



FILOLOGICKÉ VĚDY

MATEŘSKÁ ŘEČ A LITERATURA

Абдулаева Р.Н.

АФОРИСТИЧЕСКИЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ ГАМЗАТА ЦАДАСЫ

Еще в начальном периоде изучения паремии ученые отмечали плодотворное влияние, оказываемое ими на творчество профессиональных писателей, их роль в освещении национального афористического жанра и обогащение ее созданием новых оригинальных произведений паремического характера.

Взаимодействие паремии с поэзией, а шире – и со всей художественной культурой – имеет два аспекта: первый – использование художниками готовых, известных пословиц и поговорок в своей творческой практике с определенными эстетическими, художественными, идейно-тематическими задачами и целями; второй – создание конкретными писателями новых оригинальных изречений и афоризмов, которые, потеряв связь с их создателем, выделившись из конкретных произведений, вошли в общенародную речевую практику и в равной степени используются народом в ряду пословиц и поговорок.

Творческий подход к духовной сокровищнице народа ярко и многообразно проявляется в произведениях народного поэта Дагестана Гамзата Цадасы. Он прошел последовательно все ступени «народных университетов», глубоко и всесторонне познал жизнь народа, его адаты, обряды, обычаи, традиции, фольклор, т.е. его духовную культуру, которая нашла концентрированное выражение в творчестве Г.Цадасы. Народное начало является стержнем всего его литературного наследия, оно пропитано и насыщено им.

Так, в своей автобиографии поэт отталкивается от народной пословицы:

*Рукъ гьечесда чи лъала,
Чед гьечесда мацI лъала.
Не имеющий жилья знает человека,
Не имеющий хлеба знает язык.*

И дальше продолжает свою мысль: «Я был бедняком, поэтому я знал языки всех сел нашего района»[3,417].

Пословицы, поговорки, народные изречения Г.Цадасы впитывал в себя с детских лет, они стали неотъемлемой частью его поэтической лексики, вошли в образный мир поэта, использовались им в качестве неопровержимого аргумен-

та в подтверждение истинности и верности своих наблюдений и выводов. Прибегая к пословицам и поговоркам, образным народным выражениям, он отмечал: «так говорили», «народ говорит так», «есть такая пословица», «вы слышали такую пословицу»:

<i>Рагъаль вас гъавуларо</i>	<i>« Война не рождает сыновей,</i>
<i>Гъаруралги куна,</i>	<i>А съедает родившихся» –</i>
<i>Кицияльул гъайбалги,</i>	<i>Какая мудрая,</i>
<i>Гъельул бугеб берцинлги.</i>	<i>Прекрасная пословица.</i>

Многообразен подход Гамзата Цадасы к народным пословицам. Так, в более двух десятках его произведений пословицы выступают в качестве заголовков.

<i>Гемер лъадахъ ани,</i>	<i>Если часто ходить за водой,</i>
<i>ГеретI бекула.</i>	<i>Кувшин разобьется.</i>

<i>Маян кьураб босичIони,</i>	<i>Если не берешь то, что дарят</i>
<i>Къеян гъардезе кколев.</i>	<i>Потом приходится его просить.</i>

<i>Гладамасул бацI,</i>	<i>Язык человека –</i>
<i>Живго чIвалев мацI.</i>	<i>Волк, убивающий его.</i>

Эти и другие примеры паремии являются зачином для развертывания повествования и на конкретном жизненном материале подтверждают правдивость и обоснованность пословиц. Так, в стихотворении «Язык человека – волк, убивающий его» автор рассказывает поучительную историю о том, как хан пригласил мастера на строительство дворца. По завершению работы хан, одарив его драгоценностями, проводил домой. Тут мастер похвастался, что в фундаменте дворца есть один камень, вынув который можно развалить строение. Чтобы этого избежать, хан отравил мастера. Для изложения подобных поучительных историй и для наставления людей на верный путь, поэт использует пословицу или же поговорку как несомненное доказательство их жизненности, подтверждающие идею произведения.

В других случаях автор привлекает широко известную пословицу, чтобы опровергнуть ее вывод и противопоставить ему современное истолкование, разумный довод. Ибо не всегда и не все пословицы и поговорки, созданные в давние времена, актуальны и жизнеспособны сегодня, в условиях новой действительности, новых исторических реалий.

<i>«Налги холарин»– абун,</i>	<i>«Долг не забывается»,</i>
<i>«Би бакъваларин», – абун.</i>	<i>«Кровь не высыхает»,</i>
<i>Умумузул кицияль</i>	<i>Пословицы предков</i>
<i>Кунел руго гладамал .</i>	<i>Проглатывают людей.</i>

Тухтасинова Х. Толкование возвышенных человеческих качеств в поэзии Огахий	62
Хугаев И.С. Очерк генерала М.Г.Баева «Тагаурское общество и экспедиция генерал-майора кн.Абхазова в 1830 году» в контексте становления осетинской русскоязычной литературы	64
Макаров А.Н. Евгения Йон-Марлитт и тривиальность (Некоторые размышления)	70
Перцева В.А. Восточные повести О.И.Сенковского	72
Газдарова А.Х. Этнокультурный опыт в системе нравственного и эстетического воспитания личности	76
Греков В.Н. Иван Киреевский на пути к диалогическому сознанию	79
Мельник М.В. Осмыслення еміграційного періоду життєпису Р.Купчинського	89
Погребная Я.В. Миф и эпос: проблемы преемственности и взаимодействия.....	91

OBSAH

FILOLOGICKÉ VĚDY

MATEŘSKÁ ŘEČ A LITERATURA

Абдулаева Р.Н. Афористический жанр в творчестве Гамзата Цадасы.....	3
Марьян Д.В. Композиционная структура дарственной надписи (на материале автографов В.М.Шукшина)	6
Трофимова П.В. Особенности использования звуковой детали в романе М.А.Шолохова «Тихий Дон»	9
Степанова Е.В. «Выставочные» рецензии Ф.М.Достоевского (к проблеме взаимосвязи искусств).....	14
Волошина Т.Г., Лихачева В.В. Классификации киносценарных текстов	18
Хрипкова А.С. Идеиная направленность эссе В.И.Белова «Душа бессмертна».....	21
Козлова Р.М. О принципах создания словаря фразеологических моделей русского языка.....	24
Фархатова И.Ф. Роль хронотопов «дома» и «дали» в осмыслении философского содержания комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума»	27
Агафонова С.Г. Древнерусская литература как пример отечественной протожурналистики	29
Ачкан Л.С. Явище інтертекстуальності: теоретичний аспект	31
Кулігіна О.В., Козьяков Д.С. Ономастичний простір байок Євгена Гребінки: структура лексичного значення онімів.....	33
Ибрагимова М.О. К вопросу о параллелях в системе падежных аффиксов и послелогов рутульского языка.....	37
Афанасьева А.С. «История города Глупова» Салтыкова – Щедрина как строительный материал для структуры повестей В.А.Пьецуха.....	40
Меркибаев Т.А. Лексико-морфологические средства выражения категории темпоральности в английском языке.....	43
Ахмадиева Л.М., Грахова С.И. Психология распада дворянской семьи (по роману М.Е.Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы»).....	47
Абдигалиева А.Б. Между мифом и реальностью: символика сновидений в романе «Чапаев и Пустота» В.Пелевина	50
Джолдасбекова Б.У. Тенденции развития орнаментальной прозы в творчестве русских писателей Казахстана.....	53
Саидова Я.М. Послелогии рутульского языка, управляющие падежами имени	57
Матякубова Т.Р. Источники поэтического творчества Гафура Гуляма	59

Поэт в пору жесточайшей борьбы с наиболее вредным обычаем горцев кровной мести, укоренившимся в средневековом Дагестане, выступает с опровержением пословицы, оправдывающей и узаконивающей этот адат. Во имя жизнеутверждающих идей автор пересматривает многие положения устава горской чести, отраженные в пословицах и поговорках, созданных в иных исторических условиях.

Известная народная пословица

Къададаги глундул руклунел,

Глалхудаги берал руклунел

И стены имеют уши,

И поля имеют глаза

видоизменена и дополнена поэтом так, чтобы не нарушались ее ритмический и стихотворный рисунки. При этом полностью сохраняется содержание пословицы, она приобретает дополнительную емкость и глубину. Более пятисот пословиц, поговорок, образных народных выражений использовал Г. Цадаса в своих произведениях в идейно-тематических и художественных, познавательных и воспитательных целях. И почти в такой же пропорции афоризмы, образные сравнения, речевые обороты Гамзата Цадасы вошли в живую речь народа и бытуют в ней наравне с народными пословицами и поговорками, существенно обогатив образный строй аварского литературного языка.

Оценивая творчество Гамзата Цадасы, определяя его место в национальной художественной культуре, выдающийся поэт Н.С. Тихонов писал: «Я с восхищением смотрел на этого стройного, в годах человека, одетого, как простой горец, потому что это был Гамзат Цадаса. Это был самый острый ум современной Аварии, поэт, убивающий словом врагов, мудрец, искушенный во всех тонкостях народного быта, беспощадный ко всему ложному, смелый борец с невежеством, глупостью, корыстью»[2,127].

Мудрость и острота ума, характерные для всего творческого наследия поэта, особенно ярко проявились в его философско-дидактической поэме «Уроки жизни». В этом небольшом произведении последовательно раскрываются нравственные и этические заповеди горцев, такие как вежливость, порядочность, честность, скромность, справедливость, доброжелательность, щедрость, милосердие. Оформленные в поэме лаконично и емко, они «в совокупности составляют своеобразный «устав» добропорядочного поведения, воспринимаемая читателем как завещание умудренного жизненным опытом наставника»[1,156].

Впервые поэма была опубликована под названием «Мои уроки». Однако в дальнейших публикациях поэма, явившаяся средоточием не только личного опыта поэта, но и общенародного взгляда на жизнь и поведение людей, получила название «Уроки жизни». Текст поэмы «соткан» из двухсот восьми двустиший, точно воспроизводящих народные пословицы и поговорки или авторские афоризмы, созданные по их образцу. В первом случае автор подчеркивает:

«так говорят в народе», «есть народная пословица» и приводит их без всякого изменения:

КІалъачІого чІей – месед буго.

Молчание – золото.

*КІалзул ругъун лъикІлъулареб,
Хонжрол ругъун лъикІлъулеб*

*Сабельная рана заживает,
А словесная – нет.*

*ГІантаб ботІроца
ХъатІазе хІалхъи толаро.*

*Глупая голова
Ногам покоя не дает*

*ГІадан ракъа – гъаналь гуро,
Панзидасан ватІалъулев,
ЛъикІаб – квешалдаса гІуж балеб,
ГІакълу – тадбир къваригІуна.*

*Человек не только своей фигурой
Отличается от скотины,
Ему необходим разум,
Чтобы отличить хорошее от плохого.*

Мысли поэта выражены здесь емко, сжато. Они переданы словесными формулами, легкими для запоминания, усвоения, воспроизведения. Они могут быть приведены к месту и времени как достаточно убедительное доказательство правоты обобщения жизненных ситуаций. Эти и другие изречения поэта – готовые афоризмы, свидетельствующие о народности творчества Гамзата Цадасы.

Литература

1. Гамзатов Г.Г. Дагестан: историко-литературный процесс: Вопросы истории, теории, методологии.– Махачкала: Дагучпедгиз, 1990.
2. Тихонов Н.С. Двойная радуга. – М.: Совет. писатель, 1964.
3. Цадаса Г. Собрание сочинений: В 6-х томах. – Махачкала: Дагкнигоиздат. Т. 4. 1988. (На авар. яз.).

К.ф.н. Марьян Д.В.

