



**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
СЛОВО В
СОВРЕМЕННОМ
МИРЕ**



Выпуск 7



• Издательство ТГТУ •

Министерство образования и науки Российской Федерации
Тамбовский государственный технический университет

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО В
СОВРЕМЕННОМ МИРЕ**

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Основан в 1999 г.

Выпуск 7

Тамбов
Издательство ТГТУ
2004

УДК 82
ББК Ш5(2)
Х98

Х98 Художественное слово в современном мире: Сборник статей / Под общ. ред. И.М. Поповой. Тамб. гос. техн. ун-т. Тамбов, 2004. Вып 7. 60 с.

В сборнике представлены научные статьи и тезисы преподавателей и аспирантов кафедры русской филологии Тамбовского государственного технического университета, посвященные исследованиям творчества писателей XX века, а также современным проблемам лингвистики.

Издание адресовано широкому кругу читателей, интересующихся проблемами филологии.

УДК 82
ББК Ш5(2)

Редакционный совет:

Доктор филологических наук, профессор И.М. Попова (*ответственный редактор*); доктор филологических наук Л.Е. Хворова; ассистент кафедры русской филологии О.В. Жаринова (*ответственный секретарь*)

ISBN 5-8265-0036-0

© Тамбовский государственный
технический университет
(ТГТУ), 2004

Научное издание

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО В
СОВРЕМЕННОМ МИРЕ**

Выпуск 7

Сборник научных статей

Редактор Е.С. Мордасова
Компьютерное макетирование М.А. Филатовой

Подписано к печати 11.06.2004

Формат 60 × 84/16. Гарнитура Times. Бумага офсетная. Печать офсетная

Объем: 3,49 усл. печ. л.; 3,52 уч.-изд. л.

Тираж 100 экз. С. 432^М

Издательско-полиграфический центр
Тамбовского государственного технического университета
392000, Тамбов, Советская, 106, к. 14

Тема города в "Окаянных днях" И. Бунина

Пространственные границы повествования "Окаянных дней" раздвинуты весьма свободно: деревня, Москва, Одесса. Но одна из наиболее трагически звучащих записей этого произведения сделана Буниным после посещения им Петербурга в начале апреля 1917 г.: "Я приехал в Петербург, вышел из вагона, пошел по вокзалу: здесь, в Петербурге, было как будто еще страшнее, чем в Москве, как будто еще больше народа, совершенно не знающего, что ему делать, и совершенно бессмысленно шатавшегося по всем вокзальным помещениям. Я вышел на крыльцо, чтобы взять извозчика ... <...> ... сел и поехал – и не узнал Петербурга. <...> по Невскому то и дело проносились правительственные машины с красными флажками, грохотали переполненные грузовики, не в меру бойко и четко отбивали шаг какие-то отряды с красными знаменами и музыкой ... А на тротуарах был сор, шелуха подсолнухов, а на мостовой лежал навозный лед, были горбы и ухабы. <...> Я в Петербурге почувствовал это особенно живо: в тысячелетнем и огромном доме нашем случилась великая смерть, и дом был теперь растворен, раскрыт настежь и полон несметной праздной толпой, для которой уже не стало ничего святого и запретного ни в каком из его покоев" [1].

**ПОЧЕМУ ИМЕННО В ЭТОМ ГОРОДЕ БУНИН ПОЧУВСТВОВАЛ, ЧТО "В ТЫСЯЧЕЛЕТ-
НЕМ И ОГРОМНОМ ДОМЕ НАШЕМ СЛУЧИЛАСЬ ВЕЛИКАЯ СМЕРТЬ", А НЕ В ЛЮБОМ
ДРУГОМ? И МОЖНО ЛИ ПРЕДПОЛОЖИТЬ НА ОСНОВАНИИ ПОДОБНОГО ОПИСАНИЯ
ПЕТЕРБУРГА, ЧТО "ОКАЯННЫЕ ДНИ" ПРОДОЛЖАЮТ ТРАДИЦИЮ ПЕТЕРБУРГСКОГО
ТЕКСТА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, ОСНОВАННУЮ ЕЩЕ А. ПУШКИНЫМ?**

Нелюбовь Бунина к большим городам общеизвестна. В письме к брату Юлию от 3 апреля 1895 г. он писал: "В Петербург? Зачем? Будь они прокляты эти города! Эх, кабы опять в Полтаву! На тихую жизнь, на тихую работу!" [2].

**ПРОСТОМУ КРЕСТЬЯНИНУ, ЗЕМЛЕДЕЛЬЦУ ЧРЕЗВЫЧАЙНО ОПАСНО, ПО МНЕНИЮ
БУНИНА, ПОКИДАТЬ ТУ ЗЕМЛЮ, КОТОРАЯ ДАЛА И ДАВАЛА ЕМУ НЕ ТОЛЬКО ЖИЗНЬ,
НО И ОЩУЩЕНИЕ СВЯЗИ С ПРЕДКАМИ. В СЛУЧАЕ ЖЕ ЕГО УХОДА В ГОРОД НАРУША-
ЛАСЬ НЕ ТОЛЬКО ВЕКОВАЯ ВЗАИМОСВЯЗЬ С ЗЕМЛЕЙ – ПРОИСХОДИЛО БОЛЕЕ
СТРАШНОЕ: ИЗ-ЗА ТЛЕТВОРНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ ГОРОДА И В РЕЗУЛЬТАТЕ "ЗАРАЖЕ-
НИЯ ЕГО ГНИЛОСТЬЮ" В МУЖИКЕ НАЧИНАЛИ ЗАРОЖДАТЬСЯ ОЗЛОБЛЕНИЕ И ТЯГА
К БУНТАРСТВУ, А "СЛЕПОЕ БУНТАРСТВО – КРОВЬЮ ПАХНЕТ" [3].**

Аксиоматически можно предположить, что Бунин неслучайно ощутил весь масштаб произошедшей в России катастрофы именно в Петербурге, к которому всегда относился неоднозначно. Петербург, воссозданный на страницах "Окаянных дней", это уже не "Град Петра", которому Бунин желал "красоваться" и "стоять непоколебимо, как Россия", а город, в котором

*Хлябь, хаос – царство сатаны,
Губящего слепой стихией.*

"День памяти Петра", 1925

И хотя в "Окаянных днях" Бунин сохраняет начальное название города, по описанию, по отношению к нему и к его обитателям более подходит название, которое Бунин ненавидел, при имени которого его охватывал "поистине библейский страх не только за Россию, но и за Европу" [4] – Ленинград.

**ТРАГИЧЕСКИЙ И МРАЧНЫЙ ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА НА СТРАНИЦАХ "ОКАЯННЫХ
ДНЕЙ" НАПОМИНАЕТ ДРУГОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ БУНИНА – РАССКАЗ "ПЕТЛИСТЫЕ
УШИ", ГДЕ ПЕТЕРБУРГ – ОДНО ИЗ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ. ЭТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ РЯД
ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ (Ю. МАЛЬЦЕВ, Л. ДОЛГОПОЛОВ, А. НИНОВ, В. КРИВОНОС) НАЗЫ-
ВАЮТ ИМЕННО "ПЕТЕРБУРГСКИМ РАССКАЗОМ" И УКАЗЫВАЮТ НА ЕГО ОСОБУЮ
ЗНАЧИМОСТЬ В СТОЛЬ ТЯЖЕЛЫЙ ДЛЯ ПИСАТЕЛЯ ПЕРИОД ЖИЗНИ.**

**БУНИН БЫЛ ГЛУБОКО УВЕРЕН, ЧТО В ЭТОМ РАССКАЗЕ ОН ЗАРАНЕЕ ПРЕДСКАЗАЛ
И ПРЕДВИДЕЛ ТО, К ЧЕМУ ШЛА, А ЗАТЕМ И ПРИШЛА РЕВОЛЮЦИОННАЯ РОССИЯ – К
"ОКАЯННЫМ ДНЯМ". ХАРАКТЕРНО, ЧТО Л. САРАСКИНА СЧИТАЕТ "ОКАЯННЫЕ ДНИ"
СВОЕГО РОДА ЛОГИЧЕСКИМ ЗАВЕРШЕНИЕМ, ЭПИЛОГОМ РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО
"БЕСЫ" [5]. НО, НЕСМОТРЯ НА НИКОГДА НЕ СКРЫВАЕМУЮ НЕПРИЯЗНЬ БУНИНА КО
ВСЕМУ ТОМУ, ЧТО БЫЛО СВЯЗАНО С ТВОРЧЕСТВОМ ДОСТОЕВСКОГО, "ОКАЯННЫЕ**

ДНИ", "ПЕТЛИСТЫЕ УШИ" И "ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ" МНОГОЕ ОБЪЕДИНЯЕТ. ГЕРОЙ РАССКАЗА БУНИНА, КАК И ПЕРСОНАЖ ДОСТОЕВСКОГО – ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ УБИЙЦА. С ДОСТОЕВСКИМ В БУНИНСКОМ РАССКАЗЕ СОЗВУЧНО И ЧУВСТВО КАТАСТРОФИЧНОСТИ БЫТИЯ, И СОЗНАНИЕ ПРОТИВОЕСТЕСТВЕННОСТИ НОВОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ, КОТОРОЕ ЯВЛЯЕТСЯ ОДНИМ ИЗ ОСНОВНЫХ ЛЕЙТМОТИВОВ "ОКАЯННЫХ ДНЕЙ", А ГЛАВНОЕ – "ПЕТЕРБУРГСКАЯ" АТМОСФЕРА, ЖЕСТОКАЯ ГОРОДСКАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ, КОТОРАЯ У ОБОИХ ПИСАТЕЛЕЙ ПЛОДИТ ЛЮДЕЙ ЛИШЬ ДВУХ ТИПОВ: ПОТЕРЯВШИХ СЕБЯ, РАЗРУШИВШИХ ВСЕ СВЯЗИ С ПРИВЫЧНЫМ ДЛЯ НИХ МИРОМ (СТАРИК ГЕНЕРАЛ, СТАВШИЙ НИЩИМ ИЗ "ОКАЯННЫХ ДНЕЙ") ИЛИ ИДУЩИХ НА ПРЕСТУПЛЕНИЕ ПРОТИВ ЖИЗНИ ДРУГИХ ЛЮДЕЙ (СОКОЛОВИЧ ИЗ "ПЕТЛИСТЫХ УШЕЙ").

ВЗАИМОСВЯЗЬ "ОКАЯННЫХ ДНЕЙ" С РАССКАЗОМ "ПЕТЛИСТЫЕ УШИ" ДЕЛАЕТ ФАКТ ОБРАЩЕНИЯ БУНИНА К "ПЕТЕРБУРГСКОМУ МИФУ" ДАЛЕКО НЕ СЛУЧАЙНЫМ, ЗАСЛУЖИВАЮЩИМ БОЛЕЕ ПРИСТАЛЬНОГО ВНИМАНИЯ.

В рассказе "Петлистые уши" Бунин обратился к "чужой" для его творчества теме Петербурга, к петербургской мифологии и апокалиптике, что явилось "заключительным аккордом" (Л. Долгополов), "эпилогом классической темы русской литературы" (А. Нинов) – петербургской традиции в русской литературе, восходящей, прежде всего, к Пушкину, Гоголю и Достоевскому.

Этот "городской" (точнее "петербургский") рассказ содержит в себе элементы, которые имеют непосредственное отношение к Петербургскому тексту русской литературы. Этот факт уже был отмечен В.Н. Топоровым, по мнению которого, автор рассказа "Петлистые уши" принадлежит к числу писателей, чья связь с Петербургским текстом определяется "не постоянным тяготением к изображению Петербурга, а семантической близостью описаний города в единичных произведениях, дополняющих Петербургский текст или по-новому освещающих какие-то его аспекты" [6].

Традиция описания и повышенная знаковость картин Петербурга в творчестве И. Бунина, как правило, учитывает все сложившиеся представления об этом городе, где на грани находятся две реальности – мифологически-вневременная и конкретно-историческая и где трудно отделить "частное от общего, действительность от представлений о ней" [7].

Так, в "Окаянных днях" можно встретить следующую запись: "Да, повальное сумасшествие. Что в голове у народа? На днях шел по Елизаветинской. Сидят часовые возле подъезда реквизированного дома, играют затворами винтовок и один говорит другому:

– А Петербург весь под стеклянным потолком будет ... так что ни снег, ни дождь, ни что ..." [1. с. 82].

ПОДОБНЫЕ ОПИСАНИЯ ГОРОДСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ УЧИТЫВАЛИ СЛОЖИВШИЕСЯ ВЕКАМИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ФАНТАСМАГОРИЧНОСТИ ПЕТЕРБУРГСКОГО ПРОСТРАНСТВА, ЕГО ПРИЗРАЧНОСТИ И МНИМОСТИ. БУНИН, ПОДОБНО ЕГО ПРЕДШЕСТВЕННИКАМ И СОВРЕМЕННОКАМ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ, ТВОРЦАМ ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА, ИЗОБРАЖАЕТ "НЕ СТОЛЬКО ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ ПЕТЕРБУРГ С ЕГО КОНКРЕТНЫМИ ТОПОГРАФИЧЕСКИМИ ПРИМЕТАМИ, СКОЛЬКО МИФОЛОГИЗИРОВАННЫЙ ГОРОД, УЗНАВАЕМЫЕ РЕАЛИИ КОТОРОГО ПРИЗВАНЫ ВНОВЬ ЗАФИКСИРОВАТЬ СВЯЗЬ ПЕТЕРБУРГА С ХАОСОМ И НЕБЫТИЕМ, ЕГО ОТКРЫТОСТЬ ВЛИЯНИЯМ И ВОЗДЕЙСТВИЯМ ДЕМОНИЧЕСКИХ СИЛ" [8].

ВАЖНЕЙШИЙ ЛЕЙТМОТИВ ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА – ГИБЕЛЬ И ИСЧЕЗНОВЕНИЕ. АКТУАЛИЗАЦИЯ ОДНОГО ИЗ ОСНОВОПОЛАГАЮЩИХ МОТИВОВ ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА И ПЕТЕРБУРГСКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ – ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ПЕТЕРБУРГЕ КАК АНТИХРИСТОВОМ ГРАДЕ, НОВОМ ВАВИЛОНЕ, ПРОКЛЯТОМ БОГОМ И ОБРЕЧЕННОМ НА УНИЧТОЖЕНИЕ – В "ОКАЯННЫХ ДНЯХ" ПРИОБРЕТАЕТ ОСОБОЕ ЗВУЧАНИЕ [9]. ЭСХАТОЛОГИЗМ МИРООЩУЩЕНИЯ БУНИНА В СВЕТЕ РЕВОЛЮЦИОННО-"ОКАЯННЫХ" БУДНЕЙ БЫЛ ОЧЕВИДЕН: "ПОГИБЕЛЬ", "ПОТОП", "БЕЗДНА", "ДЬЯВОЛЬСКИЙ МРАК", "ОРГИЯ СМЕРТИ" – ВОТ ЛИШЬ НЕПОЛНЫЙ ПОТОК ВОСПРИЯТИЯ ПИСАТЕЛЕМ ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ.

"Окаянные дни", как и некоторые другие произведения И.А. Бунина, воссоздают трагический образ Града Петра, обреченного на смерть и разрушение и увлекающего в "необъятную могилу" всю Россию. Поэтому "Окаянные дни" вместе с другими произведениями 1910 – 1920-х гг., уточ-

нящими концепт Город, безусловно, принадлежат к Петербургскому тексту русской литературы.

Список литературы

- 1 Бунин И.А. Окаянные дни: Неизвестный Бунин. М.: Мол. гвардия, 1991. С. 68 – 69.
- 2 **БАБОРЕКО А. И.А. БУНИН. МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ. М.: ХУДОЖ. ЛИТ., 1983. С. 50.**
- 3 *Горелов А. Три судьбы: Ф. Тютчев, А. Сухово-Кобылин, И. Бунин. Л.: Сов. писатель, 1978. С. 366.*
- 4 **БУНИН И.А. МИССИЯ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ // БУНИН И.А. ОКАЯННЫЕ ДНИ. М.: МОЛ. ГВАРДИЯ, 1991. С. 330.**
- 5 Сараскина Л.И. Бесы: роман – предупреждение. М.: Сов. писатель, 1990. С. 396.
- 6 Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: Прогресс, Культура, 1995. С. 361 – 362.
- 7 **ДОЛГОПОЛОВ Л. НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ. О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА. Л.: СОВ. ПИСАТЕЛЬ, 1985. С. 156.**
- 8 **КРИВОНОС В. О "ПЕТЕРБУРГСКОМ" РАССКАЗЕ И.А.БУНИНА // И.А.БУНИН И РУССКАЯ КУЛЬТУРА: МЕЖВУЗОВСКИЙ СБОРНИК НАУЧ. ТР. ЕЛЕЦ, 1995. С. 158.**
- 9 **САНДАЛОВСКИЙ Н.А. ПЕТЕРБУРГ В ФОЛЬКЛОРЕ // НЕВА. 1999. СПБ.: ИТД "ЛЕТНИЙ САД". 384 С.**

Е.А. Терновская

ОБРАЗ "МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА" В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О ПРАВЕДНИКАХ Н.С. ЛЕСКОВА

Тема "маленького человека" звучала в русской литературе неоднократно. Ее основоположником принято считать А.С. Пушкина, а продолжателем Н.В. Гоголя, в знаменитой "Шинели" которого особенно остро прозвучала проблема задавленного обстоятельствами доброго и робкого человека. Достойное продолжение и развитие тема получила в творчестве Ф.М. Достоевского и Н.С. Лескова. У последнего тема "маленького человека" решается в его произведениях о праведниках, поставленных в наиболее труднейшие жизненные ситуации, где им приходится каждодневно совершать подвиги.

Этой теме посвящены несколько произведений Н.С. Лескова: "Тупейный художник", "Пигмей", "Человек на часах".

В рассказе "Тупейный художник" описана судьба талантливого крепостного гримера Аркадия. Его любовь к крепостной актрисе напоминает историю "Ромео и Джульетты" В. Шекспира. Однако, истоки гибели героя совсем иные. Лесков Н.С. яркими красками изобразил всю дикость отношений и неограниченный произвол крепостников. Эпитетом к рассказу служат слова из погребальной песни: "Души их во благих водворятся" [1]. Словосочетание "во благих" означает "среди праведников". Писатель был уверен в том, что души жертв крепостного права будут жить в людях, которых считали праведными.

