог»: юная дева впускает лирического героя в свою волшебную обитель, где ему открывается безмятежный и прекрасный мирок, где всё по-другому, всё по-особенному. Но вскоре чертог распадается, и настоящее возвращает поэта в юдоль плача. Моррисон же прощается с миром боли и с прекрасной девой. Есть версия, что поэты обращаются в этой песне к малоизвестной кельтской легенде, согласно которой ирландский герой Коннла (Connla) был унесён богиней в «земной рай за пределами моря» на волшебном корабле, принадлежавшем божеству по имени Мананнан (Manannan) [[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Crystal\\_Ship](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Crystal_Ship)].

У Блейка: «The Maiden caught me in the Wild,/ Where I was dancing merrily;/ She put me into her Cabinet/And Lock`d me up with a golden Key./ This Cabinet is form`d of Gold/ And Pearl and Crystal shining bright,/ And within it opens into a World/ And a little lovely Moony Night» [2, с. 181].

В переводе Маршака: «На вольной воле я блуждал/ И юной девой взят был в плен./ Она ввела меня в чертог / Из четырёх хрустальных стен» [5, с. 424].

У Моррисона: «Oh tell me where your freedom lies,/ The streets are fields that never die./ Deliver me from reasons why/ You`d rather cry, I`d rather fly» [1] – «О, поведай мне, где лежит твоя свобода; улицы – поля, что никогда не умрут. Избавь меня от причин, почему ты скорее заплачешь, а я скорее улечу».

У Блейка: «O, what a smile! a threefold Smile/ Fill`d me, that like a flame I burn`d;/ I bent to Kiss the lovely Maid,/ And found a Threefold Kiss return`d» [2, с. 181]. (Маршак: «Её улыб-



кою тройной/ Я был, как солнцем, освещён./ И мой блаженный поцелуй/ Был троекратно возвращён») [5, с. 424].

У Моррисона: «Before you slip into unconsciousness/ I'd like to have another kiss,/ Another flashing chance at bliss./ Another kiss, another kiss» [1] – «Перед тем, как ты ускользнёшь в бессознательное, я бы хотел ещё один поцелуй, ещё одну случайную вспышку блаженства, ещё поцелуй, ещё поцелуй».

На протяжении всего альбома, слушая разные песенные истории, мы понимаем - лирический герой стремится освободиться от рационального в пользу чувственного (ещё одна параллель между Моррисоном и Блейком, исповедовавшим культ веры и чувства в противовес культу разума).

Последней песней в альбоме стоит великая и ужасная «The End» – «Конец».

Группа работала над песней во время живых концертов в лос-анджелесском клубе «Whiskey-A-Go-Go» – в 1966-м году.

Им нужно было играть два сета за вечер. Музыкантам приходилось растягивать свои песни, чтобы заполнить время. Поэтому они не стеснялись импровизировать. Тут свою роль сыграло увлечение Джима блюзом, маргинальной музыкой, которой уже заслушивались за океаном – в Англии... «The End» из прощальной песни, посвящённой некой абстрактной девушке, превратилась в 11-минутную эпическую композицию о смерти: «This is the end,/ Beautiful friend, the end» [1] – «Это конец, прекрасный друг, конец».

В том, как Джим поёт, нет ни сожаления, ни раскаяния. «No safety or surprise, the end/ I'll never look into your eyes again» [1] – «Ни спасения, ни удивления – конец; я больше не взгляну тебе в глаза». Его голос ни бесстрастен, ни горяч. Он прохладен. Звуки бубна заставляют вспомнить о некоем шаманском действе на индейских похоронах. И о тех, кто принимает смерть как гостью, или проводника, протягивающего руку. «Can you picture what will be/ So limitless and free/ Desperately in need of some stranger's hand/ In a desperate land?/ Ride the snake, ride the snake/ To the lake, the ancient lake baby./ The snake is long, seven miles/ Ride the snake, he's old, and his skin is cold» [1] – «Сможешь ли представить, что будешь неограниченным и свободным, в отчаянной тоске по чьей-нибудь руке в краю отчаяния? Оседлай змея, езжай на змее к озеру, к древнему озеру, детка. Змей – длиною в семь миль; езжай на змее, он стар, его кожа холодна».

Есть также в этой смутной, неоднозначной песне строчки, имеющие мрачную известность: «Father – yes son – I want to kill you/ Mother, I want to fuck you» [1] – «Отец? – Да, сын? – Я хочу убить тебя. Мама, я хочу <...> тебя».

Это две последние строчки из так называемой "эдиповой части" композиции. В ней появляются провокационные для той поры строки с аллюзией на эдипов комплекс. По свидетельствам очевидцев, Моррисон был в состоянии тяжелого наркотического опьянения, когда исполнял «The End» впервые – со сцены вышеупомянутого клуба «Whiskey-A-Go-Go» 21-го августа 1966-го года. Музыкантов со скандалом выгнали из клуба - песня была слишком вызывающей (тем более что в ней появляется слово "fuck", что для тех времен было просто невообразимо). Но Моррисону всё было нипочём...

Суть «эдиповой части» не «высосана из пальца», не добавлена в песню из любви к прекрасному. Дело в том, что Джим Моррисон сознательно отказался от родителей, став знаменитым. Его отец, адмирал Джордж Стивен Моррисон, был командующим американской морской группировкой в районе Тонкинского залива, ставшего известным благодаря одноимённому инциденту, положившему начало Вьетнамской войне. Впрочем, это ему не помешало за месяц до конфликта погостить на авианосце у отца и пострелять в океане из M-16.

В одном из своих интервью Джим, отвечая на вопрос о семье, сказал, что родители его умерли, что было неправдой. Родители пережили его.

Джим не причислял себя к хиппи, но в результате акции отказа от родных, весёлой и зачастую откровенно развязной жизни, частых попаданий в полицию и пристрастия к алкоголю и наркотическим веществам - не забываем о ещё и протесте против Вьетнамской вой-

ны, выраженной в песне «The Unknown Soldier» («Неизвестный солдат»), Моррисона ещё при жизни нарекли иконой хиппи.

После выхода альбома «The Doors» мать Моррисона пыталась связаться с ним хотя бы по телефону, но он не шёл на контакт. Однажды она появилась в первом ряду на одном из концертов группы. Джим прокричал ей «эдипов фрагмент» прямо в лицо.

«It hurts to set you free/ But you`ll never follow me/ The end of laughter and soft lies/ The end of nights we tried to die» [1] – «Больно отпускать тебя, но ты никогда за мной не последуешь. Пришёл конец смеху и сладкой лжи, конец ночам, в которые мы пытались умереть» – да, пожалуй, стоит предположить, что со смертью закончатся ночи, в которые лирический герой пытался умереть. Джим поёт мягко, ласково. Его лирический герой не раскаивается, не сожалеет. Он предчувствует, предвкушает ощущение смерти.

Второй альбом 1967-го года, «Strange Days» («Странные дни»), создаёт примерно такое же впечатление, как и первый: во-первых, чувствуется вкусовая привязанность к блюзу, который, по меткому выражению Вилли Диксона, «...корень, остальная музыка – плоды», а во-вторых, смутное, выраженное скорее образами, чем размышлениями, стремление освободиться от материальных оков. Можно заметить, что с годами это влияние мифологических автономных образов Моррисона, символизирующих уход от материального, становилось всё слабее.

Итак, в песне «Unhappy girl» несчастная девочка, раскладывающая пасьянс с надзирателем своей души [1], кажется Джиму заключённой в тюрьму по собственному желанию. Он призывает: «Unhappy girl,/ Tear your web away,/ Saw thru all your bars, / Melt your cell today» [1] - «Несчастливая крошка, порви эту сеть, расплавь свою клетку»<...> Моррисон согласен с Блейком в том, что тело – тюрьма человеческой души, отринуть плен которой помогут лишь полностью открытые и свободные пять чувств – «окна души» [2, с. 642].

В шестидесятые у девочек, как и у мальчиков, была определённая и ожидаемая возможность вырваться на волю, дать свободу запертым в клетку рациональности ощущениям. Эту возможность предоставлял ЛСД, который проник из лабораторий в массы, до этого побывав в цепких «руках» ЦРУ. Из гипотетического вещества порабощения он стал символом раскрепощения, свободы и творчества, и, конечно, прорыва в иллюзорный мир «настоящих» ощущений. Он стал символом отчуждения от материального мира, от буржуазных ценностей и «американской мечты».

Конечно, в контексте нашей работы, странно было бы не рассказать немного о песне «People are strange» («Странные люди», или «Чужие люди», или «Люди – чужаки»), которую можно назвать гимном всех отчуждённых, ищущих понимания в краю, который всегда будет для них чужим: «People are strange,/ When you`re a stranger/ Faces look ugly/ When you`re alone»[1] – «Все люди чужие, когда ты просто странник, когда ты одинок, лица обезображены», «Женщины кажутся растленными, когда не хотят тебя, а улицы – кривыми, когда ты подавлен» [1], - утверждает Моррисон.

В то время он находился на очередном витке суицидального настроения. Однажды гитарист и соавтор песен (к слову, авторство всех песен на пластинках «The Doors», независимо от личности автора, приписывалось всем участникам группы) Робби Кригер вместе с ударником Джоном Денсмором всю ночь слушали его излияния по этому поводу.

Робби вспоминает: "... к шести утра мы сказали ему: "Послушай, давай поедим и посмотрим на каньон Лорел, увидишь восход солнца, может, тогда твоё настроение улучшится". Мы так и сделали, и внезапно в голове у него прояснилось. Там в одночасье у него в голове родилась песня. Мы бросились домой, он написал текст, я сочинил музыку, и мы записали её в тот же самый день" [[http://music-facts.ru/song/The\\_Doors/People\\_Are\\_Strange](http://music-facts.ru/song/The_Doors/People_Are_Strange)].

Один куплет повторяется два раза. Моррисон часто использовал повторы в песнях. Это входило в его концепцию простоты, детскости в стихах и, опять же, роднило с мистиком Блейком, который также не чурался рефренов, наивных рифм, заставляющих вспомнить детские считалки. Строчки Блейка порой обескураживают своей простотой, за которой стоит

невыразимая глубина, они легко входят в память и в мысли так же, как и строчки Моррисона.

«When the music's over» («Когда закончится музыка») – композиция, логично венчающая альбом «Strange Days». «When the music's over / Turn out the lights» [1] – «Всё очень просто. Когда закончится музыка, гаси огни».

Атмосферу понимания загадочных слов помогает понять торжественное звучание музыки, да и голос Джима в записи. Он не угрожает и не выдаёт испуга. Он <...> объясняет: «For the music is your special friend,/ Dance on fire as it intends./ Music is your only friend/ Until the end» [1] – «Ведь музыка – твой особенный друг. Танцуй в огне, как она того хочет. Музыка – твой единственный друг, она с тобой до конца».

В альбоме 1968-го года «Waiting for the Sun» помимо песен о женщинах «с руками жестокими и ногами длинными» («Hello, I love you» – «Привет, я люблю тебя»), о попытках согреться любовью среди зимы, а потом от неё избавиться («Wintertime love» – «Любовь во время зимы»), о португальских галеонах и андалузских полях («Spanish caravan» – «Испанский караван»), об отвратительной бессмысленности любой войны («The Unknown Soldier» – «Неизвестный солдат»), об обещании утопиться в загадочном вине («Yes, the River knows» – «Да, Река знает») [1], есть ещё две странные песни, в которые нужно не только вслушиваться, но и вчитываться.

Вот «Not to touch the earth» – «Не касаться земли». Название песни – отсылка к одной из глав труда знаменитого английского антрополога Джеймса Фрэзера «Золотая ветвь», которая называется «Между небом и землёй» [6, с. 565]. Известно, что Джим интересовался верованиями древних народов и нередко использовал в своих стихотворениях распространенные мифопоэтические символы (например, образ Великого Змея или Мирового Древа). Мистически завораживает ритм строк: «Not to touch the earth/ Not to see the sun/ Nothing left to do, but / Run, run, run/ Let's run» [1] – «Не касаться земли, не смотреть на солнце. Нечего делать, кроме как бежать, бежать, бежать. Бежим».

"Не касаться земли" и "Не смотреть на солнце" – два подраздела главы «Между небом и землёй». Они посвящены всевозможным табу. "Смотреть на солнце" и "касаться земли" запрещалось в некоторых племенах женщинам во время протекания менструального цикла (у многих народов женщина в этот период считается "нечистой").

По Моррисону, как обычно, эти ритуальные запреты можно трактовать по-разному. Возможно, так: люди, "раздавливаемые" бесчисленными условностями и запретами, убегают из Города, чтобы вернуться к Матери-природе. «С`mon baby, run with me. Let`s run» [1].

Ритм у песни чёткий, вновь напоминающий ритм считалки, но голос Моррисона начинает пугать: «House upon the hill / Moon is lying still / Shadows of the trees / Witnessing the wild breeze / C`mon baby run with me / Let's run» [1] – «Дом на вершине холма... Луна неподвижна. Тени деревьев дрожат от дикого ветра. Ну же, крошка – убежим отсюда! Побежали».

«Dead President's corpse in the driver's car, / The engine runs on glue and tar, / Come on along, not goin' very far, / To the East to meet the Czar» [1] – «Труп президента лежит в машине, мотор на клее и смоле, шумит; пошли за мной, не отставай, идём на восток увидеть Царя». "Dead president's corpse in the driver's car" – отсылка к знаменитому убийству Кеннеди, с которого «начались 60-е». «To the East to meet the Czar" – вероятно, библейская аллюзия: именно на восток шли евангельские волхвы, чтобы встретить новорождённого Иисуса. Моррисон использует здесь заимствованное русское слово "царь" ("czar").

«Some outlaws lived by the side of a lake / The minister's daughter's in love with the snake/ Who lives in a well by the side of the road/ Wake up, girl, we're almost home» [1] – «Близ озера – преступники; дочка министра полюбила змея, что живёт у родника на обочине. Очнись, девочка, мы почти дома».

Как это почти дома? Герои же убегают, уносят ноги от города. Ночь темна и полна ужасов, а они не знают, куда приведёт их дорога. Как мы не знаем, к какому финалу хочет привести нас Джим.

Подступают гипнотические строчки: «We should see the gates by mornin'/ We should be inside the evenin'» [1] – «К рассвету мы должны оказаться у ворот <...> Вечером мы должны быть внутри».

«Sun, Sun, Sun, / Burn, burn, burn; / Moon, Moon, Moon, / I will get you / Soon!» [1] – «Солнце, солнце, гори, гори», – иступлённо выкрикивает Джим, – «луна, луна <...> я скоро доберусь до тебя».

«I am the Lizard King. / I can do anything» [1] - «Я – Король Ящериц. Я могу всё» – откуда все эти ящерицы и змеи? Откуда отождествление себя со змеёй? Не из фольклора ли североамериканских индейцев? Не вспомнить ли ту без конца повторяемую историю? Ту, в которой грузовик с индейцами перевернулся на дороге прямо перед автомобилем, в котором сидела семья Моррисонов, в том числе, четырёхлетний Джим? Впоследствии Моррисон любил говорить о том, что эта первая и роковая встреча со смертью определила его мировоззрение, что, находясь там, он чувствовал, как души мёртвых индейцев наполняют его. Это детское мистическое ощущение было в чём-то схоже с визионерским опытом «пионера» ЛСД химика Альберта Хофманна. Погрузившись по воле ЛСД в пучину собственного воображения, Моррисон мог отождествлять себя с различными явлениями, людьми и животными.

«Five to one», заключительная композиция третьего альбома, напоминает по настроению и смыслу две финальные песни с «The Doors» и «Strange Days». «Five to one, baby/ One in five/ No one here gets out alive» [1] – «Пять к одному, детка, один к пяти. Никто не выберется живым». Пять к одному – именно таково было соотношение наркоманов к обычным людям в Америке 1960-х.

Строчки «Твои дни в бальных залах окончены, подступает ночь, вечерние тени ползут сквозь года» навеяна рифмовкой-колыбельной XIX-го века: "Now the day is over/ Night is drawing nigh/ Shadows of the evening/ Steal across the sky" – «Вот и окончен день, скоро наступит ночь, вечерние тени крадутся по небу».

Самое известное исполнение этой песни состоялось в 1969-м году в Майами. Под конец песни пьяный Моррисон заводил толпу грозными выкриками, называя зрителей идиотами и рабами.

«You walk across the floor/ With a flower in your hand/ Trying to tell you me no one understands» [1] – «Ты идёшь через зал с цветком в руке, пытаешься рассказать мне о том, чего никто не понимает», – прямое обращение к хиппи.

Свобода Джима – это не свобода хиппи. О «детях цветов» он отзывался как о реакции вакхического типа на общество, но реакции очень наивной

Моррисон говорил, что послевоенное время оказалось благополучным и сытым как раз настолько, чтобы появился такой побочный продукт общества потребления как хиппи; что молодые люди позволяют себе вести эксцентричный образ жизни, ибо не заняты участием в войнах и разрешением мировых кризисов.

Моррисон всегда пытался противопоставить себя толпе, любой толпе. Порой в его манере выступать проглядывали симпатии к французскому авангардному «театру жестокости» «Арто» – с его непосредственным контактом со зрителями во время представлений, зачастую с бранью и оскорбительными выкриками.

Заключительная песня с «Waiting for the Sun» и появилась потому, что группа тогда точно знала, что публика ждёт от них особого послания. И «The Doors» не подвели, донесли «мессадж».