Алтайский государственный университет, Россия

КОМПОЗИЦИОННАЯ СТРУКТУРА ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСИ (НА МАТЕРИАЛЕ АВТОГРАФОВ В.М. ШУКШИНА)

Термин «автограф» в традиционном литературоведении имеет несколько значений: 1) оригинальная рукопись самого автора; 2) все, написанное собственноручно данным лицом; 3) особый литературный жанр, включающий в себя разного рода надписи ad hoc: дарственные и памятные надписи на книгах, фотокарточках и пр., «надписи в альбом», «стихотворения в альбом» и т.п. [1, стб. 14-17]. Именно последнее, наиболее узкое толкование термина «автограф» ис-

18. Шиндин С.Г. Пространственная организация русского заговорного универсума. Образ центра мира. // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. – М., 1993. С.108-127.

19. Элиаде М. Космос и история. – М., 1987.

20. Эпос о Гильгамеше («О все видавшем»). Пер. с аккад. И. М. Дьяконова. – М.-Л., 1961.

21. Юнг К.-Г. Архетипы коллективного бессознательного // История зарубежной психологии 30-ые-60-ые гг. XX века. Тексты. – М., 1986. С.159-170.

22. Юнг К.-Г. Архетип и символ. – СПб., 1991.

23. Levi G. R. The Sword from the Rock. An Investigation into origins of Epic Literature – London – New-York, 1953.

ским ореолом постепенно начинают обрастать предметы, явления или герои, на самом деле к мифу не восходящие (например, образ Дон Кихота или же мифологема трамвая в исследованиях К.Тарановского). В этом случае воспроизводится уже не образ, генетически сводимый к мифу, а чистая схема мифологического мышления, собственно сам по себе механизм порождения мифа. Н.Г. Автономова, определяя функции мифа в современной структуре сознания, указывала, что «в качестве мифологема может выступать любой образ, отвечающий задаче первоначальной систематизации реального жизненного материала» [2, с.21]. Мифологема, мифема, архетип, мотив – частные случаи, рудименты на современном срезе бытия и сознания архаического мифа, частная реализация мифа в новом социокультурном контексте. Они, порождая новую смысловую структуру, делают ее отвечающей требованиям полноты, медиации противоположностей, многогранности и многомерности составляющих ее смыслов.

Литература:

1. Аверинцев С.С. Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. – М., 1972. Вып.3. С.110-156.
2. Автономова Н.Г. Миф; хаос и логос // Заблуждающийся разум. – М., 1990.
3. Базанов В.Г. Фольклор и русская поэзия начала XX века. – Л., 1988
4. Гринцер П.А. Эпос древнего мира // Типология и взаимосвязь литератур древнего мира. – М., 1971. С.134-206.
5. Дьяконов И.М. Эпос о Гильгамеше («О все выдавшем»). Пер. с аккад. И. М. Дьяконова. – М.;-Л., 1961.
6. Еремина В.И. Ритуал и фольклор. – Л., 1991.
7. Жирмунский В. М. Народный героический эпос. – М.;-Л., 1962.
8. Исландские саги. Ирландский эпос. – М., 1973.
9. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячей лицами. Миф. Архетип. Бессознательное. –К.: «София» Ltd., 1997.
10. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Статьи по типологии культуры. – Тарту, 1973. С.9-40.
11. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблемы происхождения архетипических сюжетов // Вопросы философии № 10, 1991. – С.41-47.
12. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М., 1994..
13. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1976.
14. Мифы народов мира в 2 т. – М., 1989.
15. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1986.
16. Сендерович С. Ревизия юнговской теории архетипа / Логос. – № 6. – 1995. – С.144–164.
17. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы. –М., 1987.

пользуется нами в данной статье. В дарственной надписи в краткой форме заключена уникальная историческая, историко-культурная и психологическая информация. Зачастую это сведения о личной и творческой биографии автора, о его отношении к различным аспектам культурной и общественной жизни. Короткие строки автографа раскрывают творческую личность во всей ее противоречивости, во взаимоотношениях с современниками [2, с. 65]. Итак, автограф имеет тройкий смысл для исследователя литературы: как документ, как реликвия, как особый жанр словесного творчества [1, стб. 17].

Проблема композиционного строения автографов связана с выявлением разнородных принципов, организующих структуру автографа. Рассмотрим структуру композиции дарственной надписи на примере автографов В.М. Шукшина. Наиболее общим принципом является выбор **типа авторской стратегии**. В зависимости от авторской стратегии выделяются автографы:

1) **статичные**: *Бийской центральной библиотеке от автора. В. Шукшин. Бийск. 23 апреля, 1967 год* [3, с. 297]; *Вале Виноградову – на память. Апр. 1972 г. В. Шукшин. Москва; Валерию Фомину – на добрую память. В. Шукшин. 27/VI.–74 г. Москва* и др. В данном случае надпись фиксирует лишь один факт: акт дарения Шукшиным адресату книги, фотографии и т.п. Текст автографа не предполагает активации каких-либо коннотаций у адресата, не рассчитан изначально на его ответную реакцию;

2) **нарративные**: *Лидии Андреевне на добрую память. Спасибо за помощь – даст бог, заговорит наши Стенька... Окт.70. Новочеркасск. В. Шукшин; Дочери Кате – от папы. Там, вдали – это моя родина, Катя, и твоих сибирских предков. Будь здорова, родная! Папа В. Шукшин. Москва 1972 г.; Брату Саше Буркину и жене его Наде – от автора. Брат, хочется, чтоб судьба твоя была немного полегче. Март, 1971 г. Москва. В. Шукшин. Прочитай рас-з «В профиль и анфас»* [3, с. 296-299]. В данном случае в структуру дарственной надписи включен рассказ, нарратив, который рассчитан на коммуникацию с адресатом, на активацию общих фоновых знаний.

Следующим важным принципом, влияющим на организацию структуры автографа, является **тип авторской интенции**. С этой точки зрения можно выделить автографы:

1) **собственно дарственные**: *Рените и Юре Григорьевым – на память о всем добром, хорошем. Март 1971 г. Москва. В. Шукшин; Василию Ермилову, прообразу Паши Колокольникова, на память. В. Шукшин, 22 май, 1971 г., Москва; Читателям Веселовской 2-й районной библиотеки – на добрую память. Шукшин. 1966 г. Москва* [3, с. 296-299];

2) **констатирующие**: *С глубоким волнением, с грустью дышал воздухом этого домика. 14 апреля 1974 г.; Братка, милый, делать надо то, что надо делать!; Милые мои: Наташенька, Наденька, Сереженька, люблю я вас всех, а больше всего вашу бабу, бабу Марусю, любите и вы ее, ведь она моя мать* [3, с. 299];

3) «желающие»: *Пользуясь случаем, передаю привет землякам. Отменного здоровья и всяческих Вам удач, дорогие товарищи, в наступающем 1967 году!* В. Шукшин [3, с. 296].

Композиционным принципом, не только влияющим на организацию структуры надписи, но и определяющим выбор грамматической конструкции является **тип падежной формы объекта-адресата**. В зависимости от падежной формы объекта-адресата выделяются автографы:

1) дативные – самые многочисленные: *Сане Куксину – другу и активному пропагандисту кино. В. Шукшин. Москва. 1965 г.; Васе – старшине I статьи, Ермилову, в знак памяти и дружбы. Василий Шукшин. Февраль 1965 г.; Михаилу Ульянову – земляку, коллеге, художнику с дружбою. В. Шукшин и др. [3, с. 296-299];*

2) вокативные: *Толя, есть возможность лязгнуть. А это – на память тебе. Апрель 1973 г. Москва. В. Шукшин (А.Д. Заболоцкому); Валя, дорогой мой русский человек – на память и на дружбу! В. Шукшин. Москва. 72 г. (В.Н. Виноградову); Братка, милый, делать надо то, что надо делать! (И.П. Попову); Милые мои: Наташенька, Наденька, Сереженька, люблю я вас всех, а больше всего вашу бабу, бабу Марусю, любите и вы ее, ведь она моя мать (Зиновьевым) [3, с. 296-299];*

3) аккузативные: *В Дом-музей Сергея Есенина. Помним тебя. Любим. В. Шукшин. 1970 г.*

Предложенные нами три принципа анализа композиционной структуры автографа, применяемые последовательно, могут быть использованы для репрезентации структуры любых дарственных, памятных и иных надписей.

Литература

1. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х т. / Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. – М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. – Т. 1: А-П.

2. Кельнер В.Е. Автографы и книжные собрания (Новый проект РНБ) // Библиотекосведение. – 2001. – № 3. – С. 64-65.

3. Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. / Под общ. ред. О.Г. Левашовой. – Т. 8 / Под ред. Д.В. Марьина. – Барнаул, 2009.

рму мотива возвращения похищенной жены или невесты («Илиада», «Рама-яна»), потому что нередко невеста похищается темными, подземными силами или же находится за морем. Чудовище выступает как субститут хаоса, энергию которого первопредок-демиург преобразует в космическую, упорядочивая реальность «верхнего» мира: Беовульф сражается с матерью Гренделя на дне озера в темной пещере, то есть в мире для себя чуждом и потустороннем. (Иногда сам космос создается из частей тела поверженного чудовища, например, великана Имира в «Старшей Эдде» или великана Пунь-Чу в древнекитайской мифологии), чудовище, дракон в эпосе начинают ассоциироваться со смертью, битва с ними интерпретируется, как битва со смертью и хаосом.

Необходимо отметить, что мотив своеволия, озорства должен непременно присутствовать в схеме, поскольку, применяясь к герою эпоса, он актуализирует исключительность, силу последнего. Герой эпоса, по наблюдениям П.А. Гринцера, «всегда активен, настойчив, деятелен, его индивидуальность не укладывается в рамки общепринятых предписаний и норм (отсюда пресловутая тема озорства, буйства или своеволия героя)» [4,с.188]. Кухулин – герой кельтского эпоса – охарактеризован так: «Три недостатка было у Кухулина: то, что он был слишком молод, то, что он был слишком смел, и то, что он слишком прекрасен» [8,с.587]. Недостатки выступают продолжением достоинств героя; они – следствие исключительности Кухулина, которая станет причиной его гибели.

Воспроизведение «биографии» героя в фольклоре объясняется не только консерватизмом, традиционностью народной фантазии, но и свойством народного мышления рецитировать, повторять сакральный акт творения. М. Элиаде это неотчуждаемое свой народной фантазии объяснял стремлением соотносить свои действия и окружающие предметы с сакральной, трансцендентной реальностью мифа поскольку, только эта соотнесенность и сообщает действию или предмету смысл и истинную реальность [19,с.33]. Использование эпоса первоначально считалось сакральным, боговдохновенным актом, поэтому естественно певец-сказитель ориентировался на сакральные тексты и действия, т.е. на космогонические ритуалы и мифы, воспроизводя в эпосе их композиционную схему. Прочитывание «этапов биографии» героя в эпической литературе нового времени объясняется не только действием традиции, в русле которой функционирует текст, но и погружением творческого начала в стихию «коллективного бессознательного», воспроизводящего посредством архетипов общие законы архаических сознания и образа мыслей.

В науке установилось мнение, что наиболее адекватно общие закономерности мышления «космической» стадии воспроизводит лирика с присущей ей «безгеройностью», «замороженностью» времени, что вполне соответствует предперсонажности и цикличности мифа. Однако, мифологемы, мотивы, архетипы, в том числе, «биография» мифологического героя; а также – мифемы – могут получать новые интерпретации в любом литературном жанре и роде, а также применяться к любому жизненному материалу. При этом мифологиче-

дующего мифологические смыслы деяний культурного героя или демиурга, с категориальными чертами мифа: цикличностью времени и предперсональностью героя. Во-первых, Лотман подчеркнул, что биография представляет собой замкнутый цикл и может рассказываться с любого эпизода, поскольку миф не знает категории конца, а смерть означает рождение в новом качестве. Поэтому ключевым эпизодом биографии Лотман считал временную смерть героя, за которой следовало новое рождение [10, с.9-40]. Описывая свою версию «биографии» героя эпоса, Ю.М. Лотман выстраивает следующую схему: «Полный эсхатологический цикл: существование героя..., его старение, порча (впадение в грех несправедного поведения), затем смерть, возрождение и новое уже идеальное существование (как правило, кончается не смертью, а апофеозом) воспринимается как повествование о едином персонаже. То что на середине рассказа приходится смерть, перемена имени, полное изменение характера, диаметрально переоценка поведения (крайний грешник делается крайним же праведником) не заставляет видеть рассказ о двух героях, как это было бы свойственно современному повествователю» [10, с.36]. В монографии В.И. Ереминой «Ритуал и фольклор» (1991) была поставлена цель изучить «славянские архаические ритуалы и верования, отразившиеся и закрепившиеся в фольклоре, сосредоточенные вокруг универсального мирового представления – через смерть к новому рождению» [6, с.3]. Ю.М. Лотман вписывает это универсальное представление в контекст этапов осуществления «биографии» героя эпоса, выступающего сублимацией героя мифа. При этом исследователь подчеркивал, что озорство героя или его неправильное поведение, ведущее к гибели, соответствует протезизму мифологического персонажа, мыслимого как разные воплощения единого. Именно протезизм мифологического героя имел стойкую тенденцию сохраняться в эпосе и в литературе. Прием двойничества, объединяющий противоположных персонажей, ситуация нравственного перерождения героя, генетически сходятся к мифологическому протезизму.