И праведником в рассказе является главный герой – Аркадий.

Он пронесет свою любовь через все тяготы крепостнической жизни. Аркадий предстает перед читателем типичным "маленьким человеком" – он крепостной и не имеет никаких прав, даже на личную жизнь. Автор ставит перед своими героями проблему выбора: либо подчиниться и продолжать жить, терпя оскорбления и унижения, либо пойти против хозяев жизни, чтобы отстаивать свое человеческое достоинство. И герои выбирают второй путь. Аркадий готов снести любые трудности и обиды, но честь любимой девушки для него превыше всего.

Никакие испытания не страшны для Аркадия, даже смерть его не пугает, когда он защищает достоинство своей девушки. Попытка спасти Любу, подвиги на полях сражений – все это служит доказательством бесстрашия тупейного художника. В произведениях Лескова показывается, что его "маленькие люди" часто являются праведниками.

В ином спектре изображает "маленького человека" Н.С. Лесков в рассказе "Пигмей".

Героем рассказа "Пигмей" является "мелкопоместный дворянин" [1, т.2, с. 71]. Для Н.С. Лескова пигмей – это маленький, ничтожный человек, "который никогда в жизни не играл никакой значительной роли" [1, т.2, с. 71]. Может быть, в своей жизни герой и не играл никакой роли, зато смог совершить благородный поступок и спасти невинного человека. Сам он считал себя ничтожным подневольным человеком, свой поступок расценивая как "сумашествие", ибо ему удивительно, что он "маленький полицейский", обыкновенный "исполнительный человек" [1, т.2, с. 76], собирается восстать против законов, утвержденных высшей властью. Героя одолевают страхи и сомнения, но он боится не за себя, а за близких и родных ему людей. История рассказа имеет счастливый конец: француз освобожден и живет за границей, маленький чиновник поправляет свое здоровье и лечится на деньги, подаренные ему французом в знак благодарности.

Как видно из сюжета, автор приоткрывает для нас иную сторону "маленького человека": способность противостоять более сильным силам и притом одержать победу.

Этой же способностью обладает и другой персонаж, тоже "маленький человек". Герой рассказа "Человек на часах" – солдат-часовой Постников. Сюжет банально прост: во время несения караула он спасает утопающего, для чего покидает пост и наказывается за это. Но он не сожалеет о содеянном несмотря на то, что будет высечен розгами. В рассказе автор противопоставляет две стороны. Первую сторону представляет солдат Постников, с его героическим поступком. Этот "маленький человек", находящийся на самом низком уровне военной лестнице, не побоялся нарушить устав и спасти жизнь человеку. Вторая сторона предстает перед глазами читателя как сложная бюрократическая машина со своими правилами и законами, готовая уничтожить любого, кто их нарушит. Не смог победить Постников, поэтому и был наказан. Но было наказано тело, зато душа его осталась чистой и не тронутой. Таким образом, герой Постников в какой-то степени сближается с "пигмеем" в искренней любви к людям, которая движет ими и помогает делать добро.

Однако, все вышеназванные герои являются "маленькими людьми" и как большинство остальных задавлены обстоятельствами. Автор, рисуя своих героев-праведников как "маленьких людей", видел в этом близкий путь к праведничеству, т.е. их способность даже в самых трудных ситуациях оставаться верными совести и совершать благие дела для других.

В отличие от "маленьких людей" Н.В. Гоголя, герои Н.С. Лескова остаются свободными по духу людьми, хотя понимают, что полностью бесправны.

Таким образом, лесковские "маленькие люди" превосходят гоголевских персонажей по духовной силе и жизненной стойкости.

Список литературы

- 1 Лесков Н.С. Сочинения: В 3 т. М.: Художественная литература, 1988. Т. 2, 719 с.

О. В. Клишина

Особенности употребления сочетаний,
обозначающих единый процесс (действие),
в пределах литературно-художественного стиля

(на материале прозы XIX – XX вв.)

В русском языке наряду с самостоятельными словами широко употребляются сочетания, обозначающие единый процесс (действие), типа глагол + существительное: *принять решение, одержать победу, дать ответ* и т.п.

Сочетания, обозначающие единый процесс (действие), – это принадлежность книжного стиля. Как отмечается, они преимущественно употребляются в публицистике и в официально-деловой речи. Ана-

лиз прозы XIX – XX вв. (произведений Ф.М. Достоевского, И.А. Гончарова, М. Булгакова, В. Распутина, В. Астафьева и других авторов) подтверждает, что данные сочетания успешно функционируют и в пределах такой разновидности книжного стиля, как литературно-художественный стиль. Общеизвестно, что литературно-художественный стиль – это особый стиль речи, который допускает внутри себя сосуществование разных стилей: официально-делового, научного, публицистического, разговорного. В числе других способов это обеспечивается и употреблением в текстах рассматриваемых нами сочетаний (для выражения оттенков разговорности, официальности, вежливости и др.). Например, официальность тона может быть достигнута использованием оборота *изъявить желание*:

– *Порфирий Петрович, – начал он решительно, но с довольно сильной раздражительностью, – вчера изъявили желание, чтоб я пришел для каких-то допросов.* (Ф.М. Достоевский "Преступление и наказание") и т.п. В других случаях сочетание может придавать предложению оттенок разговорности: *Все же случаются вещи, которые раздражают своей нарочитостью, будто незримый злобный глаз следит за каждым твоим шагом, чтобы в критический момент учинить издевательскую пакость.* (Ю. Нагибин "Мягкая посадка") и т.п.

Употребление же высокого по стилю сочетания в нейтральном или разговорном по стилю предложении, например: *Должен вам сказать, что я не испытывал большого восторга, господин Дицман!* (Ю. Бондарев "Берег") и т.п., может способствовать достижению автором иронической характеристики героев, их действий, ситуаций и т.д. (здесь высокое по стилю сочетание *испытывать восторг* используется в разговорной речи). Кроме этого, средством передачи иронии является употребление сочетания в несвойственной ему ситуации, например: *...баба совершила несколько раз путешествие из амбара в кухню с двойным количеством муки и яиц...* (И.А. Гончаров "Обломов"). Сравните: *Он в жизни совершил только одно путешествие на долгих, среди перин, ларцов, чемоданов, окороков, булок, всякой жареной и вареной скотины и птицы и в сопровождении нескольких слуг.* (И.А. Гончаров "Обломов") и т.п.

Таким образом, сочетания, обозначающие единый процесс (действие), могут с точки зрения стилистики употребляться для передачи оттенков официальности, вежливости, разговорности и др., а также для достижения иронического звучания как одного из способов авторской характеристики героев, их действий, ситуаций и т.д.

О.В. ЖАРИНОВА

Функции "говорящих имен" в прозе В. Пелевина (на материале романа "Generation «П»")

Виктор Пелевин в своей прозе широко использует все виды комического: языковую игру, иронию, сатиру, юмористическую метафоризацию и др., которые помогают ему развенчать ложные ценности, снять гипноз ленинского имени, лишить эффекта непререкаемости идеологической пропаганды в советском тоталитарном государстве. Особенно важен прием "говорящих" имен. Например, писатель с убийственной иронией обыгрывает увлечение людей "революционными" именами, неблагозвучными и бессмысленными. Идеологические аббревиатуры Пхадзер (партийно-хозяйственный актив Дзержинского района), Омон, Овир по всей своей нелепости не уступают фамилиям Пидоренко, Джамбул. Комедийный характер имеют рифмующиеся фамилии (Урчагин, Бурчагин).

В романе В. Пелевина "Generation «П»" [1] тоже широко используется прием "говорящих" имен и фамилий. Символично имя главного героя романа – Вавилен: взять хотя бы само имя "Вавилен", которым Татарского наградила отец, соединявший в своей душе веру в коммунизм и идеалы шестидесятничества. Оно было составлено из слов "Василий Аксенов" и "Владимир Ильич Ленин" [1, с. 14]. Очевидно, автору важно подчеркнуть "наличие в советских головах" гремучей смеси коммунистической идеологии (Ленин) и западных либеральных ценностей (Василий Аксенов). Символика его заключается еще и в сходстве имени с названием города Вавилон, что указывает на состояние "вавилонского столпотворения", которое царило в стране и в самом Татарском. Герой попытался официально сменить имя: "...в возрасте восемнадцати лет Татарский с удовольствием потерял свой первый паспорт, а второй получил уже на Владимира"[1, с. 14]. Но судьбу героя определило именно имя, данное ему отцом. Вавилен становится верховным жрецом: "На священном гадании в Атланте оракул предсказал, что у Иштар в нашей стране появится

новый муж. С Азадовским у нас давно были проблемы, но вот кто этот новый, мы долго понять не могли. Про него было сказано только то, что это человек с именем города. Мы думали, думали, искали, а тут вдруг приносят из первого отдела твое личное дело. По всем понятиям выходит, что это ты и есть" [1, с. 326]. Ненависть к имени, протест против него как против судьбы, которую оно несет, сближает героев "Омон Ра" и "Generation «П»", представляющих разные исторические эпохи.

Аналогичным образом получил свое имя Азадовский:

"– Ты не Владимир, а Вавилен, – сказал Азадовский. – Я про это знаю. Только и я не Леонид. У меня папаша тоже м...дак был. Он меня знаешь как назвал? Легионом. Даже не знал, наверно, что это слово значит. Сначала я тоже горевал. Зато потом выяснил, что про меня в Библии написано, и успокоился" [1, с. 213]. Герой не знает, что слово "легион" ассоциируется в сознании человечества с бесами: "легион бесов" выгнал Христос из человечества.

Имя героя таким образом, на наш взгляд, вновь становится знаком эпохи, которая только считается "свободной", а на самом деле является бесовской по своей сущности.

Еще один герой, с очень редким именем Малюта, выступает как носитель исторических аналогий. Функция имени такая же, как у имени "Легион". Малюта Скуратов – кровавый палач. Смысл имени неизвестен персонажу, поэтому он не пытается избавиться от него.

По Пелевину, склонность людей после революции давать детям политические, искусственно составленные необычные имена, характеризует ограниченность, недалекость натур, перебрасывающих свои кратковременные увлечения, убеждения, ошибки, идеи на своих детей, на новые поколения.

Некоторые имена и фамилии у Пелевина указывают на черты внешнего облика человека, одновременно характеризуя внутренний облик: "Пугин, мужчина с черными усами и блестящими черными глазами, очень похожими на две пуговицы ..." [1, с. 36]. Автор описывает Пугина и одновременно подшучивает над его "усредненной" душевной организацией, непробиваемой черствостью. Зеркало души – глаза – оказываются у него пуговицами.

Широко применяя классический сатирический прием – "говорящие имена", Виктор Пелевин вносит в него некоторые новые оттенки. "Революционные" имена, искусственным путем составленные из различных идеологических концептов и аббревиатур, выполняют в основном функцию разоблачительную, так как развенчивают оторванные от реальности умствования отдельных исторических личностей, приведшие к трагическим последствиям в "стране победившего социализма".

Имена, составленные из инициалов вождей пролетариата в сочетании с инициалами знаковых фигур "перестроечного" периода, писателей андеграунда (например, Василий Аксенов), выполняют роль травестирующую, демонстрирующую абсурдное совмещение в постсоветский период старых (тоталитаристско-социалистических) и новых (либерально-демократических по западно-американскому образцу) ценностей. Используя реминисцентные имена, пародирующие фамилии известных литературных персонажей, намеренно искажающие их семантику, писатель-постмодернист достигает эффекта игровой относительности, зыбкости истины, эстетической перекодировки семантики предшествующей культуры.

Список литературы

- 1 Пелевин В. Generation "П". М.: Вагриус, 2001.

Т.В. Каравичева

ЗАИМСТВОВАННАЯ ЛЕКСИКА В "ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ": ЧЕРТЫ ДВОРЯНСКОГО БЫТА И ПРАВОВ, ЭКОНОМИКИ СТРАНЫ

Любому школьнику давно и хорошо известно, что роман в стихах "Евгений Онегин" А.С. Пушкина – "энциклопедия русской жизни". Конкретизируя этот тезис, Г.А. Гуковский писал: "...уже самое количество бытовых тем и материалов принципиально отличает пушкинский роман от предшествующей литературы. В "Евгении Онегине" перед читателем проходит серия бытовых явлений, нравописательных деталей, вещей, одежд, цветов, блюд, обычаев". И далее: "Не в том заключено реалистическое новаторство «Евгения Онегина», что в нем описан быт, неоднократно изображенный до него русскими поэтами, которых мы не захотим и не сможем отнести к реалистам, а в том, что бытовой материал истолкован Пушкиным иначе, чем его предшественниками, по-новому, реалистически, то есть в качестве типиче-

ского, идейного обосновывающего человека и его судьбу" [1]. Нас в этом перечне будет интересовать лишь заимствованная лексика. Вопрос о заимствованиях интересен и до сих пор во многом дискуссионен. Так, например, относительно слова "хлеб" высказывались различные мнения: одни исследователи считают, что слово еще в древности заимствовано славянскими языками из германских, другие полагают, что это слово является исконным как для германских, так и для славянских языков. Для ряда слов предлагаются различные этимологии. Как пример можно привести общеславянское слово "книга". Одними исследователями на основании формы "книгочей" слово признается общеславянским заимствованием из древнетюркского *kuinig*, усвоившего в переоформленном виде китайское слово со значением "свиток". Славянское "книга" пытались объяснить также из ассирийского *kuukku* "печать", сопоставляя с армянским *knik* "печать". Источник искали и на Западе, сопоставляя славянское слово с древнескандинавским *kenning* "познание, учение". Выдвигалась и собственно славянская этимология слова – доказательство исконно славянского происхождения слова основывалось на сопоставлении со словами "кнея" (лес) и "кнее" (конек на крыше).

Возможности романа "Евгений Онегин" представляют для изучающего вопрос о заимствованиях в русском языке поистине раздолье. Многие иноязычные слова, перед тем как войти в русский, проделали долгий путь из языка в язык, иногда при этом до неузнаваемости изменив свою внешнюю форму и свое значение.

Так, греческое название селезенки через старофранцузский попало в английский, где приняло форму и значение "иппохондрия, сплин", а в этом значении проникло и в русский. У А.С. Пушкина в "Евгении Онегине" читаем:

*Недуг, которому причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому сплину,
Короче: русская хандра
Им овладела понемногу...*

Сама "русская хандра" восходит к античности – слова "хандра", "хандрить" являются сокращением (вероятно, через разложение первоначального "похандрить" – полагает М. Фасмер) латинского *hypochoondria* от греческого "живот" [2].

Весь пространственный мир романа (если исключить дорогу) делится на три сферы: Петербург, Москва, деревня. Мир Онегина – Петербург, причем Петербург аристократический, щегольской. Планировка петербургского дома в начале XIX в., как правило, предполагала вестибюль, куда выходили двери из швейцарской и других служебных помещений. Отсюда лестница вела в бельэтаж, где располагались основные комнаты: передняя, зала, гостиная, из которой, как правило, шли двери в спальню и кабинет. Онегин во время последнего свидания с Татьяной проходит через всю анфиладу помещений вплоть до интимных внутренних покоев (прихожую, залу, гостиную) и, отворив дверь в кабинет или спальню, застаёт Татьяну.

*Нет ни одной души в прихожей.
Он в залу; дальше – никого.
Дверь отворил он. Что ж его
С такою силой порождает?
Княгиня перед ним, одна,
Сидит, не убрана, бледна...*

(8, XL, 6-11)

Названия комнат заимствованы. Так, слово "вестибюль" – из французского языка. В свою очередь, в французский слово пришло из латыни, где оно означает "площадку перед домом, вход".

Зала – заимствовано в XVIII в. из французского, в который оно пришло из древнемецкого, где "sol" – однокомнатный дом. Родственно слову "село" (лат. *solum* – основание, земля).

Иноязычного происхождения и слово "гостиная", "кабинет".

Еще больший простор для исследования на предмет заимствований представляет в романе описание дня светского человека и его развлечения. Онегин в романе ведет жизнь молодого человека, свободного от служебных обязанностей. Лишь немногие из числа аристократической молодежи начала XIX в. могли себе позволить подобное. Надо было иметь не только богатство, но и знатную родню, чтобы вести образ жизни, подобный онегинскому. Внешний вид Онегина ("как dandy лондонский одет...") подтвер-

ждает его принадлежность к высшему свету. Но в отличие от французских модников русский денди культивировал не утонченную вежливость, искусство салонной беседы и светского остроумия, а шокирующую небрежность и дерзость обращения. Само же слово "денди" появилось в английском языке в 1815 г. В русские словари попало впервые в 1847 г., и еще в начале 1820-х гг. воспринималось как необычный неологизм. Пушкин трижды отмечает в тексте стилистическую новизну слова "денди" в русском языке как модного неологизма, дав его в английской транскрипции, курсивом и снабдив русским переводом, из чего следует, что далеко не каждому читателю оно было понятно без пояснений. Еще в середине XIX в. это слово воспринималось как отчетливый варваризм. В первой же главе мы находим и такую характеристику героя: "... ученый малый, но педант".

"Педант" здесь – "человек, выставляющий напоказ свои знания, свое ученье, с апломбом судящий обо всем". Слово пришло в русский язык в первой четверти XIX в. из французского языка, восходит к греческому "воспитывать, учить". Оно тоже по праву может быть отнесено к неологизмам в языке пушкинского романа.

Круг чтения Евгения Онегина дает представление о мировоззрении и пристрастиях молодежи аристократического круга той поры. Адам Смит, которого читал Онегин, был английским экономистом, оказавшим сильное влияние на Н.И. Тургенева и политэкономические идеи декабристов. Позиция Адама Смита, считавшего, что "деньги составляют весьма малую часть богатства народного" и что "народы суть самые богатейшие", "у которых всего менее чистых денег", отразилась и в характеристике воззрений Онегина. Таким образом, он вслед за английским экономистом видел путь к повышению доходности хозяйства в увеличении его производительности (что, согласно идеям Смита, было связано с ростом заинтересованности работника в результатах своего труда, а это подразумевало право собственности для крестьянина на продукты его деятельности). Интерес молодежи к политической экономике был яркой чертой общественных настроений в 1818 – 1820 гг.