Другое дело, хотела ли толпа услышать именно то, что им сыграли, понять суть обличения? Песня может показаться достаточно революционной. Однако в действительности она ни к чему не призывает. Джим обращается к «детям цветов», объявляя их слабыми, даже бессильными. Музыка словно угрожает содержанию песни – риффы, предугадывающие шаги хэви-металл, пульс органа <...> Это песня-обличение, песня-марш, песня-панихида по несбывшимся надеждам поколения ЛСД и свободной любви.

Джим Моррисон был не с ними. Не был он и против них – это означало бы вступить в оппозицию. Какая разница, к какой стороне, к какому крылу принадлежать, если нигде не

будешь свободен? Моррисон упрямо продолжал искать «terra incognita» в своей голове. Он говорил, что его интересует всё, что связано с бунтом, хаосом, внешне бессмысленными поступками – это виделось ему дорогой к свободе. Сказалось влияние Ницше, в частности, его книги «Рождение трагедии из духа музыки», где немецкий философ определял два основных начала в культуре: аполлоническое и дионисийское (вакхическое). Первое – созерцательность, покой, разум, гармония. Второе – экстаз, магия, стихия, хаос. Джим не только предпочитал второе, но даже заявлял, что он сам – живое воплощение бога Диониса.

К четвёртому альбому (1969-й год – «The Soft Parade») серьёзно изменился стиль группы. Лирика стала более размытой, музыка – больше отсылать к исконному блюзу, изменился и голос фронтмена «The Doors», он стал более хриплым, более «чёрным» и каким-то болезненным. Давал знать разгульный образ жизни и растрачивание себя на поиск дверей к свободе от всего, что давит и стесняет.

В песне «Tell all the people» («Расскажи всем людям») Джим призывает:

«Follow me down,/ Tell all the people that you see,/ Set them free,/ Follow me down... You tell them they don't have to run, / We're gonna pick up everyone./ Come out and take me by my hand,/Gonna bury all our troubles in the sand» [1] – «Следуй за мной, расскажи всем о том, что видишь, освободи их, следуй за мной. Скажи им, что им не придётся бежать, мы заберём с собой каждого. Выходи и бери меня за руку, мы зароем в песок все наши заботы».

Свобода Моррисона – это возможность открыть двери в неизведанное, повести за собой других. Свобода – это иметь смелость быть тем, кем являешься, утверждал он. При этом признавал: «это ложь, когда люди утверждают, что хотят быть свободными, настаивают на том, что свобода для них – нечто самое желанное, святое и драгоценное. Людям страшно становиться свободными, они цепляются за свои цепи» [<http://jimmorrison.ru/citaty-jimmorrisona?page=1>]. Действия Джима несли разрушение во имя созидания. Он стремился к познанию смерти, для него смерть виделась одной из дверей, в которую рано или поздно войдут все – так почему бы не жить с предвкушением рокового шага?

Моррисон полагал, подобно Эпикуру, что, пока человек жив, смерти не существует. А после смерти поэта, говорил он, всегда будет жить поэзия – единственная по-настоящему свободная форма искусства. Она переживёт камень, переживёт холст. Настоящая поэзия ничему не учит, она открывает перед вами ваши возможности, говорил. Она распахивает двери свободы, уводя из материального мира.

## ЛИТЕРАТУРА

1. \*<http://www.azlyrics.com/d/doors.html>
2. An anthology of English and American verse. Антология английской и американской поэзии (на английском языке). – М.: Прогресс, 1972.
3. English verse: 14th – 19th Centuries. Английская поэзия XIV-XIX века. Сборник/ На англ.яз.с параллельным русским текстом. – СПб.: АНИМА, 2001.
4. Макнил Легс, Маккейн Джиллиан. Прошу, убей меня! – М.: Альпина Паблишер, 2012.
5. Маршак Самуил. Сказки, песни, загадки. Стихотворения. В начале жизни (страницы воспоминаний). – М.: «Детская литература», 1987.
6. Фрэзер Джеймс. Золотая ветвь. – М.: Издательство политической литературы (серия «Библиотека атеистической литературы»), 1983.
7. Хоуген Питер. Полный путеводитель по музыке The DOORS . – М.: Локид, 2007.
8. Хофманн Альберт. ЛСД – мой трудный ребёнок. – М.: MAPS, 2005.

## Summary

### DEATH AND INSUBSTANTIAL WORLD OF FREEDOM IN JIM MORRISON'S LYRICS OF THE SIXTIES

*A.V. Sharova, M.V. Yakovlev*

Moscow State Regional Institute of Humanities

*Abstract.* The article is devoted to investigation of images of death and symbols of inner freedom in Jim Morrison`s lyrics. The authors analyze some text fragments of songs belonging to «The Doors» which were written in the 60s. Special attention is paid to Morrison`s company, interests and literary tastes which influenced his work.

*Key words:* death; estrangement; LSD; mythology; sensation.

## СИМВОЛИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА В ЭССЕ А.М. ЛИНДБЕРГ «ДАР МОРЯ»

*Широглазова Н.С.*

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* Статья посвящена исследованию ассоциативной картины мира, представленной в медитативных эссе А.М. Линдберг «Дар моря». Символические элементы, связанные с водной стихией, движением и пространством отражают по замыслу автора ключевые этапы и состояния в жизни человека.

*Ключевые слова:* эссе; ассоциативное эссе; символ; картина мира.

Интроспекция, описание размышлений человека, его переживаний, внутренних противоречий представляет собой одну из главных тем в эссеистике.

П.А. Горпиняк называет эссе типичным для западной культуры жанром «невывышенного» (nonfiction) творчества, находящимся «на границах между собственно литературой и журналистским ремеслом», отмечая, что «...природа эссе порождена синкретизмом художественного мира и мира научной аналитики» [2, с. 35].

По мнению А.Ю. Соломеина, жанр эссе в классической жанровой системе новоевропейской культуры долгое время воспринимался как маргинальный. В эпоху постмодерна меняется отношение к эссеистике, которая привлекает своей «открытостью, отказом от претензии на исчерпаемость смыслов, наконец, свободной композицией. Деконструкция целостности, столь важная для постмодернизма, находила в эссе соответствие в его междисциплинарности, меж- и наджанровости и тому подобное» [9].

Эссе считают самой утилитарной из литературных форм. Под утилитаризмом жанра понимается доминирование в нем функции «убеждения», которая является «сердцем всех эссе». Автор стремится убедить читателя принять его взгляд на рассматриваемый предмет [5]. Эссе организует наиболее адекватную связь художника с адресатом, в роли которого выступают широкие круги современных читателей. Автор эссе, рассказывая о себе и своем восприятии мира, вовлекает читателя в диалог, предлагая проверить истинность утверждаемого, что позволяет сохранить гармоничный баланс между объективностью и субъективностью [2, с. 34].

В эссе личность автора является ключевым фактором, определяя подход к объекту, о котором идет речь, принципы его анализа и язык изложения. Подчеркнуто личная позиция автора в тексте допускается и в других жанрах, но «эссеистика придаёт «я» некую экзистенциальную напряженность...» [9].

Изначальные задачи жанра эссе заключаются в том, чтобы зафиксировать и передать духовный опыт личности. В этом исследователи находят сходство эссе с лирикой, поскольку автор эссе и лирический герой стихотворения «помещены в момент переживания, пересоздания ситуации, когда их свобода и одиночество всеобъемлющи» [2, с. 35]. Предмет эссе, по мнению М.Н. Эпштейна, «рассматривается не в упор, как в научном сочинении, а сбоку, служит предлогом для разворачивания мысли, которая описав полный круг, возвращается к самой себе, к автору как точке отбытия и прибытия» [12, с. 338].

А.Ю. Соломеин рассматривает взаимосвязь структуры эссеистического произведения и структурных особенностей той картины мира, которая репрезентируется в эссе, с раскрытием в контексте непримиримых и иерархичных оппозиций общего и особенного, универсального и индивидуального, публичного и приватного, постоянно-неизменного и изменчиво-текущего [9].

Ученый полагает, что несмотря на личностную направленность эссе, его тематика обращена главным образом к мировоззренческим, философским вопросам, она апеллирует к общезначимым культурным смыслам и знанию [10].

К.А. Зацепин относит эссе к видам интеллектуального письма вместе с трактатами и публицистикой. Однако если трактат и рассуждение констатируют, то эссе провоцирует на диалог средствами самого языка, «апеллируя к механизмам воображения и ценностным установкам читателя, не скованного единственной перспективой видения и мышления. Тем самым эссеистическая форма обнаруживает сдвиг с концептуального (понятийного) уровня на фигуративный (языковой)» [3].

Язык медитативной прозы представляет собой особую ткань, «сплетенную» не столько из событийного повествования, сколько из анализа увиденного, прочувствованного, познанного, пережитого, что требует особых языковых средств и структуры произведения [4].

Эссе обладает определенными языковыми особенностями, которые позволяют автору не только выразить собственные взгляды по определенному вопросу, но и воздействовать на сознание и чувства читателя. Эссе как письменная разновидность публицистического стиля подразумевает более длительный эффект воздействия.

К.А. Зацепин отмечает особую организацию повествовательных ресурсов в эссеистике, которая требует постоянной рефлексии и углубленного медленного чтения, что позволяет читателю разбивать повествование на смысловые серии, «обладающие множеством ассоциативно-семантических связей как друг с другом, так и с другими текстами...» [3].

В эссе, как и в лирике, действует сложная схема взаимодействия понятийного и образного аппаратов [2, с. 35]. В результате читатель проходит стадию не только интеллектуального, но и чувственного переживания. Важную идейную и художественную функции в жанре эссе выполняет символ, который объединяет в едином комплексе некоторое обобщенное значение и ценностный ориентир. Ученые расходятся во взглядах на процесс расшифровки символа. Многие считают, что значение символа воспринимается, понимается, переживается без перехода от означающего к означаемому. Оно «схватывается» сразу, целиком с помощью интуиции. С этой точки зрения символ – интуитивный знак. Его нельзя расшифровывать рассудочной мыслью. Он работает через наше подсознание [1, с. 16]. Символ диалектичен, что создает основу для бесконечного множества частных проявлений символического содержания [12, с. 91-92].

Символ может иметь устойчивый и индивидуально-авторский характер.

Он может проявлять особые качества в жанре эссе, которое признано особой формой выражения картины мира писателя, способом рассказать о мире через себя и о себе с помощью мира. Среди особенностей, присущих современной интеллектуальной эссеистике, К.А. Зацепин называет бесконечное углубление смысла за счет привлечения множества интерпретантов, маркирующих разнообразные контексты. Механизмами углубления смысла выступают «различные способы внутренней контекстуализации цитат и символов из «культурной памяти», образующих потенциальный горизонт читателя. Эссеистика способна формировать «собственную специфическую логику, основанную на свободной ассоциации» [3]. Такая «специфическая логика» может актуализироваться в виде особой авторской картины мира.

Авторскую картину мира рассматривают как совокупность знаний, используемых писателем для осмысления сложных процессов, которые протекают в природе, обществе и самом человеке. Она формируется в сознании автора как результат концептуализации им фрагментов бытия и отражается в тексте путем отбора элементов содержания произведения, языковых и образных средств. В центре авторской картины мира, как и любой другой, оказывается человек. В ней могут отражаться особенности национальной картины мира, в том числе и символика, а также могут быть обнаружены концепты, присущие восприятию мира только данного автора [6]. Картина мира писателя реконструируется путем анализа созданного им текста – его языка, содержания и выводимого на этом основании концептуального смысла, выражаемого через систему символов.



Анн Морроу Линдберг (22.06.1906 – 07.02.2001) известна как автор сборника медитативных эссе «Дар моря» («Gift From the Sea»), опубликованного в 1955 году и ставшего национальным бестселлером, что закрепило за ней статус одной из самых популярных женщин-авторов, работающих в жанре эссеистики.

А. Линдберг получила первоклассное образование, интересовалась философскими учениями Плотина, Д. Уильямса, М. Экхарта, разделяла взгляды В. Вульф, Р.М. Рильке, А. Сент-Экзюпери.

В тексте философских эссе А. Линдберг «Дар моря» символы играют ключевую роль в актуализации картины мира писательницы, которая сформировалась в результате интроспекции и чувственных наблюдений. Книга была написана А. Линдберг во время её отдыха на острове Каптива во Флориде, где она искала уединения, необходимого как для реализации своих творческих замыслов, так и для переосмысления некоторых жизненных ценностей.

«Дар моря» состоит из восьми самостоятельных медитативных эссе, которые являются частями единого произведения. Один из вариантов перевода названия книги А. Линдберг, «Раковины в моей жизни», отражает ключевой замысел автора – спроецировать символ морской раковины на различные этапы в жизни человека, особенно женщины. Во время своих прогулок, собирая на побережье разные по форме ракушки, писательница обнаружила ассоциативное сходство их внешнего вида и образа жизни обитающих в них моллюсков с периодами жизни женщины, ее душевным состоянием. Пять из восьми частей книги озаглавлены по названиям морских раковин:

- Channelled Whelk (Раковина брюхоногого моллюска).
- Moon Shell (Лунная раковина).
- Double sunrise (Двустворчатая ракушка или Двойной восход).
- Oyster Bed (Ракушка Устрицы).
- Argonauta (Аргонавт или Кораблик).

Это деление носит не столько хронологический, сколько ценностно-ориентированный характер.

Раковина в различных культурах считается одним из главных водных женских символов, который А. Линдберг интерпретирует, преломляя через призму личных переживаний и опыта, в результате чего происходит индивидуализация общей картины мира и актуализация ее в авторскую.

Раковина брюхоногого моллюска (Channelled Whelk) на первый взгляд ничем ни примечательна. Это спиральная, закрученная в несколько оборотов раковина, защищающая тело животного. Она проста и прочна.

*But his shell – it is simple, it is bare, it is beautiful. Small, only the size of my thumb, its architecture is perfect, down to the finest detail. Its shape, swelling like a pear in the center, winds in a gentle spiral to the pointed apex. Its colour, dull gold, is whitened by a wash of salt from the sea. Each whorl, each faint knob, each criss-cross vein in its egg-shell texture, is clearly defined as on the day of creation [13, с. 16].*

Но его раковина – она проста, она пуста, она прекрасна. Маленькая, размером лишь с мой большой палец; ее строение совершенно, до мельчайших деталей. Ее форма, выпуклая как груша в центре, закручивается в небольшую спираль к заостренной верхушке. Ее цвет, тусклое золото, побелевшее от морской соли. Каждая завитушка, каждая небольшая шишечка, каждый перекрестный узор ее хрупкой структуры четко очерчен как в день сотворения мира.

В описании важную нагрузку несет не только внешний вид самой раковины, но и поведение ее обитателя. Вытащить отшельника из раковины невозможно, так как он никогда не покидает своего убежища, разве только оно станет для него тесным и возникнет необходимость отыскать другую раковину, более просторную.

*The shell in my hand is deserted. It once housed a whelk, a snail-like creature... <...> Why did he run away? Did he hope to find a better home, a better mode of living? [13, с. 15-16].*

*Раковина в моей руке – пуста. Когда-то она служила домом моллюску, существу, похожему на улитку... <...> Почему он сбежал? Надеялся ли он найти жилище получше, принять более совершенный образ жизни?*

Автор сравнивает свой дом, свою жизнь с раковиной моллюска, отмечая, что некогда имевшая форму архитектура жизни стала слишком громоздкой и хаотичной. Раковина брюхоногого моллюска для автора, словно ключ к тому, как совместить жизнь в социуме и при этом не потерять себя как личность. Эта раковина олицетворяет для А. Линдберг состояние гармонии, которую можно обрести только в стремлении к простоте, свободе от суеты, ненужных вещей и отношений. Она проста и непритязательна по форме и потому идеальна.

Так и жизнь должна быть подчинена определенному порядку, иметь «правильную» форму. Этот образец, к которому следует стремиться, однако он затрагивает в большей степени внешнюю сторону жизни, а человеку необходимы глубинные изменения.

Лунная раковина (Moon Shell), которую находит писательница на морском берегу, поражает своей идеальной формой.

*“This is a snail shell, round, full and glossy as horse chestnut. Comfortable and compact, it sits curled up like a cat in the hollow of my hand <...> On its smooth symmetrical face is penciled with precision a perfect spiral, winding inward to the pinpoint center of the shell, the tiny dark core of the apex, the pupil of the eye [13, с. 33].*

*Это раковина улитки, круглая, объемная и блестящая, как конский каштан. Удобная и компактная, она лежит на моей ладони, свернувшись в клубочек, как кошка. <...> На ее гладкую симметричную поверхность, словно карандашом, нанесена спираль идеальной формы, закручивающаяся внутрь прямо к центру, к крохотной темной сердцевине, похожей на зрачок.*

Лунная раковина символизирует период, когда человек ощущает усталость от ежедневной рутины, стремится к одиночеству, желает наполнить себя энергией, чтобы в дальнейшем поделиться ею с другими людьми. Для этого человек должен перейти на новую ступень, обрести новый «дом», соответствующий его внутреннему состоянию. Завитки этой ракушки ассоциируются с восходящим и заходящим Солнцем. Лунная раковина – это символ одиночества, концентрации на собственных переживаниях и размышлениях. Симметричные линии на поверхности ракушки, движущиеся к ее центру, по мнению писательницы, и являются источниками энергии, наполняющей женщину, находящуюся в центре семейных отношений.