Иной характер имеет биография мифологического героя, составленная на базе юнговских архетипов, последовательно выстроенных, так их проинтерпретировал Е.М. Мелетинский, показывающий, что они отражают ступени «индивидуации» [12]. Тем не менее, процесс индивидуации в эпосе осуществляется путем прохождения героем испытаний: каждое эпическое событие наделяется статусом, формирующим характер героя, и центральным становится обретение героем истинного «Я», соотносимое в архаических эпосах с инициацией, интерпретируемой как временная смерть и воскрешение героя в новом более совершенном качестве.

Ситуация контакта с «нижним» миром выступает в древних эпосах как композиционное ядро; кульминация. Она может воспроизводиться буквально («Гильгамеш», «Рамаяна», обучение Кухулина в боевому искусству в подземном мире у королевы Скатах в древнеирландских сагах), может трансформироваться в метафору – битву героя с чудовищем («Беовульф») или принимать фо-

К. филол н. Трофимова П.В.

*Рязанское высшее воздушно-десантное училище
им. генерала армии В.Ф. Маргелова*

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЗВУКОВОЙ ДЕТАЛИ В РОМАНЕ М.А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»

Исследование сферы художественной детализации в романе «Тихий Дон» представляется нам невозможным без особого внимания к каждому сегменту его поэтики в системе эмоционально-чувственного восприятия мира шолоховскими героями и самим автором произведения.

Сенсорно-чувственная образность – это особая сфера художественной детализации восприятия мира с помощью органов чувств, т.е. зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса.

В соответствии с современным толкованием слово «воспринять» означает «ощутить, распознать органами чувств зрительные образы, звуки, запахи, прикосновение» [3]. Иными словами, восприятие – это отражение человеком предмета или явления при непосредственном воздействии его на органы чувств.

В процессе восприятия любой предмет дифференцируется в своих чувственных качествах, отражаясь в различных видах ощущений. Определяя ключевой прием шолоховской поэтики словами «внутреннее через внешнее», С.Г. Семенова подчеркивает: «Внутреннее, душевное при этом чаще всего восстает из внешнего и физического <...> Все – плотяно, материализовано: переживания, чувство, импульс, мысль читаются в чертах лица, в телесном облике, в непосредственной реакции – без прямого душевного обнажения» [4].

Использование терминологического аппарата не только литературоведения, но и психологической науки (в частности, такой ее области, как *психология восприятия и ощущения*), позволяет осуществить *анализ психологизированных описаний* в романе Шолохова на стыке двух научных дисциплин, двух подходов, и прийти к выводу о сугубо индивидуальной, присущей именно Шолохову *иерархии ощущений в эмоционально-ценностной системе писателя*.

Вопрос о том, какой признак предмета является основным для его восприятия, на сегодня достаточен полемичен. Роль, которую играют отдельные формы ощущений в душевной жизни, различна. Ощущения являются в какой-то мере основой для возникновения образов, представлений, переживаний. В различных ситуациях отдельные ощущения принимают неодинаковое участие.

На наш взгляд, большое значение на страницах романа М.А.Шолохова приобретают многочисленные звукообразы, оказывая особое воздействие на душевное настроение воспринимающего их персонажа.

При этом звукообраз в художественном мире «Тихого Дона» может являться либо составляющей (подробностью) сложного образа, либо выступает в функции концептуально значимой художественной детали.

Ничто не существует в шолоховском мире вне звучания: громкого, мелодичного или тихого, почти «беззвучного». Даже тишина, безмолвие – это тоже область звучания, но особого, которое может потенциально содержать все многообразие акустических проявлений того или иного объекта окружающей действительности. Разнообразие звуков в шолоховском мире бесконечно.

В филологической науке звук как феномен окружающей действительности может изучаться с различных исследовательских позиций. Так, в языкознании специальным объектом изучения могут становиться целые классы слов с семантикой звучания. Например, существуют исследования, посвященные описанию и интерпретации метафорической лексики, репрезентирующей звучание «как единую когнитивную модель феномена звучания в русской языковой картине мира» [2].

Литературоведение также уделяет пристальное внимание звукам, именуемым в этой научной области *звукообразами*. Для многих поэтов и прозаиков звукопись, звуковая образность являются важнейшим средством художественной изобразительности. Образы звучания, как и другие образы художественной системы, могут обладать философской, эстетической, психологической, религиозной, этической, мифологической содержательностью.

Исследуя мотив звучания на материале романа «Тихий Дон», мы опираемся на следующее его понимание: *образ звучания* – это художественный образ, запечатлевающий разнообразные звуковые проявления, являющиеся органичными элементами единого художественного целого произведения. В качестве синонимов в работе также используются термины «звукообраз», «звуковая деталь».

Звуковое и шумовое оформление – неотъемлемый элемент многочисленных батальных сцен романа. Выстрелы из винтовок, визг казачьих сабель, залпы орудий, грохот взрывов воссоздают трагическую симфонию войны.

В сложную «партитуру» бытовых сцен романа вплетаются другие, вполне мирные звукообразы – например, казачьи народные песни. Пейзажные картины богато озвучены пением птиц, жужжанием и стрекотом насекомых, шелестом ветра, плесканием донских волн, грохотом гроз, шумом дождей – ведь природа на страницах романа живет своей полной, таинственной жизнью не прекращающегося не на миг естественного круговорота, на фоне которого особенно остро воспринимаются человеческие драмы и трагедии войны.

Однако особо примечательно, что Шолохов активно использует звуковые детали в самые напряженные моменты сюжета. Вспомним, например, одну из начальных сцен романа – рассказ об убийстве жены Прокофия Мелехова:

«Полчанин Прокофия, намотав на руку волосы турчанки, другой рукой зажимая рот ее, распяленный в крике, бегом протащил ее через сени и кинул под ноги толпе. *Тонкий вскрик просверлил ревущие голоса.*

была составлена Дж. Кэмпбеллом в монографии «Герой с тысячами лицами» (1949, русский перевод 1997) [9] в двух аспектах: герой как участник судьбы коллектива (исход – инициация – возвращение), герой как участник космогонического цикла (проявление, непорочное рождение, преображение, исчезновение героя и мира). В монографии Кэмпбелла был обобщен колоссальный материал, почерпнутый из разнообразных мифов, хотя отделение космогонии от коллективной жизни архаического общества все же было не вполне оправданным, поскольку бытовая практика архаического человека определяется космогонией и к космогонии постоянно апеллирует через ритуалы. Отчасти как инвариант биографии героя выступала «Морфология сказки» (1928) В.Я. Проппа, но герой мифа был транспонирован в новую жанровую реальность и некоторые этапы его «биографии» были расписаны с подробностью, не свойственной мифу или архаическому эпосу, которые игнорируют бытовую сторону событий. Вместе с тем, чрезвычайно значим тот факт, ключевым моментом в градации пропповских функций и мономифе Дж. Кэмпбелла выступал эпизод инициации, который мог быть проинтерпретирован как временная смерть и рождение в новом, более совершенном качестве. Этот эпизод, будучи проакцентированным (Кэмпбелл указывает на трудность возвращения и анализирует ситуацию отказа от возвращения), сообщал возможность «биографиям» разворачиваться в ахронной последовательности. В.М. Жирмунский выстраивает обобщенную модель «биографии» эпического героя, подчеркивая, что повторяющиеся в эпосах разных народов мотивы «биографии» выступают результатом трансформации мифологических представлений, общих для большинства европейских народов [7, с.29]. Таким образом, вновь реализуется предложенная П.А. Гринцером композиционная схема деяний эпического героя в виде триады «исчезновение – поиски – обретение» [4, с.171]. Эта композиционная схема соответствует структуре мифа об умирающем и воскресающем божестве, а также прагматике и логике ритуала, строящегося на основании периодически сменяющих друг друга явлений и исчезновений. Трудно не согласиться с выводами исследователя о том, что миф, связанный с космогоническим ритуалом, имеет «достаточно строгие аналогии в ключевых эпизодах эпического сюжета» [4, с.177]. С.Г. Шиндин, обобщая типологическое сходство сюжетов русских заговорных текстов, эксплицирует общую сюжетную схему: «выход из дома – движение по/к сакральному пространству – контакт с представителями иного мира» [18, с.109]. В.Г. Базанов добавляет к биографии Жирмунского мотивы добывания или возвращения орудий труда, благ культуры, символов плодородия [3, с.98]. В «биографии» В.М. Жирмунского завершающим эпизодом выступало героическое сватовство [7, с.9].

Из предложенных вариантов биографии эпического героя (чудесное рождение, добывание чудесных предметов, совершение юношеских подвигов, магическая неуязвимость, озорство или своеволие героя, побратимство, героическое сватовство (в варианте В.М. Жирмунского) выделяется вариант, предложенный Ю.М. Лотманом, который связал биографию эпического героя, насле-

- 3) магическая неуязвимость;
- 4) чудесный конь или оружие;
- 5) побратимство;
- 6) героическое сватовство [7,с.9].

В.М. Жирмунский видит в повторяющихся мотивах «биографии» героя результат трансформации мифологических представлений, общих для большинства первобытных народов [7,с.29]. П.А. Гринцер, продолжая разрабатывать это направление научных поисков, приходит к выводу, что композиционная схема деяний эпического героя сводится в общих чертах к триаде «исчезновение – поиски – обретение» [4,с.171]. Эта композиционная схема соответствует структуре мифа об умирающем и воскресающем боге, а также прагматике и логике ритуала, строящегося на основании периодически сменяющихся явлениях и исчезновениях. Трудно не согласиться с выводами исследователя о том, что миф, связанный с космогоническим ритуалом, имеет «достаточно строгие аналогии в ключевых эпизодах эпического сюжета» [4,с.177]. К сходным выводам приходит Е.М. Мелетинский, считающий деяния эпического героя повторением в эпосе подвигов культурного героя, а на еще более ранней ступени – бога-демиурга или тотемического первопредка [12,с.17-19].

К приведенной схеме можно добавить еще один – обязательный – мотив, в ней не проакцентированный, поскольку он может реализовываться в ходе совершения героем юношеских подвигов, направленных на добывание чудесных предметов, или же в ходе свадебных испытаний. Это мотив временной смерти героя (или же посещения им мира мертвых) и его возрождения уже в новом, совершенном качестве. Безусловно, этот важнейший эпический мотив восходит к архаическому обряду инициации [15].

Форму «биографии» героя принимают и выстроенные в последовательно юнговские архетипы: тень-дита- *anima/animis* – персона/самость – мудрый старик/старуха. Проанализировав юнговские архетипы, Е.М. Мелетинский приходит к выводу, что все они «выражают ступени того, что Юнг называет процессом «индивидуации»» [11,с.42]. Суть «индивидуации» определяется Юнгом как достижение гармонии между сознательным и бессознательным в человеческой личности. Солидарен с таким истолкованием процесса индивидуации С.С.Аверинцев, определяющий процесс «индивидуации» – «как построение недостроенного я» [1,с.141]. Такое понимание процесса «индивидуации» закономерно вытекает из градации предложенных Юнгом разновидностей архетипов, которые могут быть интерпретированы как этапы биографии личности.