Обратим внимание и на то, что слова "театр", "кулисы", заимствованные которых был Онегин, тоже заимствованы: первое – из французского языка, в котором оно, в свою очередь, восходит к латинскому – theatrum, являющемуся переоформлением греческого theatron; второе – тоже из французского. Театр в пушкинскую эпоху не только зрелище, но и место общественных собраний и определенный форум независимой общественной жизни. Существовали театральные "партии", и аплодисменты и свистки в зале часто были предметом распределения между ними. Спектакли начинались в шесть часов вечера, ложи (кстати, тоже заимствование!) занимались семейной публикой, поскольку дамы могли появляться только в ложах, и абонировались на весь сезон. "Кресла" – несколько рядов в передней части зрительного зала перед сценой, обычно абонировались вельможной публикой. Однако левую часть кресел занимали либералы, разумеется, те, кто мог позволить себе относительно дорогой билет "в кресла". Так что распределение зрителей по политическим воззрениям без труда просматривалось даже в театре.

Сплошь из заимствованных слов состоит и название костюма Онегина:

*Но панталоны, фрак, жилет,
Всех этих слов на русском нет.*

В начале XIX в. все предметы перечисленного мужского туалета относились к сравнительно новым видам одежды, терминология и функциональное употребление которых еще не установились. Так, фрак первоначально являлся одеждой для верховой езды, а не салона; появление в нем в высшем свете связывалось с "модной наглостью" английских денди.

Не меньше противоречивых мнений существовало и по поводу нижней части мужского костюма, тоже находившейся в стадии становления. "Дворянской" одеждой считался кюлот, короткие штаны ниже колена.

Таким образом, произвольная выборка заимствованных слов уже из первой главы "Евгения Онегина" дает исчерпывающее представление о быте и нравах дворянства, экономических и культурных, политических воззрениях наиболее демократической его части. Безусловно, такое исследование помогает лучше узнать прошлое России: национальные традиции, без которых не может быть полноценного восприятия настоящего.

Список литературы

1 Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 140, 146.

2 Шмелев Д.И. Современный русский язык. Лексика. М., 1977. С. 258 – 259.

А.В. Шушлебина

Повесть "Лето Господне" И.С. Шмелева в критике

Шмелев И.С. и его произведение "Лето Господне" – это уникальные явления первой половины XX в. не только в идейно-эстетическом плане, но и с точки зрения жанрового своеобразия. Неслучайно многие критики устремлены к изучению этой повести. Имя этого писателя упоминается мимоходом или изучению его творчества посвящены целые статьи не только в литературоведческой среде, но и в богословии.

"Лето Господне" – это бездонный океан мыслей, дум, чаяний автора, при погружении в глубины которого раскрываются огромные пространства тайн и загадок.

"Какое счастье, что мог написать «Лето Господне»", – так отзывается о своем детище ее создатель. – "Иногда загляну – дивлюсь: что я написал! Себе не верю, как мог такое. Свет наш, самое лучшее, что даровано нам. – Сердце! – <...> Это – останется" [1].

Многогранно, неоднопланово и высоко оценил повесть И.С. Шмелев, подчеркивая ее эстетическое, проблемное, актуальное звучание навеки. Наверное этим определяется разноголосие в критической симфонии.

Изучение шмелевского произведения следует начинать со статей близкого друга писателя И.А. Ильина, опубликованных в 1959 г. в Мюнхене. Исследователь акцентирует внимание на постижении "нравственного величия" старой России, по словам В.В. Агеносова.

В среде критиков до наших дней нет однозначного понимания жанровой специфики данного эстетического явления.

Михайлов О., отмечая трудно уловимую динамику в определении жанра, пишет: "Эта трилогия! ("Лето Господне", "Богомолье", "Родное"), не поддающаяся даже привычному жанровому определению (быль-небыль? Миф – воспоминание? Свободный эпос?) [3]. Кременцов А.П., Павловский А.И., Карпов И.П., Емфимов Е.С. придерживаются мнения, что это роман, другие – И.Г. Морозов, Л.И. Дудина, Н.А. Николина – повесть.

Русь. Россия. Родина ... Трудно найти русского писателя, которого бы не волновала судьба Отчизны, испытавшей возрождения и невзгоды. Как отражена дорогая сердцу И.С. Шмелева страна, оставшаяся вдалеке, привлекает исследователей повести. Адамович Г. (и некоторые другие критики эмиграционной прессы) полагал, что Шмелев в "Лете Господнем" "был отступником и вел от имени России запоздалую, измельчавшую, выдохнувшуюся славянофильскую игру", что "он сам себя обманывал" [4].

С ним вступает в полемику И.А. Павловский, говоря, что И.С. Шмелева интересовали "живые, не умирающие корни национального духа и характера, их чудесная способность к регенерации даже тогда, когда они варварски изрублены и казалось бы навеки умерщвлены, а не возрождение "славянофильства" [5]. К словам этого критика присоединяется Б.Н. Любимов. – "Заветная цель И. Шмелева, – считает Б.Н. Любимов, – сотворить в слове Россию, его Россию, вовек незабвенной.." [6], при этом сознательно прибегая к "эффекту микроскопа".

Особый интерес к изучению творчества И.С. Шмелева, в том числе и повести "Лето Господне" проявляется в начале 1990-х гг. Этот период в истории шмелеведения характеризовался большим количеством статей, представляющих собой разработки уроков, методические рекомендации (С.В. Лаврова, В. Куликова), с одной стороны, и автобиографических работ (Е.А. Осьминина, А.Г. Соколов), с другой. Нетрудно среди этих трудов затеряться размышлениям Е.С. Ефимова "Священное, древнее, вечное ...", доминантным в которых является идея о взаимопроникновении небесного в земном и наоборот.

Критик рассматривает жизнь Замоскворечья как мир реальный и одновременно сказочно идеальный. "Это мир дореволюционной Москвы, и золотое тридцатое царство счастья" [7].

"Органическая связь писателя с родиной проявляется в поэтизации народной культуры, в сохранении и преобразении богатств русского языка", – пишет Н.А. Николина [8]. Одним из первых о красоте шмелевского слова заговорил А.И. Куприн: "Шмелев ... последний ... из русских писателей, у которого

еще можно учиться богатству, мощи и свободе русского языка". На новых повествовательных формах автобиографической прозы XIX в., проявившихся в "трепетной и молитвенной, поющей и благоухающей" книге-повести "Лето Господне" останавливает свое внимание Н.А. Николина. Особенно ценно в работе этого критика изучение повтора сквозных рядов ("праздники", "память", "свет", "преображение"), который "составляет основу семантической композиции текста".

Повесть "Лето Господне" замечательна глубокой связью с духовной культурой русского Православия. К данному выводу приходят все критики, несмотря на то, какой бы аспект не изучался ими, в том числе

и И.Г. Морозов, развивающий мысль о таланте И.С. Шмелева, как опытного педагога и тонкого психолога, сумевшего "восстановить" глубоко и цельно "систему семейного воспитания".

Кроме изучения отдельных аспектов произведения в шмелеведении существуют обзоры творчества писателя, где дан комплексный анализ повести. Он представлен в статьях, помещенных в вузовских учебниках под редакцией В.В. Агеносова и А.П. Кременцова.

Несмотря на многоаспектное изучение повести "Лето Господне" и разногласия в трактовке повествовательной манеры проблемного содержания, все критики единодушно признают, что христианским духом проникнуто все произведение.

Надеемся, что в скором будущем появится монументальная, достаточно серьезная работа, исследующая повесть "Лето Господне" со всех эстетических и идейных сторон.

Список литературы

- 1 Шмелев И. Отражение в зеркале писем: из франц. архива писателя // Наше наследие. 2001. № 59/60. 149 с.
- 2 Агеносов В.В. Самый русский из писателей // Литература RussKого зарубежья / Под ред. В.В. Агеносова. М.: Terra-Спорт, 1998. 115 с.
- 3 Шмелев И.С. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 1. Повести / Вступ. ст. и комментарии О.Н. Михайлова. М: Литература, Вече, 2001. 22 с.
- 4 Павловский А.И. Две России и единая Русь: художественно-философская концепция России – Русь в рамках эмиграционного периода // ЛВШ – 1995. № 2. 59 с.
- 5 Там же, С. 60.
- 6 Там же, С. 58.
- 7 Ефимова Е.С. Священное, древнее, вечное... /// ЛВШ – 1993. № 3, 4. 36 с.
- 8 Николина Н.А. Поэтика повести И.С. Шмелева "Лето Господне" // Русская словесность. 69 с.
- 9 Там же, С. 69.
- 10 Ильин И.А. Православная Русь // Одинокый художник: Статьи. М., 1993. 123 с.
- 11 Николина Н.А. Поэтика повести И.С. Шмелева "Лето Господне" // Русская словесность 7 с.

В.В. Сергеев

О ПРОТИВОРЕЧИЯХ ПРАВОСОЗНАНИЯ В "НЕСВОЕВРЕМЕННЫХ МЫСЛЯХ" М. ГОРЬКОГО

Хрестоматийный Горький прочно ассоциируется в нашем сознании с определением "основоположника социалистического реализма", "певца революции", "великого пролетарского художника", не знающего сомнений и мучений совести. Тем неожиданнее узнавание иного Горького, автора публицистической книги "Несвоевременные мысли", оставшейся более семидесяти лет советской власти под строжайшим запретом; книги, содержащей его заметки "о революции и культуре" 1917 – 1918 гг. В этой книге "хорошо известный" Горький предстает в облике обличителя революции, советской власти, предсказателя грядущих народных бедствий.

Путь Горького – публициста мучителен, полон взлетов надежды и горечи разочарования, веры и неверия, убежденности и разрушительных сомнений. Это не могло не обернуться противоречиями в правосознании писателя, выразившимися прежде всего в его восприятии революции. Для того, чтобы полнее разобраться в этом вопросе, необходимо вернуться к теме исходных элементов правосознания как особой формы общественного сознания.

В настоящее время получило распространение мнение, согласно которому "общественное отражение обычно исключает чувственное восприятие, оно обычно вырастает из абстрактного отражения людей" [1]. Социальные чувства и влечения (т.е. обращенные на общественную жизнь) рассматриваются лишь как "своеобразные конденсированные результаты мышления" [2], а не как элементы, органически входящие в сам живой процесс общественного познания.

Мы разделяем точку зрения ученых, что и мысли, и чувства, и воля – необходимые исходные элементы единого интеллектуально-эмоционально-волевого процесса общественного познания. Обратимся к вопросу о социальных эмоциях. Общественная жизнь порождает социальные чувства, обладающие высокой степенью обобщенности. Однако содержание высших социальных эмоций нельзя сводить к выражению нашего отношения к явлениям действительности, к фиксации лишь ценности, значимости явления для определенной социальной группы. Явления и предметы в социальных чувствах всегда отражаются не прямо, а через призму потребностей и интересов людей. Иначе говоря, в эмоциональном сознании находят отражение не только сами предметы и явления социальной действительности, но одновременно непременно находит выражение также и отношение к ним. В этом и состоит специфика эмоционального отражения.

Выступая в гносеологической роли, социальные эмоции способны в определенных условиях на базе уже накопленных понятий и жизненного опыта скорее, чем разум выработает новые представления, понятия, зафиксировать сущность явления. Социальное чувство, – как правильно отмечает О. Лук, – оперирует непосредственно высшими ассоциациями – схватывает качественно наиболее общие связи.

Как отдельный элемент общественного сознания необходимо выделять и социальную волю. Понятия, эмоции и воля – исходные элементы структуры общественного сознания, без которых невозможно целостное осуществление познавательной и практической функции общественного сознания. Правосознание же как элемент, форма общественного сознания не может не повторять выстроенную модель. Правовые понятия изменяются в соответствии с изменениями, происходящими в общественной бытии, но при этом сохраняется их преемственность. Правовые чувства – специфический вид социальных чувств. К ним можно отнести чувство юридической обязанности, чувство законности и другие. Воля является необходимым элементом правосознания и направлена на стимулирование определенного, соответствующего данному правосознанию поведения.

Каким же образом эти элементы находят отражение в "Несвоевременных мыслях" М. Горького? Обратимся к более раннему периоду, революции 1905 г. Горький пишет свои "Заметки о мещанстве", впервые поднимая тему "революция и интеллигенция". Мещанство в трактовке Горького не сословие, не класс зарождающейся в России буржуазии, не даже темная обывательская среда. По Горькому, это – строй души, уродливо развитое чувство собственности, желание покоя внутри и вне себя, страх перед всем, что так или иначе этот покой может нарушить. В конечном счете это и "жуткий страх перед жизнью". Такое состояние души, оправдание пассивной жизненной позиции, по мнению Горького, присуще интеллигенции. Это русский интеллигент любит пофилософствовать, поговорить и пописать об основных проблемах бытия, – "занятие, не налагающее никаких обязанностей к народу". Совесть, гуманизм Горький тоже относит к проявлениям мещанской идеологии, стремящейся дать людям вместо хлеба насущного "мыльные пузыри". Для Горького этой поры революция – эквивалент новой, могучей жизненной силы, начало великого процесса борьбы рабочего человека за право быть человеком. Горький считает, что для достижения этой цели "рабочий человек" должен разъединиться с мещанином – интеллигентом. Для него пока революция – это "не только дни борьбы, но и дни суда". Звучит весьма зловеще, потому что выходит, что участь интеллигенции предрешена. Это балласт нации, от которого надо избавиться. Правовой нигилизм, который позднее воплотится в реальную машину уничтожения людей – по праву рабоче-крестьянского происхождения! Знаменитый русский философ Н.И. Бердяев в статье "Революция и культура" возмущался тем, что под определение мещанства у Горького попало все, что есть культурного и свободного, индивидуального и утонченного. "Немещанство" на поверку – это культ силы, поклонение рабочему народу как победоносной стихии, злоба против таланта, творчества, отрицание культурных ценностей, взгляд на человеческую личность как на средство и орудие... Бердяев упрекает Горького в "холопстве перед пролетариатом", в нигилистическом отношении к неотъемлемым правам человеческой личности.

Но вот грянул 1917 г., и точка зрения Горького на роль интеллигенции в революции кардинально поменялась – под влиянием исторических обстоятельств. Сработало то самое правовое чувство, которое и проявляется в переломные моменты бытия. Горький теперь болезненно реагирует на непонимание между народом и интеллигенцией, пытается найти объяснение трагическому отчуждению между ними.

Пытается раскрыть глаза обществу на то, что правовая воля на деле стимулирует не проявление поведения, соответствующего типу правосознания демократического толка, а поощряет анархию и разгул вседозволенности, "пролетарского" снобизма. В народе не оказалось ни грана уважения к личности, чувства собственного достоинства, сознательной воли к свободе, а значит, и гражданского чувства. Лейтмотив "Несвоевременных мыслей" – возглас "Граждане! Культура в опасности", который, по мысли пролетарского художника, куда опаснее и страшнее лозунга "Отечество в опасности!". Обратим внимание на эволюцию понятия "культура". Теперь уже речь идет вовсе не о пролетарской культуре, а о культуре как совокупности духовных ценностей, накопленных человечеством за века существования.

Изменилась и трактовка термина "революция". Не карательная функция ставится в ее определяющее начало, а возможность "развить с стране напряженное культурное строительство", единственное, что может противостоять произволу и жестокости. В любом другом случае, считает Горький, она бесплодна. Кардинально поменялась в "Несвоевременных мыслях" и правовая парадигма таких понятий, как "личность" и "коллективизм". Уже первые месяцы революции показали, что самый страшный враг внутри человека – хаос темных страстей, жестокости, обусловленных недостатком все той же культуры. В самом народе с его коллективистским началом автор видит теперь угрозу демократическим началам, опасность разрушения личности в человеке. От статьи к статье растет горьковская полемика с большевиками. Он истово отрицает диктатуру пролетариата, считает, что усилия слепых фанатиков и бессовестных авантюристов во имя "социальной революции" – на самом деле путь к анархии, гибели пролетариата и революции. И сила, которая может противостоять трагедии умерщвления демократии, видится Горькому в интеллигенции.

Столь противоречивые отправные точки правосознания в эпоху революции свойственны были не только Горькому. Творческая интеллигенция, более, чем кто-либо, мечтавшая о революционных преобразованиях в России, потому и отвернулась от большевизма, что попраны были все правовые нормы, на "нет" сведена ценность личности, ее неотъемлемые права, включая право на жизнь и свободу слова, свободу вероисповедания. И "Несвоевременные мысли" М. Горького – горькое прозрение от социалистических иллюзий, разочарование в пролетарских симпатиях. Поэтому его растрепанные, путанные, но отчаянно смелые, искренние "Несвоевременные мысли" звучат своевременно и сегодня.

Список литературы

- 1 Нестеренко Г.Я. Идеология, ее особенности и формы. М., 1964. 149 с.
- 2 Полищук Е.П. Соотношение идеологии и общественной психологии. М., 1966. 12 с.

А.В. Сенкевич

РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНЫХ "ВКЛЮЧЕНИЙ" В РОМАНЕ В. МАКСИМОВА "СЕМЬ ДНЕЙ ТВОРЕНИЯ"

Фольклор широко используется Владимиром Максимовым для решения различных художественных задач.

Народная песня, частушка, байка применяются автором-повествователем для выявления психологии поведения персонажей. В романе "Семь дней творения" через "частушечное ожерелье" раскрывается, например, сложная и противоречивая душа Александры, показывается ее трудный характер, выявляется ее истинное отношение к Андрею Васильевичу.

Частушки, которые доносятся до героя, сигнализируют о душевном состоянии его возлюбленной. Можно проследить историю любви, развития чувства доверия, идущего от первоначального неприятия, презрения к "дюже партийному" Андрею, которые передаются через короткие рифмованные песенки, исполняемые Александрой.

Гордый, строптивый, непредсказуемый характер героини передается так:

*Платье белое наглажу,
Вдоль по улице хожу,
Захочу кого – отважу,*

Характеристика ее тяжелой замужней доли образно и лаконично звучит в частушке:

*Гармонист, играй припевки,
Расставайся, Мишенька.
Не спешите девки замуж
Еще хлебнете лишенька ...*

[1, с. 67].

Народная формула счастливой любви: "За руки ходили" [1, с. 69] представлена как рефрен, символизирующий утрату и выражающий сожаление о быстротечности земных радостей.