Двустворчатая ракушка или Двойной восход (Double sunrise) – более редкая раковина, она ассоциируется для автора с жизнью семейной пары. А. Линдберг размышляет о том, как развиваются отношения мужчины и женщины. Два человека как створки ракушки – очень близки на начальном этапе их отношений, они смотрят друг на друга. Влюбленные люди воспринимают окружающий их мир одинаково, состояние одного из них, как зеркало, отражает состояние другого.

*Both halves of this delicate bivalve are exactly matched. Each side, like the wing of a butterfly, is marked with the same pattern; translucent white, except for three rosy rays that fan out from the golden hinge binding the two together [13, с. 55].*

*Обе половинки этого изящного двустворчатого моллюска абсолютно одинаковы. Каждая сторона, подобно крылу бабочки, расписана одним и тем же узором; прозрачно белая, за исключением трех розовых лучей, рассеивающихся от золотого замочка, соединяющего обе створки.*

Со временем отношения меняются, подобно тому, как увеличивается расстояние между двумя половинками двустворчатой ракушки, и процесс отчуждения неизбежен. Двустворчатая ракушка – это образ скоротечных идеальных отношений. Следующий этап, по мнению автора, заключается в том, чтобы быть соратниками и единомышленниками, ставить общие цели и достигать их совместными усилиями, то есть «смотреть в одном направлении», а не друг на друга.

Ракушка Устрицы (Oyster Bed) рассматривается писательницей как символ отношений семейной пары, состоящей в браке более двадцати лет. По форме она напоминает дом с пристройками, которые появляются по мере увеличения семьи. Она так напоминает автору ее собственный дом, семью, в которой растут пятеро детей, жизнь, заполненную ежедневными заботами. И пусть форма ее неидеальна, она привычна и комфортна.

*It is an oyster, with small shells clinging to its humped back. Sprawling and uneven, it has the irregularity of something growing. It looks rather like the house of a big family, pushing out one addition after another to hold its teeming life – here a sleeping porch for the children, and there a veranda for the play-pen, here a garage for the extra car and there a shed for the bicycles [13, с. 72].*

*Это устрица с маленькими раковинами, прикрепленными к ее сгорбленной поверхности. Она скорее похожа на дом большой семьи, выстраивающей одну пристройку за другой, чтобы вести совместную жизнь – здесь спальня, веранда для детей, тут терраса для детского манежа, здесь гараж для дополнительной машины, а тут сарай для велосипедов.*

Аргонавт или Кораблик (Argonauta) – очень редкая раковина, она символизирует душевное состояние, при котором ощущается переход на новый этап отношений, обретается свобода, анализируется опыт, полученный на протяжении всей жизни, осознается уникальность своего Я.

*There are in the beach-world certain rare creatures, the “Argonaut”, who are not fastened to their shell at all. It is actually a cradle for the young, held in the arms of the mother argonaut who floats with it to the surface, where the eggs hatch and the young swim away. Then the mother argonaut leaves her shell and starts another life <...> Lovely shell, lovely image <...> [13, с. 83-84].*

*Есть в морском мире определенно редкие создания, «Аргонавты», которые совершенно не прикреплены к своей раковине. Она, в действительности, является колыбелью для детенышей, удерживаемой в руках матери-аргонанта, которая выплывает с ней на поверхность, где откладывает яйца, и детеныши уплывают. Затем мама-аргонант оставляет свою раковину и начинает другую жизнь. <...> Прекрасная раковина, прекрасный образ <...>.*

Длительный процесс борьбы за гармоничные взаимоотношения приносит свои плоды. Дети вырастают и готовы начать самостоятельную жизнь. Автор говорит о щупальцах аргонанта, как о материнских руках, передавая тем самым всю нежность и ответственность, с которой женщины растят своих детей, перед тем, как отпустить их в самостоятельное «плавание».

Помимо символа раковины в эссе «Дар моря» встречается целый ряд других символов, отражающих женское начало. Во многих культурах из числа природных стихий женским символом считается вода, которая ассоциируется с чистотой и здоровьем [8]. Символика водной стихии в произведении А. Линберг реализуется через объекты, представляющие собой либо источник воды, либо сосуд, либо морского обитателя.

Ручей, Источник (Spring) – это орально-материнский символ, отражающий также динамику внутренних психических процессов и психическое развитие в целом, показывающий, насколько непрерывно, гармонично и последовательно протекает внутренняя психическая жизнь. Кроме того, вода – это животворящее начало, дающее оральную подпитку, плодотворный и исцеляющий элемент. Вода – это жизнь, обновление, очищение [8]. К сожалению, по мнению писательницы, человек склонен истощать, а не пополнять свой духовный и творческий источник.

*“<...> we are more apt to drain our creative springs than to refill them” [13, с. 41].*

*<...> нам, скорее, свойственно истощать свой творческий источник, а не пополнять его.*

Колодец (Well) сближается по смыслу с источниками воды. В нем усиливается соотнесенность с женским началом, присущая всем «водным» образам, что обусловлено его внешней формой и функцией (как вместилище) [8]. Колодец, питаемый источником, олице-

творяет союз мужского и женского [11, с. 235], и эта взаимная связь настолько прочна, что разрушение одного ее звена ведет к уничтожению другого.

*“Suddenly the spring is dry; the well is empty”* [13, с. 41].

*И вот источник иссяк, и колодезь опустел.*

Сосуд (Pitcher) – универсальный символ женского начала, убежище, защита, сохранение, питание, плодородие. Это символ внутренних ценностей, который уподобляется душе, сердцу, человеку в целом как вместилищу чувств [11, с. 285].

Писательница говорит о женщине, как о сосуде, который постепенно расплескивает свое содержимое (время, творческие способности, энергию) на окружающих людей. От природы женщина – извечная кормилица. Этому ее учат, этого она сама инстинктивно желает – отдавать, когда в этом возникает необходимость. Однако любой источник обязательно должен пополняться, поскольку опустошенный человек ничего не может дать другим.

*“Eternally, woman spills herself away in dribblets to the thirsty, seldom being allowed the time, the quiet, the peace, to let the pitcher fill up to the brim”* [13, с. 39].

*Изначально женщина по капле растрачивает себя на страждущих, ей редко дается время, тишина, спокойствие, чтобы как сосуд наполниться до самых краев.*

Из женских символов, используемых писательницей, следует назвать также Луну (Moon), которая олицетворяет женскую силу, плодородие, изобилие и циклическое обновление [11, с. 248-249]. Луна в понимании А. Линдберг, символизирует женщину, умудренную опытом жизни, обладающую своим пониманием мира, которое помогает ей сохранять гармонию в семейной жизни.

*“Now it is the moon, solitary in the sky, full and round, replete with power”* [13, с. 34].

*Сейчас это луна, совсем одна в небе, полная и круглая, излучающая силу.*

Помимо собственно женской символики А. Линдберг обращается к символам, связанным с движением и пространством.

Колесо (Wheel) символизирует диалектику вечного движения, непрерывного изменения и повторения. Структура колеса рассматривается как дуальная: окружность – предел материального мира, а центр – неподвижная точка, «неподвижный двигатель», – источник света и силы. Например, в даосизме мудрец подобен стержню, невидимо присутствуя в центре колеса, он движет его, находясь в неразрывном единстве с истоком, он чист от страстей и желаний [11, с. 229].

А. Линдберг связывает колесо с центробежным движением, составляющим основу существования современного человека. Центробежные силы разрушают жизнь, дробят ее, не позволяют сосредоточиться на главном – внутренней гармонии души, которая порождает гармонию с внешним миром. Автор называет женщину осью колеса, которая находится в центре всех событий, постоянно сменяющих друг друга.

Колесо – это все то, что окружает женщину: муж, дети, друзья, друзья детей, друзья мужа, её обязанности в семье и обществе, все то, что вращается вокруг неё и где она является осью, на которой держится семейное благополучие. Уединение является, по мнению писательницы, важным условием обретения силы и уверенности. Женщине оно необходимо в той же степени, что и творческим или духовным людям.

*“Woman must be as axis of a wheel. <...> This is an end toward which we could strive - to be the still axis within the revolving wheel of relationships, obligations and activities”* [13, с. 44].

*Женщина должна быть подобна оси колеса. <...> Это конечная точка, к которой мы могли бы стремиться – стать неподвижной осью вращающегося колеса отношений, обязательств и работы.*

Маятник (Pendulum) символизирует нерешительность, так как он постоянно колеблется [8]. А. Линдберг обращается к этому символу, описывая состояние смятения, в котором пребывает человек в сложные периоды своей жизни, и которое необходимо преодолеть, чтобы сделать выбор, определяющий нашу судьбу.

*“Total retirement is not possible. I cannot shed my responsibilities. I cannot permanently inhabit a desert island. <...> I must find a balance somewhere, or an alternating rhythm between*

*these two extremes; a swinging of the pendulum between solitude and communication, between retreat and return*” [13, с. 24].

*Полное уединение невозможно. Я не могу пренебречь своими обязанностями. Я не могу постоянно жить на необитаемом острове. <...> Я должна найти некоторое равновесие, соответствующий ритм между двумя крайностями, движение маятника между одиночеством и общением, между отступлением и возвращением.*

Символ Тропы, Пути (Path) связан с обретением более высокого уровня сознания [8]. Это символ образа жизни и судьбы человека. Неотъемлемыми атрибутами пути являются препятствия, требующие концентрации воли и духовных сил.

В качестве одного из разновидностей пути можно рассматривать Лабиринт (Maze) – путь жизни через трудности и иллюзии этого мира к просветлению [11, с. 240-244]. В лабиринте жизни, по мнению А. Линдберг, каждый человек, как первооткрыватель, ищет свою тропу, которая позволит ему преодолеть отжившие свой век условности и ограничения.

*“For we are, actually, pioneers to find a new path through the maze of tradition, convention and dogma”* [13, с. 90].

*Мы все на самом деле первооткрыватели, которые ищут свой путь в лабиринте устаревших традиций и догм.*

Символика Двери (Door) связывается с образами границы и перехода [8]. Открытая дверь как открытая граница, это что-то непознанное, манящее и в то же время, пугающее своей неизвестностью. Писательница наталкивает читателя на размышление о страхе перед неизведанным и о непреодолимом желании постичь его.

*“Who is not afraid of pure space – that breathtaking empty space of an open door?”* [13, с. 79].

*Кто же не боится открытого пространства за распахнутой дверью, при виде которого захватывает дух.*

Символ острова (Island) имеет двойственный смысл: с одной стороны – это место изоляции и одиночества, жизни в отрыве от мира, от рода; с другой – это безопасное место и убежище в море хаоса. Если рассматривать море в качестве образа материи, то в противопоставлении ему остров выступает как сосредоточие духа [8].

Вступая в полемику с Джоном Донном, который считал, что нет человека, который существовал бы как остров, А. Линдберг принимает одиночество – «остров» как благо, как возможность насытить своё духовное Я.

*“How wonderful are islands in space, like this one I have come to<...>An Island from the world and the world’s life. Islands in time, like this short vacation of mine.<...>Existence in the present gives island living an extreme vividness and purity.<...> Every day, every act, is an island, washed by time and space, and has an island’s completion. People too become like islands in such an atmosphere<...>I feel we are all islands – in common sea”* [13, с. 34].

*Как же великолепны острова! Острова в пространстве, как этот, на котором я живу <...> Остров вне мира и его бытия. Острова во времени, как мои короткие каникулы. <...> Существование в настоящем придает острову необыкновенную живость и чистоту. <...> Каждый день, каждое действие есть остров, омываемый временем и пространством, и имеющий завершённую форму. Люди тоже становятся похожими на острова в такой атмосфере <...> Я чувствую, что все мы – острова в общем море.*

Такой символ, как золотое руно (Golden Fleece), олицетворяет поиск духовного озарения, высшей подлинности, обретение бессмертия или того, что кажется недостижимым [8]. Автор задается вопросом о том, будет ли способствовать этот поиск обретению личной свободы, ведущей к самосовершенствованию.

*“Is the golden fleece that awaits us some kind of new freedom for growth?”* [13, с. 84].

*Приведут ли нас поиски золотого руна к новому уровню свободы, дающему возможность совершенствоваться?*

Анализ текста эссе А.М. Линдберг «Дар моря» позволяет отнести его к разряду медитативной прозы, представляющей собой авторские размышления по самому широкому спектру современных проблем.

Многие фрагменты эссе написаны от первого лица, что приводит к проявлению высокой степени субъективизма в интерпретации проблемного поля современной жизни. В них содержится много примеров внутренней речи, которые позволяют читателю приблизиться к автору повествования и сопереживать ей.

А. Линдберг строит свою картину мира на основе общекультурной символики, связанной с отражением женского начала, вечным движением и переменами. Ассоциации, вызванные уникальным сходством в жизни морских обитателей и человека, побуждают писательницу обратиться к образам раковин, которые складываются в цельную систему и становятся символами этапов человеческого существования. Сама структура, композиция эссе, своеобразная манера изложения, богатейший инвентарь стилистических средств позволяют А. Линдберг создать свою уникальную картину мира, в которой символические элементы служат концептуальной основой всего произведения.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н.Д. Образ, метафора, символ в контексте жизни и культуры // Филологические исследования. – М.; Л.: Наука, 1990.
2. Горпиняк П.А. Функционально-типологические особенности эссеистики И.А. Бродского // Вестник Челябинского государственного университета, Филология Искусствоведение. – Вып. 28. – 2008.
3. Зацепин К.А. Эссе как коммуникативная форма: проблемы чтения: На материале современной эссеистики : дис. ... уч. ст. канд. филол. наук. – Самара, 2006. – URL: <http://cheloveknauka.com/v/40301/a?#?page=1>
4. Корнилова Л.В. К вопросу об особенностях языка философской прозы (на материале произведения А. де Сент-Экзюпери “Цитадель”). – URL: <http://www.isuct.ru/konf/shcherba/trud/kornilova.htm>
5. Лямзина Т.Ю. Жанр эссе. К проблеме формирования теории. – URL: [http://psujourn.narod.ru/lib/liamzina\\_essay.htm](http://psujourn.narod.ru/lib/liamzina_essay.htm)
6. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. – URL: [http://sterninia.ru/files/757/4\\_Izbrannye\\_nauchnye\\_publicacii/Kognitivnaja\\_lingvistika/](http://sterninia.ru/files/757/4_Izbrannye_nauchnye_publicacii/Kognitivnaja_lingvistika/)
7. Свасьян К.А. Проблема символа в современной философии. – Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1980.
8. Словарь символов. Deport.ru 2004-2010. – URL: <http://lib.deport.ru/slovar>
9. Соломеин А.Ю. Структурные апории эссе. – URL: <http://credonew.ru/content/view/665/60/>
10. Соломеин А.Ю. Эссеистический дискурс «философской» истории эпохи Просвещения. – URL: <http://credonew.ru/content/view/422/56/>
11. Энциклопедия символов / сост. Рошаль В.М. – М.: АСТ; СПб.: Сова, 2007.
12. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. – М.: Советский писатель, 1988.
13. Lindberg A. M. Gift from the Sea. – Pantheon Books, New York, 2005.

### *Summary*

### **SYMBOLIC WORLD PICTURE IN A. M. LINDBERG’ ESSEYS “GIFT FROM THE SEA”**

*N.S. Shiroglazova*

Moscow State Region Institute of Humanities

*Abstract.* This paper is devoted to the analysis of associative world picture in A. M. Lindbergh's meditative essays "Gift from the Sea". According to the writer's conception, symbolic elements connected with water, movement, and space reflect crucial stages and states in man's life.

*Key words:* essay; associative essay; symbol; world picture.

**АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАПИСИ ВОЕННОГО ПОКОЛЕНИЯ  
(Л.Г. АНДРЕЕВ. «ФИЛОСОФИЯ СУЩЕСТВОВАНИЯ.  
ВОЕННЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ», 1944)**

*Л.И. Щелокова*

(Москва)

*Аннотация.* В статье анализируются воспоминания о войне профессора МГУ им. М.В. Ломоносова – Л.Г. Андреева, написанные им в 1944 г., оставленные без изменений.

*Ключевые слова:* военное поколение; автобиография; Л.Г. Андреев; литература о Великой Отечественной войне.

События Великой Отечественной войны широко отражены в литературе разных жанров. Личностное постижение войны художественно воплощено в направлении «лейтенантской прозы», которую закономерно связывают с понятием «исповедь поколения». Начало XXI столетия ознаменовалось появлением произведений участников и свидетелей войны, не ставших профессиональными писателями [3]. В их числе и книга Л.Г. Андреева «Философия существования. Военные воспоминания» (1944 г.), увидевшая свет в 2005 г. Стимулом к созданию произведения явилось осознание того, что «детали уходят из памяти, нужно задерживать их, нужно вспомнить, оставить. Для себя, для любимых. Как мало – как много...» [1, 7]. Личный опыт, переживание войны, осмысление пройденного пути войны привело к созданию документа эпохи, сблизило его с исповедальным началом, свойственным батальной прозе XX века. Произведение расширило представление о литературном контексте 1940-х гг., дополнило панораму *своей правды* о пережитой трагедии, оказалось близким по духу повести К.Д. Воробьева «Это мы, Господи!...» (1943/44), тоже пришедшей к читателям через несколько десятилетий после своего написания.