Тяготение к единичности персонажа, присущее мифу, имело стойкую тенденцию сохраняться в эпосе, выражаясь в приемах двойничества и оборотничества эпического героя. Эта же тенденция, отмеченная исследователями при трансформации мифа в эпос, нашла выражение в построении «биографий» мифологического героя, выявляющих типологическое сходство мифов и архаических эпосов. Одна из первых биографий героя мономифа (термин Дж. Джойса)

Прокофий раскидал шестерых казаков и, вломившись в горницу, сорвал со стены шашку. Давя друг друга, казаки шарахнулись из сенцев. Кружа над головой мерцающую, *взвизгивающую шашку*, Прокофий сбежал с крыльца. Толпа дрогнула и рассыпалась по двору» (кн. 1, ч. 1, гл. 1, с. 11-12).

Прислушаемся: «тонкий вскрик» женщины «просверлил ревущие голоса» обезумевшей толпы. Не рев, не стон, не визг, не вопль издает измученная турчанка, а именно «тонкий вскрик». Убийцы в то же время «режут», превращаясь на глазах читателя из людей в озверевшую массу. Сцену, наполненную глубоким психологическим драматизмом, дополняет как образная деталь-параллель «взвизгивание» шашки, с которой набрасывается на убийц Прокофий. Звуковые детали, используемые писателем в данном эпизоде, очень точно передают весь трагизм случившегося и отношение к нему автора, служат средством авторской оценки.

Огромное значение для раскрытия внутреннего действия на страницах романа приобретает образ *тишины*. Как справедливо отмечает Н.В.Косинова, в романе «образ тишины многофункционален, проявляет авторскую философскую концепцию» [1]. Образ тишины в романе важен, в первую очередь, с точки зрения раскрытия психологического состояния персонажей. Обратимся к сцене свидания Аксиньи с возлюбленным, на котором Григорий сообщает о предстоящей женитьбе.

«Прислушалась: *тишина до звона в ушах*. Где-товерху *одиноко гудит* шмель. Поле, в щетинистом пушке будьялья подсолнечников *молча сосут* землю.

С полчаса сидела, мучаясь сомнением – придет или нет, хотела уж идти, привстала, поправляя под платком волосы, – в это время *тягуче заскрипели* дверцы. *Шаги*.

– Аксютка!

– Сюда иди...

– Ага, пришла.

Шелестя листьями, подошел Григорий, сел рядом. *Помолчали...*» (кн. 1, ч. 1, гл. 16, с. 78).

Мучительные минуты (а может – секунды) ожидания героини сопровождаются еще более мучительной тишиной, «*тишиной до звона в ушах*», которую невольно ощущает и читатель. Не случайно писатель добавляет здесь и *пейзажную деталь-упоминание* о подсолнечниках, которые «*молча сосут* землю». Соседство Аксиньи в минуты ожидания любимого именно с этим растением оказывается вполне закономерно, отчасти символично.

Дело в том, что, согласно существующей традиции, подсолнечник как многозначный символ «означает поклонение, безрассудную страсть, выражаемую в рабском следовании за солнцем. Постоянно меняющееся положение символизирует ненадежность...»¹ Очевидно, что такое свойство подсолнечника проецируются на фигуру героини, которая также «безрассудно поклоняется», так же «рабски» готова следовать за своим «солнцем» – Григорием. Положение Аксиньи так же ненадежно, все может измениться и действительно меняется в

один миг. Поэтому вполне объяснимо, что подсолнечники «молчат». Молчит и героиня.

Постепенно тишину нарушают слабые звуки: «*одинокое гудит шмель*» (одинокой ощущает себя и героиня). Затем «*тягуче заскрипели дверцы*», раздались долгожданные *шаги и, «шелестя листьями*», появился Григорий. Каждый звукообраз у Шолохова на своем месте, начиная от «*тишины до звона ушах*» и заканчивая «*шелестом листьев*». Каждая из используемых звуковых деталей решает задачу передачи внутреннего состояния героини в эпизоде томительно-го ожидания встречи с любимым.

Звуковые детали у Шолохова усиливают напряжение в романе, в частности, на основе контраста звука и тишины.

Наиболее показательным в этом отношении является, на наш взгляд, эпизод убийства Ивана Алексеевича Дарьей Мелеховой. «*Полную, туго натянутую тишину*», «*недоброе затишное молчание*» сменяют «*истерические бабы всхлипы, крик и голошенье по мертвому «дурным голосом*». Рассмотрим динамику звуковых деталей в этом отрывке.

«— Расскажи-ка, родненький куманек, как ты кума своего... моего мужа... — Дарья задохнулась, схватилась руками за грудь. *Ей не хватало голоса.*

Стояла полная, туго натянутая тишина, и в этом *недобром затишном молчании* даже в самых дальних рядах услышали, как Дарья *чуть внятно докончила вопрос*:

— ...как ты мужа моего, Петра Пантелеевича, убивал-казнил?

— Нет, кума, не казил я его!

— Как же не казил? — еще *выше поднялся Дарьин стелющийся голос*. — Ить вы же с Мишкой Кошевым казаков убивали? Вы?» (кн. 3, ч. 6, гл. 56, с. 354). Завершается сцена трагически: «*звук выстрела оглушил*» толпу — Дарья лишает жизни кума.

И дальше: «И снова, накаляя и без того накаленную атмосферу, *раздались истерические бабы всхлипы, крик и голошенье по мертвому «дурным голосом*»... (там же).

Часто звукообразы в «Тихом Доне» заменяют авторскую оценку происходящего. Вновь обратимся к сцене убийства Котлярова.

«После *выстрела, послужившего как бы сигналом*, казаки, допрашивавшие пленных, начали их избивать. Те кинулись врассыпную. Винтовочные *выстрелы, перемежаясь с криками, прощелкали сухо и коротко...*» (кн. 3, ч. 6, гл. 56, с. 357).

Звук выстрела Дарьи, действительно, явился неким сигналом к убийству пленных. Долгое время никто из будущих убийц не решался нанести первый смертельный удар по «врагу». Поддавшись массовому психозу, героиня, не отдавая себе отчета в собственных действиях, произвела роковой во всех отношениях выстрел. То, чего боялась и одновременно ждала обезумевшая толпа, случилось. Страшный и вместе с тем долгожданный звук раздался. Новые многочисленные выстрелы «*прощелкали сухо и коротко*». Именно «*сухо и коротко*»:

объему и представляющие собой адаптацию к новым условиям мифов о культурных героях-первопредках [13,с.269]. Эпос носит «государственный», социальный характер, его пафос, первую очередь, определяется защитой родины, неприкосновенностью ее границ, поэтом выдвигаемой на первый план мифологичной по своей основе оппозиции «своего и чужого» сопутствует не менее важная оппозиция король-герой, мотивы несправедливости короля и своеволия героя. Эти компоненты эпоса отражают новую ступень развития человеческого сознания и не имеют мифологических прототипов.

Миф космичен, а эпос антропоцентричен, эпос концентрирует внимание на бытовой стороне, авантюрных моментах, допускающих наибольшую возможность варьирования. Обобщая результаты трансформации мифа в эпическое повествование, Е.М. Мелетинский делает следующий актуальный вывод: «Космические масштабы мифа и его внимание коллективным судьбам племени... сужаются, интерес переносится на личную судьбу героя» [13,с.265]. В предисловии к переводу «Эпоса о Гильгамеше» И.М. Дьяконов писал: «Хотя материалом для поэмы о Гильгамеше послужили мифологические мотивы ... действительным содержанием поэмы является тема судьбы человека, разрешаемая не в миф логическом, а в литературно-философском плане» [20,с.129]. К аналогичным выводам, сопоставляя повторяющиеся мотивы индийского, греческого, угаритского и шумерийского эпосов, приходит П.А. Гринцер: «Схватки с чудовищами, поход в далекие страны странствия в подземном мире — все это в мифе символы смерти, возвращения хаоса и борьбы с ним; эпос изображает эти же события как своего рода испытания духа эпического кого героя, как вехи на его жизненном пути» [4,с.180].

Таким образом, миф, трансформируясь в эпос, последовательно буквализируется. В мифе действует троичный хронотоп (верхний — нижний — с редный мифы), а в эпосе — уж двоичный (верхний — нижний миры; боги — люди). По наблюдениям Е.М. Мелетинского, именно эпосу свойственны дуальные оппозиции, реализуемые, как правило, в борьбе племен, через дихотомию «свое — чужое» [13,с.273]. Наиболее яркий пример в этом отношении французский героический эпос — «Песнь о Роланде», организованный композиционно и образно по принципу бинарных оппозиций. «Чужое» при этом наделяется хтоническими чертами, приобретает демоническую окраску, а «свое» предстает как живое, человеческое, истинное.

Исследуя механизм трансформации мифо-ритуальной основы в эпическое повествование, ученые выстраивают «биографию» мифологического героя, исходя из варьируемых в целом ряде эпосов мотивов.

Одна из первых «биографий» мифологического героя, воспринятая потом его эпическими восприимчивыми, была выстроена В.М. Журминским [7] и включала ряд общих для разных эпосов мотивов:

- 1) необычное рождение;
- 2) озорство или своеволие героя;

цеству, бессознательное содержание» [21,с.160]. В науке принято определять архетип как «психологическую предпосылку, возможность образа» [14,т.2,с.110]. После неоправданного расширения понятие архетип возвращается «в прежние границы» [16,с.144-164].

Концепция архетипов К.-Г. Юнга нашла наиболее полное и последовательное отражение в исследованиях ритуально-мифологической школы, а также в аналогичном металитературоведении Н. Фрая. Последователями и сторонниками названных школ и теорий утверждается идея параллельного существования мифа и эпоса.

В частности, Н. Фрай утверждает мысль об *аргіогі* предшествующей эпосу и мифу образцовой семантической модели. На реконструкцию этой модели направлен труд Г.Р.Леви «Меч из скалы» [23]. Н. Фрай приходит к аналогичным выводам: «... поэт никогда не имитирует «жизнь» в том смысле, что жизнь оказывается чем-то большим, чем содержание его произведения. В каждом модусе он накладывает одну и ту же мифологическую форму на данное содержание, но по-разному ее применяет» [17,с.260]. Под модусами исследователь понимает два пути интерпретации мифа: трагический и комический. Трагический ориентирован на философию рока, неизбежность гибели героя; комический на философию проведения, чудесное спасение героя в тот момент, когда оно наименее возможно.

Исходная семантическая модель, порождающая миф и эпос, строится на суточных и календарных циклах. Из отечественных исследователей эту концепцию разделяет П.А. Гринцер, считающий, что миф и эпос существуют параллельно и, выстраиваясь на основе общей схемы «исчезновение – поиски – обретение», отражают сущностные, «важнейшие аспекты человеческого опыта и деятельности, фиксируют образцовые модели человеческого поведения и осознания окружающего мира» [4,с.177], причем, эта исходная семантическая модель порождается «солярным циклом дня, сезонным циклом года, органическим циклом самой жизни» [4,с.179]. При всей убедительности подобных утверждений, необходимо признать, что они ведут к размыванию границ мифа и эпоса и, в конечном счете, к признанию «вездесущности» мифа. А теряя отчетливое представление о разграничении архаического мифа и рудиментов мифологического мышления в позднем художественном творчестве, мы фактически отключаемся от представления о стадийном развитии культуры и принципа историзма, как основополагающего в ее исследовании.

Более точной и последовательной нам представляется позиция Е.М. Мелетинского, который, отдавая должное плодотворности научных исследований ритуально-мифологической и школы и концепции П.А. Гринцера, приходит к выводу, что ритуал и миф предшествуют эпосу, но при этом далеко не все компоненты эпоса имеют мифологические истоки или параллели. По-существу, происходит трансформация мифологического, архаического сознания в эпическое, а не просто восприятие традиций одного жанра другим. Е.М. Мелетинский считает древнейшими формами эпоса богатырские песни-сказки, небольшие по

в отличие от первого пугающего выстрела Дарьи, последующие прозвучали как что-то обыкновенное и ожидаемое всеми.