Авторское сознание четко обнаруживается, когда повествователь сначала описывает хмельного гармониста с его скабрёзностью и циничным отношением к любви ("сапоги мои худые, дома лаковые, что у девок, что у баб – одинаковые"). А затем помещается частушка политическая, исполняемая Александрой:

*Мой миленочек партийный –
Луженая глотка.
Самоваром жрет портвейный,
Запивает водкой*

[1, с. 102].

Александра – это символ несгибаемости русского народа, его верности исконным обычаям и установлениям, православной ментальности.

Но когда приближается Андрей, то звучит проникновенное искреннее признание:

*Я любила тебя миленький,
Любить буду всегда:
Пока в морюшке до доньшка
Не высохнет вода*

[1, с. 103].

Героиня – идеал русской женщины – умеет быть гордой, верной, преданной.

Перед отдельными частушками следует авторский комментарий: "Теперь же, в ночи, невольное дневное озорство оборачивалось в них горечью и зовом":

*С неба звездочка упала
Четырехугольная.
С мильм редкие свиданья
Я и тем довольная*

[1, с. 105].

Необычная форма звезды символизирует ненормальность редких встреч с любимыми, ушедшими на войну, подчеркивает античеловечную сущность войн и распрей.

Судьба Андрея и Александры, их трудная любовь в обобщенной форме заключена в далеко звучащей народной припевке:

Проводи меня домой

*Тропкой небороненной.
Милый мой, милый мой,
на сердце уроненный*

[1, с. 107].

Действительно, не торной дорогой идут герои, когда они соединяются в семью уже в пожилом возрасте, возвращая пятерых детей от первого мужа Александры.

Любовь, "уроненная на сердце" судьбой, как тяжелый камень, мучительна для них и неизбежна. Поэтому после свадьбы Александра повторяет – подтверждает частушки своей молодости: "Александра плыла по комнате, полузакрыв глаза, и несломленное возрастом гордое тело ее упруго подрагивало под цветастым, сильно расклепанным платьем. Запевая, она смеялась и плакала, и в этом ее смехе, и в этих слезах сказывалась вся ее последняя, отчаянная надежда, хотя бы напоследок отвоевать у судьбы свою долю немолодой бабьей радости:

*Выйду в поле по тропиночке,
На берег погляжу.*

*Выпей, милый, по кровиночке,
Я слова не нахожу...*

[1, с. 456].

Жертвенность любви, жалостливость и милосердие пришли со временем к героям, осознавшим вневременность своих чувств друг к другу.

С помощью фольклора автор романа в меткой, по-народному афористической форме выражает также абсурдность тоталитарного государственного устройства. Когда Вадима Лашкова ловят, чтобы снова здоровым, но противостоящим официальной идеологии, вернуть в психиатрическую больницу, то звучит "залихватский наигрыш гармонии, перекрытый пьяно-отчаянным тенорком":

*По реке плывет топор
Из села Неверова.
И куда тебя несет,
Железяка херова?*

[1, с. 359].

Поставленная "железной рукой" революционная власть несет страну как не могущий плавать топор по реке жизни, и противостоять стихии, несущей "железяку херову", почти невозможно. Но жизнь все равно прекрасна! Этот авторский рефрен звучит оптимистично и жизнеутверждающе даже в самые трагические для героев романа моменты их существования.

С частушкой, выражающей крайнее отчаяние и горе, уходит из дому и из жизни "чудный плотник", мастер-виртуоз Иван Левушкин.

Тот факт, что герой не дотягивает до конца даже коротенькую "матаню", символизирует его обреченность, а также гибельность "народного строя", его антинародную сущность:

"Я еще молодая девчонка,

Но душе моей тысячу лет... Гармошку он держал словно чужую – на краю коленки и, уставившись в дождливое небо оловянными от хмеля глазами, упрямо твердил:

*Я еще молодая девчонка,
Но душе моей тысячу лет"*

[1, с. 253].

Таким образом, с помощью фольклорных "голосов" персонажей, выраженных в различных жанровых формах (первичных – притча, сказка, проповедь) и опосредованных (частушка, народная песня, пересказ) различными способами в романе "Семь дней творения" выражается позиция автора-повествователя, его отношение к своим героям и в целом к проблемам бытия.

Список литературы

- 1 Максимов В. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Тера. Т. 2.

О.Е. Крыжановская

ЯЗЫКОВОЕ ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ Т.ТОЛСТОЙ "КЫСЬ"

Литературные критики и рецензенты неоднократно отмечали, что роман Т.Н. Толстой "Кысь" – это роман о постижении слова, в первую очередь, слова письменного. Но первоосновой познания слова письменного является овладение речью устной. От того, какие понятия преобладают в ней, и какие жизненные ценности находят в них свое отражение, зависит способ восприятия речи книжной: осмысленный или механический, т.е. тот, который присущ большинству обитателей *кысского* мира.

Глава "Глаголь" (то есть "слово", "речь", "говори") дает достаточно полную картину языка, а точнее, говора, бытующего в Федор-Кузьмичске. Заметим, что условно этот язык можно разделить на две составляющие, на два языка, один из которых используется голубчиками, другой доступен лишь сознанию Прержних.

Первый язык представляет собой псевдонародный, стилизовано фольклорный вариант, своеобразную стилизацию под народный сказ, где значительную часть занимают просторечные слова и выражения: *расклекотались, желвак, зыркнула, припужнулся, поднатужился, бабские (беседы)*. Сниженная лексика составляет немалую толику словарного запаса обитателей Федор-Кузьмичска: *козлы, рассундучь, жрете*.

В соответствии с замыслом автора, речь персонажей отражает особенности времени и пространства, где они существуют. Вместо современных глаголов Татьяна Никитична использует в тексте форму перфекта: *попрятавшиись, рассвирепемши, разжамши, зарумянившиись*. Автор вводит в ткань романа слова иностранного происхождения, но озвученные в народной интерпретации (*каклетта, канпот, тульпан*), старославянизмы (*орясина*).

Голубчики не имеют веры как таковой, хотя нередко в речи упоминают имя Господа. Звучит оно как своего рода заклинание, как поговорка, сохранившаяся со времен прошлого, без понимания ее смысла.

В свою очередь, языческие традиции, бытующие в городке, оказывают существенное влияние не только на быт, но и на речь его обитателей. Автор романа, в подтверждение этому, вводит в ткань текста народные заговоры: "Икота, икота, иди на Федота, с Федота на Якова, с Якова на всякого", предания, поверья, заклинания: "... в лесу есть полянка, а на полянке горяч белый камень, а под камнем тем клад зарыт. Вот в темную ночь, когда ни месяца, ни звезд не видать, на ту полянку прийти, да непременно на босу ногу, да задом наперед идти, да еще приговаривать: «Не то беру, что прочь бежит, а то беру, что в земле лежит», а придя на место, три раза сморкнуться, да три раза сказать: «Земля отройся, клад откройся», – вот тогда пойдут туманы мороком, и из леса будет скрип слышать, и тот горяч камень отвалится, и клад откроется" [1, с. 38].

Слово голубчиков "изукрашено какой-то почти подсознательной, детской памятью – оно наговорено, напето, сказано. Слово в романе – это почти устная речь" [3, с. 221]. Так, Бенедикт, свободно, как близкому знакомому, повествует о своей работе: "А в избе уж наро-о-ооуууууууу... Тьма-тьмушая. И Оленька-душенька тут ... Сидит, зарумянившиись, глазки опустила. А на Бенедикта все же зыркнула. Хорошо. <...> Скоро объявят: начинай работу. Хорошо, что не опоздал. Опоздать-то оно ничего, да пойдут переглядывания да перешептывания: а не заболел ли, боже упаси, боже упаси? Тьфу, тьфу, тьфу, не сглазить бы. Правда, сколько Бенедикт помнил, никто в ихней Избе еще ни разу не заболел, тьфу, тьфу, тьфу" [1, с. 32].

В текст произведения введено определенное количество слов-гибридов, неологизмов, созданных причудливой языковой игрой автора романа. Они являются отражением "первобытно-животной послевзрывной культуры голубчиков, формирующейся вокруг первичных потребностей человека": "хлебеда", "червыри", "грибыши", "клель", "дубельт" [2, с. 234].

Данное обстоятельство можно рассматривать как отражение постмодернистского модуса современности в контексте романа. Слова-гибриды свидетельствуют о необратимых процессах, происходящих на сегодняшний день в сознании русского человека, о мутации языка, о живучести примитивной языческой культуры.

Второй язык представляет собой литературный, книжный вариант, который доступен только пониманию Прежних. Бенедикт, по долгу своей профессии и по причине наличия хорошей памяти, употребляет в своей речи заученные строки из книг, но без уяснения сути говоримого. Книжный текст воспроизводится героем механически, не затрагивая его ума и сердца: "...стихи Федора Кузьмича, слава ему, из малопонятных вспомнились:

*В черном небе – слова начертаны –
И ослепли глаза прекрасные...
И не страшно нам ложе смертное,
И не сладко нам ложе страстное"* [1, с. 35].

Эти стихи представляют собой интертексты из всевозможных произведений авторов разных эпох, но, несомненно, большая часть из них принадлежит поэтам Серебряного века, что тоже маркирует эклектичность сознания современного человека, пережившего "Взрыв" культуры в эпоху постмодерна.

Многие слова из языка Прежних видоизменены голубчиками до неузнаваемости. Большая часть из них является словами-концептами довзрывной духовной, интеллектуальной культуры прошлого: ШАДЕВРЫ, МОЗЕЙ, ФЕЛОСОФИЯ, ОНЕВЕРСТЕЦКОЕ АБРАЗОВАНИЕ, ИЛИМИНТАРНАЯ МАРАЛЬ и другие. Эти "уродливо-бессмысленные" искажения, "кричат о главной катастрофе, описанной в *Кыси*: о мутации языка, мутации куультуры, мутации народа. Это и есть главное *последствие* описанной в романе катастрофы" [2, с. 234].

Список литературы

2 Шулежкова С.Г. "Метаморфозы" концепта "память" в современном художественном тексте (по материалам произведений Т. Толстой) // Русское слово в мировой культуре: Материалы X Конгресса Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы. Художественная литература как отражение национального и культурно-языкового развития. В 2 т. Т. 1. Развитие русского самосознания и история литературы XIX – XX вв. СПб., 2003. 328 с.

3 Иванова Н. И птицу Паулин изрубить на каклеты // Знамя. 2001. № 3. С. 219 – 221.

О. Малкина

АНТИХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТИ М.П. АРЦЫБАШЕВА "СМЕРТЬ ЛАНДЕ"

Творчеству М.П. Арцыбашева свойственна полемичность по отношению к достижениям русской литературы XIX в. Прежде всего, это связано с антихристианскими мотивами его произведений.

Произведения Арцыбашева также невозможно читать без обращения к Евангелию, хотя отношение писателя к Христу и христианству было совершенно иным, нежели у Достоевского, Толстого, других признанных христианских писателей. Парадигма качеств самых ярких арцыбашевских героев – сила, искренность; это по-настоящему свободные в своих мыслях и поступках люди, свободные прежде всего от моральных предрассудков, не желающие считаться с нормами общественного бытия, если они противоречат их личностным устремлениям, их личной воле. Именно поэтому один из лейтмотивов его творчества – слабость, нежизнеспособность, лживость христианства. Здесь писатель следует за Фридрихом Ницше, идеи которого в творчестве Арцыбашева играют ключевую роль. "Христианство – сострадать слабым и калекам... Христианство принимало сторону всего слабого, низкого, уродливого; свой идеал оно составило *по противоположности* инстинктам сохранения жизни, жизни в силе; христианство погубило разум даже самых сильных духом натур, научив чувствовать заблуждение, *искушение*, греховность в самых высших ценностях духовного..." [1] – эти слова немецкого философа почти дословно повторяют некоторые из героев Арцыбашева.

В повести "Смерть Ланде" писатель предпринимает попытку открытой полемики с христианством. Избранная им для этого форма – сложное переплетение литературных, евангельских, житийных традиций изображения человека, живущего по христианским канонам. К услугам писателя образы "положительно прекрасных" героев Достоевского, православные святые, наконец, сам Христос – черты их в концентрированном виде дарованы писателем Ивану Ланде. Тем сложнее и интереснее звучит идейный спор писателя со своим героем.

Доля заимствований из этих источников, конечно, различна. Наиболее мощный слой, формирующий идейную основу повести – евангельский текст. Иван Ланде словно повторяет жизненный путь Христа: проповедует, пытается исцелять (хотя бы душевные муки), проходит через горнило страданий, сомнений, подвергается искушениям, а в финале повести обретает свою Голгофу, "положив... душу за други своя...".

Ланде – студент, вернувшийся в родной город после смерти отца. Он известен в городе, его с радостью встречают старые знакомые, его образ мыслей даже вербует что-то вроде кружка единомышленников и последователей. Совсем еще молодой человек, скромный, застенчивый, выступает в роли Учителя, наставника, поучающего неразумных, не ведающих пока истины учеников. Позиция проповедника, занимаемая героем, объясняет то, что монологи Ланде занимают значительную часть текста повести. Он много говорит, открыто высказывает свой образ мыслей, активно реагирует на слова и поступки окружающих, увлеченно вступает в спор, отстаивая свою позицию, и всем его словам свойственна глубокая убежденность в правоте, в них чувствуется стремление переубедить собеседника, привести его к согласию с собой. Все это сообщает речам Ланде проповеднический тон.

К тому же содержание его речей, как правило, касается самых важных проблем человеческого существования. Сознание Ланде постоянно направлено к "безднам" духа. Подобная интенциональность объясняет то, что, отталкиваясь в разговоре от пустяка, незначительной фразы, Ланде в итоге превращает обыденную вербальную ситуацию в напряженный этический или онтологический спор, горячую проповедь. Так, например, застав в тюрьме Ткачева кормящим голубей, Ланде вдруг начинает говорить о вражде между людьми: "Это ведь неправда, что вечная вражда и необходимость истреблять... Такой не-

обходимости не может быть, не должно быть, не должно быть!.. Надо, напротив, защищать... все одного и один всех... и быть друзьями, братьями даже!" [2].

"Возлюбив" *ближнего*, Ланде оказывается способен оставить *близкого* – свою мать: "... я уйду от вас. Нам трудно жить вместе, не надо: вы не дадите жить мне так, как я хочу; а я буду мучить вас... Лучше я буду жить один" [2].

И для Ланде наступает печальная минута: он должен или изменить своим убеждениям, или расстаться с матерью. Выбор для него ясен: "В таких случаях не надо думать о матери!.." [2]. И он действием демонстрирует слова Христа: "Враги человеку – домашние его... Кто любит отца или мать более, нежели Меня, не достоин Меня; и кто любит сына или дочь более, нежели Меня, не достоин Меня".

В глазах "нормально" мыслящих персонажей Ланде ведет себя как "идиот", сумасшедший. Конечно, источником здесь в значительной степени служат библейские и фольклорные мотивы – в русской духовной культуре блаженные, юродивые – ближе к Богу. За глаза или в глаза окружающие высказываются о Ланде так: *юродивый, блажененький, дурачок, блаженный, святая душа на костылях, дурак, странный*.

Образ юродивого героя воплощает народные представления о православии и идее Христа. Народно-христианский генотип блаженного, юродивого, человека без роду и племени, странствующий по городам и весям, живущий подобно птицам небесным, которые "не сеют, не жнут, не собирают в житницы", человека без какой-либо социально-иерархической закрепленности исключительно близок образу Ивана Ланде, совершенно не заботящегося о том, будет ли ему где голову приклонить и готового отдать последнее любому, кто в этом нуждается.

В русле христианской незлобивости к обидящим находится реакция Ланде на ограбление, совершенное Ткачевым и его товарищами во время прогулки с Марьей Николаевной, и на пощечину, полученную от Молочаева на бульваре. В последнем эпизоде можно проследить явную проекцию на евангельский текст своеобразными литературными иллюстрациями евангельского "кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую".

Ланде не проявляет ни малейшей способности защитить себя или кого-нибудь другого. На его глазах грабят Марью Николаевну, и он не останавливает грабителей, проронив только "Бог с ними...", раздевают его самого, и он с готовностью протягивает им одежду. Его попытка помешать избиению Ткачева приводит к тому, что он сам оказывается избит, получив одну пощечину, Ланде почти "обращает" к обидчику и "другую щеку": "Одну секунду Молочаев бешено смотрел ему в глаза.

– Да ты что ж это, наконец! – хрипло проговорил он, судорожно опустив и сжимая палку, и вдруг коротко размахнулся и омерзительно, хлестко и страшно ударил его по щеке.

Ланде покачнулся и страшно побледнел. На глазах у него выступили светлые крупные капли слез, и глаза так широко раскрылись, что все лицо пропало за их влажным страдальческим блеском.

– Ну, пусть... так... – слабо уронил он концами мокрых дрожащих губ и, непоколебимо прямо глядя в глаза Молочаеву, не двинулся, не отвернулся" [2].

Происшедшее на бульваре для некоторых из знакомых и близких Ланде еще в большей степени, чем раньше, окружает его ореолом святости. Люди начинают видеть в нем новоявленного пророка Божия. В результате Ланде подвергается настоящему искушению. Ткачев, решивший, что перед ним истинный святой, предлагает ему "встать над всеми, всех повести", проповедовать "новую веру". Но Ланде с испугом отвергает это предложение: "Кто дал нам с вами власть переделывать людей по-своему силой и обманом? Может быть, именно мы с вами самые дурные, погибшие люди?.. Как знать, зачем и для чего все кругом!.. Идите своей дорогой, кто пойдет за вами – пусть идет. Идите впереди, а не толкайте сзади! Если ваша жизнь будет права, след ее не пропадет, а пройдет через все века!..." [2].

Ланде не может стать пророком "новой веры", заставить людей быть истинными христианами, а самому стать Спасителем. Такая метаморфоза абсолютно противопоказана ему. Обманом, ложью, злом не добиться счастья и свободы. Мало того, насилие противоречит личной свободе и ответственности за свой выбор, отличающие христианство. Для Ланде религиозный фанатизм – бесовская подмена истинной веры, путь к *человекобожию*, а не к *богочеловечеству*.