Война постигается молодым героем в полном объеме натуралистических деталей и подробностей, его субъективное восприятие действительности сопоставимо с отношением к изображаемым событиям героев лейтенантской прозы. Для него характерна концентрация на индивидуальном переживании происходящего. Персонализация героя, его личностные характеристики создают картину *частной войны*. Стихийное вовлечение героя в войну показано в документально-биологическом ключе. Неприятие и отторжение войны персонажем – смысловой центр всей темы, оно аккумулирует эмоционально-психологические переживания молодых людей, их сокровенные мысли, чувства, рефлексию, обращенную к *внутреннему человеку*. Сходство обнаруживается в показе событий, «взгляд изнутри» не дает развернутых картин, локализованное пространство усиливает трагическую доминанту повествования, где запечатлены ощущения эпохи, сиюминутные переживания, ассоциации – все это образует единый *дневниковый материк* (А.Г. Бочаров) [2], определяя стилистику лейтенантской и солдатской прозы. В «Воспоминаниях» непосредственное *переживание войны* порой протоколируется. *Неприятие/отрицание* войны как способа адекватного существования человека у Л.Г. Андреева звучит по-публицистически открыто и откровенно. Главное впечатление: «Всё рухнуло» [1, с. 11] определило лейтмотив крушения привычной жизни, Бытия в целом. Л.Г. Андреев записывает: «<...> размеров катастрофы не представляли, и упорно казалось, что это – лишь неприятный эпизод. Да разве могли думать иначе мы, с молоком матери впитавшие уверенность в себе <...>» [1, с. 11]. Чувство повышенной социализации, вызванной войной, приводит к осознаваемой этической обязанности: «Я помню эти дни: мне всё время казалось, что взоры всех обращены на меня. И я думал: мы самые молодые, самые сильные, мы целиком дети своей страны, её гордость, её слава; мы больше всех должны ей, и мы отдадим ей свой долг. *Мы отдали его...*» (выделено автором – Л.А.) [1, с. 11]. Очевидна бинарная



структура формулы патриотического чувства, наличие двух планов: первый – сродни плакатному, второй план раскрывает трагедийный опыт войны, мысль об *отдаче долга* по интонации восходит к эпитафии.

Идея пути, точнее *движения* (наблюдение за ходом войны и вовлечение в нее) – ключевая в воспоминаниях. Уже первая запись 17 августа 1942 г. обнаруживает желание автора охарактеризовать динамику воспоминаний – для него это «избитая, сотни раз пройденная дорога», простоту выбранной формы он объясняет тем, что «это – проще, легче, потому что ближе, потому что – твоё» [1, с. 7]. Осознание *своего пути* определило лейтмотив произведения, погружение в *свою* историю, в *собственные* ощущения и волнения, которые образуют этико-эстетический центр книги.

В записи 1942 г. – трагический итог первого года войны: «Год, один год. И так много, так неожиданно широко и страшно» [1, с. 7]. Семантический спектр чувств – *неожиданность, страх* и широкий размах происходящего определил лейтмотивную структуру произошедшего, своеобразную *триаду постижения смысла войны*. События пропущены сквозь восприятие *мирного* человека, внезапно оказавшегося в горниле *большой* войны. Автор справедливо называет эту историю *обычной* для сотен тысяч людей. «Им она является в ночных кошмарах, жжет их груди, сушит глаза. И никогда не забывается» [1, с. 8]. Эмоциональный состав «Воспоминаний» подчинен последовательному раскрытию названной триады ощущений. В первой части преобладают чувства ужаса, страха, вызванные трагедией. Человек не в силах осознать случившееся. «Разрыв между мирной и военной жизнью был настолько неожиданным, что мы во многом еще продолжали жить по-прежнему» [1, с. 13]. Но залпы батарей и взрывы, от которых содрогается сердце, повергают всех в состояние животного ужаса и страха. «Было страшно. Очень страшно!» [1, с. 14]. Страх сменяется чувством одиночества, пустоты, отчужденности от родного города, «ставшим вдруг чужим <...>» [1, с. 14]. Невозможно привыкнуть к таким картинам, как первые «разрушенные войной дома», «знакомая улица стала неузнаваемой», поэтому «растерянность и тревога становились паникой» [1, с. 16-17]. Автор констатирует: «тревога росла». Бомбоубежище на время мощных бомбежек превращается в место, где сконцентрированы все сильные эмоции: плач детей, истеричный крик женщины, в нем становится «невыносимо жутко и душно» [1, с. 18]. В этих условиях толпа теряет разум. Город в огне напоминает картину первобытного хаоса. Пожар, поглощая материальный мир, уничтожает духовные ценности, утрата которых вызывает боль и отчаяние: «Догорали родные молчаливые друзья, свидетели первых детских впечатлений, которые знакомили меня с миром, которые воспитали, наблюдали за мною десятки лет, были, казалось, с каждым моим шагом, со всем мною» [1, с. 23-24]. Среди *молчаливых друзей*: дом, напоминающий о самых лучших минутах, школа, «в которой учился десять лет» [1, с. 24]. Духовное пространство сжимается, память о *прошлом мирном* существовании заставляет измерять внутренние ресурсы по иной шкале ценностей. Разрушив гармонию мира, война приводит в хаотическое движение осколки Бытия. *Расчлененный мир* сигнализирует о смерти. Сознание отслеживает утрату *материального и духовного*: «Целые кварталы, улицы, районы сгорели или догорали. И нет сил уйти, не простившись со всеми умирающими друзьями <...> И гнетущее чувство заброшенности на вымерших улицах <...>» [1, с. 25], «<...> запах сгоревшего жилья <...> напоминает сладковатый запах мертвечины, разлагающегося живого тела» [1, с. 26]. Гибель города – модели мироздания передана в одном из ключевых символов-носителей духовного. Это – центральная библиотека, горевшая три дня: «Сотни тысяч книг медленно тлели» [1, с. 31]. «Город погибал очень быстро, таял на глазах» [1, с. 32], «Город пустел всё более» [1, с. 34].

Вселенский масштаб происходящему придают небесные светила, сострадающие трагедии. «Казалось, луна опустилась ниже, чтобы, не отрываясь, смотреть на страдания города, и, вобрав в себя зарево горящих улиц, вновь проливать его на развалины бледным недвижным светом». И далее: «<...> все звёзды, когда-либо смотревшие на землю, собрались над умирающим городом, и, трепеща, созерцают дело человеческих рук» [27-28]. Животворная сила земли стремится остановить тотальное разрушение. «А на следующее утро трава была

ярко, свежо зелёной и капельки воды блестели на колоссальных листьях лопухов» [1, с. 35]. Исчезновение привычного городского ландшафта вытесняет героя из родного топоса, он обращается к вечным символам. Роль молчаливого собеседника играет небо: «Забравшись в густую траву сада, в тень лопухов, я часами лежал, вдыхая запах травы и дыма, уставясь в чистое белёсое небо. И порою, на одно мгновение, мне удавалось забываться. Не забыть, нет, я не мог забыть то, что переполняло меня. Но забытьё иногда приходило ко мне. Тогда оставалось лишь небо, зелень и я» [1, с. 35]. Герой глубоко печалится о бессмысленных жертвах, о том, что «вечно прекрасную землю населили создания, родившие преступников». И, когда он на мгновение забывается, то снова «в чистом белёсом небе вновь появлялись до содрогающих, до отвращения и ужаса знакомые очертания всесильных существ» [1,36]. Эсхатологические мотивы сопряжены с мотивом возрождения. Отметим заврожённость картиной происходящего, поэтому и возникают парадоксальные, на первый взгляд, сочетания «праздничные веера пуль». «Я редко залезал в щель, а почти всё время сидел на бугорке сада, наблюдая изумительно красивый фейерверк» [1, с. 29].

Гибель родного дома осознается героем в широком духовном контексте – это не только личная биография, но и биография страны и народа: «18 лет <...> Дом сросся со мной каждой мелочью своей, мы стали едиными, с общим прошлым, с одним ужасным настоящим. Лишь дороги будущего разбрелись у нас, да и то не надолго <...>» [1, с. 40]. Осознание произошедших изменений, прощание с *личным домом/ мирным детством* приобретает онтологические свойства: «Я оглянулся последний раз из сада. Мой низкий, старый дом, моя родина, моё детство, моя юность, прощай!» [1, с. 41]. Катастрофа войны заставляет обратиться к *большой истории* в поисках духовной опоры, отметим, это свойственно всей публицистике военных лет. В «Воспоминаниях» давняя история персонифицирована в древней стене, вызывающей ассоциации с богатырской традицией: «плотная, могучая, несдвигаемая, как хватка богатырских рук, древняя, как пыль столетий <...> У этих стен я не боялся бомб. <...> Влившаяся в камни всемогущая сила истории, <...>, держала эти камни на **этой** земле» [1, с. 44] (выделено автором – Л.А.). И далее: «Не заглушимый никакими воями, <...> голос великого прошлого – <...> – слушал я у этих безмолвных, <...>, стен. Вдыхая их сырой, затхлый запах, я полнился силой и верой, <...>, чувствовал тело матери-родины, древней и вечной <...>» [1, с. 45]. Образ Матери заставляет прочувствовать свой долг, поэтому в обращении к стенам – защитникам и стражам звучит убежденность в неизбежном возвращении и сохранении родной земли: «Мы покинули стены! Они не оставят город. И мы, раздавленные, <...>, подсознательно, в глубине своих мыслей, чувствовали, что вернёмся к ним, к тем, которые не опрокинешь. **Мы вернулись** <...>» [1, с. 45] (выделено автором – Л.А.). Мотив возвращения-защиты восходит к традиции героического подвижничества предков, защитивших и сохранивших землю. Современник введен в нее благодаря непосредственному включению в галерею воинов. Надежным и вечным заступником города служит и золотой крест, символизируя не только высокое покровительство, но и благодарную память потомков. «Он увенчивал памятник, воздвигнутый правнуками прадедам, совершившим страшный и славный путь, прадедам, которые ушли, чтобы вернуться. И, поднятый высоко над домом, крест благословлял нас, идущих дорогой предков <...>» [1, с. 45]. Символом сплочения, преемственности, спасения воспринимается «<...> старый, огромный собор», он <...> смотрел на город, на разрушенные улицы, на дым, тянущийся к нему со всех сторон; самолёты вились над его головой, снаряды и бомбы рвались вокруг. Он смотрел на нас, зная, что мы вернёмся.

**Мы вернулись...**» [1, с. 46] (выделено автором – Л.А.).

Центр города наделяет благодатной энергией сакральной силы, поэтому рефреном звучит убежденность в возвращении и крепнет вера в спасение. Однако решение стать воином рождается в трагическом исходе из родного города/дома под непрерывными бомбежками, в этот момент усиливается связь с родной почвой. Место временного убежища – Козельск, поражает своей утопической идиллией, где тишина и «Миром дышат <...> старые церкви. Покой. Сон» [1, с. 52]. Город в глазах беженцев: «неожиданный рай после смоленского ада внушал недоверие – словно последний, короткий отдых перед бешеной, изматыва-

ющей борьбой» [1, с. 52]. Именно в этом «раю» созревает решение пойти на фронт. Чувство долга, которое «терзало <...> все эти 17 дней. Оно боролось <...> с привычкой и естественным стремлением к спокойной, сытой жизни. И 4 августа первое одолело» [1, с. 53]. Указана точная дата принятия решения, обозначившего новый этап взросления героя. Отправляясь на фронт, он испытывает «облегчение от сознания выполненного первого и самого трудного шага <...> обязанности», он «двинулся впервые в жизни в неизвестном <...> направлении» [1, с. 53]. Обретение нового статуса воина вынуждает отказаться от индивидуальной свободы, осознавая себя частью армии. Солдат фиксирует происходящее во множественном числе. Акцент на подчиненном состоянии передан в страдательном залоге: «нас построили, мы шагаем по пыльной дороге через поле <...>». Начало пути окрашено в романтические тона. «И в свой дальний путь мы вступили через прекрасную арку, разукрашенную нашей юношеской фантазией, мальчишеским задором и силой молодых...» [1, с. 53-54]. Откровенно романтическое восприятие мира, присущее молодым людям, в данном контексте – дань общей традиции.

Вторая часть «Военных воспоминаний...» «Записки рядового солдата» развенчивает романтический пафос, ее можно назвать реквиемом по без вести пропавшим, замёрзшим по пути к своему главному бою. Начальные слова: «Холодными часами, теснясь к костру, измученные и голодные, погруженные в заботу настоящего или в далекое прошлое – каждый в своё, мы часто, словно невольно, повторяли: кто напишет о нас, <...> о нашей рядовой солдатской жизни?» [1, с. 55]. Мотивы зимы, холода, голода сопряжены с мотивом смерти, ставится задача поведать о погибших вне фронта, т.е. в резервных частях. Отметим, что в подцензурной печати появиться столь откровенное толкование событий не могло.

Во вступлении указано *чувство холода*, играющего роль эмоционального зачина. «И когда я вспоминаю, предо мной всегда встаёт *холод*, им пронизана каждая мелочь пережитого; и кажется – всё было, когда было *холодно*. И бесконечная дорога – тяжелая, солдатская, *холодная* дорога <...>, теряющаяся без конца впереди, и едва бредущий <...> от нечеловеческой усталости <...>, *застывающий* солдат; <...>.

И холода...» [1, с. 55].

История превращения в солдата определена автором как «*путь солдата*», представлена в категориях: холод, голод, нехватка сна. Голод утоляется почками липовых веток, «<...> жарили жёлуди, подбирали колосья». Постоянные голод и холод *вымораживают* духовное из человека, он становится «безразличным к грязным рукам, к измазанным мискам» [1, с. 61].

Мечта о выполнении долга кажется несбыточной, в армейских условиях возникает страстное желание избежать армии. Она воспринимается как чуждый, враждебный мир. Главной духовной ценностью до войны была литература, герой ассоциирует ее с жизнью, в ней «моя жизнь». «Я чувствовал себя в чужом мне мире, в котором не было ничего моего» [1, с. 62]. Стремление к литературе обусловлено мечтой о спасении духа, желанием вернуться в гармонию довоенного мира. Герой тяготеет однообразием в лагере, отсутствие движения и неучастие в боях сигнализируют о застое, о невозможности приблизиться к реализации своей мечты.

До вступления в армию существовало два полюса: тыл и фронт, их строгая граница предопределяла поведение человека. Затем лагерь резерва вместо тыла обозначил призрачную грань между фронтом и подготовкой к нему в лагере. Образована новая оппозиция: лагерь и фронт. Положение в лагере усугубляет неопределенность будущего, утрату веры в реализацию своих возможностей: «<...> в лагере становилось всё тяжелее жить, а о фронте приходили сказочные слухи» [1, с. 64].

Движение героя (путь воина) пролегает через все топоры: тыл / лагерь / батальон / фронт / госпиталь, пребывание в каждом описано с множеством подробностей: распорядок дня, в котором нет места даже для одной счастливой минуты, создаёт чувство беспросветного замкнутого и биологического существования. «На улице дождь, дороги размокли, и хорошо сидеть на грязном полу измотанному солдату» [1, с. 65]. Всё пронизывает холод. «Сна

нет – есть полубред, полусон, холодный и сырой; в коченеющей памяти...» [1, с. 66]. Упоминание *коченеющей памяти* свидетельствует об отключении сознания, духовной вертикали, переходе на биологический уровень, когда человек даже не мечтает о благополучии, ибо «о чём мечтать здесь?». Пределом мечтаний становятся физиологические ценности – «только тепло и сытость, и то и другое – недостижимо» [1, с. 66]. Пространство настолько далеко от духовного мира, что случайно услышанные звуки арии Ленского из оперы «Евгений Онегин» кажутся «до дикости несовместимые с минутой» [1, с. 67]. Эмоциональная сфера, подверженная жестоким физическим условиям, сужается, единственной радостью, которою герой испытывает уже в лыжном батальоне, является количество еды: «Впервые за многие месяцы я был сыт, я даже не мог съесть всего, что мог есть» [1, с. 75]. И если в повествовании о тыле чувства и потребности были довольно разнообразны, то в последующих частях они минимизированы до физиологического уровня. «Только одна мысль – уйти, только одно чувство – тоска о прошлом, и боль, если, редкие, слабые, приходили отзвуки из другого мира» [1, с. 73]. Отношение к прошлому кардинально меняется: в тылу при виде крушения города и всего уклада жизни испытывались боль и сожаление, но оставалась надежда на возвращение к прежнему миру, – на фронте надежды не остается, поэтому есть только *боль*. Это отражается и в пейзажных картинах. Если раньше – солнце, свет, небо, трава, то здесь – снег, дождь, грязь. Госпитальная жизнь героя привносит некоторое успокоение в душу, воплощается его мечта о чтении, но всё омрачается мучительными физическими болями и душевной раной, сохранившейся на всю жизнь.

И вновь госпиталь, уже после обморожения конечностей. В описании – почти протокольная точность. Фиксируются движения рук, каждый шаг, происходит прощание со своей полноценной сущностью. Натуралистические подробности способствуют воссозданию картины психологического состояния воина, запоминающего свой: «последний поход на ногах» [1, с. 230].

Отметим, что «Военные воспоминания» Л.Г. Андреева сохранили драматичный опыт, дополняющий объемную картину существования человека на войне.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л.Г. Философия существования. Военные воспоминания / Л.Андреев. – М., 2005. Записи располагаются значительными блоками и датируются: 17/VIII.1942; 12.VII – 27.VII.1944; 27.IX.1943; 4.VIII.1944 и т.д.
2. Бочаров А.Г. Человек и война. – М., 1978.
3. Следует назвать повесть Вс. Петрова «Турдейская Манон Леско», написанную сразу после войны (1946), опубликовали после смерти автора в 2006 г. // Новый мир. №11. 2006. Примечательно, что известный современный ученый А.Н. Николюкин впервые опубликовал дневник военных лет, адресовав его *своим юным внукам*. Журнал для себя (Воронеж – Киев. 1942 год). // Николюкин А.Н. О русской литературе: Теория и история. М.: ИНИОН РАН, 2003. С. 434 – 521.