С точки зрения использования многочисленных звуковых деталей, показательна сцена, в которой отражена реакция Пантелея Прокофьевича на известие о связи сына с замужней соседкой.

«Старик разошелся не на шутку: поднес раз жене, опрокинул столик со швейной машиной и, навоевавшись, вылетел на баз. Не успел Григорий скинуть рубаху с разорванным в драке рукавом, как *дверь крепко хлястнула* и на пороге вновь тучей буревой укрепился Пантелей Прокофьевич...

– Женю! На дурочке женью!.. – *Хлопнул дверью*, по крыльцу *протарахтели шаги и стихли*» (кн. 1, ч. 1, гл. 10, с. 55).

Несмотря на то, что Пантелей Прокофьевич пришел к Аксинье, намереваясь пристыдить соседку и отвести ее от сына, вскоре ему пришлось «отступать к выходу». В наступление перешла женщина, «*задыхаясь, выкрикивала, бесновалась*». Спасаясь от безудержного напора и бесстыдных слов Аксиньи, пришедшему ругаться Мелехову-старшему пришлось «*чикилять* к дому», «*булькающая себе в бороду*». Чувство героини настолько сильно, что даже Пантелей Прокофьевич, уверенный в своей правоте, не смеет с ней спорить. Звуковое оформление речи разбушевавшейся Аксиньи здесь предельно экспрессивно – отступая перед ее захлестывающим напором Пантелею Прокофьевичу остается только «*чикилять*» и «*булькать*» (использование Шолоховым диалектно-просторечных звукоименований придает оттенок комизма происходящему).

Подобное происходит и дома у Мелеховых. Григорий менее эмоционально относится к нападкам отца, обвиняющего сына в связи с Аксиньей. Однако читатель видит, что, несмотря на агрессивное поведение Пантелея Прокофьевича и обещание вскоре женить Григория, последний при внешнем согласии не покоряется. Мелехов-старший чувствует, что ему не добиться своей цели; очевидно это и для читателя. Особенно это подчеркивают следующие звуковые детали: «*дверь крепко хлястнула*»; «*протарахтели шаги и стихли*». Именно «*протарахтели*», как какой-то бесполезный, навязчивый звук. Важно и окончание фразы «*...и стихли*». Таким же бесполезным делом окажется решение женить Григория с тем, чтобы он забыл Аксинью. Первоначальная симпатия, которая впоследствии на зрителях возникнет у Григория к Наталье, «стихнет» так же быстро, как шаги разбушевавшегося родителя.

Интересны также следующие звуковые детали: «*глухо сапнул*», вырвал костьль «и – *хряп*». Данные звукообразы, на наш взгляд, еще раз подчеркивают бесполезность вмешательства Пантелея Прокофьевича в отношения сына и Аксиньи. Итак, звуковая сторона мира и войны чрезвычайно значима для поэтики романа. Во многом благодаря ей воссоздается эффект «художественной стереоскопии» романа, ощущение богатства и полноты земного бытия, в котором трагизм и гармония сосуществуют неразлучно.

Литература:

1 Косинова, Н.В. Природные образы в романе «Тихий Дон» М.А. Шолохова и повести «Яр» С.А.Есенина / [Текст] / Н.В. Косинова // Шолоховские чтения / Под ред. Ю.Г. Круглова. – М. 2007. С. 53.

2 Мишанкина, Н.А. Феномен звучания в интерпретации русской языковой метафоры: Диссертация... к.ф.н. – Томск, 2002. – С. 5.

3 Ожегов, С.И., Толковый словарь русского языка / [Текст] / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова – М., 2001. – С.99.

4 Семенова, С. Философско-метафизические грани «Тихого Дона» / [Текст] / С. Семенова // Вопросы литературы. – 2002. – № 1. – С. 85.

5 Трофимова, П.В. Звукообразы на страницах романа М.А. Шолохова «Тихий Дон» / [Текст] / П.В. Трофимова // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Калуга на литературной карте России». Калуга, 2007. – С. 227-232.

6 Шолохов, М.А. 239. Собрание сочинений в 9 томах. Тома 2-5. / [Текст] / М.А. Шолохов. – М., 1965-1966.

К.ф.н. Степанова Е.В.

Институт развития бизнеса и стратегий

Саратовского государственного технического университета

«ВЫСТАВОЧНЫЕ» РЕЦЕНЗИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО (К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОСВЯЗИ ИСКУССТВ)

1860–70-е годы отмечены возрастающей ролью живописи в духовной и общественной жизни России. В. В. Стасов назовет их периодом «полного расцвета искусства», к которому живопись шла с конца 1840-х годов [3; С.393]. В творчестве Ф. М. Достоевского этих лет появляются две статьи, тематически посвященные изобразительному искусству: «Выставка в Академии художеств за 1860–61 год» и «По поводу выставки». Написанные с промежутком более чем в десять лет – в 1861 и 1873 годах – работы отражают разные периоды развития отечественной живописи – главенства академического направления и набирающего силу Товарищества передвижных выставок. Освещая эстетическую позицию самого писателя, они выводят на недостаточно исследованную в достоевсковедении проблему взаимосвязи литературы и живописи в его творчестве, на вопросы выявления линий творческого соприкосновения и отталкивания с русскими живописцами XIX века.

В статье «Выставка в Академии художеств...» писатель размышляет о «правде действительной» и «правде художественной» в искусстве. Центральное место в обзоре посвящено картине В.И. Якоби «Привал арестантов». В переда-

Погребная Я.В.

Россия, Северо-Кавказский федеральный университет

МИФ И ЭПОС: ПРОБЛЕМЫ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Миф предшествует эпосу, последовательно трансформируясь в сюжетное эпическое повествование, а, возможно, некоторое время существуя с ним параллельно и продолжая обогащать зарождающийся эпос новыми смыслами. В процессе трансформации мифа в эпос, с одной стороны, происходит отчуждение от мифа и ритуала, сакральное трансформируется в социальное, космогоническое в авантюрное, циклическое время мифа в осевое, линейное время эпоса, но при этом, как правило, сохраняется тенденция к предперсональности мифологического героя как героя-архетипа.

Архетип – мнемический образ, концентрирующий особенности возрастной или характерной конфигурации многозначного человеческого «я». Архетип – образ-потенция, априорная идея, заложенная в коллективную память человечества. Понятие архетипа было разработано в русле психоаналитической практики К.-Г.Юнгом применительно к дифференциации состояний и комплексов человека. Широко применяемые разновидности архетипов (тень, дитя, анима-анимус, персона-самость, великая мать, мудрый старик), как бы интерпретацию они не вызывали (в аспекте «биографии» героя Е.М. Мелетинский [12] или предперсональности, множественности «я» мифологического героя С. Сендеровича [16,с.156]) выражают различные грани, ипостаси человеческого «я», его различные возрастные доминанты. Таким образом, термин архетип адекватно описывает различные стояния человека или различных героев мифа, воспроизводимых в поздней художественной традиции.

В центре внимания аналитической психологии К.-Г.Юнга стоит процесс становления человеческого «я». Этот процесс Юнгом назван «индивидуацией». «Индивидуация», согласно Юнгу, есть «процесс выделения и дифференцирования из общего, процесс выявления особенного, но не искусственно создаваемой особенности, а особенности, заложен уже аргіогі наклонностях существа» [21,с.170]. По утверждению Юнга, «в одном индивидуе может быть как бы несколько личностей» [21,с.161]. В ходе «индивидуации» из множества ипостасей «я» выкристаллизовывается одна – доминирующая. Расщепленность человеческой личности Юнг объясняет структурой ее бессознательного, включающей сферу индивидуального и коллективного. «Коллективное бессознательное, – по определению Юнга, – является чем иным, как возможностью, которая передается нам по наследству с древних времен посредством определенной формы мнемических образов...» [22,с.57]. Мнемические образы и есть архетипы коллективного бессознательного. Архетип, таким образом, «представляет, по су-

може трохи більшу увагу, порівняно з поезією, до коротких прозових форм. А може, далася взнаки і втома від сізифової праці на полі суспільного поступу українства. Невипадково поет у власне п'ятдесятиліття застановляється над призначенням своєї музи, її «продуктивності»:

Не раз я був на возі і під возом
І в хліби з усякої печі,
Я пізнаю, що серце, а що розум,
Що голуби, що круки, що сичі.

Не має змоги повно осмислити еміграційний період у біографії Р.Купчинського у зв'язку із малою кількістю фактів щодо нього, однак деякі спорадичні подробиці дозволяють «у малому побачити велике». Ілюстрацією великої громадянської відваги Р.Купчинського є перший випуск «Зошитів українського самвидаву» – «Погром в Україні» (1972-1979), що вийшов друком 1980 року, уже після смерті письменника, у видавництві «Сучасність». Упорядником цього тому, автором довідкового матеріалу та передмови зазначено Романа Купчинського. Збірник присвячено темі дисидентського руху опору, зокрема широкій кампанії державного переслідування в СРСР інакомислячих з 1972 року по липень 1978 року.

У передмові Р.Купчинський докладно, документально виписав задушливу атмосферу 70-х років у Українській РСР, викриваючи українофобські наміри парт-влادی «ліквідувати будь-які вияви національної свідомості серед українського народу». Його болить питання української мови на У з'їзді спілки письменників 1966 року, що його обстоювали на противагу П.Шелесту О.Гончар, В.Корж та ін., ситуація навколо Гончарового «Собору». Збірник виявляє патріотичну позицію Романа Купчинського, його прихильне сприйняття також діяльності Українського Національного Фронту в Західній Україні у 60-х роках, симпатії і людини, і громадянина до всіх, хто був у тоталітарному СРСР на боці української барикади.

Таким чином кардіограма життєпису Романа Купчинського міцно прошита ритмом того українського часу, духом визвольного змагу 1914-1920 років, солідарністю із духом боротьби за національну ідентичність на великій Україні. А відчуття зв'язку «із ґрунтом» (Б.Бойчук), тобто із батьківщиною та її потребами, надихало Р.Купчинського на творчість, національно детермінували її.

че её сюжета Ф.М. Достоевский не просто подробен, а натуралистически подробен. Так, описание умершего арестанта содержит ряд фактических деталей: «он умер, а ноги еще скованы», «левая рука покойника, покрытая мёртвенною бледностью, повисла; пальцы согнуты так, как они сгибаются в минуту смерти», «открывается мёртвый большой глаз с подвернутым книзу зрачком» [1; Т. XIX. С. 152]. Передавая читателю эти и другие подробности картины, Достоевский идет вслед за её автором, творческие усилия которого были направлены на достижение полной достоверности изображаемого сюжета. Намеренность такого приема становится очевидной, когда писатель переходит к критической оценке «Привала арестантов».

Ф. М. Достоевского не столько волнует достоверность сюжета реальной жизни арестантов, сколько его творческое переосмысление «оком духовным» [1; Т. XIX. С. 154], то, как сюжет, взятый из жизни, был осознан, прожит художником. Писатель уверен: в творческом стремлении к мелочному копированию действительности погибает «высота правды художественной» [1; Т. XIX. С. 154]. Работа В. И. Якоби выводит писателя на проблему натурализма в искусстве и дагерротипизма в живописи.

В продолжение рецензии, развивая мысль об академической живописи, Ф. М. Достоевский отмечает её приверженность к «картинности», «эффектам» [1; Т. XIX. С. 159]. Под впечатлением эффектов освещения на полотнах И. К. Айвазовского писатель поднимает вопрос об «истинности» и «карикатурности» [1; Т. XIX. С. 162], преувеличенности в искусстве: «Известно, что солнце делает чудеса своим светом и тенями, и кто присматривался к его эффектам, тот видал много непередаваемых, почти неуловимых – не столько красот, сколько ценностей. Но? передавая нам о чудесах, давайте же им настоящее их место, сделайте их редкими в той же мере, как они редки в течение дня и в течение года; не забудьте передать нам и обычные, ежедневные, будничные подвиги солнца <...> Истинные художники знают меру с изумительным тактом, чувствуют её чрезвычайно правильно» [1; Т. XIX. С. 162]. Допуская изображение «чудес», «эффектов», Ф. М. Достоевский призывает к отражению в художественном произведении и другой стороны жизни – «будничной», повседневной. Речь идет об узнаваемой жизни, которая окружает художника и требует своего выражения в искусстве «меры» и «такта», естественности красок. В соотношении этих двух сторон действительности – обыденной и чудесной – и представляется писателю основа художественности.