Гибель Ланде прозаична и вместе с тем символична. Без гроша в кармане он отправляется пешком за тысячу верст, чтобы поддержать упавшего духом в ожидании смерти Семенова. Накануне этого последнего странствия он пытается раздобыть у кого-нибудь денег, чтобы облегчить свое путешествие. В одном из эпизодов писатель сводит Ланде со священником, "седеньким, беленьким стариком-попиком". Христианин *на словах* и христианин *в действии* – такова идейная дуэль, которую устраивает своему герою автор. Ланде просит у "попика" немного денег, чтобы только хватило на дорогу, и встречает резкий

отпор у того, кто по положению своему должен был бы "отдать и верхнюю одежду нуждающемуся в рубашке". Причем священник не просто отказывает просящему, но даже издевается над ним, посоветовав отправляться "зайчиком" или "пешечком".

Арцыбашев неоднократно, намеренно подчеркивает смрадность трупа. По христианским канонам, нашедшим отражение в православных житиях, мощи святых нетленны, и запах от тела усопшего праведника должен исходить благой. Но вслед за Достоевским, в "Братьях Карамазовых" которого ужасно быстро после кончины "провонял" старец Зосима, Арцыбашев отдает законам тления Ивана Ланде, от его тела идет такой "ужасный, омерзительный" смрад, что нашедших его мужиков "шатнуло".

Печальна картина смерти Ланде. Сухие листья и серая грязь покрывают одежду, словно земля уже тянет в себя его тело. Законы жизни и смерти неизменны, равно властвуют над грешниками и праведниками, и какие бы деяния не сопровождали человека, он рано или поздно подчинится природе. Именно поэтому отречься от природного в себе, жить неестественной, вымученной жизнью – не только глупо, но и преступно. И тем не менее каждый волен жить так, как хочет, если он искренен перед самим собой. В этом-то и заключена свобода человека. "Я любил и люблю Ланде... говорит о нем Владимир Санин, – не потому, что он был таков, а потому, что он был искренен и на своем пути не останавливался ни перед какими преградами, ни смешными, ни страшными ... Для меня Ланде был ценен сам по себе, и с его смертью исчезла и ценность его ... следовать этому нельзя ... Ланде надо родиться. Христос был прекрасен, христиане ничтожны" [2].

Список литературы

- 1 Ницше Ф. Антихристианин // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. 20 с.
- 2 Арцыбашев М.П. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Терра, 1994. Т. 1, 608 с.

Т.Е. ЖУКОВА

РОМАН Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО "ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ" В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОТРАЖЕНИИ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА

Достоевский Ф.М., по нашим наблюдениям, заложил смысл названия романа "Преступление и наказание" не в противопоставлении понятий, не в их антонимию "Преступление" – "наказание" – это взаимосвязанная цепь действий, мыслей, чувств, переживаний героя, звенья которой восстанавливаются в ходе пристального прочтения и анализа в структуре всего произведения. Эта глубокая связь, возможно, была прочувствована и Владимиром Максимовым, который в своих повестях и романах "Ковчег для незваных" и "Семь дней творения", глубоко разработал проблему неотвратимости наказания в физическом, социальном, моральном и метафизическом планах.

Функциональный компонент романа Достоевского – "преступление" – имеет составляющие части с условными названиями: "мечта", "трактир", "проба", "письмо", "сон", "Лизавета", "приговор", которые отражают сложную борьбу сил добра и зла, человечности и дьявольщины в душе главного героя, ибо, по Достоевскому, преступление начинается задолго до деяния – в помыслах. "Наказание" как компонент также имеет свои условные части: "состояние после убийства", "сны", "поединки", "смерть матери", "каторга". Но в романе есть и третий значимый компонент – "воскресение". О воскресении как о дальнейшем перерождении героя Достоевский говорит лишь в эпилоге романа. Однако при внимательном прочтении мы видим, что путь обновления героя начинается почти параллельно с переживанием им наказания. Достоевский показывает, что в душе героя есть послы к перерождению, раскрывающиеся, на наш взгляд, в таких частях-эпизодах: "на мосту", "воскресение Лазаря", "чужая боль", "признание Соне", "образы ребенка в сознании героя", "покаяние на площади", "страшный сон", "любовь к Соне", "загадочное Евангелие". Это своеобразные "ступеньки" на пути к перерождению героя.

Почти все названные компоненты структуры обнаруживаются и у Владимира Максимова. В романе "Семь дней творения", например, "мечта" главного героя, коммуниста Петра Лашкова о материальном

благоденствии человечества, о равном распределении благ выражена в символическом муляже: окороче, сделанном из картона. Герой совершает преступление против совести, против Божьего промысла, но в результате, как и Раскольников, не может воспользоваться "плодами". Возмездие постигает не одну личность, а весь народ России, совершивший преступление перед Высшими законами, поправший природный и социальный миропорядок. За содеянное и у Достоевского, и у Максимова расплачиваются "ближние".

У Достоевского Вечная книга имеет для Раскольникова глубокий символический смысл: с нее начинается невидимый путь по "ступенькам" к перерождению героя. Максимов В. ведет своего героя тем же путем. Раскольникову помогает верующая женщина – Соня, а Лашкову – пришедшая к вере дочь Антонина.

Символично совпадение или намеренное следование Ф.М. Достоевскому в употреблении выражения "Новый Иерусалим" в прозе В. Максимова.

Во время поединка с Порфирием Петровичем Раскольников, говоря о вечной борьбе "тварей дрожащих" и "право имеющих", подытоживает: "Одним словом, у меня все равносильное право имеют, – и да здравствует вековечная война, – до нового Иерусалима, разумеется!" [1, с. 283]. На наш взгляд, эта фраза – ключевая, значимая, многое объясняющая. Порфирий Петрович, уловив в ней "зацепку", не случайно поспешил продолжить диалог: "Так вы все-таки верите же в Новый Иерусалим?.. И-и-и в Бога веруете?.. И-и в воскресение Лазаря веруете?.. Буквально веруете?.. Вот как-с ...". Обратим внимание на то, как логично и психологически тонко ведет свое расследование Порфирий Петрович. Смоделируем его возможные рассуждения. Вначале он "проверяет" Раскольникова верой в "Новый Иерусалим". Что имеет в виду герой, говоря о Новом Иерусалиме? Определим семантику словосочетания. Прежде всего, вспомним Древний Иерусалим, трагическую судьбу этой Святой Земли, находившейся под властью Рима. Пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат допрашивает Иисуса. "Пилат говорит ему: мне ли не отвечаешь? Не знаешь ли, что я имею власть распять Тебя и власть имею отпустить Тебя? Иисус отвечал: ты не имел бы надо Мною никакой власти, если бы не было дано тебе свыше; посему более греха на том, кто предал Меня тебе" [3, 19:10 – 11]. Как видим, мысль Пилата о власти созвучна убеждениям Раскольникова: "Кто много посмеет, тот у них и прав ... власть дается только тому, кто посмеет наклониться и взять ее. Тут одно только, одно: стоит только посметь!" [1, с. 434]. Итак, судьба Древнего Иерусалима не есть ли пример "вековечной войны"? Эта война будет продолжаться, по Раскольникову, до тех пор, пока не победит более сильный "право имеющий", то есть тот, кто "много посмеет", пока не перекроит мир заново, пока не вытравит старую веру и не обратит в свою – словом, пока не создаст Новый Иерусалим. Заметим, что под маской "право имеющего" может скрываться не только личность, но и многотысячная армия, народность, нация. Таким образом, словосочетание "Новый Иерусалим" имеет в данном контексте значение: "абсолютно новый мировой порядок; изменения мирового масштаба". Понимая это именно так, Раскольников легко признается в вере в Новый Иерусалим, т.е. в новый миропорядок, который неизбежен в результате "вечной войны" сильных личностей и "тварей дрожащих".

По логике же рассуждений следователя, верить в Новый Иерусалим – значит признать эту землю Святой, значить верить в Бога и в воскресение Лазаря. Но верующий человек не может делить людей: для него все люди – братья и сестры. Раскольников не сразу понял эту связь, потому его последующие признания выглядят фальшиво. "Верую, – повторил Раскольников, поднимая глаза на Порфирия. – Ве-верую. Зачем вам все это?" [1, с. 284]. Так герой оказался в ловушке следователя. Осознав это, он готовится к худшему: прощается с матерью и сестрой, просит Разумихина позаботиться о них, намекая ему на причину своего исчезновения.

У Максимова В. "Новый Иерусалим" – это возрождение России после революционной смуты.

Итак, по нашим наблюдениям, В. Максимов, следуя за идеями Ф.М. Достоевского, глубоко постигает реальность, основываясь на библейской символике.

Список литературы

- 1 Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М.: Худож. литература, 1974. 344 с.
- 2 Евангелие от Луки (16:19-31).

Т. И. Выжимова

**"БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ! ВОТ В ЧЕМ ВОПРОС..."
ПО РОМАНУ СИГРИД УНСЕТ "ЙЕННИ"**

*Воля человека не выше облаков,
Кто-то так изрек из мудрецов.
И мы вольны лишь в ней с тобой,
Не более, чем ветром гонимый прибор.*

*В этом мире так много такого,
Чего люди не знают, но ждут.
Потому эти песни не новы,
И их вечно поют и поют...*

*Мы суть творенья постигаем,
Когда в себя взор направляем.*

Выжимова Т.И.

Каждое художественное произведение рождается из единой общей идеи, которой оно обязано и художественностью своей формы, и своим внутренним и внешним единством: только тогда оно имеет свой неповторимый, замкнутый в самом себе мир.

Как писал Андре Моруа: "Соблюдение законов формы, когда речь идет о стиле, и некоторая сумбурность композиции – вот, быть может, секрет величайшей поэзии" [1].

Поэтический язык в романе Сигрид Унсет, как одно из высших достижений творчества, создает особый колорит и форму смыслового содержания, открывая нам отличительные свойства ее таланта. "Дар слова есть также натуральная принадлежность человека; язык не выдумывается, как и любовь" [2, с. 147].

Ведь лиризм – это тот фундамент, на котором выстраивается все творчество любого писателя, и чем глубже его корни в творческой индивидуальности, тем мощнее дарование, тем выше талант. "Творчество – в языке, технике, органостроительстве живых существ; целое как вид творчества воплощенного; личность и имя как ее образующий лик... ", – считал П. Флоренский. [3, с. 40], а Николай Кузанский еще ранее писал: "У творческой личности человека нет другой конечной цели, кроме человека: "все творимое им при развертывании заранее уже было в нем самом,... в нем самом существует целый мир" [4, с. 258 – 261].

Сигрид Унсет смогла в простоте обычной жизни, среди повседневных жизненных обстоятельств открыть и показать нам глубину внутренней психологической драмы, переживаемой ее героиней Йенни Винге – молодой норвежской художницы.

Йенни родилась и выросла в семье, где "все они ютились в двух маленьких комнатках. Йенни спала в крошечной коморке для прислуги, она выполняла всю домашнюю работу, в то же время училась и помогала матери, чем только могла". [5, с. 58]. " Да, теперь этого по ней не видно. Она такая сильная ... ", – говорит Ческа [4, с. 58]. В двадцать восемь лет Йенни, получив небольшое наследство тети, уехала в Италию, чтобы продолжить учиться и стать художницей. Жизненные обстоятельства сформировали ее характер и укрепили волю к жизни: "С обстоятельствами надо бороться ... и по большей части найти выход ..., когда постоянно видишь, как много может вынести человек, не теряя мужества к дальнейшей борьбе и не падая, – " говорила она. [5, с. 26]. Привыкшая брать ответственность на себя за других, она считала, что в несчастье, "которое обрушивается на человека, виноват он сам. И если не удастся воспитывать свою волю так, что он является господином своего настроения, то лучше всего ему застрелить-

ся" [5, с. 58], и еще она "утверждала, что первые двадцать пять лет надо часто выдерживать борьбу, так что приходится радоваться, когда это остается позади" [5, с. 79].

Русский физиолог и психолог Н.Я. Пэрна писал: "Человеческая жизнь представляет собой не сплошную жизнь, а – цепь из последовательно, вытекающих одна из другой жизней ... Не одно существо, а ряд существ, одно на другое наложенных, или одно из другого вытекающих, составляет человека" [6, с. 130 – 135]. Йенни очень четко определила границы данного периода своей жизни. Такой она предстала перед нами, потому что сама себе была опорой в жизни, а это всегда максимальная форма устойчивости и самостоятельности. Но пришло время, и ее сердца коснулась любовь. "Любовь, к которой она стремилась, должна была быть горячей и всепоглощающей, но в то же время чистой и безупречной. Она решила быть честной и верной по отношению к любимому человеку. А потому она хотела, чтобы это был человек, который мог бы завладеть ею всецело" [5, с. 86]. Женщина по природе своей может быть дополнением мужчины, мужа, то есть ему необходимой частью. Мужчина же, в лучшем случае, может принадлежать лишь себе.

С Хельге она познакомилась в первый день его приезда в Италию. Позже он скажет ей: "Я знаю, что вы умны и энергичны, и добры и правдивы. Впрочем, все это я знал с того самого момента, когда услышал ваш голос" [5, с. 83]. "Голос... Это сама душа, вернее говорящая о сокровищнице сердца, о характере, чем взгляд, чем улыбка. Все поддельно, кроме голоса", – так писал В. Розанов [7, с. 228]. Но жизнь словно испытывает нас: достойны ли мы того, чего ждем от нее. Йенни выдержала все испытания, кроме одного – любовью. Когда человек любит, он всегда испытывает чувство тревоги или страх потери, но недоверие порой ранит еще сильнее: "Пойми, я скорее простила бы тебе измену, чем недоверие ко мне" [5, с. 151]. Пропастью, разделившей их, стала для них семья Хельги. Йенни и Хельге не узнали своей любви. "Любовь – это обмен души-тела" [7], но они не вошли в нее, а остановились.

"Любовь умерла ... Но великий Боже, как могла она умереть, когда она сама не хотела этого" [5, с. 153]. Их разрыв был бегством двоих от неизбежного: Хельге был для нее этой неизбежностью, а все случившееся с Гертом Граммом – лишь горьким опытом ее жизни.

Как пророчески звучат слова Хельге: "Жизнь так богата случайностями, что даже вы, со всеми силами и энергией, не в состоянии побороть то, что вас ожидает" [5, с. 74].

Мы все актеры в нашей жизни: только одни как живут, так и играют, а другие – играют, чтобы жить. Йенни из-за страха остаться одной, шагнула в объятия Герта Грамма: "Она чувствовала себя безнадежно одинокой. И когда он предложил ей любовь и ласку, у нее не хватило мужества отказаться от этого" [5, с. 18].

В ней всегда жило чувство вины по отношению к Герту, "... ведь ее любовь не такова, какой она ему представляется. И этого она не могла объяснить словами... Это вовсе не милость или дар. ...Это маленькая, жалкая, молящая любовь" [5, с. 178]. Он же любил ее по-своему и хотел обрести с ней себя, словно компенсируя все потери за прожитые годы, но он никогда не мог прикоснуться к тайникам ее души: их души имели разную полетность.

Все слова, что она говорила, были больше из-за сострадания к нему, потому что внутри ее жила своя непреходящая боль: а он боялся, что "когда-нибудь ее любовь к нему умрет. Но никогда ему не приходило в голову, что ее любовь уже родилась больной, что она уже при рождении носила в себе зачатки смерти" [5, с. 180].

Но ей захотелось стать как все, чтобы наслаждаться жизнью, а не размышлять о ней: "И вот однажды я изменила на одно мгновение свой курс. И вот я свернула слегка в сторону, ... мне захотелось быть молодой и поиграть немного. А меня втянуло в поток, который унес меня", – говорит Йенни [5, с. 243].

Каждый человек в реальном мире сталкивается с внешней средой, выдерживая ее удары и испытывая при этом внутренние противоречия. И эта внутренняя борьба, что разрывала на части, лишила ее жизненных сил. После смерти ребенка "в первые месяцы она вся как-то трепыхалась, словно птица с подбитыми крыльями" [5, с. 237]. Ее последняя надежда и вера внезапно оборвалась, и "она потеряла всякую почву под собой ... Та опора, которая была прежде в ней самой, исчезла ... Она чувствовала, что внутренне разлагается" [5, с. 267]. Рутинная действительность поглотила ее время, уничтожив ростки былой радости и надежды. Она теряла себя, все чаще прикладываясь к рюмке с виски, и реже держала в руках кисти и краски. Ничего лучшего она уже не могла создать после той памятной весны в Италии.

Помощь друзей Йенни не хотела да и не могла постоянно принимать: "Ей казалось, что она должна сперва выбрать из душевной распутицы, выбраться с помощью своих собственных сил. Она должна хоть ненадолго почувствовать, что в ней проснулась былая воля, чтобы снова вернуть к себе хоть сколько-нибудь уважения и доверия" [5, с. 268]. Но "чтобы знать, для чего жить и куда идти, каждому

нужно в какой-то совсем иной инстанции, в глубине своего собственного духа, найти в себе абсолютную опору", – писал С. Франк [8, с. 517].

До тех пор пока человек продолжает зависеть от мнения многих других и событий внешнего мира, он крайне уязвим и обязательно несчастлив. И только тогда, когда мы найдем этот центр в себе, в своей душе, примирив все борющиеся элементы, все собой соединяя, тогда наши отдельные впечатления превращаются в мудрость и наши моментальные сердечные увлечения находят завершение в любви. Элифас Леви писал: "Мужчина есть любовь в мудрости, женщина есть мудрость в любви" [12, с. 132].

Действие в романе Сигрид Унсет происходит более века назад, но мир человеческих чувств не знает границ и перемен. По В. Томсону, человеку дано пять, шесть или семь чувств; а это суть семь метафизических осей мира, вокруг которых вращается вся душевная деятельность человека.

Вся человеческая мораль порой подобна жемчужному ожерелью: стоит только развязать узел, и оно – рассыплется. "Есть только два вида людей: одни – праведники, которые считают себя грешниками, другие – грешники, которые считают себя праведниками", – считал Б. Паскаль [9, с. 276].

Наступают периоды в жизни любого человека, когда следует остановиться, а не продолжать борьбу с собой и обстоятельствами. Эти жизненные остановки бывают необходимы, чтобы смириться с ударами судьбы, сохранив свои внутренние силы. Ведь такого рода смирение – это не унижение, а всего лишь преодоление. "Она решила помнить этот горький урок, эту любовь, которая могла бы удовлетворить многих, но ее не удовлетворила. Лучше ничего..." [5, с. 188].