## Summary

AUTOBIOGRAPHICAL ACCOUNT OF THE WAR\*S GENERATION  
(L. G. ANDREEV. "THE PHILOSOPHY OF EXISTENCE.  
MILITARY MEMORIES", 1944)

*L.I. Shchelokova*

(Moscow)

*Abstract.* The article analyzes the memories of the war Professor of Moscow state University. M. V. Lomonosov – L. G. Andreeva, written in 1944, left unchanged.

*Key words:* military generation; an autobiography; L. G. Andreev; the literature of the great Patriotic war.

## СИМВОЛИКА ТРЕТЬЕГО ЗАВЕТА В ПОЭЗИИ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО

*М.В. Яковлев*

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* Статья посвящена исследованию произведений Д.С. Мережковского, в которых развивается художественная интуиция нового религиозного откровения. Поэт определяет его как Третий Завет. Рассматриваются ключевые для символизма второй волны образы апокалиптического типа. Поэтика духовного откровения раскрывается в системе гностической неомифологии, в которой реализуется лирическое самовыражение автора.

*Ключевые слова:* Третий Завет; София; художественный гностицизм; апокалиптическая поэтика; Женственность.

В конце XIX века обозначилось новое философско-эстетическое движение, определившее содержание духовного процесса начала следующего столетия. Кроме собственно художественных исканий это были искания религиозно-философские. Н.А.Бердяев в книге «Русская идея» определяет суть национальной религиозно-философской интуиции, «русской идеи» как эсхатологическую и апокалиптическую [2, с. 191]. Важную роль в ее развитии играл Д.С. Мережковский.

В 1884 году Мережковский поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета, где увлекся философией позитивизма, с его рационализмом, научностью, объективностью. Его «учителями» становятся Спенсер, Конт, Милль, Дарвин [5, с. 174]. С другой стороны, в Автобиографии он вспоминает, что с детства был религиозен и чувствовал недостаточность «позитивного» научного знания, что определило его духовные искания.

Первые общественные взгляды формировались под влиянием народнической идеологии. На идеи служения интеллигенции народу оказывало и личное знакомство с Н.К. Михайловским и Г.И.Успенским, которых называл своими «учителями». С другой стороны, важное влияние на его мировоззрение оказывало религиозно-мистическое и историософское учение Вл.Соловьева, которое в итоге возобладавало.

Эстетические ориентиры Мережковского определились через поэтику французского декаданса, которая соединилась с религиозно-философским мировосприятием и стала его «символизмом». В 1893 году вышла книга Д.С. Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы». Главную причину упадка литературы мыслитель видел ограниченности позитивистского мировоззрения и исчерпанию возможностей реализма. Будущее он связывал с божественным идеализмом. Основами нового искусства должны стать «мистическое содержание» и новая форма – «символы» как способ «расширения художественной впечатлительности». Таким «новым искусством» стал символизм.

Основные мистико-философские работы Мережковского приходятся на начало XX века. Они воспринимались как апокалиптические, как предвозвещение новой духовной эпохи.

Это «Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество» (1901–1902), «Рождение богов» (1925), «Тайна трех» (1925), «Тайна Запада. Атлантида и Европа» (1931), «Иисус Неизвестный» (1932). Мистико-философский характер имело также критическое наследие Мережковского. Это статьи «Пушкин» (1896), «Гоголь и черт» (1906), «Пророк русской революции» (1906), «Грядущий Хам» (1906), «М.Ю. Лермонтов – Поэт сверхчеловечества» (1908–1909), «Две тайны русской поэзии (Некрасов, Тютчев)» (1915) и др. Апокалиптические искания художника и философа-символиста выразились в его историософской трилогии «Христос и

Антихрист» («Смерть богов (Юлиан Отступник)», 1896; «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», 1901; «Антихрист (Петр и Алексей)», 1905).

Суть религиозно-философских построений Мережковского, обозначенная уже в исследовании о Толстом и Достоевском, сводилась к синтезу христианства и язычества, которые понимались им как религии духа и плоти соответственно. Как мистик Мережковский развивал гностическое представление о тождественности «верхней» и «нижней» бездны. Стихотворение «Небо – вверху, небо – внизу/ Звезды – вверху, звезды – внизу, / Все, что вверху, – все и внизу, – / Если поймешь, благо тебе» [4, 2, с. 210], которое, якобы, является переводом с «Изумрудной скрижали» Гермеса Трисмегиста, – проходит лейтмотивом по трилогии «Христос и Антихрист» и пересекается с моделью мира в стихотворении Ш. Бодлера «Соответствия» (Книга «Цветы зла», 1857). Оно захватывает не только эстетические, но и люциферические пласты.

Этот пьянящий мистический «синтез» впоследствии приводит Мережковского к опасному представлению об аморализме как форме «совершенствования», «освобождения» духа, к сближению Христа и антихриста. Есть в этом отголосок и ницшеанских представлений о личности «По ту сторону добра и зла» (1886), о сверхчеловеке, «человекобоге», опасность прихода которого Достоевский предвидел в «Бесах».

По Мережковскому, Ветхий Завет – религия Бога в мире, Новый Завет – религия Бога в человеке, Третий Завет – религия Бога в человечестве – Богочеловечество. Отец «воплощается» в Космосе, Сын – в Логосе, Дух – в соединении Логоса с Космосом, в едином соборном вселенском Существо. Апокалиптические интуиции мыслителя пересекались с откровениями Вл. Соловьева. Грамматически арамейское слово «Rucha» – Дух – женского рода и, вероятно, оно должно переводиться как *Душа*. Согласно апокарифическим преданиям, сохранилось изречение Христа «Моя Мать – Святой Дух» [3, с.431]. У Оригена это выражение имеет другую грамматику: «Так сделала Моя мать, Дух святой {19}, взяла Меня за волос и перенесла на гору Табор {20} (Ориген. Комментарии к Евангелию от Иоанна (Commentarii in Joannem))» [10]. Во втором случае это выражение понимается не как отождествление, а как уточнение. В евангельском повествовании о Рождестве Христове, в благовестии Деве Марии, архангел Гавриил сообщает, что на Нее «найдет Дух Святой», и далее уточняет: «сила Вышнего осенит Тебя» (Лк.1: 35). То есть выражение «Святой Дух» синонимично слову «сила». В русском языке также закрепилось выражение «Благодать Святого Духа» с грамматическим женским родом.

Тем самым сближение ипостаси Святого Духа и Символа Матери приобретает мистическую многозначность, составляет апокалиптическую Тайну Пресвятой Троицы и тайну Церкви.

В духе гностических представлений Мережковский вводит категорию «пола» в духовный план. Отсюда Святая Троица являет единство Отца, Сына и Матери. Анализируя метафизику Мережковского, Н.О. Лосский утверждает, что для мыслителя и поэта Третий Завет будет царством Духа, Царством Матери [3, с. 431]. Это мистическое представление проецировалось и в земную жизнь, религиозно оправдывая телесность и сексуальность. Развивая апокалиптические пророчества, мыслитель утверждал, что должно возникнуть третье, хилиастическое человечество, которое соединит «небесное» и «земное». Но при этом он ссылался на христианский Апокалипсис, указывая на народ «святых» (Откр.7: 4–17). По Мережковскому, Третий Завет и будет царством святых, царством свободы и любви.

Термин *Третий Завет* не был нововведением писателя. Эта концепция восходит к учению католического мистика XII века Иоахима Флорского. Богослов считается родоначальником средневекового хилиазма, осужденного официальной католической церковью за проповедь апокалиптического обновления сложившейся религиозной традиции. Данный термин имеет и близкий по времени русский источник. Предположительно в 1886 году была написана уникальная гностическая книга «Третий Завет», автором которой была не известная в широких интеллектуальных кругах рубежа веков нижегородская журналистка Анна Николаевна Шмидт [11]. Анна Николаевна состояла в мистической переписке с Вл. Соловье-

вым, объявляя себя пророчицей, выразительницей Той Иерархии, Которая являлась философу и визионеру в символических образах поэмы «Три свиданья» 1898 года, но хронологически обозначенной веками 1862 – 1875 – 1876 годов. Возможно, символика числа *три* связана также и с этим гностическим произведением Соловьева. В откровениях Шмидт соединяются гностические представления о Пресвятой Троице и апокалиптическая экклезиология – учение о Церкви как Сакральной Женственности.

Сам Вл. Соловьев возводил свою софиологию к Книге Притчей Соломоновых, в которой Премудрость отождествляется с Женственностью и именуется Божественной Художницей и Матерью творения (Притчи 8: 22–32). В таком же персонифицированном виде и с тем же грамматическим родом образ Премудрости встречается и в словах Самого Христа в Евангелии от Луки: «Потому и премудрость Божия сказала...» (Лк. 11: 49).

Для Мережковского тайна Святого Духа понимается как «тайна трех» – единства Трех Ипостасей в Ипостаси Духа. Этой проблеме посвящена его философско-гностическая книга 1925 года «Тайна Трех».

В целом же Третий Завет понимается как откровение Святого Духа. Эта апокалиптическая проблематика захватывает искания большинства художников-гностиков и религиозных мыслителей начала XX века, который понимался не только календарно, но и апокалиптически – как наступление новой эпохи, эпохи Духа.

Знакомство Мережковского с софиологической проблематикой выявляется, в частности, в его статье 1906 года «Св. София». В ней идет речь о знаменитом храме Святой Софии в Царьграде-Константинополе-Стамбуле, однако автор затрагивает и апокалиптическую тему. Христианство он определяет как «фазис» в развитии окончательной «религии Святой Троицы» [7, с. 81]. Значение архитектурного памятника он видит в том, что это храм «первого вселенского соединения народов в религии Отца, Сына и Духа» [7, с. 81]. Апокалиптический смысл получает и сам символ Софии как выражения Сакрального Всеединства. О сводах собора Мережковский пишет следующее: «И, наконец, над ними, над всеми – главный, средний, самый широкий, – последнее соединение Святой Троицы с миром, Бога с человечеством, последнее совершение вселенского и Божеского в явлении богочеловечества, Церкви торжествующей, Святой Софии, Премудрости Божией, последнее совершение времен и вечности, когда все будет в Боге и Бог будет во всем» [7, с. 82]. Эти религиозно-философские суждения неразрывно связаны с поэтическими интуициями. Лирические образы становятся символами духовного познания себя и мира.

Как поэт Мережковский прошел путь, характерный для многих русских символистов «первой волны». Он начал с подражаний Надсону и использования умозрений и стилистики народнической поэзии, а затем, пережив определенный творческий кризис, теоретически осмысленный им в размышлениях «О причинах упадка...», сформировал свою окончательную лирическую семантику и поэтику.

Первый поэтический сборник Мережковского вышел в Петербурге 1888 году – «Стихотворения. 1883–1887». В 90-е годы поэт сближается с сотрудниками журнала «Северный вестник», в рамках которого начинает формироваться первая группа символистов. В 1892 году выходит второй сборник «Символы (Песни и поэмы)». Книга имела программное значение. В 1892 году Мережковский читает цикл публичных лекций, посвященных анализу современной литературы и путям ее обновления. В 1893 году выходит и его книга «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», ставшая манифестом нового литературного направления. В 1896 году издается книга «Новые стихотворения. 1891–1895». После ее публикации Мережковский как поэт выступает все реже. Его главное внимание сосредотачивается на художественной прозе, философских эссе, литературно-критических и публицистических статьях. Последний поэтический сборник Мережковского «Собрания стихов. 1883–1910» был издан в Петербурге в 1911 году. В него вошли 49 «лирических пьес» и 14 «легенд и поэм».

Вообще художник во многом относился к своим стихам как к литературному труду, не являющемуся для него первостепенным. В прижизненном полном собрании сочинений он

исключил большую часть своих стихотворений (например, в издании Товарищества М.О. Вольф 1912 года). Проблема времени в его поэтическом мире отчасти отступает на второй план. Тексты одного периода во многом воспринимаются автономно, подчас идейно противореча друг другу. Мережковский больше был «художником» самой идеи, а не лирической эволюции, пути в блоковском понимании. Однако в его поэзии обозначаются образы и символы мирозерцания художника-мыслителя в целом.

Проследим общую динамику апокалиптической интуиции в его поэтическом мире.

В ранней поэзии Мережковского особенно сильны мотивы одиночества. В духе романтической традиции его лирический герой говорит о своем конфликте с человеческим обществом и формирует характерную для двоемирия оппозицию общества и природы. Таково, например, лирическое признание 1887 года: «И хочу, но не в силах любить я людей: / Я чужой среди них; сердцу ближе друзей – / Звезды, небо, холодная синяя даль / И лесов, и пустыни немая печаль...» [4, 4, с. 525]

Романтическая, книжная декларативность чувствуется в искусственной лексике этой, вроде бы, «исповеди», ведь заканчивается монолог лирического героя молитвенным обращением к Богу. Таково слово «пустыня». Вспомним хотя бы пушкинское: «Приветствую тебя пустынный уголок...». Или слово «пустыня» в стихотворении того же Пушкина «Пророк». Оно перекликается и с монашеским словом «пустыня» в значении уединения. В монологе 21-летнего поэта эта стилистика явно заимствуется. Поэтому и молитвенный финал звучит так же книжно: «Дай мне силы, Господь, моих братьев любить!» [4, 4, с. 525].

С другой стороны, декларативные признания лирического героя приоткрывают реальную философско-психологическую проблему и эмоциональное состояние, ею порожденное. Это своеобразное опустошение души, вызванное рациональной рефлексией (вспомним увлечение позитивизмом), и такой же интеллектуальный эгоцентризм. В том же стихотворении находим следующее признание: «И мне страшно всю жизнь не любить никого. / Неужели навек мое сердце мертво?» [4, 4, с. 525] Это рационально-депрессивное состояние вообще типично для молодого человека интровертного типа. К нему добавлялись упаднические настроения конца века. В стихотворении «Одиночество» это переживание пересекается с интуициями тютчевского «Silentium'a»: «Поверь мне: – люди не поймут / Твоей души до дна!» или: «Чужое сердце – мир чужой, / И нет к нему пути! / В него и любящей душой / Не можем мы войти» [4, 4, с. 524].

Однако уже здесь Мережковский переживает это состояние как «болезнь души». Ему плохо с самим собой, его внутренний мир дисгармоничен и вызывает жалость: «В своей тюрьме, – в себе самом, / Ты, бедный человек, / В любви, и в дружбе, и во всем / Один, один навек!...» [4, 4, с. 525]. Как это не похоже на тютчевскую полноту внутреннего мира, которую поэт и призывает сохранить в «молчании».

В религиозном самосознании человек в принципе не бывает один. Это подчеркивал в своем пророческом «одиночестве» Богочеловек Христос, говоря, что Он не один, потому что с Ним Отец. Романтический мотив «молчания» восходит к аскетической практике «исихазма» («исихия» букв. молчание, тишина, безмолвие). И Мережковский по-своему, творчески стремится выйти из этого «пустого», дьяволического (раздвоившегося) уединения.

Демоническая природа одиночества лирического героя раскрывается в стихотворении «Темный ангел» (1895). Монолог «ангела»-демона направлен против любви. Именно он «всегда» присутствует с лирическим героем, что не нарушает его одиночество, а наоборот, создает его: «Я – ангел детства, друг единственный, / Всегда с тобой» Этот «последний друг» и отделяет от других: «Полны могильной безмятежностью / Твои шаги. / Кого люблю с бесмертной нежностью, / И те – враги» [4, 4, с. 524]. Такое одиночество является номенальным, а не социальным или идейным.

В стихотворении «Молчание» силою, преодолевающей депрессивное уединение, становится любовь: «И в близости ко мне живой души твоей / Так все таинственно, так все необычайно, – / Что слишком страшною божественною тайной / Мне кажется любовь, чтоб говорить о ней» [4, 4, с. 525]. Мотив тайны формирует другой образный пласт лирики Ме-



режковского. Он связан с гностическими интуициями и религиозно-философскими исканиями поэта.

Они неотделимы от изначального творческого самосознания. Уже в стихотворении «И хочу, но не в силах любить я людей...» возникает мотив слияния с Природой. Он решается не только романтически, но и мистически. Вроде бы по-лермонтовски далекая от человека красота мира (стихотворение «Выхожу один я на дорогу...») переживается через интуицию родства души человека с Душой Природы. Пейзаж мифологизируется: «Словно ветер мне брат, и волна мне сестра, / И сырая земля мне родимая мать...» [4, 4, с. 525].

В программном стихотворении «Поэт» (1894) эта интуиция выражается уже как творческая задача. Здесь также заявлен мотив одиночества, но теперь оно мистически и теургически оправданно: «Я люблю безумную свободу! / Выше храмов, тюрем и дворцов / Мчится дух мой к дальнему восходу, / В царства ветра, солнца и орлов!» [6].

Мистика Мережковского лирически получает жизнеутверждающий характер. Пейзажная зарисовка в стихотворении «Март» (1895) сливается с пасхальной символикой, с мотивом Воскрешения. Эпитеты «больной» и «усталый», перенесенный в чувство природы, противопоставляются близкому поэтике Тютчева («Весенние воды») динамическому образу весеннему таянию снега: «И все течет, течет... / Как весел вешний бег / Могучих, мутных вод!» А в финале мотив «умирания» «больного и темного» льда сменяется пасхальной радостью: «Что жив мой Бог вовек, / Что смерть сама умрет!» [4, 4, с. 537]. Мотив смерти «смерти» из пасхального песнопения: «Христос воскрес из мертвых, смертию смерть поправ и сущим во гробех живот даровав...» проецируется в апокалиптическое видение: «И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже...» (Откр. 21: 4).