Тенденцию освобождения от довлеющего влияния академизма Ф. М. Достоевский замечает в пейзажной и жанровой живописи. Писателю близка сосредоточенность М. П. Клодта на раскрытии «чувства природы» [1; Т. XIX. С. 165]. Задолго до расцвета русской пейзажной живописи Ф.М. Достоевский предвосхищает художественную ценность пейзажа настроения.

«Истинным талантом» назовёт Ф. М. Достоевский В. Г. Перова, отметив «очаровательную простоту» его «Проповеди на селе». «Тут почти всё правда, – замечает Ф. М. Достоевский, – та художественная правда, которая даётся только истинному таланту ...» [1; Т. XIX. С. 167], которая достигается не формальным подходом к изображаемым явлениям, типам и характерам, но умением глубокого вдумчивого постижения действительности.

Прозвучавшая в обзоре Ф. М. Достоевского критика в адрес Академии художеств отвечала настроениям прогрессивной художественной критики, выступавшей против оторванности академического искусства от социального и духовного содержания эпохи. «Только там и есть настоящее искусство, – писал В.В. Стасов в 1863 году, – где народ чувствует себя дома и действующим лицом; то только и есть искусство, которое отвечает на действительные чувства и мысли, а не служит сладким десертом, без которого можно и обойтись» [2; С.120].

Пропаганда идеи создания национальной русской школы живописи, в которой выразились бы национальное самосознание, взгляд на историческое прошлое страны, общественная и духовная содержательность её настоящей жизни, была созвучна почвенническим идеалам писателя. В 1861 году на страницах журнала «Время» в «Ряде статей о русской литературе» национальная идея выступает как твёрдо формулируемая писателем программа исторического пути развития России. Опираясь понятиями «дух», «почва», «народный характер», «русский идеал», «национальные особенности», Ф. М. Достоевский определял коренное отличие русского «типа культуры» от западного и провозглашал на этом основании «залог ... всеобщего мира, спокойствия, братской любви и процветания» [1; Т. XVIII. С. 57].

В качестве определяющей мысли статьи 1873 года «По поводу выставки» выступает сформулированное писателем в самом начале убеждение: «всё характерное, всё наше национальное по преимуществу (а стало быть, всё истинно художественное), по моему мнению, для Европы неузнаваемо» [1; Т. XXI. С. 69]. Вопрос об «истинности» и «художественной» ценности произведения искусства ставится Ф. М. Достоевским как вопрос о его соответствии особенностям русской жизни, её культурным и духовным потребностям, в понимании которых писатель изначально отказывает европейцам. Подтверждение этому писатель находит в пейзажной и жанровой живописи – как жанрах наиболее сконцентрированных в себе черты и особенности русского, национального.

Так, в своём прочтении картины А. И. Куинджи «Вид на Валаам» Ф. М. Достоевский отмечает способность художника разглядеть в невыразительных природных образах северной природы и донести до зрителя их скрытое поэтическое начало, понятное национальному мировосприятию с его идеалами прекрасного: «на первом плане болото и болотная поросль, на заднем лес; отсюда – туча не туча, но мгла, сырость; сыростью вас как будто пронизает всего, вы почти её чувствуете, и на середине, между лесом и вами, две белые берёзки, яркие, твёрдые, – самая сильная точка в картине. Ну что тут особенного? Что

15. Ср.: М.М. Бахтин сам указывает на присутствие элементов полифонии в трагедии «Борис Годунов», признавая тем самым и существование сверхзадачи. В качестве примера он приводит «троекратный пророческий сон» Отрепьева, сравнивая его со сном Раскольникова (Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 197

16. Термин «герой-идеолог» применительно к пушкинскому «Борису Годунову» все же следует применять очень условно и ограниченно. Это, конечно же, первые шаги на пути к полифонии, ведь сами герои не ощущают себя носителями идей (в понимании Бахтина) Мы не видим зарождения идеи, мы видим лишь последствия ее исполнения, возникшие уже после царевубийства. Однако нам кажется, что и к драме, и к статье Киреевского применимо замечание Бахтина: «Мы видим героя в идее, и через идею, а идею видим в нем и через него» (Бахтин М.М. Поэтика Достоевского. М., 1979. – С.94.). Здесь важна сама потенциальная возможность диалога. Это диалог не в узком, а широком его понимании- непосредственный эмоциональный, сердечный или, напротив, рассудочный отклик на событие, его переживание и восприятие.

Мельник М.В.

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри юридичної лінгвістики
Львівський державний університет внутрішніх справ*

ОСМИСЛЕННЯ ЕМІГРАЦІЙНОГО ПЕРІОДУ ЖИТТЄПІСУ Р.КУПЧИНСЬКОГО

Роман Купчинський – композитор, автор стрілецьких пісень, які стали народними на Західній Україні – «Зажурились галичанки», «Засумуй, трембіто», «Накрила нічка», «Пиймо, друзі»; сатиричних поем «Новінада» та «Скоропад», драматичної поеми «Великий день», роману-трилогії «Заметіль».

Літературознавець Богдан Бойчук, оцінюючи доробок Р.Купчинського на еміграції, може, надто категорично зауважив, що «починаючи від 1944 року, тобто від початку еміграційного періоду, вона різко спадає вниз, якісно і кількісно». Серед причин, як він вважає, затрата цілі й затрата ґрунту: «Ціль Роман Купчинський затратив тому, що його віддана усусувівська муза мусіла відійти в історію; ґрунт затратив тому, що українська література пішла новими дорогами, які були чужі Роману Купчинському. А він не належав до тих людей, які легко переставляють рейки». Очевидно, що серед головних причин кількісного творчого спаду Р.Купчинського – це обставини життя – вростання в тісний ґрунт чужини, шукання заробітку для родини, ностальгії. Ті поодинокі вірші, що нам доступні, не справляють враження гірших, а еміграційні «Мисливські оповідання», «Терпкі думки», новелізовані спомини з дитячих літ засвідчують про

следствия царевубийства».[5, 106]. Добавим, что Эсхил показал последствия похищения огня. Киреевский явно сближает Пушкина и Эсхила не только по характеру мысли, не только по структуре трагедии, но по самому духу. Герой Эсхила противостоит богам и судьбе. А герои Пушкина в редкие минуты прозрения или откровения обращаются своей мыслью к надмирному, но только затем, чтобы противопоставить ему свою волю. В каком-то смысле вся трагедия-тяжба между ними и Богом. Именно так – как вызов Богу и борьбу с ним – рассматривает поведение героев Достоевского и особенности манеры писателя Вяч. Иванов.[4, 292].

Киреевский, кажется, подошел к пониманию диалогического сознания и его роли в тексте. Он видит в драме то, что сближает ее с диалогом, и сам использует диалог как способ художественного постижения Пушкина. Это еще не полифония в бахтинском смысле, но уже пробуждение интереса к ней, попытка преодолеть монологический тип сознания и достигнуть большей полноты, т. е. в терминологии девятнадцатого века, «объективности».

Литература:

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979
2. Белинский В.Г. Собр. Соч. : В 9-ти т.4.; М., 1979.
3. Егоров Б.Ф. О жанрах литературно-критических статей Пушкина // Болдинские чтения. Вып. 3. Горький, 1978.
4. Иванов Вяч. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. М. 1995. С.292
5. Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979.
6. Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3-х т. – Т 1. Таллинн. 1992
7. Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М., 1979.
8. Московский вестник. 1827. № 1.
9. Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972.
10. Пушкин А.С. Полн. Собр. Соч.: В 10 т. – Т.7. Л.1978
11. Пушкин А.С. Полн. Собр. Соч.: В 10 т. – Т.5. Л.1978
12. Рождественский Ю.В. Теория риторики. М., 1997.
13. Фослер К. Грамматические и психологические формы в языке // Проблемы литературной формы. Л., 1928. К.Фослер имеет в виду грамматические категории, описывающие члены предложения: подлежащее, сказуемое и т.п., и их психологические «эквиваленты». Мы полагаем, что такая же параллель может существовать между стилистическими средствами, необходимыми для поддержания ораторского приемами (монолог, диалог) и создания образа на языковом уровне и собственно психологическими способами, применяемыми для этого на более высоком, смысловом, содержательном уровне.
14. Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика.: В 2-х т. – М. 1983. -Т.2.

тут характерного, а между тем как это хорошо!...» [1; Т. XXI. С. 70]. Изображение «скудной природы» [1; Т. XXI. С. 70] проникновенно трогательной простотой образов, сочетанием холодных тонов пробуждало генетическую память зрителя: ««Эта скудная природа», вся характерность которой состоит, так сказать, в её бесхарактерности, нам мила, однако, и дорога» [1; Т. XXI. С. 70], – констатирует Ф.М. Достоевский.

Наибольшую критику писателя получает исторический жанр русской живописи. Он не согласен с художниками, которые понимают смысл исторической живописи как этнографическую достоверность, когда задача художественного изображения истории сводится к умению как можно более узнаваемо воспроизвести приметы прошлого, воскресить когда-то живые, но теперь мёртвые лица, события и предметы. При таком подходе мысль художника о прошлом устраняется из изображения, а живописное полотно предстает для зрителя экзотикой – необыкновенным, невиданным, «идеальничье» художника приводит «ко лжи» [1; Т. XXI. С. 76].

Взгляд Ф. М. Достоевского окажется близким В.И. Сурикову – художнику, творчество которого связывают с расцветом русской исторической живописи. Изучавший историю не только по книгам и архивным материалам В. И. Суриков главную роль в формировании своих «идеалов исторических типов» отводил родной Сибири, а подлинным содержанием поднятых им исторических тем было то, «что видел, пережил, чем был поражен когда-то ум, сердце, глаз внутренний и внешний» [4; С. 132.]. Произведения писателя и художника рождала современная им действительность и в то же время – общие истоки национального мировосприятия.

Предпринятый анализ обзоров художественных выставок, созданных Ф. М. Достоевским, позволил напрямую – через общие размышления писателя – и опосредованно – через созданные им словесные описания картин – приблизиться к пониманию его взглядов на историю, культуру, задачи творчества, вопросы теории и практики художественного произведения, соотнести их с общекультурными тенденциями эпохи.

Литература:

1. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972–1991.
2. Стасов, В. В. Академическая выставка 1863 года / В. В. Стасов // Стасов, В. В. Избр. соч. : в 3 т. – М.: Искусство, 1952. – Т. 1. – С. 113–122.
3. Стасов, В. В. Двадцать пять лет русского искусства / В. В. Стасов // Стасов, В. В. Избр. соч. : в 3 т. – М.: Искусство, 1952. – Т. 2. – С. 391–569.
4. Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике / В. И. Суриков. – Л.: Искусство, 1977.

Волошина Т.Г., Лихачева В.В.

Белгородский национальный исследовательский университет, Россия

КЛАССИФИКАЦИИ КИНОСЦЕНАРНЫХ ТЕКСТОВ

Текст киносценария как объект лингвистического исследования изучается в различных направлениях, его рассматривают с точки зрения фонетических, морфологических, семантических, стилистических, синтаксических особенностей. Киносценарный текст, как и другой текст формируется из определенных текстовых единиц, которые в свою очередь представлены набором различных синтаксических конструкций, включая полипредикативные предложения, без которых не обходится ни один текст киносценария.

В английском языке существует аналог русского термина «киносценарий» – *a screenplay* и *a script*, которые трактуют его значение в достаточно широком смысле, называя его произведением в письменной форме, которое написано специально для постановки фильма или телевизионной программы, «*a written work that is made especially for a film or television program*».