Йенни пожелала большего, чем могла предоставить ей жизнь: "Я больше всего на свете желала быть счастьем для кого-нибудь... Не было такого человека, для которого я была бы незаменима... Я обречена всю жизнь тосковать по недостижимому" [5, с. 244, 260]. Наши желания могут быть осуществимы лишь в пределах возможностей, данных природой каждому из нас: нельзя от нее требовать большего. Вот почему ее желание "переделать себя, чтобы попасть в среду тех людей, где она всегда была чужой", не могло осуществиться, "потому что у нее была другая натура" [5, с. 267].

Она родилась с задатками яркой индивидуальности: человек тем совершеннее, чем более самостоятельным и индивидуальным он является, потому что "личность есть только первое состояние, с которого начинается жизнь, крайний предел жизни", – писал Л. Н. Толстой [10, с. 381].

Но странность жизни состоит в том, что чем сильнее личность, тем страшнее может быть падение. "Одному богу известно, что моя жизнь сложилась не так, как я этого хотела. Ведь по правде говоря, мне такая жизнь не под силу. Я сумею поставить точку во время", – говорит Йенни. [5, с. 39 – 243]. И она полоснула по венам... Чтобы уйти из жизни вот так, ей потребовалась большая сила воли, а чтобы продолжить жизнь, ей не хватило той же силы воли до бесконечного терпения. "Все произошло только потому, что Йенни была такова, какова она была по натуре" [5, с. 283]. Пожалуй, главная трагедия ее жизни свершилась еще раньше, чем самоубийство: она изменила не другому мужчине, а прежде себе самой, в своей глубинной сути, и уже не смогла принять себя другой. "У нее не хватило сил оставаться одной, замкнутой в своем собственном "я". Она совершила насилие над своей собственной природой" [5, с. 267], потому что она не смогла отдать себя в жертву жизни: избрав другое – став жертвой смерти. "Она смотрела на свое лицо в зеркале, и ей казалось, что оно совершенно чужое... В голове у нее не было ни одной мысли, страха она также не испытывала. Она только чувствовала, что отдается неизбежному" [5, с. 277].

Жизнь – это большая игра, где часто невидимый режиссер раздает нам разные роли, но нам дается возможность права выбора. Йенни сделала свой выбор. "Она сделала это из-за себя... Эта участь выпадает на долю лучших из вас! А мы не подозреваем, что у вас делается на душе. Это прямо какое то безумие", – скажет Гуннар Хегген после ее смерти [5, с. 282, 223].

В этом парадоксе жизни заложена закономерность судеб многих людей: чем сильнее развита личность, тем труднее стать счастливым, потому что понять и принять человека таким, каков он есть, доступно только одному любящему взгляду. "Они не могли понять твоей души", – говорит Гуннар.

Хельге в своих мучительных раздумьях искал ответ на тот же вопрос: "Кто она, эта женщина, которая держала его в своей власти..., которая неотступно владела всеми его мыслями эти три года? ... И вдруг он понял, что никогда, он не владел ее душой" [5, с. 279].

Кто-то из мудрых изрек: "Душа, томящаяся в оковах – это человек, душа, постигшая оковы и разбившая их – это Бог". Но у человека всегда остается надежда, и как писал Томас Гоббс: "Эта надежда и это ожидание будущего знания, возбуждение каким-нибудь новым и странным событием, и составляют ту страсть, которую мы обычно называем изумлением" [13, с. 128].

Проходят века, торопятся столетия, сменяя одно поколение людей другим, но по-прежнему, как писал В. Соловьев: "У верующей любви... только оборонительное оружие – терпение до конца" [2, с. 171].

Мы все порой не успеваем осознать подлинную цену жизни: возможно, у Йенни также не хватило сил переступить порог в следующий ее этап, чтобы увидеть и понять простую истину, что любовь живет везде и во всем – ее лишь нужно научиться открывать для себя. Она даже в каплях летнего дождя, что стучат сейчас в мое ночное окно, шорохе листьев и бегущих торопливых облаках, которые будто зовут меня вслед за собой. Только нужно не разучиться удивляться тому миру, где мы живем. "Начало истины или знания есть удивление", – писал Платон в Теэтете [3].

А саму жизнь победить нельзя, победить можно лишь смерть: за той чертой приходит покой. На общем древе жизни мы только листья, где у каждого свой срок, "потому и бывает начало..., чтобы в предначертанное время наступил конец" [11, с. 40].

И так в природе по ее законам происходит обновление жизни, потому что "мир вечно тревожен, тем и живет" [7, с. 482].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Моруа А. От Монтеня до Арагона. М.: Радуга, 1983. 667 с.
- 2 Соловьев В. Смысл любви: Избранные произведения. М.: Современник, 1991.
- 3 Флоренский П. Собрание сочинений. М.: Мысль, 2000. Т. 3(1).
- 4 Кузанский Н. Сочинение: В 2 т. М., 1979. Т. 1.
- 5 Унсет С. Йенни. Минск: РИФ "Сказ", 1994.
- 6 Пэрна Н. Ритмы жизни и творчества. Л.; М., 1925.
- 7 Розанов В. Уединенное. М.: "Эксмо-Пресс", 1998.
- 8 Франк С. Крушение кумиров. Мир философии. II ч. М., 1991.
- 9 Паскаль Б. Мысли. М., 1999.
- 10 Толстой Л. Понятие жизни. Собрание сочинений. М., 1936. Т. 26.
- 11 Хаггард Г. Собрание сочинений. Калуга: Библио, 1992 – 1995. Т. 2.
- 12 Шмаков В. Священная книга Тота. М., МСМ XVI.
- 13 Гобсс Т. Избранные произведения: В 2 т. М., 1964. Т. 1.

О.С. Ховрина

СЕМАНТИЧЕСКИЕ СВЯЗИ ГЛАГОЛОВ ДВИЖЕНИЯ В МЕТАФОРИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

(НА ПРИМЕРЕ ГЛАГОЛОВ ЛЕТЕТЬ, КРУЖИТЬСЯ,
ПАРИТЬ, ПЛЫТЬ, ПОЛЗТИ, ПОРХАТЬ)

Известно, как много внимания уделено в лингвистической литературе так называемым глаголам движения.

Глаголы движения являются устойчивой структурно-семантической группой глаголов, обозначающих физическое перемещение в пространстве живых существ и неодушевленных предметов и отличающихся от других глаголов своеобразной корреляцией, т.е. семантической и морфологической взаимосоотнесенностью двух членов противопоставления (идти – ходить). Однако эта группа включает в себя не только глаголы указанного типа, но и глаголы, не имеющие таких коррелятов (карабкаться, лавировать, мчаться, скакать, фланировать и т.д.), которые, как и первые, обозначают физическое перемещение субъекта или объекта в пространстве. Постоянное внимание к глаголам движения вызвано частотным употреблением их в речи, соотносительностью в обозначении того же способа передвижения, особенностями видообразования и словообразования. Большинство исследователей (Блягоз З.У., Зарецкая С.А., Сергеева Н.Н., Сырбу М. и др.) рассматривают глаголы движения, опираясь на прямые номинативные значения, в связи с этим особый интерес представляют именно переносные значения, которые возникают на основе прямых и отражают предметы опосредованно через эти значения.

Перенос наименования, как известно, происходит за счет вторичной номинации, т.е. с использованием фонетического облика уже имеющейся языковой единицы в качестве имени для нового обозначаемого. Результаты первичной номинации осознаются носителями языка как первообразные, напри-

мер, *бежать* – быстро двигаться в каком-либо направлении, поспешно, стремительно направляться куда-либо; *ехать* – двигаться, перемещаться в определенном направлении по суше или по воде с помощью каких-либо средств передвижения; *нестись* – очень быстро двигаться, перемещаться, мчаться и т.д. Результаты вторичной номинации воспринимаются как производные по морфологическому составу и/или по смыслу: *бежать* – перен.: быстро протекать, проходить (о времени); *ехать* – перен.: сдвигаться со своего места, соскальзывать; съезжать; *нестись* – перен.: быстро распространяться, становится известным всем (о молве, новостях) и т.д. В основе вторичной номинации лежит ассоциативный характер человеческого мышления, позволяющий устанавливать ассоциации по сходству или смежности между некоторыми свойствами элементов внеязыковой действительности, отображенной в значении уже существующей языковой единицы, и свойствами нового обозначаемого, возникшего в результате пересмысления. В этом отношении наиболее показателен метафорический тип переноса, поскольку метафора "способна обеспечить рассмотрение вновь познаваемого через уже познанное, зафиксированное в виде значения языковой единицы" [1], кроме того, метафора "не только способствует повышению упорядоченности знаний, которыми обладает общество, но и позволяет получить новую информацию о мире, обнаруживая сходство в различном и неожиданные характеристики в привычных представлениях, что порождает различия, не замеченные ранее" [2].

Являясь одним из наиболее продуктивных способов смыслопроизводства, формирующегося в актах вторичной номинации, метафора способна совмещать в себе абстрактное и конкретное, реальное и вымышленное, синтезировать различного рода сведения в новые концепты, исходя из нашего опыта, который помогает отбирать и усваивать необходимые для языковой личности параметры воспринимаемого мира.

По словам В.Н. Телия, "процесс метафоризации – это всегда некоторая проблемная когнитивно-номинативная ситуация со многими переменными факторами", который "объемлет целеполагающую интенцию субъекта метафоризации, задающую те когнитивные и/или прагматические функции, которые будет выполнять метафора в коммуникативных актах" [3]. Любая метафора начинается с допущения о подобии гетерогенных сущностей. Это допущение является модусом метафоры или модусом фиктивности, который выражается в форме "как если бы". Именно этот модус приводит в движение наши знания о мире, которые вызывают разнообразные образно-ассоциативные представления. При этом важную роль играет такой параметр метафоры как антропометричность, т.е. способность человека соизмерять окружающую его действительность на основании индивидуальных знаний, выработанных в соответствии с эталонами и стереотипами данной национально-языковой культуры. В результате чего присущие человеку и окружающему его миру характеристики переносятся на явления природы, животных, растения, предметы, при этом наблюдается и обратный процесс. Поэтому *мысли блуждают, бродят, колбродят* (т.е. не имеют определенного направления, подобно человеку сбившемуся с пути и пытающемуся найти дорогу), а также *прыгают, скачут* (т.е. резко изменяются, как бы делая прыжки); *время ползет, бежит, летит, мчится* (где отображается очень медленно идущее или быстро бегущее время); *звуки могут катиться* (о раскатистых звуках: раздаваться, что ассоциируется со звуками, проезжающих по дороге автомобилей), *литься, течь, струиться* (плавно и непрерывно звучать, напоминая звуки струящихся весенних ручьев), *плыть* (легко и плавно распространяться, подобно едва уловимым звукам от проплывающей в реке рыбы) и т.д. Необходимо отметить, что антропометричность вносит в метафоризацию субъективный фактор, который проявляется в выборе того или иного вспомогательного средства для метафоры. Под вспомогательным средством подразумевается имя в его "буквальном значении", используемое в качестве носителя для нового значения. Субъективность, в свою очередь, зависит от номинативно-прагматических целей, которые ставит перед собой создатель метафоры. Как следствие, слово в метафорическом значении имеет расплывчатые семантические границы, становится подвижным, многое сразу не распознается, а присутствует имплицитно. Понять смысл метафоры зачастую помогает контекст и речевые ситуации. Поэтому слова с метафорическим значением обладают "лишь потенциальной семантикой, т.е. не фиксируют определенное содержание, а лишь нечетко очерчивают некую семантическую область с вероятностной структурой" [4].

Глаголы движения являются многопризнаковыми и информативно богатыми словами, в результате чего легко подвергаются метафоризации. Метафоры, образованные от глаголов движения, равно как и от глаголов других ЛСГ, мотивированы разнообразными ассоциативными связями первичных значений. Из совокупного содержания этих значений, включающих не только основные характеристики (интенциональные), но и второстепенные, (импликациональные), непосредственно не входящие в ядро первичного значения и образующие "некоторую вероятностную структуру", отбираются только те, которые вписываются в общую картину новой реалии. Они и составляют содержание вторичного (метафорического) значения слова в конкретном контексте. Таким образом, одни признаки отходят на задний план,

затушевываются, а другие, наоборот, актуализируются, становятся главными. При этом из прямого значения может быть выбран самый несущественный признак, не принимаемый обычно во внимание, но обладающий сходством с признаком другого объекта, хотя бы даже потенциально, поскольку абстрагирующая способность человеческого мышления позволяет приписывать признак объекту, на самом деле ему не свойственный. Поясним это на конкретных примерах. Так для глагола *лететь*, употребленного в метафорическом значении "двигаться в определенном направлении с большой скоростью по земной или водной поверхности, едва касаясь ее", основанием переноса наименования послужила импликация "быстро двигаться", явно не представленная в прямом значении, но приписываемая указанному выше глаголу рядовым носителем языка по ассоциации с полетом птицы или самолета: *После работы Михаил, подобно реактивному самолету, летел домой, чтобы успеть посмотреть футбольный матч между сборной России и Франции*. Глагол *плыть* из импликационала первичного значения реализует такие признаки, как "плавность", "легкость", "торжественность", которые отображают стереотипное представление нашего народа, связанное с образом лебедя, поэтому *плыть* – это "двигаться в каком-либо направлении легко и плавно, с торжественным, величавым видом, как бы не прилагая усилий, подобно лебедю": *Елена с торжественным видом победительницы плыла на сцену, где ее ожидала долгожданная награда*. На базе импликаций "медленно двигаться" и "двигаться с трудом", являющихся потенциальной информацией прямого значения глагола *ползти*, возникло метафорическое значение "двигаться в определенном направлении очень медленно, с трудом, идти тихо, шаг за шагом, словно припадая туловищем к поверхности и перебирая конечностями": *Женищина с тяжелыми сумками медленно ползла к автобусной остановке*. Во всех приведенных примерах метафорический перенос не выводит рассматриваемые глаголы за рамки исходной лексико-семантической группы, а именно за пределы ЛСГ глаголов движения, сохраняя категориально-лексическую сему "перемещение в пространстве". Но наблюдается и противоположный процесс, когда метафоризация приводит к утрате архисемы основного значения, что сказывается на отнесенности глаголов движения к иным ЛСГ. Например, глагол *кружиться* "двигаться в пространстве, ограниченном окружностью, или совершать круговые движения вокруг чего-либо" при переносе наименования переходит в ЛСГ глаголов трудовой деятельности с категориально-лексической семой "работать", приобретая метафорическое значение "быть в постоянных хлопотах, суете, подобно пчелам, кружащимся над цветками и собирающим нектар", так как образ пчелы ассоциируется в русском этносе с трудолюбием, постоянными хлопотами и заботами: *Екатерина Ивановна с самого утра кружилась на кухне, стараясь управиться к приезду гостей*. Глагол движения *парить* в результате метафорического переноса становится принадлежностью ЛСГ глаголов эмоционального состояния с категориальной ядерной семой "испытывать какое-либо состояние", а именно "воодушевления, устремленности к возвышенным мечтам, мыслям, чувствам, подобно птице, держащейся в воздухе на раскрытых крыльях": *Светлана еще долго не могла заснуть, от переполняющего ее чувства радости, продолжая парить где-то высоко в небе над безбрежными морскими просторами*. Глагол *порхать* "легко перелетать с места на место (о птице, бабочке и т.п.)", реализуя метафорическое значение "вести легкую, праздную жизнь", переходит в ЛСГ глаголов образа жизни с архисемой "жить": *Александр Степанович никогда долго не жил на одном месте. Он порхал с квартиры на квартиру, проводя большую часть своего времени в безделье*.

Таким образом, в результате метафорического переосмысления семантические связи глаголов движения с исходной ЛСГ либо сохраняются, либо изменяются, что сказывается на принадлежности глаголов движения к другим ЛСГ, например, ЛСГ глаголов трудовой деятельности, ЛСГ глаголов эмоционального состояния, ЛСГ глаголов образа жизни. Кроме того, метафоры, образованные от глаголов движения, как впрочем, и от глаголов других ЛСГ, способствуют развитию языковой семантики, наглядно демонстрируют осознанное использование того или иного образа, положенного в основу метафоры, и несут не только познавательное, но и эстетическое значение.

Список литературы

- 1 Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины // "Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира" / Серебренников Б.А. и др. М.: Наука, 1988. 179 с.
- 2 Гусев С.С. Упорядоченность научной теории и языковые метафоры // Метафора в языке и тексте. М.: Наука, 1988. 133 с.
- 3 Телия В.Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция // Метафора в языке и тексте. М.: Наука, 1988. 34 с.
- 4 Никитин М.В. О семантике метафоры // ВЯ. 1979. № 1. 99 – 101 с.
- 5 Толковый словарь русских глаголов: Идеографическое описание. Английские эквиваленты. Синонимы. Антонимы / Под ред. проф. Л.Г. Бабенко. М.: АСТ-Пресс, 1999.

ВИДЫ ГЛАГОЛА И ИХ ИЗУЧЕНИЕ В НЕРУССКОЙ АУДИТОРИИ
НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ

Категория глагольного вида традиционно является одной из самых трудных для иностранцев. В восприятии иностранца, еще только начинающего изучать данную тему, категория вида предстает очень неоднородной. Речь идет о разнородности типов видового употребления, которых в основном четыре – в соответствии с четырьмя типами видовых значений.

Первый тип видового употребления – контексты, в которых замена вида абсолютна невозможна. (Не надо приглашать его / Не надо пригласить его). В таких случаях уместно говорить об ограничениях в сочетаемости, когда возможна только одна форма вида. А это, в свою очередь, означает, что виды здесь не выражают никакого значения.

Второй тип видового употребления составляют контексты, в которых виды выражают аспектуальные значения, т.е. значения, которые отражают особенности протекания действия: однократность, повторяемость, одновременность, последовательность и др. Названные значения являются для вида основными, так как вид – это прежде всего аспектуальная категория. Когда виды выражают аспектуальные значения, при замене видовой формы меняется сама ситуация, которую выражают виды. Например, предложение "Когда он отвечал, он смотрел на преподавателя", в котором употреблены глаголы НСВ, выражает одновременные действия, а предложение "Когда он ответил, он посмотрел на преподавателя", в котором употреблены глаголы СВ, выражает последовательные действия.