В концептуальном богословском стихотворении «Бог», написанном в молитвенной форме, возникает образная теофания (богоявление). Поэт выражает гностическую интуицию панпневматизма. В отличие от языческого пантеизма, Бог не «растворен» в космосе, иерархически Он остается выше мира. Однако творение становится теофаническим символом Творца. Мифологема Всеединства выражается для Мережковского не через символ Софии, как у Вл. Соловьева, а через Ипостась Св. Духа, Откровение Которой поэт считал сущностью Третьего Завета, смыслом и содержанием апокалиптического будущего. Поэт пророчески возвещает: «И Ты открылся мне: Ты – мир, / Ты – все! Ты – небо и вода, / Ты – голос бури, Ты – эфир, / Ты – мысль поэта, Ты – звезда...» [4, 4, с. 521].

С близким теофаническим уподоблением мы встречаемся в православном акафисте Святому Духу, где Он, так же, как «Хокма» (евр.), Премудрость в Книге Притчей Соломоновых (Притчи 8: 30), ассоциируется с космическим Художеством, с Теургией. В Икосо 3-м находим такое молитвенное обращение к Пресвятому Духу: «Прииди к нам, Премудрый Художнице мира. / Прииди, Великий и в малом цветке, и в небесной звезде. / Приди, Многообразии неизреченное и Красото вечная» [9, 2, с. 88].

Для того, чтобы созерцать это Божественное Всеединство, вовсе не нужно было создавать «новую» гностическую ересь, в которой позитивист Мережковский в итоге запутался.

Вслед за декадентом Ш. Бодлером (сонет «Соответствия») Мережковский заблудился в системе Космической Иерерхии Бытия. Импрессионистическая игра ассоциациями создала манихейскую по природе концепцию «двух бездн», в которой Бог и дьявол равновелики и по существу мистически неразличимы. В стихотворении «Двойная бездна» (1901) поэт провозглашает не только духовное проникновение «мира иного» в «мир здешний», «отражение» одной «бездны» в другой и «двуприродность» человеческого существа (ср. у Тютчева «О вещая душа моя...»), но и мистическую неразличимость «зла» и «блага»: «И зло, и благо – тайна гроба. / И тайна жизни – два пути – / Ведут к единой цели оба. / И все равно, куда идти» [4, 4, с. 546].

Странно, что поэт считал свое учение «неохристианским», когда Христос четко разделяет два пути – греха и спасения: удаления от Бога и соединения с Ним (Мф. 7 : 13–14). Мережковский же вдохновенно призывает: «Ты сам — свой Бог, ты сам свой ближний, / О,

будь же собственным Творцом, / Будь верхней бездной, бездной нижней, / Своим началом и концом» [4, 4, с. 546]. Идея Богочеловечества получает у поэта ницшеанский характер. По существу, речь идет не об уподоблении Богочеловеку Христу, а об обожествлении самого себя, о мистическом самоутверждении. Развивая христианскую идею богосыновства человека, в стихотворении «О, если бы душа полна была любовью...» Мережковский доходит до прямого отождествления себя и Бога: «Душа моя и Ты – с Тобой одни мы оба», «Я все же знаю: Ты и Я — одно и то же» [4, 4, с. 547]. Эта словесная игра с изречением Христа «Я и Отец – одно» (Ин.10 : 30) превращается в своеобразную форму хлыстовства. Следует помнить, что Богочеловек Христос был рожден чудесным образом – от Приснодевы, без участия мужчины. И потому Он есть Бог, Единый Господь. Все остальные, претендующие на это Место в Иерархии Мироздания, есть самозванцы и антихристы. Сектанты называли себя «христами» или «хлыстами», веря, что, совершая ритуальное совокупление, могут физически зачать мессию.

Мережковский, стремясь освятить человеческое тело, преодолеть аскетические ограничения православия, как художник реставрирует язычество. Античная пластика раскрывается во многих стихотворениях поэта. Это произведения «Помпея» (1891), «Смех богов» (1889), «Парфенон», «Титаны», «Рим», «Пантеон» (1891), «Будущий Рим» (1891) и др. Однако язычество с христианством не «синтезируется» в принципе потому, что земное тело человека уже освящено Боговоплощением. Эллинская телесность органически вошла в христианскую культуру, но не стала культом. Поднимая сексуальные проблемы, проповедник Третьего Завета перекликался с проповедью В.В. Розановым ветхозаветной религиозно окрашенной сексуальности.

Мотив «двух бездн» является концептуальным во втором романе трилогии «Христос и Антихрист» «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», опубликованном в 1901 году, где автор и приводит гимн из «Изумрудной скрижали» Гермеса Трисмегиста. Трисмегист считается родоначальником всех оккультных учений. В оккультном, магическом, люциферическом ключе решается поэт и характер Леонардо да Винчи в одноименном стихотворении 1895 года: «Ко всем земным страстям бесстрастный / Таким останется навек – / Богов презревший, самовластный, / Богоподобный человек» [4, 4, с. 561]. Поэт любит люциферическим величием и в фигуре Микеланджело. В одноименном стихотворении из цикла «Легенды и поэмы» показательно такое понимание природы гениальности титана Возрождения: «Отчаянью подобны вдохновенья: / Ты вечно невозможного хотел. / Являют нам могучие творенья / Страданий человеческих предел» [4, 4, с. 563]. Титанизм ведет к богооставленности, но это лишь усиливает привлекательность творческого сверхчеловека: «И вот стоишь, непобедимый роком, / Ты предо мной, склоняя гордый лик, / В отчаяньи спокойном и глубоком // Как демон безобразен и велик» [4, 4, с. 563].

На стыке человеческого, демонического и божественного формируются и другие характеры цикла: Леда, Марк Аврелий, Будда, Иов, Франческа Римини, Уголино, Дон Кихот, протопоп Аввакум, Франциск Ассизский.

Конфликт между свободой и любовью, между «Я» и Другим определяет характер мироощущения лирического героя Мережковского в целом. Почти цитируя пушкинское стихотворение «Из Пиндемонти» (Никому / Отчета не давать, себе лишь самому / Служить и угождать...) [8, 2, с. 381], в стихотворении «Волны» Мережковский признается: «Ни женщине, ни Богу, ни отчизне, / О, никому отчета не давать / И только жить для радости, для жизни / И в пене брызг на солнце умирать!.. // Но нет во мне глубокого бесстрастья: / И родину, и Бога я люблю, / Люблю мою любовь, во имя счастья / Все горькое покорно я терплю» [4, 4, с. 532–533].

За этими простыми словами скрывается не столько люциферическая личность, сколько мечта о гармонии внутреннего и внешнего, жизни и смерти, человеческого и божественного. Уходя от апокалиптической опасности «двух бездн», Мережковский провозглашает здесь главный принцип «панпневматического» откровения – Любовь. Это делает субъективный мир поэта духовно универсальным, а личностное – общечеловеческим.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. С параллельными местами. – Издание Московской Патриархии. – М., 1990. – 1376 с
2. Бердяев Н.А. Русская идея. – М.: Издательство АСТ, 2004. – 615 с.
3. Лосский Н.О. История русской философии. – М.: Высшая школа, 1991. – 559 с.
4. Мережковский Д.С. Собрание сочинений в 4 т. – М.: Правда, 1990.
5. Мережковский Д. С. Автобиографическая заметка // Русская литература XX века. 1890—1910 / под ред. С.А. Венгерова; Послесл., подгот. текста А.Н. Николукина. – М.: Республика, 2004. – 543 с. – С. 174.
6. Мережковский Д.С. Стихотворения. URL: [http://az.lib.ru/m/merezhkovskij\\_d\\_s/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/m/merezhkovskij_d_s/text_0030.shtml). (дата обращения 15.03.2015).
7. Мережковский Д.С. Большая Россия. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1991. – 272 с.
8. Пушкин А.С. Собрание сочинений. В 10 т. – М.: Художественная литература, 1974.
9. Сборник акафистов. В 2 т. – М.: Содействие, 1992.
10. Свенцицкая И., Трофимова М. Апокрифы древних христиан. URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/apokrif/Svenc\\_06.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/apokrif/Svenc_06.php). (дата обращения 18.03.2015).
11. Шмидт А.Н. Третий Завет. – СПб.: Альманах «Петрополь», совместно с изд-вом «Александра», 1993. – 236 с.

### *Summary*

#### THE SYMBOLISM OF THE THIRD COVENANT IN D.S. MEREZHKOVSKY'S POETRY

*M.V. Yakovlev*

Moscow State Regional Institute of Humanity

*Abstract.* The article deals with the investigation of D.S. Merezhkovsky's work, where artistic intuition of the new religious revelation is developed. The poet describes this as the Third Covenant. The images of apocalyptic type which are key ones for symbolism of the second wave are considered. The poetics of spiritual revelation is disclosed in the system of gnosiological neomythology, which realizes the author's lyric self-expression.

*Key words:* the Third Covenant; Sophia; artistic gnosticism; apocalyptic poetics; Femininity.

Утверждено:  
Наблюдательным Советом  
протокол № 4  
от 15.05.2015 г.

**Отчет  
О результатах деятельности государственного образовательного учреждения  
и об использовании закрепленного за ним государственного имущества  
за 2014 год**

		по ОКПО	
Наименование государственного образовательного учреждения	<u>Государственное образовательное учреждение высшего образования Московской области "Московский государственный областной гуманитарный институт"</u>		
Идентификационный номер налогоплательщика (ИНН)	<u>5034082850</u>		
Код причины постановки на учет учреждения (КПП)	<u>503401001</u>		
Единицы измерения показателей:руб.			
Наименование органа,осуществляющего функции и полномочия учредителя	<u>Министерство образования Московской области</u>		
Адрес фактического местонахождения государственного образовательного	<u>Московская область ,г. Орехово-Зуево, ул.Зеленая,д.22</u>		

**Раздел 1.Общие сведения о государственном образовательном учреждении**

**1.1. Основные виды деятельности государственного образовательного учреждения и иные виды деятельности, не являющиеся основными, которые государственное образовательное учреждение вправе осуществлять в соответствии с его учредительными документами:**

*Основные виды деятельности:*

В Институте реализуются при наличии соответствующих лицензий реализует основные образовательные программы:

- 1) высшего образования – программы бакалавриата, программы специалитета, программы магистратуры;
- 2) программы подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре
- 3) программы среднего профессионального образования – программы подготовки квалифицированных рабочих, служащих и программ подготовки специалистов среднего звена;

- 4) основные программы профессионального обучения – программы профессиональной подготовки рабочих по профессиям рабочих, должностям, служащих, программы переподготовки рабочих, служащих, программы повышения квалификации рабочих, служащих;
- 5) программы дополнительных образовательных программ-дополнительные общеразвивающие программы, дополнительные предпрофессиональные программы;
- 6) дополнительные профессиональные программы – программы повышения квалификации, программы переподготовки.

***Институт вправе оказывать образовательные услуги, относящиеся к основной деятельности:***

– прием обучающихся сверх установленных заданий (контрольных цифр) по основным образовательным программам соответствующего уровня образования в соответствии с лицензией. Указанные образовательные услуги Институт оказывает для граждан и юридических лиц на договорной основе, за плату на одинаковых при оказании однородных услуг условиях в порядке, установленном федеральными законами и законодательством Московской области, локальными актами института. Институт в соответствии с законодательством Российской Федерации оказывает услуги (выполняет работы), не финансируемые за счет средств бюджета Московской области, и относящиеся к основной деятельности,

– предоставляет в порядке, устанавливаемом Институтом, обучающимся, населению, предприятиям, организациям платные образовательные услуги (а также услуги, связанные с учебно-воспитательным процессом), не предусмотренные соответствующими образовательными программами, реализуемыми в Институте, в соответствии с перечнем и объемами согласно лицензии:

- 1) оказание по договорам с юридическими и (или) физическими лицами платных дополнительных образовательных услуг, не предусмотренных соответствующими образовательными программами и федеральными государственными образовательными стандартами в соответствии с лицензией;
- 2) подготовка к поступлению в образовательные организации;
- 3) профессиональная переподготовка по основным профессиональным образовательным программам Института;
- 4) повышение квалификации по основным профессиональным образовательным программам Института;
- 5) углубленное индивидуальное или групповое изучение отдельных предметов, курсов в соответствии с учебными планами образовательных программ;
- 6) изучение специальных дисциплин сверх часов и сверх программы по данной дисциплине, предусмотренной учебным планом;
- 7) различные курсы: по подготовке к поступлению в образовательные организации, по изучению иностранных языков, повышению квалификации, по переподготовке кадров с освоением новых специальностей;
- 8) создание различных студий, групп, факультативов и т.п.
- 9) создание различных секций, групп по укреплению здоровья (гимнастика, аэробика, ритмика, катание на коньках, лыжах, различные игры, общефизическая подготовка и т.д.).
- 10) организация и проведение факультативных курсов, циклов в соответствии с предметами учебного плана основных образовательных программ.
- 11) оказание репетиторских услуг, тестирование.

***Иные виды деятельности:***

Институт вправе:

- 1) выполнять учебно-методические и научно-методические работы по направлениям подготовки (специальностям), по которым осуществляется обучение в Институте;

- 2) осуществлять выполнение фундаментальных и прикладных научных исследований, проведение опытно-конструкторских, опытно-технических, опытно-технологических работ и создание перспективной техники и других изделий;
- 3) осуществлять создание и защиту результатов интеллектуальной деятельности, а также реализацию прав на них по результатам выполнения аналитических, фундаментальных и прикладных научно-исследовательских работ;
- 4) осуществлять выполнение аналитических работ, патентных исследований, разработку, внедрение и продажу программных продуктов, секретов производства (ноу-хау), наукоемких технологий, реализацию прав на результаты интеллектуальной деятельности, созданных Институтом, за исключением результатов, права на которые принадлежат Российской Федерации;
- 5) проводить инновационную деятельность, тиражирование и внедрение, в том числе научных разработок, изобретений и рационализаторских предложений;
- 6) осуществлять разработку методик по оказанию услуг и оказание услуг в области логопедии, сурдопедагогики и тифлопедагогики;
- 7) создавать и использовать продукты интеллектуальной деятельности (полезных моделей, компьютерных программных продуктов) ;
- 8) осуществлять создание, производство, использование, реализацию и техническое обслуживание наукоемкой продукции и иных видов наукоемкой продукции;
- 9) выполнять работы и оказывать услуги образовательного, научного и просветительского характера;
- 10) осуществлять издательско-полиграфическую деятельность и реализовывать печатную учебную продукцию, учебно-методическую, научную продукцию, включая аудиовизуальную продукцию, различного вида и назначения (учебники, учебно-методические пособия и материалы, научные монографии, препринты и другую издательскую продукцию, лекции, информационные, аналитические, статистические и другие материалы);
- 11) оказывать услуги делопроизводства, посреднические услуги в образовательных и научных целях;
- 12) осуществлять выпуск и реализацию аудиовизуальной продукции, обучающих программ;
- 13) проводить экспертную и оценочную деятельность;
- 14) осуществлять экспертную деятельность (по подготовке заключений о готовности к изданию учебно-методической, научной литературы (учебников, учебно-методических пособий), по экспертизе учебников и иной учебной литературе);
- 15) выполнять переводы на русский и (или) иностранные языки учебной, учебно-методической, научной, включая аудиовизуальную, продукции различного вида и назначения (учебники, учебно-методические пособия и материалы, научные монографии, препринты и другую издательскую продукцию, лекции, информационные, аналитические, статистические и другие материалы);
- 16) проводить исследование биологических объектов;
- 17) предоставлять услуги, связанные с организацией и проведением выставок, ярмарок, презентаций, деловых встреч, круглых столов, конференций, симпозиумов, лекториев, конкурсов, выставок-продаж и иных аналогичных мероприятий, а также обеспечением научных и образовательных обменов, внутрироссийской и международной мобильности преподавателей, научных работников и обучающихся, в том числе с участием иностранных юридических и физических лиц;
- 18) организовывать и проводить стажировки и практики в Российской Федерации и за рубежом, направлять на обучение за пределы территории Российской Федерации;
- 19) осуществлять международное сотрудничество по направлениям, соответствующим профилю деятельности Института; организовывать и проводить международные мероприятия;