Данные термины в различных источниках имеют разный объём значений: интернет ресурсы подчёркивают, что киносценариями (*screenplay*) являются тексты первоисточников или адаптированные тексты и выделяют два вида киносценариев: авторский, разработанный режиссёром или сценаристом самостоятельно, и коммерческий сценарий, созданный по специальному заказу. Второе обозначение киносценария *script* является многозначным и употребляется в разных гуманитарных дисциплинах, его используют как драматический сценарий и сценарий для кинофильмов, состав актёров, компьютерную программу. В конце XX, начале XXI вв. в киноиндустрии был введён новый термин – *scriptment*, который сочетал элементы сценария (*script*)- диалогические тексты – и плана фильма (*treatment*), включающего пошаговые действия.

Не смотря на то, что история развития кинематографа насчитывает более ста лет, научные труды посвященные изучению киносценария составляют незначительный процент от всех работ, посвященных теории кино. Вопросы теории и практики «вторичных» текстов» были изучены в работах М.В. Вербицкой, Г.П. Завальской, Л.В. Полубиченко, проблемы кино и киноискусства были освещены в работах отечественных и зарубежных исследователей: Ю.М. Лотмана, С.М. Эйзенштейна, М.И. Андрониковой, А.И. Липкова, G. Bluestone, B. McFarlane.

Проанализировав разные подходы, мы приходим к выводу, что на сегодняшний день не существует единого понятия киносценария в теории отечественного и зарубежного кино, поскольку под сценарием понимается и литературный текст, и авторская переработка, и технические записи, и монтажные ли-

большому счету, расколотость заложена уже в самом определении самозванца как *Лже – Димитрия*. Сам Пушкин дважды называет Самозванца Димитрием, и именно тогда, когда он ведет себя как подлинный государь.

В статье И.Киреевского на принцип *расколотости* обращено особое внимание. Критик, очевидно, имеет в виду структурное и психологическое многоголосие трагедии, создает в статье образ *мысли*, или *идеи*, как смыслового центра пушкинской трагедии[см. : 15]. Он утверждает даже, что именно мысль «заступает место господствующего лица, или страсти, или поступка» и подчеркивает, что в трагедии осуществляется «трагическое воплощение мысли»[5, 197]. А воплощение подразумевает конкретность, явление через конкретный персонаж. Таким образом, Самозванец воспринимается как герой-идеолог, который сам подчиняется идее и подчиняет ей других [см. : 16].

Киреевский рассматривает эту идею Пушкина в контексте идей, приписываемых Пушкину другими критиками. Впрочем, их мнения выступают обобщенно, как голоса, как тенденции, абсолютно чуждые и Пушкину, и самому Киреевскому. «Иной критик, помня Лагарпа, хвалит особенно те сцены...» «Другой, в честь Шлегеля, требует от Пушкина сходства с Шекспиром...» «В ней нет единства,- говорят некоторые крики...» «Нет, говорят другие, главное лицо не Борис, а Самозванец...» «Вы ошибаетесь, говорит третий... Трагедия Пушкина есть трагедия историческая...». Но он не старается подавить, опровергнуть эти голоса, напротив, он показывает их логическую правильность, прослеживая до самых истоков. Только сами истоки эти оказываются ошибочными. Критики «*по совести* не могли быть довольны поэтом», ибо избрали «ложный фокус» и правильная перспектива кажется им искажением.[5, 105, 106]

Нам важно признание того, что в «Борисе Годунове» очень слаба требуемая правилами связь между сценами. Ослабление этой связи – явное свидетельство отчуждения, дистанции между группами персонажей, а также между автором (т. е. Пушкиным) и его героями. Автор не делает ни одного из них носителем своей точки зрения и как бы возвышается над ними. Так в художественной литературе (как и в критике) конкретизация оборачивается подчас абстрактизацией.

Обратим внимание на то, что в поисках «трагического воплощения мысли» в греческом искусстве из всех древних авторов Киреевский упоминает только Эсхила, проводя параллели между ним и Пушкиным. Какая же мысль воплощается в «Прометее» Эсхила? Так, В.Г. Белинский в 1841 г. писал во второй статье из цикла «О народной литературе», что находит в «Прометее» «сознание, распавшееся на две стороны, которые, по закону диалектического развития, враждебно стали одна к другой». Огонь, похищенный Прометеем, трактуется как «мысль, сознание, побудившее людей от мертвого сна животной непосредственности»[2,156- 157].

Исходя из контекста статьи Киреевского, в трагедии Пушкина воплощена мысль о царубийстве. В таком случае, возможная параллель у Эсхила – богоборчество. Киреевский подчеркивает, что Пушкин показал «фактические по-

Выстраивая диалог между эпохами (содержательно), Киреевский как бы продолжает беседовать и вести разговор с самим собой (стилистически). Он признавал первоначальную свободу мысли и поступков как Бориса, так и Самозванца. Смелые замыслы Годунова и Самозванца вполне могли бы реализоваться в байроновских поэмах. Однако, воплощаясь в дальнейших действиях, их мысли приводили к поступкам (преступлениям) и тем самым лишали инициаторов прежней свободы. Действительность властно заявляла о себе, выступая под маской *необходимости*, или наказания, или возмездия за преступление. Поэтому-то мысль и оказывается в центре трагедии. Воплощаясь в форме необходимости, она разрушает и возможности байронизма, и очарование мечты.

По «Обозрению... за 1829 год» можно представить себе, как будущее само нисходит до настоящего, проявляясь в шаткой, неуверенной «совокупности настоящего» для того, чтобы создалось «лучшее прочное». Речь идет не о смене событий в истории, а о смене идей. Смена идей – необходимая предпосылка возникновения «уважения к действительности». Это-то уважение, которое Киреевский наблюдает во всей просвещенной Европе, «обнаруживается историческим направлением всех отраслей человеческого бытия и духа» [5, 59]. История же требует объективности, исследования разных версий событий.

Перед нами первый шаг к пониманию диалогического сознания, к раскрытию уже не риторического спора, а психологического, постоянного диалога действующих лиц. Этот диалог Иван Киреевский находит в драме Пушкина «Борис Годунов», когда говорит о «постепенном возрастании коренной мысли в событиях разнородных», о «трагическом воплощении мысли». [5, 107].

Но что это такое, как не диалог сознаний, в том же самом смысле, в котором употребляет это понятие М.М.Бахтин? Бахтин рассматривает диалогичность самосознания героя Достоевского: «в каждом своем моменте оно повернуто вовне, напряженно обращается к себе, к другому, третьему». Непременное условие диалога сознаний, с точки зрения Бахтина, «глубокая существенная связь ... чужих слов одного героя с внутренним и тайным словом другого героя». В таком диалоге «сталкиваются и спорят не два цельных монологических голоса, а два расколотых голоса (один, во всяком случае, расколот). Открытые реплики одного отвечают на скрытые реплики другого» [1, 293, 297 -299].

Иван Киреевский, как нам кажется, находит в драме Пушкина «Борис Годунов» диалог, который мы можем назвать полифоническим, ибо он включает помимо авторского еще и чужое сознание. Прежде всего, обратим внимание на незримый, так сказать, внутренний диалог Бориса и Самозванца. (Напомним, что на протяжении пьесы Годунов и Самозванец не сталкиваются). Незримость, неовеществленность и придает диалогу определенный полифонизм. Можно отметить также расколотость сознания Бориса (в монологе «Шестой уж год я царствую спокойно...») и Самозванца, осознающего себя одновременно Отрепьевым и Димитрием (в разговоре с Мариной Мнишек). Сознывая в глубине души свою неправоту, каждый из них старается сгладить вину, оправдать себя.. По

сты. В нашем исследовании мы подвергаем анализу конечный текст, включающий все диалоги и авторские ремарки, которые совпадают с финальной версией кинопродукта.

Анализ работ по киноискусству показал, что на современном этапе развития киноиндустрии не существует единого подхода по выделению классификации киносценарных текстов. Специалисты-киноведа группируют киносценарные тексты в соответствии с разными принципами, которые лежат в той или иной классификации.

В процессе истории развития кинематографа принято различать три этапа развития становления киноискусства: 1. *эра немого кино*, 2. *эра звукового кино*, 3. *цифровой кинематограф*, соответственно, в зависимости от временного фактора разделяют тексты киносценариев немого кино, звукового и тексты современных фильмов, снятых в цифровом формате. Следовательно, в истории развития кинематографа различают несколько типов сценария, отличающихся своей структурой, содержанием и средством выражения [3, 37].

По характеру отображения реальной действительности сценарные тексты принято разделять на *художественные* и *документальные*, соответственно киносценарии будут существенно отличаться друг от друга.

Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова выделяют в истории развития кинематографа два направления: 1. *«линию Люмьера»*, 2. *«линию Мельеса»* (по фамилиям постановщиков первых фильмов). Авторы полагают, что первое направление «реалистическое», дало начало документальному кино, а второе, «зрелищное» – художественному. Если сценарии документальных фильмов отражают подлинные события и лица, то художественное кино базируется на вымышленной истории, основой которого является художественное воспроизведение жизненного материала [3, 45].

Коммерческая составляющая породила два типа киносценарных текстов: *коммерческий*, 2. *авторский*. Известный отечественный режиссёр и сценарист А. Тарковский в своих лекциях отмечает, что «киносценарий должен быть написан либо писателем, который отлично понимает, что такое кино, или режиссёром, который сам организывает литературный материал». Идеальным вариантом киносценарного текста режиссёр признает авторский сценарий, когда постановщик фильма сам для себя написал сценарий, или автор сценария сам начал ставить фильм. Согласно классификации А. Тарковского под коммерческим понимается сценарий, написанный по специальному заказу, под авторским – сценарий, представленный индивидуальным видением режиссёра/сценариста [4, 107].

Вслед за американскими (Л.Г. Мельвил, Т. Инс, М. Сеннет), европейскими (И. Бергман, Л. Буньюэль), азиатскими (К. Акира, С. Рей) киноведами отечественные специалисты (С.И. Юткевич, М.А. Бродский, А.В. Гончаров, М.И. Харитонов) с точки зрения технических особенностей сценария, выделяют следующие типы киносценарных текстов: *анимационный* – *неанимацион-*

ный, черно-белый – цветной, широкоформатный – широкоэкранный – панорамный – стереоскопический, короткометражный – полнометражный, односерийный – многосерийный, немой – звуковой.

С точки зрения адаптации фильма, он делится на *дублированный и недублированный*. В настоящее время все иностранные фильмы зарубежом не дублируются, что даёт возможность оценить художественные особенности фильма, воспринимать реальный язык актёров.

Все эти деления отражаются в киносценариях в большей или в меньшей степени комментариями сценаристов/режиссёров, монтажными особенностями, информацией по свету, пространству, отличаются объёмами текстов.

Начиная с 50 гг. XXв. в обиход киноведов входит понятие лингвистической классификации, согласно которой изобразительные знаки киносценария подразделяются на *лингвистические и неллингвистические*, а также на *звуковые и визуальные*. При определении типа текста киносценария Г.Г. Слышкин в первую очередь обращает внимание на «использование для его создания неллингвистических визуальных знаков, которые могут быть либо иконическими, либо индексальными», в монографии так же автор рассматривает лингвистическую составляющую киносценарного текста (речь в кадре, за кадром или во внутритекстовых титрах), которая обнаруживает свою принадлежность к тому или иному стилю [3, 39-41].

Стилевые особенности киносценарных текстов были положены в основу классификации киносценариев, в соответствии с которой выделяют: *научный стиль, публицистический стиль, разговорный стиль* [1, 163–192].

В документальном и научном киносценарном тексте обычно преобладает закадровая речь, звучащая речь художественного киносценарного текста в стилевом отношении отличается от речи документального и научного кинотекстов тем, что документальные и научные киносценарии характеризуются одной общей стилиевой окраской, тогда как художественный киносценарный текст включает в себя множество стилиевых средств, объединенных эстетической функцией.