Третий тип видового употребления представляют контексты, в которых виды выражают модальные значения. Модальные значения – это значения возможности/невозможности, разрешения/запрета, долженствования и т.д. Например, в предложении "Нельзя закрывать дверь: в комнате душно" с инфинитивом НСВ выражается значение запрещения, а в предложении "Нельзя закрыть дверь: у нас нет ключа" с инфинитивом СВ выражается значение невозможности совершения действия. В контекстах с модальным значением нет реально протекающего действия, а есть только название действия (инфинитив глагола).

Четвертый тип видового употребления образуют контексты, в которых виды выражают модусные значения. В этих контекстах различие между значениями СВ и НСВ оказывается чисто субъективным, поскольку разные формы вида отражают здесь одну и ту же внеязыковую ситуацию. Например:

- Возьмите мой зонт!
- Спасибо, не надо.
- Берите, берите, не стесняйтесь!

Для выражения действия, не предполагавшегося ситуацией, в первом предложении с императивом употреблен СВ, а для выражения действия, уже предполагавшегося ситуацией, во втором предложении с императивом используется НСВ (в некоторых случаях возможно употребление НСВ↔СВ). Однако отнесение информации к "новой" и "уже известной" полностью оказывается в компетенции участников диалога: только они знают все обстоятельства ситуации общения, которые могут включать в себя непредставленную в диалоге информацию, но реально присутствующую в сознании говорящих. Если действие уже предполагается ситуацией, можно употребить в начале диалога и НСВ – ошибки здесь не будет. И совсем другое дело, когда действие не предполагается ситуацией общения. В таких случаях при первом обращении к собеседнику можно употребить только СВ.

Мы проанализировали основные типы видового употребления в соответствии с четырьмя основными типами значений, выражаемых видами: "нулевые", аспектуальные, модальные, модусные. Эти значения видов являются универсальными. Из всех значений вида только аспектуальные значения поддаются четкому и логичному объяснению.

На подготовительном факультете иностранец получает базовые знания в области видов, а потому работу над видами следует начинать с аспектуальных значений. Коснемся тех моментов, на которые надо обратить внимание на начальном этапе обучения. Анализ ошибок иностранных студентов позволяет сделать вывод, что наиболее трудным оказывается употребление глаголов НСВ в общефактическом значении, когда налицо разобщенность действия, имевшего место в прошлом, с моментом высказывания, когда сообщается только тот факт, что данное действие имело место в прошлом, безотносительно к каким-либо событиям, последовавшим за этим действием.

Студенты часто делают такие ошибки в употреблении видов глагола: "Мы были в картинной галерее, мы *посмотрели* новую выставку картин", "Раньше я уже *увидел* эту картину" и т.д., объясняя употребление СВ значением результативности или единичности проявления действия. Общефактическое значение глаголов НСВ, как и конкретно-фактическое значение глаголов СВ, раскрывается только в определенном контексте, поэтому очень важно при выяснении основных значений видов глагола показать эти значения в конкретных ситуациях, в их противопоставленности друг другу. Традиционно изучение этой темы начинается с основных случаев употребления глаголов НСВ и СВ в прошедшем времени. Объясняются три случая употребления глаголов НСВ:

1) для сообщения о факте действия в прошлом, когда действие только называется и нас интересует только констатация того факта, что данное действие имело место в прошлом, безотносительно к какому-либо результату (общефактическое значение);

2) для обозначения длительности действия;

3) для обозначения повторяемости действия.

Что касается глаголов СВ, то обычно называются значения законченности, результативности действия и однократности совершения действия. Видовые значения противопоставляются: факт-результат, процесс-законченность, повторяемость – однократность. При анализе конкретных примеров следует особо подчеркнуть важность отношения действия к моменту речи. При разобщенности действия с моментом речи, когда констатируется только факт действия в прошлом, используется глагол НСВ. Если же такая связь действия, имевшего место в прошлом, с моментом речи существует, используются глаголы СВ. Например: "Ты читал эту книгу? – Да, читал". "Ну как, прочитал эту книгу? – Да, она очень интересная".

В первом случае только констатация факта, что действие было в прошлом, во втором – спрашивающий уже знает, что действие должно было произойти, его интересует, осуществилось ли оно к моменту речи. Отметим, что в этих случаях общефактическое значение НСВ и противопоставленное ему конкретно-фактическое значение СВ проявляются ярче всего в диалогах, так как в речевых ситуациях явно прослеживается связь или разобщенность действия с моментом речи собеседников.

Связь же с моментом речи устанавливается с помощью качественной характеристики действия или указаний на наличие определенного результата или законченности действия и есть необходимость сообщить дополнительные сведения собеседнику. Сравните: "Ты обедал сегодня? – Да, обедал. – В столовой большая очередь? – Да, но я пообедал быстро, потому что Том взял мне обед". Ограниченная лексическая база учащихся обуславливает отбор лексики и самих ситуаций: объяснение должно строиться на знакомом студентам материале.

Студентам также предлагается таблица, в которой обозначения основных видовых значений сопровождаются примерами. Необходимые пояснения учащиеся могут записать на родном языке. Работа над употреблением видов – это неустанная работа преподавателя на протяжении всего процесса обучения.

Список литературы

- 1 Грамматика современного русского литературного языка. М., 1970.
- 2 Гуревич В.В. Глагольный вид в русском языке: Пособие для изучающих русский язык. М., 1994.
- 3 Рассудова О.П. Употребление видов глагола в русском языке. М.: Изд-во МГУ, 1968.
- 4 Соколовская К.А. 300 глаголов совершенного и несовершенного вида в речевых ситуациях. М.: Русский язык, 2003.

Н.Г. Серебренникова

СПОСОБЫ ОРГАНИЗАЦИИ СТРУКТУРНО-СЛОЖНЫХ ЭПИТЕТОВ

Структурно-сложные эпитеты очень часто встречаются в поэтических текстах. Под структурно-сложными эпитетами мы понимаем такие эпитеты, которые образуются путем соединения нескольких слов [1]. Подобные конструкции очень часто использовал К. Бальмонт, на материале творчества которого построена наша работа. Структурно-сложные эпитеты мы разделяем на группы на основании того, к каким частеречным классам относятся входящие в их состав слова [2, 3]. Надо сказать, что когда мы говорим о принадлежности слов к тем или иным частеречным классам, мы опираемся на динамическую теорию частей речи [4]. Однако цель настоящей работы

– проанализировать способы организации структурно-сложных эпитетов в зависимости от того, какими связями соединяются элементы структурно-сложных эпитетов друг с другом и с определяемым словом.

Итак, рассмотрим первую группу структурно-сложных эпитетов, которые образуются путем соединения двух прилагательных.

*Медвяная тишь от луны округлой и желтоогромной
В сосновом лесу разлилась, дремотный безмолвствует бор.*

"Медвяная тишь"

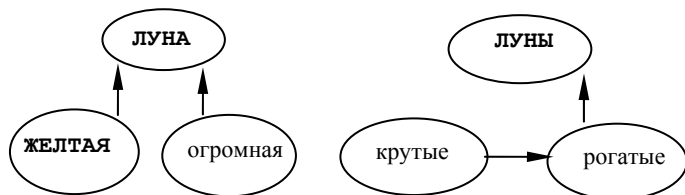
В эпитете "желтоогромная" – два прилагательных ("желтая" и "огромная"), а следовательно, два качественных признака. Качественные признаки "желтая" и "огромная", на наш взгляд, здесь не зависят одно от другого. Эпитет "**желтоогромная** луна" можно объяснить и разложить на составляющие следующим образом: "желтая и огромная луна" или, наоборот, – "огромная и желтая луна". Смысл стихотворной строки от этого не меняется. Элементы (или части) сложного эпитета "желтоогромная (луна)" являются равноправными. Каждый элемент данного сложного эпитета отдельно присоединяется к определяемому существительному. Между собой же элементы сложного эпитета никак дополнительно не связаны. Поэтому в данном случае мы говорим о внешних параллельных связях. Проиллюстрируем это с помощью схемы (рис. 1, а).

Рассмотрим группу структурно-сложных эпитетов, состоящих из прилагательного и существительного.

*И луны, в страсти – крутороги
Ведут венчальный хоровод.*

"Комета"

Второй элемент сложного эпитета "круторогие" мы называем существительным, так как слово "рогатая" – не прилагательное, а адъективная форма существительного. По аналогии с определениями, употребляющимися в повседневной речи, мы можем представить этот эпитет как выражение "луны с крутыми (округлыми) рогами". Непосредственно к существительному "луны" будет подсоединяться только один элемент – "рогатые", а первый элемент сможет "подойти" к существительному не сразу, а лишь последовательно, присоединившись сначала к элементу "рогатые", и лишь после этого – к существительному "луны". Нельзя сказать, что "круторогие луны" – это "крутые (округлые) луны с рогами", – создалось бы впечатление, что у полной луны вдруг сверху появляются рога. Когда же говорим – "луны с крутыми (округлыми) рогами", то сразу становится понятно, что речь идет о месяце, т.е. признак "крутой (округлый)" в данном случае не принадлежит непосредственно луне. Таким образом, первая часть сложного эпитета присоединяется к существительному "луны" после второй части – "рогатые". Поэтому в данном случае, на наш взгляд, следует говорить о внутренней и внешней связях, осуществляющихся последовательно. Проиллюстрируем данные связи на схеме (рис. 1, б).



а)

б)

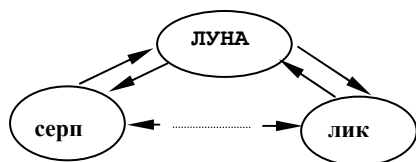
Рис. 1 Схема структурно-сложных эпитетов

Наиболее редкую и малочисленную группу в поэзии К. Бальмонта составляют сложные эпитеты, полученные путем соединения двух существительных. Такие определения можно называть эпитетами лишь с некоторой натяжкой, так как они все же ближе к метафоре. В стихотворении К. Бальмонта "Всю жизнь" находим эпитет "**серполикая** луна". Качественный признак в этом определении фактически отсутствует. Перед нами – три субстантива: "луна", "серп" и "лик". При этом последние два – являются метафорами по отношению к первому. Здесь – третий вид свя-

зи – опосредованная внутренняя связь. Поскольку определение "серполикакая" представляет собой соединение двух метафорических слов, стоящих в позиции принадлежности к одному существительному, то данный эпитет может быть представлен в виде двух аналитических форм, причем обе эти формы будут равноправны. Так как существует возможность превратить любую метафору в сравнение, можно сказать, что эпитет "серполикакая луна" имеет следующие аналитические формы: "серп луны как лик" и "лик луны как серп".

Подобные определения, состоящие из двух существительных, выполняющих функцию метафор, являются как бы двусторонними, одинаково действующими в обе стороны. При их анализе мы непременно апеллируем к содержащемуся в них скрытому сравнению, обязательно используя при этом ключевое слово "как". На наш взгляд, нельзя представить эпитет "серполикакая луна" иначе. Если пытаться объяснить его по модели второй группы эпитетов, состоящих из прилагательного и существительного, то получится нечто вроде выражения "лик луны с серпом", – и это будет просто комично. В эпитете "серполикакая" и слово "серп", и слово "лик" непосредственно подсоединяются к существительному "луна". Но, в отличие от эпитета с параллельными связями ("желтоогромная луна"), где слова "желтая" и "огромная" между собой не связаны, слова "серп" и "лик" связаны друг с другом через существительное "луна" опосредованной связью, что видно по аналитическим формам, имеющим вид сравнений. Подобный тип опосредованной внутренней связи можно проиллюстрировать следующим образом (рис. 2).

Рис. 2 Схема структурно-сложного эпитета



Понимание механизма создания эпитета требует его анализа, т.е. сначала эпитет раскладывается на составные части, а затем устанавливаются те связи, благодаря которым части сложного эпитета объединяются в единое целое. Вышеуказанные действия предполагают, что мы понимаем, каким образом из проанализированной формы вновь появляется первоначальная, исходная, непроанализированная форма. Данное положение является верным, если речь идет об эпитетах второй и тем более – первой группы, так как проанализированные и непроанализированные формы здесь практически нечем не отличаются друг от друга и являются взаимозаменяемыми ("желтоогромная луна" – это "желтая и огромная луна"; "круторогие луны" – это "луны с крутыми (округлыми) рогами"). Но когда подвергаются анализу эпитеты третьей группы ("серполикакая луна"), то приходится сталкиваться со многими трудностями. Разложив эпитет на составляющие и установив тип связи, нельзя точно сказать, чем же конкретно исходный эпитет отличается от проанализированного, что нового появляется в нем, когда его составные части посредством вполне определенных связей объединяются в одно целое, – словно в нашем анализе пропущено какое-то звено, некий важный этап, через который должна пройти аналитическая форма, прежде чем она вновь станет исходной. Однако восстановить данное звено не представляется возможным. Формальный анализ структурно-сложных эпитетов третьей группы, таким образом, нужно дополнить неформальным, т.е. прибегнуть к помощи аналогий, сравнений, пояснений и примеров, косвенно раскрывающих содержание пропущенного звена анализа, который лежит за пределами логического описания.

В этом и состоит специфика поэтического языка. Его нельзя полностью описать с помощью схем. В подобных эпитетах просто содержится некая неопределенность, неточность, что вполне допустимо в поэзии. Для читателя, воспринимающего стихотворный текст, структурно-сложный эпитет – это монолитная структура, которую вовсе не обязательно разбивать на части и анализировать. Но для исследователя анализ необходим, так как выявление отдельных элементов сложного эпитета, а также – характера связей между элементами эпитета и определяемым словом, позволяет непосредственно выявить механизм построения структурно-сложных эпитетов.

Список литературы

- 1 Василевская Е.А. Словосложения в русском языке. М.: Советский писатель, 1962. 132 с.
- 2 Брысина В.М. Сложные прилагательные в современном русском литературном языке: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 1954. 16 с.

3 Алтаева А.Ш. Словообразовательные парадигмы сложных прилагательных // Актуальные проблемы русского словообразования. Ташкент: Укитувчи, 1985. С. 165 – 168.

4 Руделев В.Г. Динамическая теория частей речи русского языка // Вестник Тамбовск. ун-та. 1996. Вып. 1 С. 83 – 89.

В.М. Степанова

ЭКСПРЕССИЯ ПРОСТОРЕЧИЙ В ЛИТЕРАТУРНОМ ЯЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII – НАЧАЛА XIX вв.

Просторечия – часть устно-разговорной бытовой речи, выходящая за рамки литературного языка. Собственно разговорные слова не нарушают норм литературного языка и ограничены лишь сферой употребления, а просторечные как бы стоят на грани литературного языка. Просторечие обычно делится на грубое (в то же время нелитературное) и негрубое (допустимое в устной речи). В силу своего экспрессивного начала и эмоциональной окрашенности просторечие может выступать как яркое стилистическое средство языка. Оно используется в этой функции, например, в публицистике, для выражения негодования, или в художественной литературе, как средство речевой характеристики персонажа из определенной социальной среды.

Во второй половине XVIII в. литературный язык все еще испытывает на себе влияние ломоносовской теории "трех штилей". Согласно ему, язык "низких" жанров – комедии, басни и т.п. – уже к концу XVIII в. должен был представляться вульгарным, грубым, провинциальным. В нем то и дело встречаем такие слова и выражения, как "стибрить", "подтяпать", "калякать", "кобениться", "кто бабе не внук" и т.п. Любопытным памятником этого стиля являются знаменитые "Записки" Болотова, в известном отношении, по-видимому, хорошо отражающие живую речь автора, его времени и его круга. Здесь мы находим: "промолот я ее всю (выучил всю книгу)", "под караул подтяпали", "сколько-нибудь понаблоснился" (то есть поднабрался сведений), "куда еще не оборкался" (не привык), "буде бы он стал слишком барабошить" (спорить, упираться) и т.п. С этой лексикой связаны и грамматические явления того же стиля, как, например, постпозитивные частицы -ать, -ате, -таки, формы склонения вроде "сто рублей", "три дни", "из стремя", изобилие глаголов на -ыва – типа ночевывал, ужинывал и многие другие. Это был обиходный язык общества, еще не создавшего для себя книжную речь, не сделавшего ее привычным элементом повседневного цивилизованного быта. Меняется и язык либеральных произведений, по языковым и стилистическим чертам он не вписывается в рамки того или иного "штиля". Г.Р. Державин использует в "высокой" поэзии, каковой является ода, формы низкого стиля, существовавшие ранее, но в результате под его пером появляется нечто отличное от тяжеловесного языка од предшественников. Языковые "новшества" Державина принято называть "опрошением", или "снижением" высокого стиля. К этим новшествам можно отнести следующее:

1 Нередки в сочинениях Державина просторечные формы существительных на -мя: "Спи время, случая, судьбины" ("Счастье"); "Когда от бремя дел случится" ("Благодарность Фелице").

2 Распространено окончание -ов (-ев) в родительном падеже множественного числа у существительных среднего рода, женского рода: фуриев, стихиев, что, несомненно, тоже можно отнести к влиянию просторечия.

3 Просторечные формы числительных: на сорок двух столах ("Изображение Фелицы").

4 Употребление возвратных форм от глаголов, ранее считавшихся принадлежностью высокого стиля и, следовательно, нарушающих эту норму. Например: "Лель упорством рассердился", "То ею в голове ищуся" и т.п. В таком употреблении глагол терял оттенок торжественности, и тем снижался стиль произведения.

5 Широко используются в поэзии Г.Р. Державина народные формы деепричастий на -учи (-ючи); побеждаючи, являючи. Для поэзии Державина характерно также употребление деепричастий на -а (-я): возмостясь, разлия, вержа и т.п.

6 Союз "что" присоединяет придаточное условное (разговорная вольность в поэтическом стиле): "Он, верно, любит добродетель, что пишет ей свои стихи" ("На смерть Бибикова") [1].

В произведениях Г.Р. Державина наблюдается тенденция к соединению высокой лексики (старославянской по преимуществу) с русским бытовым просторечием (низкой лексикой). В оде "Счастье" читаем:

*Их денег куры не клюют;
Весь мир стал полосатый тут...*

Или:

*Бегу, нос вздернув, к кабинету
И в грош не ставлю никого...*

В некоторых местах Державин специально противопоставляет высокое слово старославянского происхождения "низкому" просторечию:

*Он тянет руку дам к устам,
За честь я чту тянуться с рылом
И целовать их ручку сам...
Находим просторечия и в "Фелице":
Иль, сидя дома, я прокажу,
Играя в дураки с женой,
То с ней на голубятню ляжу,
То в жмурки резвимся порой,
То в свайку с нею веселимся...*

Отличительной чертой произведений Г.Р. Державина следует считать юмор. Создается он в соединении архаической лексики с русским бытовым просторечием его времени. Проиллюстрируем данную фразу выдержкой из оды "На счастье".