- 20) осуществлять внешнеэкономическую деятельность Института;
- 21) предоставлять библиотечные услуги и услуги по пользованию архивами лицам, не являющимся работниками или обучающимися Института;
- 22) оказывать справочно-библиографические, методические (методологические) и прочие информационные услуги;
- 23) осуществлять выполнение исследований и работ с архивными источниками, информационными и другими материалами, изготовленными за счет средств, полученных от приносящей доход деятельности;
- 24) вносить с согласия Учредителя в уставный (складочный) капитал хозяйственных обществ денежные средства (если иное не установлено условиями их предоставления) и иное имущество (за исключением особо ценного движимого имущества, закрепленного за Институтом Учредителем или приобретенного Институтом за счет средств, выделенных ему Учредителем на приобретение такого имущества, а также недвижимого имущества) в случаях и порядке, предусмотренных федеральными законами и законодательством Московской области или передавать иным образом это имущество в качестве их учредителя или участника;
- 25) осуществлять в установленном законодательством Российской Федерации порядке управление недвижимым имуществом, сдавать в аренду недвижимое имущество с согласия Учредителя;
- 26) предоставлять услуги по размещению рекламы на интернет-порталах Института и в средствах массовой информации, функции редакций которых осуществляет Институт;
- 27) обеспечивать возможность доступа к услугам связи и интернет-услугам работникам и обучающимся Института, иным лицам;
- 28) обеспечивать возможность доступа к услугам телематических служб, услугам передачи данных, услугам местной телефонной связи, услугам Интернет; оказывать услуги по проектированию, разработке и поддержке сайтов Интернет, по разработке материалов для Интернет-вещания и видеоконференцсвязи, по мультимедиа-поддержке информационных проектов;
- 29) осуществлять разработку, поставку, запуск и сопровождение аппаратно-программных и программных средств, предоставление машинного времени, иных информационных услуг;
- 30) выполнять работы по обслуживанию и текущему ремонту средств защиты информации, в том числе шифровальных средств, не связанных с обработкой сведений, составляющих государственную тайну: контроль защищенности информации ограниченного доступа; аттестация средств и систем на соответствие требованиям по защите информации; деятельность по использованию технических средств, предназначенных для выявления электронных устройств, служащих для негласного получения информации;
- 31) выполнять работы, связанные с использованием сведений, составляющих государственную тайну, проводить мероприятия и (или) оказывать услуги в области защиты государственной тайны;
- 32) предоставлять услуги в области культурной, просветительской, спортивно-оздоровительной, медицинской и досуговой деятельности на территории Института, а также за ее пределами;
- 33) предоставлять услуги по эфирной трансляции и приему телевизионных и звуковых программ;
- 34) осуществлять производство и разработку, монтаж, наладку, обслуживание, ремонт, прокат, тиражирование, публичную демонстрацию и реализацию кинопродукции, видеопродукции, аудиопродукции, аудиовизуальной, визуальной продукции, в том числе рекламных и презентационных роликов;
- 35) осуществлять деятельность детских, молодежных оздоровительных, туристических лагерей и баз, включая реализацию путевок;

- 36) осуществлять экскурсионную и туристическую деятельность в образовательных и научных целях;
- 37) осуществлять деятельность музеев, включая оказание услуг по экспонированию музейных ценностей;
- 38) осуществлять деятельность по предоставлению услуг временного проживания в общежитиях;
- 39) оказывать складские услуги;
- 40) оказывать все виды бытовых услуг;
- 41) разрабатывать макеты, дизайн-проекты, товарные знаки, знаки обслуживания, эмблемы;
- 42) выполнять копировальные, множительные, художественные, оформительские и дизайнерские работы;
- 43) оказывать информационные, аналитические, консалтинговые, консультационные, справочно-библиографические, маркетинговые, методические(методологические), издательские и инжиниринговые услуги;
- 44) осуществлять создание и ведение информационных баз по экономическим, социальным и иным вопросам, обработку данных и подготовку аналитических обзоров;
- 45) осуществлять выполнение исследований в области маркетинга и менеджмента;
- 46) осуществлять приобретение, изготовление и реализацию продукции общественного питания, изготавливаемой или приобретаемой за счет средств от приносящей доход деятельности, в том числе, деятельность столовых, ресторанов и кафе;
- 47) осуществлять реализацию товаров, в том числе продуктов питания, канцелярских товаров, сувенирной и рекламной продукции приобретенных и (или) произведенных Институтом за счет средств, полученных от приносящей доход деятельности;
- 48) осуществлять оптовую, розничную и комиссионную торговлю;
- 49) осуществлять реализацию услуг и продукции, изготовленной, выращенной обучающимся и (или) структурными подразделениями Института;
- 50) осуществлять производство и реализация изобразительной, сувенирной и другой тиражируемой продукции и товаров народного потребления, в том числе с использованием изображений музейных предметов и коллекций, здания Института, объектов, расположенных на его территории;
- 51) осуществлять розничную торговлю книгами, журналами, газетами;
- 52) оказывать юридические услуги, в том числе проводить экспертизы и консультирование;
- 53) осуществлять аудиторскую деятельность;
- 54) оказывать дилерские услуги;
- 55) оказывать услуги по трудоустройству;
- 56) 56) оказывать услуги в области охраны труда, в том числе аттестация рабочих мест, проведение обучения в данной области;
- 57) создавать и эксплуатировать производственные участки по ремонту техники и оборудования, включая предоставление услуг по проведению различного вида испытаний, модернизации, монтажу, ремонту и техническому обслуживанию различного вида оборудования, аппаратуры и изделий;
- 59) выполнять пуско-наладочные работы и работы по обслуживанию и текущему (капитальному) ремонту инженерных сетей, систем связи, сигнализации, видеонаблюдения;
- 60) проводить испытания, обслуживания и ремонта приборов, оборудования и иной техники;
- 61) оказывать транспортные услуги, перевозочную, авторемонтную и другую деятельность, связанную с эксплуатацией автотранспортных средств;
- 62) организовывать и осуществлять эксплуатацию автостоянок, станций автосервиса;
- 63) осуществлять переработку древесины для реализации;



- 64) осуществлять производство и реставрацию мебели;
- 65) осуществлять производство пластиковых окон, дверей, пластиковых конструкций;
- 66) производить текущий ремонт зданий и сооружений, монтаж сооружений из сборных конструкций, устройство покрытия зданий и сооружений, производство каменных работ, отделочных, завершающие работы в зданиях сооружениях, электромонтажные работы, изоляционные, санитарно-технические, штукатурные, столярные и плотничные, малярные и стекольные работы, устройство покрытий полов и облицовки стен.
- 67) осуществлять образование для взрослых и прочие виды образования;
- 68) осуществлять деятельность гостиниц;
- 69) осуществлять деятельность по организации перевозок грузов;
- 70) осуществлять техническое обслуживание и ремонт автотранспортных средств;
- 70) осуществлять розничную торговлю автомобильными деталями, узлами и принадлежностями;
- 71) осуществлять эксплуатацию гаражей, стоянок для автотранспортных средств;
- 72) предоставлять в аренду легковые автомобили с водителем;
- 73) предоставлять в аренду грузовой автомобильный транспорт с водителем;
- 74) предоставлять в аренду сельскохозяйственные машины;
- 75) осуществлять сдачу лома и отходов черных, цветных, драгоценных металлов и других видов вторичного сырья;
- 76) осуществлять деятельность по распиловке, строганию древесины, пропитке древесины;
- 77) предоставлять услуги по ковке, прессованию, объемной и листовой штамповке и профилированию листового металла.

**1.2. Перечень услуг (работ), которые оказываются государственным образовательным учреждением потребителям за плату в случаях, предусмотренных нормативными правовыми актами с указанием потребителей указанных услуг (работ):**

№№ п/п	Наименование услуг (работ)	Перечень потребителей указанных услуг (работ)
1	Платное обучение студентов (по программам подготовки специалистов среднего звена)	Граждане, имеющие среднее общее, основное общее образование
2	Предоставление жилых помещений в общежитии	Студенты, слушатели
3	Платное обучение студентов (по программам высшего образования – программам бакалавриата, специалитета)	Граждане, имеющие среднее общее и среднее профессиональное образование
4	Платное обучение аспирантов (по программам подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре)	Граждане, имеющие высшее профессиональное образование
5	Повышение квалификации	Физ. лица
6	Подготовительные курсы	Граждане, имеющие среднее общее и среднее профессиональное образование
7	Профессиональная переподготовка	Физ.лица
8	Дополнительная образовательная деятельность	Физ.лица
9	Полиграфические услуги	Физ.лица
10	Ксерокопирование	Физ.лица

**1.3. Перечень разрешительных документов, на основании которых государственное образовательное учреждение осуществляет деятельность:**

№№ п/п	Наименование документа	Номер, дата выдачи и срок действия	Наименование выдавшего органа
1.	Свидетельство о внесении записи в Единый государственный реестр юридических лиц о юридическом лице, зарегистрированном до 1 июля 2002 года	Серия 50 № 005390205 02.10.2002 г.	Инспекция МНС России по г. Орехово-Зуево Московской области
2.	Свидетельство о постановке на учет российской организации в налоговом органе по месту нахождения на территории Российской Федерации	Серия 50 № 012849506	Межрайонная ИФНС России №10 по Московской области
3.	Лицензия	Лицензия № 1156 серия 90Л01 №0008143 от 26.11.2014 г. (бессрочная)	Федеральная служба по надзору в сфере образования и науки
4.	Свидетельство о государственной аккредитации	Свидетельство № 1172 серия 90А01 № 0001249 от 27.01.2015 г. до 13.11.2019 г.	Федеральная служба по надзору в сфере образования и науки

**1.4.Сведения о штатной численности работников государственного образовательного учреждения:**

Наименование показателя	На 01.01.2014 (начало отчетного периода)	На 31.12.2014 (конец отчетного периода)	Причина изменения
Сотрудники, всего (целые ед.)	757	981	
из них: сотрудники, относящиеся к основному персоналу	367	479	
сотрудники, относящиеся к административно-управленческому персоналу	267	335	
сотрудники, относящиеся к иному персоналу	123	167	

**1.5. Средняя заработная плата сотрудников государственного образовательного учреждения за отчетный период:**

Наименование показателя	Среднегодовая заработная плата (руб.)		
	За счет средств бюджета	За счет средств от оказания платных услуг и иной приносящей доход дея-	ИТОГО

		тельности	
Сотрудники, всего			
Из них: сотрудники, относящиеся к основному персоналу	55947	47763	54424
сотрудники, относящиеся к административно-управленческому персоналу	44947	39748	43260
сотрудники, относящиеся к иному персоналу	27270	19670	25569

### 1.6. Состав наблюдательного совета

№ п/п	ФИО	Занимаемая должность
1.	Наботова Тамара Сергеевна	Заместитель министра образования Московской области
2.	Ковалева Ольга Степановна	Заместитель заведующего отделом государственных предприятий, учреждений и акционерных обществ Министерства имущественных отношений Московской области
3.	Сторчак Любовь Николаевна	Начальник управления профессионального образования министерства образования Московской области
4.	Цветков Александр Николаевич	Начальник Управления образования администрации Орехово-Зуевского муниципального района
5.	Зайцева Светлана Григорьевна	Президент Московской областной общественной организации помощи многодетным семьям «Многодетные мамы»
6.	Гордеева(Ахметжанова) Галина Евгеньевна	Главный бухгалтер МГОГИ
7.	Лицукова Людмила Викторовна	Главный юрист МГОГИ .

## II. Результат деятельности государственного образовательного учреждения

Наименование показателя	На начало отчетного периода	На конец отчетного периода	В % к предыдущему отчетному году
1. Нефинансовые активы, всего:	248 408 604	486 349 180	+95,8
из них:			
1.1. Остаточная стоимость основных средств	112 986 013	221 722 278	+96,2
1.2. Амортизация основных средств	127 715 476	252 169 105	+97,4
1.3. Остаточная стоимость нематериальных активов	-		-
1.4. Амортизация нематериальных активов	-		-
1.5. Материальные запасы	7 707 115	12 457 797	+61,6
2. Финансовые активы, всего	29 961 915	64 756 950	+116,1
из них:			
2.1. Денежные средства	28 474 176	62 354 344	+119
2.2. Расчеты с дебиторами	1 487 739	2 402 606	+61,5
3. Обязательства, всего	2 038 461	3 398 214	+66,7
из них:			
3.1. Расчеты по принятым обязательствам	136 678	361 356	+164,4
3.2. Расчеты по платежам в бюджеты	146 548	406 002	+178,0
3.3. Прочие расчеты с кредиторами	1 755 235	2 630 856	+49,9

### Справочно:

1. Просроченная кредиторская задолженность:

на начало отчетного периода \_\_\_\_\_ - \_\_\_\_\_ руб.

на конец отчетного периода \_\_\_\_\_ - \_\_\_\_\_ руб.

2. Причины образования просроченной кредиторской задолженности: нет

3. Просроченная дебиторская задолженность:

на начало отчетного периода \_\_\_\_\_ 951 804 \_\_\_\_\_ руб.

на конец отчетного периода \_\_\_\_\_ 1 071 405 \_\_\_\_\_ руб.

4. Причина образования дебиторской задолженности, нереальной к взысканию:

Неуплата ООО АМД М КЕЙТЕРИНГ ГРУПП за аренду помещения по договору №1-2012 от 18.12.2012 г., оплату коммунальных услуг № 37 от 30.01.2013 г. и начисленное пени за несвоевременную оплату. Принято решение Арбитражным судом г.Москвы от 25.02.2014 г. о взыскании задолженности, исполнительный лист направлен в службу судебных приставов.

5. Общая сумма выставленных требований в возмещение ущерба по недостаткам и хищениям материальных ценностей, денежных средств, а также от порчи материальных ценностей: \_\_\_\_\_ - \_\_\_\_\_ руб.

**Исполнение плана финансово-хозяйственной деятельности**

Наименование показателя	Код бюджетной классификации и операции сектора государственного управления	План (с учетом возвратов)			Кассовые поступления и выплаты		
		Всего	в том числе		Всего	в том числе	
			операции по лицевым счетам, открытым в органах Федерального казначейства	операции, по счетам открытым в кредитных организациях в иностранной валюте		операции по лицевым счетам, открытым в органах Федерального казначейства	операции, по счетам открытым в кредитных организациях в иностранной валюте
Поступления, всего: в том числе:		<b>511 324 615,00</b>	<b>511 324 615,00</b>		<b>546 850 350,23</b>	<b>546 850 350,23</b>	
Субсидии на выполнение государственного задания	X	324 526 351,00	324 526 351,00		324 526 351,00	324 526 351,00	
Бюджетные инвестиции							
Субсидии на иные цели	X	73 631 264,00	73 631 264,00		69 631 084,79	69 631 084,79	
Поступления от оказания государственным бюджетным учреждением услуг (выполнения работ), предоставление которых для физических и юридических лиц осуществляется на платной основе, всего	X	<b>83 871 000,00</b>	<b>83 871 000,00</b>		<b>125 812 219,22</b>	<b>125 812 219,22</b>	
в том числе:							
Услуга № 1		72 427 000,00	72 427 000,00		109 943 370,74	109 943 370,74	
Услуга № 2		1 820 000,00	1 820 000,00		1 603 182,31	1 603 182,31	
Поступления от иной приносящей доход деятельности, всего	X	<b>29 296 000,00</b>	<b>29 296 000,00</b>		<b>26 880 695,22</b>	<b>26 880 695,22</b>	

в том числе: Доходы от жилых домов и общежитий (за проживание в общежитиях)		6 573 000,00	6 573 000,00		6 781 163,16	6 781 163,16	
Доходы от предоставления услуг столовой (доходы от аренды)		4 071 000,00	4 071 000,00		2 495 192,21	2 495 192,21	
Доходы от возмещения арендаторами коммунальных услуг		317 000,00	317 000,00		630 579,67	630 579,67	
Гранты		18 005 000,00	18 005 000,00		16 822 000,00	16 822 000,00	
Редакционно-издательская деятельность		150 000,00	150 000,00		165 491,88	165 491,88	
Розничная торговля		400 000,00	400 000,00		325 717,80	325 717,80	
Услуги парикмахерской		100 000,00	100 000,00		26 855,00	26 855,00	
Международный отдел		250 000,00	250 000,00		112 000,00	112 000,00	
(За копирование документов)		300 000,00	300 000,00		481 569,00	481 569,00	
Доходы от продажи платных услуг населению		424 000,00	424 000,00		424 000,00	424 000,00	
Поступления от реализации ценных бумаг	X	0,00	0,00				
Выплаты, всего:	900	<b>527 964 850,00</b>	<b>527 964 850,00</b>		<b>517 850 218,05</b>	<b>517 850 218,05</b>	
в том числе:							
Оплата труда и начисления на выплаты по оплате труда, всего	210	<b>362 095 891,51</b>	<b>362 095 891,51</b>		<b>358 981 334,41</b>	<b>358 981 334,41</b>	
из них: Заработная плата	211	287 802 635,71	287 802 635,71		286 650 636,63	286 650 636,63	
Прочие выплаты	212	403 664,97	403 664,97		387 359,65	387 359,65	
Начисления на выплаты по оплате труда	213	73 889 590,83	73 889 590,83		71 943 338,13	71 943 338,13	
Оплата работ, услуг, всего	220	<b>117 309 397,50</b>	<b>117 309 397,50</b>		<b>111 321 749,75</b>	<b>111 321 749,75</b>	
из них: Услуги связи	221	1 620 044,00	1 620 044,00		1 589 936,15	1 589 936,15	
Транспортные услуги	222	1 489 156,00	1 489 156,00		1 484 312,67	1 484 312,67	

Коммунальные услуги	223	15 404 028,72	15 404 028,72		14 974 995,35	14 974 995,35	
Арендная плата за пользование имуществом	224	0,00	0,00		0,00	0,00	
Работы, услуги по содержанию имущества	225	52 513 451,55	52 513 451,55		50 814 789,29	50 814 789,29	
Прочие работы, услуги	226	46 282 717,23	46 282 717,23		42 457 716,29	42 457 716,29	
Социальное обеспечение, всего	260	<b>8 911 325,00</b>	<b>8 911 325,00</b>		<b>8 888 685,29</b>	<b>8 888 685,29</b>	
из них: Пособия по социальной помощи населению	262	0,00	0,00		0,00	0,00	
Прочие расходы	290	8 911 325,00	8 911 325,00		8 888 685,29	8 888 685,29	
Поступление нефинансовых активов, всего	300	<b>39 648 235,99</b>	<b>39 648 235,99</b>		<b>38 658 448,60</b>	<b>38 658 448,60</b>	
из них: Увеличение стоимости основных средств	310	28 050 000,00	28 050 000,00		27 769 971,51	27 769 971,51	
Увеличение стоимости нематериальных активов	320						
Увеличение стоимости материальных запасов	340	11 598 235,99	11 598 235,99		10 888 477,09	10 888 477,09	
Поступления финансовых активов, всего	500						
из них: Увеличение стоимости ценных бумаг, кроме акций и иных форм участия в капитале	520						
Увеличение стоимости акций и и иных форм участия в капитале	530						

Справочно:

Остаток средств на начало года 26 702 176,42 руб.

Остаток средств на конец года 55 702 308,60 руб.

### Дополнительные сведения по платным услугам

Наименование показателя	Единицы измерения	За отчетный период
<b>Услуга №1: За проживание в общежитие (в месяц)</b>		
1. Цены (тарифы) на платные услуги (работы), оказываемые потребителям, действующие в:		
1 квартале (для обучающихся по программам высшего образования)	рубли	500
2 квартале (для обучающихся по программам высшего образования)	рубли	500
3 квартале (для обучающихся по программам высшего образования)	рубли	500
4 квартале (для обучающихся по программам высшего образования)	рубли	500
4 квартале (для обучающихся по программам среднего профессионального образования)	рубли	115
2. Общее количество потребителей, воспользовавшихся услугами (работами) учреждения, всего		638
В том числе: платными для потребителя		638
3. Количество жалоб потребителей		-
4. Принятые по результатам рассмотрения жалоб меры:		-
.....		
<b>Услуга № 2: Повышение квалификации (курс)</b>		
1. Цены (тарифы) на платные услуги (работы), оказываемые потребителям, действующие в:		
1 квартале	рубли	4 000
2 квартале	рубли	4 000
3 квартале	рубли	4 300
4 квартале	рубли	4 300
2. Общее количество потребителей, воспользовавшихся услугами (работами) учреждения, всего		2973
В том числе: платными для потребителя		473
3. Количество жалоб потребителей		-
4. Принятые по результатам рассмотрения жалоб меры:		-
.....		
<b>Услуга № 3: Подготовка к поступлению в вуз (за 1 час)</b>		
1. Цены (тарифы) на платные услуги (работы), оказываемые потребителям, действующие в:		
1 квартале	рубли	61
2 квартале	рубли	61
3 квартале	рубли	71
4 квартале	рубли	71
2. Общее количество потребителей, воспользовавшихся услугами (работами) учреждения, всего		



В том числе: платными для потребителя	человек	105
3. Количество жалоб потребителей	-	-
4. Принятые по результатам рассмотрения жалоб меры: .....	-	-
<b>Услуга № 4: Дополнительная образовательная деятельность (курс)</b>		
1. Цены (тарифы) на платные услуги (работы), оказываемые потребителям, действующие в:		
1 квартале	рубли	2 500
2 квартале	рубли	2 500
3 квартале	рубли	2 500
4 квартале	рубли	2 500
2. Общее количество потребителей, воспользовавшихся услугами (работами) учреждения, всего		753
В том числе: платными для потребителя	человек	753
3. Количество жалоб потребителей	-	-
4. Принятые по результатам рассмотрения жалоб меры: .....	-	-
<b>Услуга № 5: Ксерокопирование (1 стр.)</b>		
1. Цены (тарифы) на платные услуги (работы), оказываемые потребителям, действующие в :		
1 квартале	рубли	5
2 квартале	рубли	5
3 квартале	рубли	5
4 квартале	рубли	5
2. Общее количество потребителей, воспользовавшихся услугами (работами) учреждения, всего		14817
В том числе: платными для потребителя	человек	14817
3. Количество жалоб потребителей	-	-
4. Принятые по результатам рассмотрения жалоб меры: .....	-	-
<b>Услуга № 6: Полиграфические услуги (1 лист А5)</b>		
1. Цены (тарифы) на платные услуги (работы), оказываемые потребителям, действующие в:		
1 квартале	рубли	7,68
2 квартале	рубли	7,68
3 квартале	рубли	7,68
4 квартале	рубли	7,68
2. Общее количество потребителей, воспользовавшихся услугами (работами) учреждения, всего		
В том числе: платными для потребителя	человек	137
3. Количество жалоб потребителей	-	-
4. Принятые по результатам рассмотрения жалоб меры: .....	-	-
<b>Услуга № 7: Аренда помещений (за 1 м<sup>2</sup> без НДС)</b>		
1. Цены (тарифы) на платные услуги (работы), оказываемые		

потребителям, действующие в:		
1 квартале	рубли	1793
2 квартале	рубли	1793
3 квартале	рубли	1793
4 квартале	рубли	1793
2. Общее количество потребителей, воспользовавшихся услугами (работами) учреждения, всего		6
В том числе:		
платными для потребителя	арендатор	6
3. Количество жалоб потребителей	-	-
4. Принятые по результатам рассмотрения жалоб меры:	-	-
.....		
<b>Услуга № 8: Платное обучение студентов ( за семестр)</b>		
1. Цены (тарифы) на платные услуги (работы), оказываемые потребителям, действующие в:		
1 квартале (по программам высшего образования)	рубли	26500
2 квартале(по программам высшего образования )	рубли	26500
3 квартале (по программам высшего образования )	рубли	26800
4 квартале (по программам высшего образования )	рубли	26800
4 квартале (для обучающихся по программам среднего профессионального образования )	рубли	13000
2. Общее количество потребителей ,воспользовавшихся услугами(работами) учреждения, всего	человек	5404
В том числе:		
платными для потребителя	человек	2129
3. Количество жалоб потребителей	-	-
4. Принятые по результатам рассмотрения жалоб меры:	-	-
.....		
<b>Услуга № 9: Платное обучение аспирантов</b>		
1. Цены (тарифы) на платные услуги (работы), оказываемые потребителям, действующие в: (за семестр)		
1 квартале	рубли	23150
2 квартале	рубли	23150
3 квартале	рубли	28700
4 квартале	рубли	28700
2. Общее количество потребителей, воспользовавшихся услугами (работами) учреждения, всего		92
В том числе:		
платными для потребителя	человек	22
3. Количество жалоб потребителей	-	-
4. Принятые по результатам рассмотрения жалоб меры:	-	-
.....		

### III. Об использовании имущества, закрепленного за учреждением

Наименование показателя	На начало отчетного периода	На конец отчетного периода	В % к предыдущему отчетному году конец отчетного года
1. Общая балансовая (остаточная) стоимость недвижимого имущества, находящегося у государственного образовательного учреждения на праве оперативного управления	140 939 883	291 899 528	+107,1
2. Общая балансовая (остаточная) стоимость недвижимого имущества, находящегося у государственного образовательного учреждения на праве оперативного управления, и переданного в аренду	3 358 489	8 808 316	+162,3
3. Общая балансовая (остаточная) стоимость недвижимого имущества, находящегося у государственного образовательного учреждения на праве оперативного управления, и переданного в безвозмездное пользование	-	3 252 705	
4. Общая балансовая (остаточная) стоимость движимого имущества, находящегося у государственного образовательного учреждения на праве оперативного управления	99 761 606,79	181 991 855	+82,4
5. Общая балансовая (остаточная) стоимость движимого имущества, находящегося у государственного образовательного учреждения на праве оперативного управления, и переданного в аренду	-	-	
6. Общая балансовая (остаточная) стоимость движимого имущества, находящегося у государственного образовательного учреждения на праве оперативного управления и переданного в безвозмездное пользование	-	-	
7. Общая площадь объектов недвижимого имущества, находящегося у государственного образовательного учреждения на праве оперативного управления, м <sup>2</sup>	35834,4	52 238,10	+45,7
8. Общая площадь объектов недвижимого имущества, находящегося у государственного образовательного учреждения на праве оперативного	635,1	1109,38	+74,7

управления, и переданного в аренду, м <sup>2</sup>			
9. Общая площадь объектов недвижимого имущества, находящегося у государственного образовательного учреждения на праве оперативного управления, и переданного в безвозмездное пользование, м <sup>2</sup>	-	803,9	
10. Количество объектов недвижимого имущества, находящегося у государственного образовательного учреждения на праве оперативного управления	25	36	+44
11. Объем средств, полученных в отчетном году от распоряжения в установленном порядке имуществом, находящимся у государственного образовательного учреждения на праве оперативного управления	1 270 956	2 495 192	+96,5

Справочно:

Объем средств, полученных в отчетном году от распоряжения в установленном порядке имуществом, находящимся у государственного образовательного учреждения на праве оперативного управления \_\_\_\_\_ 2 495 192 \_\_\_\_\_ руб.

Дополнительно для бюджетных государственных образовательных учреждений:

Наименование показателя	Сумма
1. Общая балансовая (остаточная) стоимость недвижимого имущества, приобретенного государственным образовательным учреждением в отчетном году за счет средств, выделенных Министерством образования Московской области на указанные цели	-
2. Общая балансовая (остаточная) стоимость недвижимого имущества, приобретенного государственным образовательным учреждением в отчетном году за счет доходов, полученных от платных услуг (работ) и иной приносящей доход деятельности	-
3. Общая балансовая (остаточная) стоимость особо ценного движимого имущества, находящегося у государственного образовательного учреждения на праве оперативного управления	131 609 249

Ректор \_\_\_\_\_ /Н.Г. Юсупова/

Главный бухгалтер \_\_\_\_\_ / Г.Е.Гордеева/

## НАШИ АВТОРЫ

**Астафьева Ольга Александровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка ГОУ ВО МО «Московский государственный областной гуманитарный институт», г. Орехово-Зуево; E-mail: olga.astafeva.71@mail.ru

**Бектасова Гайни** – магистрант, Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилева; E-mail: honey.gayni@mail.ru

**Блохин Александр Викторович** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка ГОУ ВО МО «Московский государственный областной гуманитарный институт», г. Орехово-Зуево; E-mail: avb6767@mail.ru

**Вишняков Алексей Георгиевич** – доктор филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии ГОУ ВО МО «Московский государственный областной гуманитарный институт», г. Орехово-Зуево; E-mail: agvishnyakov@list.ru

**Гаврикова Ирина Юрьевна** – кандидат филологических наук, Deutsch-Russisches Integrations- und Bildungswerk Spektrum e.V, Bad Lauterberg, Deutschland (Бад Лаутерберг, Германия); E-mail: gavrikova2000@mail.ru

**Гертфельдер Джульетта Владимировна** – магистрант, Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилева (Астана, Казахстан); E-mail: juliet\_555\_29@mail.ru

**Колоскова Татьяна Александровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка ГОУ ВО МО «Московский государственный областной гуманитарный институт», г. Орехово-Зуево; E-mail: koloskova\_tak@mail.ru

**Куркина Татьяна Сергеевна** – кандидат филологических наук, доцент русского языка ГОУ ВО МО «Московский государственный областной гуманитарный институт», г. Орехово-Зуево; E-mail: filfak@mgogi.ru

**Рюкина Анастасия Александровна** – аспирант кафедры английской и русской филологии ГОУ ВО МО «Московский государственный областной гуманитарный институт», г. Орехово-Зуево; E-mail: gyananastasiya@yandex.ru

**Савельева Елена Борисовна** – старший преподаватель кафедры методики преподавания иностранных языков ГОУ ВО МО «Московский государственный областной гуманитарный институт», г. Орехово-Зуево; E-mail: lenaandrei2007@rambler.ru

**Урюпин Игорь Сергеевич** – доктор филологических наук, профессор кафедры теории и истории литературы, директор института филологии ФГБОУ ВПО «Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина», г. Елец; E-mail: isuryupin78@mail.ru

**Филиппова Елена Павловна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Московского государственного областного гуманитарного института, г. Орехово-Зуево; E-mail: filipova.elena.68@mail.ru

**Чурюканова Елена Олеговна** – доцент кафедры английской и русской филологии ГОУ ВО МО «Московский государственный областной гуманитарный институт», г. Орехово-Зуево; E-mail: edellvise@yandex.ru

***Шарова Анастасия Викторовна*** – студентка 2 курса факультета иностранных языков, ГОУ ВО МО «Московский государственный областной гуманитарный институт», E-mail: mihaelramblerru07@rambler.ru

***Широглазова Наталья Сергеевна*** – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской и русской филологии ГОУ ВО МО «Московский государственный областной гуманитарный институт», E-mail: nshiroglazova@rambler.ru

***Щелокова Лариса Ивановна*** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы ГБОУ ВПО города Москвы «Московский городской педагогический университет»; E-mail: mihaelramblerru07@rambler.ru

***Яковлев Михаил Владимирович*** – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской и русской филологии ГОУ ВО МО «Московский государственный областной гуманитарный институт», г. Орехово-Зуево; E-mail: mihaelramblerru07@rambler.ru

## OUR AUTHORS

***Astafeva Olga Alexandrovna*** – candidate of philology, associate professor of Russian language chair, SEI IN MO "Moscow State Regional Humanitarian Institute", Orekhovo-Zuevo; E-mail: olga.astafeva.71@mail.ru

***Becktasova Gajni*** – Master undergraduate, L.N.Gumilyov Eurasian National University (Astana, Kazakhstan); E-mail: honey.gayni@mail.ru

***Blokhin Alexander Victorovich*** – candidate of philological science, associate professor of Russian language chair, Moscow State Regional Institute of Humanities, Orekhovo-Zuevo; E-mail: avb6767@mail.ru

***Churyukanova Elena Olegovna*** – associate professor, Department of English and Russian Philology, SEI IN MO "Moscow State Regional Humanitarian Institute", Orekhovo-Zuevo; E-mail: edellvise@yandex.ru

***Filippova Elena Pavlovna*** – candidate of philological science, associate professor of Russian language chair, Moscow State Regional Institute of Humanities, Orekhovo-Zuevo; E-mail: filippova.elena.68@mail.ru

***Gavrikova Irina Jurievna*** – Candidate of Philology, Deutsch-Russisches Integrations- und Bildungswerk Spektrum e.V, Bad Lauterberg, Deutschland (Бад Лаутерберг, Германия); E-mail: gavrikova2000@mail.ru

***Gertfelder Juliet Vladimirovna*** – Master undergraduate, L.N.Gumilyov Eurasian National University (Astana, Kazakhstan), E-mail: juliet\_555\_29@mail.ru

***Koloskova Tatyana Aleksandrovna*** – the candidate of Philology science, associate professor of Russian language chair, SEI IN MO "Moscow State Regional Humanitarian Institute", Orekhovo-Zuevo; E-mail: koloskova\_tak@mail.ru

***Kurkina Tatjana Sergeevna*** – candidate of philology, associate professor of Russian language chair, SEI IN MO "Moscow State Regional Humanitarian Institute", E-mail: filfak@mgogi.ru

***Riukina Anastasia Aleksandrovna*** – senior lecturer of the chair of Department of English and Russian Philology, SEI IN MO "Moscow State Regional Humanitarian Institute", Orekhovo-Zuevo; E-mail: ryunanastasiya@yandex.ru

***Savelyeva Elena Borisovna*** – senior lecturer of foreign languages' teaching methodology Department, Moscow State Regional Institute of Humanities, Orekhovo-Zuevo; E-mail: lenaandreidrei2007@rambler.ru

***Sharova Anastasia Viktorovna*** – 2nd year student of the faculty of foreign languages, SEI IN MO "Moscow State Regional Humanitarian Institute", Orekhovo-Zuevo; E-mail: michaelramblerru07@rambler.ru

***Shchelokova Larisa Ivanovna*** – candidate of philological sciences, associate professor of Department of Russian literature Medical University of the city of Moscow "Moscow City Teacher's Training University"; E-mail: michaelramblerru07@rambler.ru

***Shiroglazova Natalia Sergeevna*** – candidate of philological sciences, associate professor of Department of English and Russian Philology, SEI IN MO "Moscow State Regional Humanitarian Institute", Orekhovo-Zuevo; E-mail: nshiroglazova@rambler.ru

***Uryupin Igor Sergeevich*** – the Doctor of Philology, professor of chair of the theory and history of literature, the director of institute of philology of FGBO VPO "Yelets state university of I.A. Bunin", Yelets; E-mail: isuryupin78@mail.ru

***Vishnyakov Alexey Georgievich*** – doctor of philological science, associate professor of the Department of Romano-Germanic philology, SEI IN MO "Moscow State Regional Humanitarian Institute", Orekhovo-Zuevo; E-mail: agvishnyakov@list.ru

***Yakovlev Mikhail Vladimirovich*** – candidate of philological sciences, associate professor of Department of English and Russian Philology, SEI IN MO "Moscow State Regional Humanitarian Institute", Orekhovo-Zuevo; E-mail: michaelramblerru07@rambler.ru



# ВЕСТНИК

МОСКОВСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ОБЛАСТНОГО  
ГУМАНИТАРНОГО  
ИНСТИТУТА

**СЕРИЯ: ФИЛОЛОГИЯ. ЛИНГВИСТИКА  
И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ**

*Научный журнал*

*№ 1 (2015)*

Подписано в печать 26.05.2015.  
Формат 60x84/8.  
Усл. печ. л. 16,04. Тираж 100 экз.

Редакционно-издательский отдел  
Московского государственного областного гуманитарного института.  
142611, Московская область, г. Орехово-Зуево, ул. Зеленая, д.22.