*В те дни, как всюду скороходом
Пред русским ты бежишь народом
И лавры рвешь ему зимой,
Стамбулу бороду ерошишь,
На Тавре едешь чехардой;
Задать Стокгольму перцу хочешь,
Берлину фабришь ты усы;
То Темзу в фижмы наряжаешь,
Хохол Варшаве раздираешь,
Коптишь голладцам колбасы...*

Правда, такая вольность в высоком одическом стиле мотивировалась автором "как масленичное произведение, написанное под хмельком" [2].

Произведения Д.И. Фонвизина продолжали "разрушение" трех штилей. Комедийные произведения Фонвизина написаны не в духе комедий XVIII в., в них более широкой волной вливаются русское просторечие и фамильярная лексика. Отрицательные персонажи "Недоросля" выражаются очень "крепко". Вот Простакова бранит домашнего портного-самоучку Тришку, загубившего, по ее мнению, кафтан: "мошенник", "скот", "воровская харя" – сыплет она на голову крепостного отборные ругательства: "Скажи, болван, чем ты оправдаешься!" Еще больше достается верной служанке няньке Митрофана – Еремеевне. "По пяти рублей на год да по пяти пощечин на день" – вот и вся награда за ее тяжкий труд. Щедро ее осыпают лишь угрозами да ругательствами: "бестия", "каналья", "собачья дочь", "старая хрячовка", "уж я тя отделаю"... Возмущает до глубины души Простакову от факт, что девка Палашка, заболев, лежит и бредит, "как будто благородная".

Особенно рельефна речь учителей Митрофана. Здесь наблюдается полное соответствие характера и речи персонажей. Речь бывшего семинариста Кутейкина наполнена древними падежными окончаниями существительных, старыми формами глаголов и т.д.: "Зван был и придах; притча во языцех; дому владыке мир и многия лета с чадами и домочадцами".

Речь Цифиркина изобилует военной лексикой: "Желаем вашему благородию здравствовать сто лет, да двадцать, да еще пятнадцать, несчетны годы ...".

Язык комедии Фонвизина показывает, что теория "трех штилей" с ее языковыми нормами оказывается узкой для литературного языка конца XVIII и начала XIX вв. Стремление художников слова к реалистическому описанию действительности с неизбежностью ломает стилевые ограничения, приводит к

борьбе за единый стиль русского литературного языка, в котором могли бы быть использованы различные языковые черты. Итоги развития русской литературной речи к последним двум десятилетиям XVIII в. могут быть определены в следующих двух основных положениях:

1 На почве среднего слога окрепла традиция общенациональной русской речи, представляющая собой новую, высшую ступень в процессе скрещения книжного и обиходного начал. Но эта традиция пока была еще ограничена в своем применении рамками деловой (научной, публицистической и т.п.) речи и с художественной речью соприкасалась мало.

2 Специфические задачи, которые диктовались в применении к языку развитием русской художественной литературы, классицизм превосходно решил, создав традиции высокого и низкого ("простого") слога. Однако, чем ближе к концу века, тем сильнее обнаруживалось противоречие между общей линией развития русской письменной речи и наличным ее состоянием в основных жанрах художественной литературы. Здесь язык постоянно представляется то слишком "высоким", то слишком "низким". Однако это не помешало просторечным элементам внести яркую экспрессию, живость в язык художественных произведений.

Список литературы

1 Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII – XIX вв. М., 1938, С. 139 – 142.

2 Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, 158 с.

Л.А. Шахова

РОМАНТИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ В ПРОЗЕ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА

Для Владимира Максимова, как для истинно русского писателя, судьба России, счастье народа составляли основную тему всего творчества.

Особая судьба России, о которой твердили русские классики XIX в., осмысливается Владимиром Максимовым на протяжении всего творчества, но особенно настойчиво в его романе "Ковчег для незваных". Писателя мучит вопрос: "А подлинно ли «избранничество» русского народа: его особая вселенская миссия?" Ответ на это сложнейший для прозаика вопрос дается с помощью введения в художественный текст интертекста Библии, причем зачастую с опорой на традиции М.Ю. Лермонтова, тоже широко использовавшего библейские сюжеты, образы, символы в своем творчестве.

Что связывает реализм романов Владимир Максимова с романтизмом поэзии и прозы М.Ю. Лермонтова? Каждый истинный художник носит в собственной душе антиномию реализма и романтизма. "Реализм готов выдать алиби человеку как пленнику обстоятельств. Романтизм бунтует против такого пленения, требуя от человека подняться над обстоятельствами и бросить вызов среде", – говорит исследователь творчества М.Ю. Лермонтова А. Панарин. И он совершенно прав, замечая, что нас много раз учили усматривать природу зла социологически: в очередном общественном устройстве. Романтик же, прикладывая к злу не социологические, а скорее метафизические и антропологические критерии, оказывается несравненно более глубоким аналитиком. И в этом смысле опыт романтизма сегодня заново востребован, хотя в принятой иерархии литературных форм романтизму отводится низшее место – позади реализма [1].

В Максимова прошел те же, что и М.Ю. Лермонтов, три стадии развития романтической личности. Первая связана самыми первыми, остро ранящими воспоминаниями об утерянном рае – рае собственного детства (у Лермонтова), рае прошлого, национальной традиции (у Максимова). Вторая стадия связана с обидой и жаждой мщения. Венчает романтическую эволюцию диалектическое примирение со средой, по мере того как романтическая личность постигает не только чужую, но и свою собственную вину за удручающее состояние мира. Максимова В. не только рисует поражающие своей глубиной и достоверностью характеры людей, "обживающих землю", но и судит общество и себя самого с позиций более высокого идеала, – а это романтическая позиция.

Наиболее важным для воплощения основной художественной идеи в романе было многоуровневое использование библейского интертекста: в "Ковчеге для незваных" с различными целями вводятся автором симметрично варьируемые библейские сюжеты, образы, цитаты, христианские символы, а также аллюзии, реминисценции, антономасия библейскими именами и другие, помощью его создается единый евангельский интертекст романа, призванный раскрыть идейно-эстетическую основу произведения.

Отмечая огромную значимость варьированных библейских сюжетов в романе, подчеркнутую и самим писателем в авторских отступлениях, необходимо уяснить роль широко используемых в произведении фольклорно-библейских образов-символов, главнейшие из которых – ладья-ковчег, звезда, слепец, дорога – позволяют Владимиру Максиму сделать свое романное повествование "сгущенным", предельно обобщенным, придает ему общефилософский глубинный подтекст.

Самый актуальный для Владимира Максимова, как показывает художественный текст, – это образ ладьи-ковчеха, вынесенный им в заголовочный комплекс произведения. У Владимира Максимова этот образ, пронизывая все повествование (ладья-изба и вся Сычевка, ладья-корабль, плывущий на Курилы, поезд, телега, дрезина, на которых плывут герои, ладья – вся Россия, земля), призван создавать эффект движения всей вселенной в вечность по законам, неподвластным человечеству. Ладья в романе "Ковчег для незваных" имеет множество смыслов, но всегда это символ брэнного, рождающего вечное. Особенно ярко этот образ воплощается в символике судьбы "бабки Аграфены" – прародительницы рода Самохиных. Бабка Аграфена умирает среди бушующего моря на корабле, напоминающем ковчег (не случайно введена автором такая деталь, как присутствие на судне различных домашних животных в клетях, "каждой твари по паре"). И ладья смерти – корабль-ковчег – превращается для нее в материнскую колыбель: "будто у маменьки я еще в люльке" [2]. Так, в "бессмысленной пляске жизни" проявляется "какая-то целенаправленная сила", символизирующая вечный круговорот жизни. Образ ладьи-ковчеха, как показывает анализ романа, связывается с авторской идеей о пути-движении России сквозь горнило страданий к очищению и духовному возрождению.

Образ ладьи семантически пересекается с образом звезды рождества – рождением новой звезды над Россией, несомненно, представляющей аллюзию на Рождество Христа в "хлипких" душах людей. Этот образ возникает в середине сюжетной линии Золотарев – Матвей Загладин. По библейской притче, Господь призвал на брак самых близких Ему людей. Но им было некогда радоваться чужой радости: они были заняты своими земными заботами, так как мало любили Бога и ближних. Тогда Господь призвал на брак людей, чуждых Ему и недостойных. И они пришли. Их омыли и одели в благодатные праздничные одежды и предложили трапезу Господню ... Призванным из недостойных оказался Иван Золотарев.

Очевидно, в час гибели он осознал, то Господь призывает всех с путей и распутий на Божественный пир не потому, что каждый достоин, а по неизреченной милости Своей. Глава десятая посвящена этому. Золотарев наяву слышит зов Бога, который оказывается зовом Совести, Любви и смерти. В описанном эпизоде важна следующая авторская деталь: "Сырая ночь без звезд нависла над ним" [3]. Душное небо без звезд – это отсутствие надежды, цели, ощущения связи с Всевышним. Первой звездой был "красный костерок на стыке земли и моря". Золотарев фактически совершает прорыв сквозь пространство и время и оказывается у затухающего пламени, вокруг которого сидели библейские рыбаки. Женщина протянула ему молча ложку, и он вкусил простую пищу вечности – "жидкую ущицу". Но среди них ему не было места, он не существовал для них, не присутствовал, не жил. Золотареву показалось, что когда-то это уже было с ним, он на мгновение почувствовал вечность земного бытия, его бесконечную повторяемость и закономерность. В этот момент, говорится в авторском романном отступлении, над землей загорелась новая звезда. "Путеводная звезда покаянного народа есть совесть", – утверждает писатель. Такая звезда восходит и в пустом небе Золотарева в момент его гибели. Но не для всех восходит эта звезда. Сталин – это тот человек, о котором в библейской притче сказано: "Но среди них нашелся такой, который не захотел очистить себя крещением и покаянием, а прямо сел за трапезу. Он пришел из жадности, лишенный брачных одежд, и оказался во тьме кромешной". "Звезда с звездой" освещает весь "кремнистый путь" одинокой души.

Любимый Лермонтовым образ звезды используется Владимиром Максимовым почти во всех романах также как символ судьбы и напоминание о вечности, о причастности человеческой души к "иным

мирам". В романе "Заглянуть в бездну" адмирал Колчак видит свою звезду плывущей среди "флотилии тор-

чавших из-под снега в морозной наледи могильных крестов" [4]. Его звезда – это апокалипсическая "звезда-полынь", знаменующая собой трагическую судьбу русского офицера.

Вождя народов сопровождает поэтому иной образ-символ: не "звезда", а "слепец", "стеклянный глаз". По убеждению писателя, в том, что многие десятилетия благополучно существовала известная всем система, – вина всех людей, которые были библейскими слепцами, ведомыми слепцом к пропасти. В двенадцатой главе Владимир Максимов разворачивает образ-символ слепца. Начало главы представляет собой стилизованный армейский анекдот о стеклянном глазе полковника, в котором есть "что-то человеческое", поэтому ординарец обнаруживает тайну своего одноглазого начальника. Стекло оказывается человечнее человека. Это подготавливает читателя к восприятию сталинизма как "слепорожденной системы". Образ слепца переходит в следующую, тринадцатую главу, которая открывается авторским словом в форме притчи. Совмещаясь с архетипом дороги, измеряемой не днями и километрами, а только Историей и Временем, символ слепого становится всеобщим. Люди "плутали" во все времена по дороге жизни "без цели и направления, в слепой надежде когда-нибудь остановится навсегда, чтобы обрести наконец покой и зрение... Да и шел ли кто-нибудь впереди? Вполне может быть, что они двигались по замкнутому кругу и среди них не было ни овец и козлиц, ни победителей и побежденных, ни вожakov и ведомых – одни слепые, несчастные каждый по-своему" [5]. Русские люди искали по свету не счастья, а Бога. В этом заключается миссия России, в этом, по мысли автора, смысл ее слепого блуждания по кругам ада.

Образ слепца является важным элементом поэтики творчества Владимира Максимова в целом. Со слепцом, прозревшим в конце своей жизненной дороги и увидевшим "утро жизни" во внуке, сопоставляется герой романа "Семь дней творения" Петр Васильевич Лашков. А Борис Храмов в романе "Карантин" в момент прозрения задает вопрос: "Где глаза у ребят?" и внезапно видит, что "мимо окна, вдоль кювета, с подвешенной на бечевке через шею консервной банкой, бредет слепец. Чуть ощупывая сухой палкой путь перед собой, он медленно движется сквозь вязкий зной полосы отчуждения, и в этом его дремотном движении сквозит что-то бессмысленное и роковое" [6]. Слепец помогает Борису осознать свою "слепоту" и служит своеобразным стимулом к скорейшему прозрению героя, так как подсознательные импульсы, рвущиеся к очищению души, получают реальное, четкое подтверждение в образе слепого человека. В результате взгляда на романистику Владимира Максимова в целом читатель находит разрешение и объяснение образа-символа слепца, теснейшим образом связанного с архетипом дороги.

Архетип дороги, пути жизни присутствует в романе от микро- до макроуровня художественного текста. Дорога предстает в людских судьбах и в предначертании России в различных образах, таких как пустыня, карусель, круговерть, падение, взлет, хождение вспять. Все романное пространство – это необъятные просторы страны с тысячами дорог, пересекающихся и уходящих, разбегающихся друг от друга. Дорога почти для всех героев Владимира Максимова – это "плутание", поиски, "безумное шествие" по кругу в пустыне духа. Нельзя обрести желанный покой, пока не поймешь цель пути. Свой путь к Высшему в романе "Ковчег для незваных" нашли Иван и Матвей Загладины, Иван Хохлушкин и его команда, Полина, Люба; приближаются к верной дороге Федор Самохин и его родители. Спасением для Федора оказывается его дорога к Любе. Он полюбил эту девочку-женщину, носившую не его ребенка. Эта символическая подробность неслучайна в романе, связанном множеством нитей с библейским сказанием.

Евангельский мотив святого Иосифа (о принятии "в жены женщины, имеющей уже во чреве до того, как он познал ее") был чрезвычайно значимым для Владимира Максимова. Об этом свидетельствует повторение данного мотива почти во всех романах писателя, среди которых "Семь дней творения" (Антонина), "Карантин" (Мария), "Заглянуть в бездну" (Анна) и др. Люба и Федор предстают как новые Адам и Ева, с которых Бог снимает свое проклятие, и прощает за тяжкие грехи, и принимает к себе. Адамом и Евой чувствуют себя возрожденные духовно Борис и Мария, уходя в новый, полный любви мир в романе "Карантин", и Анна Васильевна и Колчак в романе "Заглянуть в бездну".

Тема Демона, пронизывающая все творчество Лермонтова, оказывается близкой В. Максимова, создавшему в "Ковчеге для незваных" один из самых достоверных образов Сталина, инфернальная сущность которого для писателя несомненна. Как и Лермонтов, В. Максимов берет себе в союзники не

гармоничную или гармонизированную природу, а природу подлинную – царство грозных стихий – цунами.

В романе "Прощание из ниоткуда" В. Максимов в своих онтологических интуициях также приближается к Лермонтову: "в его пессимистическом личном и поколенческом опыте как будто больше подтверждалась богооставленность, чем богопричастность, грешного мира" [7], его безблагодатность.

Но если этот "пессимистический платонизм" остается доминантой лермонтовского мироощущения на протяжении всей его жизни, то в романе "Ковчег для незваных" В. Максимова мы видим христианскую реабилитацию мира, когда разговор на темы современности превращается в диалог с Вечностью, с Высшим смыслом, заставляет воспринимать Историю России и Мира с космической высоты: как бесконечный путь человечества к Богу.

Список литературы

- 1 Панарин А. Завещание трагического романтика. М., № 7. С. 3 – 6.
- 2 Максимов В. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Terra, 1992. Т. 6. 173 с.
- 3 Там же, С. 212.
- 4 Максимов В.Е. Избранное. М.: Terra, 1994. С. 7.
- 5 Максимов В. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Terra, 1992. Т. 6. 242 с.
- 6 Там же, Т. 3, С. 100 – 101.
- 7 Панарин А. Завещание трагического романтика. М., № 7. С. 18 – 20.

СОДЕРЖАНИЕ

ТРУСОВА А.С. ТЕМА ГОРОДА В "ОКАЯННЫХ ДНЯХ" И. БУНИНА

Терновская Е.А. Образ "маленького человека" в произведениях о праведниках Н.С. Лескова
.....

Клишина О.В. Особенности употребления сочетаний, обозначающих единый процесс (действие), в пределах литературно-художественного стиля (на материале прозы XIX – XX вв.)
.....

Жаринова О.В. Функции "говорящих имен" в прозе В. Пелевина (на материале романа "Generation «П»")
.....

Каравичева Т.В. Заимствованная лексика в "Евгении Онегине": черты дворянского быта и нравов, экономики страны

Шушлебина А.В. Повесть "Лето Господне" И.С. Шмелева в критике
.....
.....

Сергеев В.В. О противоречиях правосознания в "несвоевременных мыслях" М. Горького
.....

Сенкевич А.В. Роль фольклорных "включений" в романе В. Максимова "Семь дней творения"
.....

Крыжановская О.Е. Языковое пространство в романе
Т.Толстой "Кысь"

.....

....

Малкина О. Антихристианские мотивы в повести
М.П. Арцыбашева "Смерть Ланде"

.....

Жукова Т.Е. Роман Ф.М. Достоевского "Преступле-
ние и наказание" в художественном отраже-
нии Владимира Максимова

.....

....

Выжимова Т.И. "Быть или не быть! Вот в чем во-
прос..." по роману Сигрид Унсет "Йенни"

.....

Ховрина О.С. Семантические связи глаголов движе-
ния в метафорическом аспекте (на примере
глаголов лететь, кружиться, парить, плыть,
ползти, порхать)

Архипова Л.В. Виды глагола и их изучение в нерус-
ской аудитории на начальном этапе обучения

.....

Серебренникова Н.Г. Способы организации струк-
турно-сложных эпитетов

.....

Степанова В.М. Экспрессия просторечий в литера-
турном языке второй половины XVIII – нача-
ла XIX вв.

Шахова Л.А. Романтический подтекст в прозе Вла-
димира Максимова

.....

....