В жанровой рубрикации кинотекста наблюдаются те же тенденции, которые обнаруживают исследователи литературного текста (Кухаренко, 1988, Лихачев, 1979). Количество жанровых рубрик постоянно увеличивается за счет уточнений и детализации, так, наряду с принятыми жанрами: *кинороман, драма, мелодрама, комедия, детектив, военный фильм, приключенческий и фантастический фильм*, в отечественном кинематографе выделяют такие рубрики, как *психологическая драма, романтическая мелодрама, трагикомедия, романтическая комедия* (А. Тарковский, Г.Г. Слышкин).

Иностранные специалисты кинематографии (Скип Пресс, Вуди Аллен, Роберт Олдман, Дэвид Гриффит, Билли Уайдлер) выделяют основные кино жанры (Major Genre Sections): *фильм – экшн (action films), приключенческий жанр (adventure films), комедия (comedy), гангстерский фильм (crime (gangster) films), исторический фильм (epics/historical), фильм ужасов (horror films), мюзикл (musi-*

последствиям цареубийства». Характерный для романтизма «центральный» герой в трагедии «Борис Годунов» отсутствует. Герой – всего лишь призрак, воспоминание, тень. «Тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии от начала до конца, управляя ходом всех событий...» Но это вовсе не значит, что в центре трагедии – преступление Бориса. Ведь это преступление «является не как *действие*, но как сила, как мысль, которая обнаруживается мало-помалу то в шепоте царедворцев, то в тихих воспоминаниях отшельника, то в одиноких мечтах Григория, то в силе и успехах Самозванца».[5, 106 -107]. Выражаясь языком современной теории риторики, выделяющей в литературном диалоге два полюса: «речь-действие» и «речь-мысль, шире – духовную деятельность», [12, 308]. Киреевский отчетливо тяготеет ко второму полюсу, а первый оставляет оппонентам-критикам.

Таким образом, исходное событие пушкинской трагедии изображается и оценивается как бы с разных сторон, разными глазами. По существу, Киреевский демонстрирует своему читателю диалог разных сознаний. Одно сознание, «неправильное», у критиков, искавших в драме Пушкина действия и намерения персонажей. Другое сознание собственно у пушкинских персонажей. (Вспомним про самооценку Бориса, его слова про «единое, случайное пятно».[11, 208]). Третье – сознание Киреевского, который подходит к «Борису Годунову» с точки зрения развития его потенций, возможностей, заложенных в идее, то есть фактически с точки зрения будущего. Он думает, что Пушкину присуще «постепенное возрастание коренной мысли», заменяющее «господствующее лицо, или страсть, или поступок» [5, 107].

Очень важно, что Киреевский отмечает вовлеченность всех персонажей в обсуждение одной идеи, одной мысли, в выработку своего представления и отношения к событиям. Это признание диалога не как риторического приема, а как осознанного принципа, позволяющего передать не одну, а множество точек зрения. Какими бы минимальными ни были их отличия, они составляют все же диалогическую, а не монологическую речь. Кроме того, художественная идея выдвигается в центр произведения, подчиняя себе персонажей, как бы даже занимая их место. Киреевский наделяет трагедию Пушкина признаками эпических, полагая, что тем самым возводит ее на более высокую ступень.

Верно отмеченная особенность пушкинской трагедии согласовалась с общими представлениями Киреевского о категории времени в отношении к действительности. В «Обозрении... за 1829 год» критик пишет: «Между безотчетностью надежды и байроновским скептицизмом есть середина: это доверенность в судьбу и мысль, что семена *желанного будущего* заключены в *действительности настоящего*...»[5, 59]. Для Киреевского трагедия Пушкина и представляет иллюстрацию этой «середины» между мечтательной надеждой и байронизмом и относится к немногим произведениям «поэзии действительности», высшей ступени русской литературы. Так диалог *критики – Киреевский – персонажи Пушкина* перерастает в статье в диалог *прошлого и настоящего*.

ему. Обращаясь к прошлому, он там ищет ответы на задачу бытия. Тем самым он, в соответствии с требованиями Шлегеля, поднимается на третью ступень искусства.

В таком случае, порыв чувства, противоречащего шекспировскому, который Киреевский находит у Пушкина, – скорее похвала, чем порицание. Правда, далее он отмечает в сценах поэмы (ближе к финалу) некое «противоречие истине»: «это сцена из Корнея, вплетенная в трагедию Шекспира». [5, 64]. Кажется бы, это замечание опровергает наше предположение. Ведь «противоречие истине» – достаточно серьезный недостаток, и в таком случае критик именно упрекает Пушкина. Однако все дело в том, как понимать это замечание. *Какой именно истине противоречит эта сцена?* Скорее всего, исходя из контекста, истине шекспировской трагедии, в которую вплетена «сцена из Корнея», да и нашему представлению об истине, опирающемуся на Шекспира. Но действительно ли одно противоречит другому? Киреевский отмечает «борение» двух начал – мечтательности и существенности», стремящихся к примирению [5, 64].

В терминологии Киреевского и философской критики 1820-1830-х годов примирение и означает синтез двух начал, то есть снятие противоречий. Пушкину удалось создать новую форму драмы, передающую неравновесность, напряженность бытия. В эстетической системе Киреевского также две реальности, но на разных уровнях: одна – противоречие, другая – синтез.

Логика Киреевского, как и логика Пушкина, не сразу открывается читателю. Вероятно, и сам Киреевский не сразу понял для себя и не сразу раскрыл читателю причины и смысл внутренних разногласий Пушкина. Склонность автора к диалогу проявляется на этот раз как диалог с самим собой. Поэтому то, что представлялось недостатком, получает другое объяснение и воспринимается как достижение. При этом меняется сам код критической мысли, а вместе с тем уточняются и эстетические требования. Обнаруживается, что недостаток исчезает, как только читатель отходит от стереотипа. Восхождение к новым образам, ценностям, использование новых приемов безусловно может привести к видимым ошибкам и дисгармоничности.

Характерная черта стиля Киреевского – постоянные вопросительные интонации, наводящие вопросы, обращение к самому себе. Но это уже не риторические вопросы, не ораторский прием. Мы имеем дело с автокоммуникацией (Ю.М. Лотман). Неважно формальный адресат статьи – фактически автор обращается к самому себе, меняя свое прежнее воззрение, добавляя к нему новое содержание [6, 77 – 78]. Фактически это диалог с собой, хотя и открытый вниманию читателя.

Сталкивая противоречащие друг другу мнения критиков, пытавшихся отыскать главное лицо или главный предмет трагедии, Киреевский ищет разгадку в историческом прошлом: «Очевидно, что и Борис, и Самозванец, и Россия, и Польша, и народ, и царедворцы, и монашеская келья, и государственный совет – все лица и сцены трагедии развиты только в *одном* отношении: в отношении к

cal/dance films), научная фантастика (*science fiction films*), военный фильм (*war (and anti-war) films*), вестерн (*westerns*) и дополнительные кино жанры (Genre Sub-Sections): автобиографические фильмы (*'biopics' («biography») films*), фильмы для женщин (*'chick' flicks or gal films*), фильмы для мужчин (*guy films*), детективы (*detective-mystery films*), фильм-катастрофа (*disaster films*), фантастика (*fantasy films*), мелодрама (*melodrama*), фильм – погоня (*road films*), романтическая драма (*romance*), фильм о спорте (*sport films*), фильмы о сверхъестественных явлениях (*supernatural films*), триллер (*thriller*) [Пресс 2003: 136-151].

Таким образом, в зависимости от принципов, которые лежат в основе типологии, существует множество классификаций киносценарных текстов, основные из которых группируются по возрастному принципу, техническим особенностям, жанровой принадлежности, степени оригинальности.

Литература:

1. Кожина, М. И. Стилистика русского языка: учебник для студентов пед. ин-тов по спец. 2101 «Рус. яз. и лит.» / М. И. Кожина. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Просвещение, 1983. – 223 с.
2. Пресс, С. Как пишут и продают сценарии в США для видео, кино и телевидения / С. Пресс ; [пер.: В. Р. Оганесян, Ю. В. Шпакова]. – М. : ТРИУМФ, 2003. – 395. – (Все для создания видео и кино).
3. Слышкин, Г. Г. Кинотекст: опыт лингвокультурол. анализа / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. – М. : Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
1. Тарковский, А. Лекции по кинорежиссуре [Электронный ресурс] / А. Тарковский ; публ. подгот.: К. Лопушанский, М. Чугунова // Искусство кино. – 1990. – № 7. – С. 105-112. – Режим доступа: <http://www.screenwriter.ru/cinema/67>.

Хрипкова А.С.

*учитель русского языка и литературы Предгорного района
Ставропольского края*

ИДЕЙНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ ЭССЕ В.И. БЕЛОВА «ДУША БЕССМЕРТНА»

В феврале 2005 года итальянский продюсер, режиссер, профессор Анджело де Дженти в интервью Н. Серова спросила, знает ли он Белова. И вот что сказал он о Белове: «Василию Белову надо ставить памятник при жизни! Это очень большой человек... Настоящий русский художник, философ-мыслитель, без которого в России был бы большой вакуум» [2, 4].

В.И. Белов – наследник русских классических литературных традиций.

Его творчество нашло отражение в разных жанрах: стихах, повестях, рассказах, романах, пьесах. Значительный вклад внёс Василий Белов в русскую публицистику XX – начала XXI века.

Статьи, интервью, беседы, эссе писателя постоянно публикуются, начиная с 70-х годов XX века в журналах «Наш современник», «Новый мир», «Москва», газетах «Правда» и «Комсомольская правда», «Красный Север» и т.д. Изданы целые сборники публицистики: «Раздумья на родине» (1986), «Ремесло отчуждения» (1988), «Внемли себе» (1993), «Записки на ходу» (1999), «Раздумья о дне сегодняшнем» (2004), путевые очерки «Дорога на Валаам».

Писатель не может спокойно проходить мимо вопиющих фактов современной жизни. В своих публицистических работах В. Белов открыто выражает свою идейную позицию, которую в литературной критике рассматривают как «неславянофильскую». В ней обнаруживаются главные черты теории славянофилов XIX века: восприятие России как особой страны, требующей своего собственного пути развития, основанного на православии и общечитии. Самой важной проблемой для писателя стала проблема утраты традиции русской культуры, нравственный упадок страны. В. Белов изначально отстаивает высокие идеалы национальной традиции.

Одним из таких произведений стало небольшое по объёму произведение, определяемое в литературоведении в жанровом своеобразии и как эссе, и как новелла, и как лирический рассказ, «Душа бессмертна» явилось в русской литературе лирическим откровением писателя, открывающем потаенные уголки его души и сердца, его личности. Это исповедь перед самим собой, перед своей душой, перед матерью, перед Богом, в которого он наконец-то стал верить окончательно и бесповоротно.

Находясь в столетнем родительском доме, писатель настраивается на рабочий лад. Топится печь, стоят ведра с чистой речной водой. Тишина, уединение, семейный очаг – всё, что нужно для творчества. Обнаружив, что забыл дома очки, без которых писать уже не может, он включает проигрыватель.

«Времена года» Чайковского переносят Василия Ивановича в детство. «Музыка обволакивает, как обволакивает печное тепло: я закрываю глаза, прислонившись к стенке. Я слушаю и словно бы засыпаю, ведь спать можно не обязательно лежа...» [1, 8]. В воспоминаниях проносятся последние годы жизни матери, когда она уже чувствовала, что жить ей осталось недолго и всё чаще говорила о доме, свежем воздухе о желании прислониться к печи с лежанкой. Но жить в деревне больному человеку, где ни скорой, никакой другой медицинской помощи поблизости нет, было невозможно. Жалость к матери пронизывает автора. В памяти всплывает доброта матери к детям и внукам, ставшая главным стимулом её жизни.

«диалог-театр формирует намерения и подводит к принятию решения как о внешних действиях, так и о внутренних состояниях человека» [12, 325].

Итак, в основе поэмы Киреевский обнаруживает противоречие. Несмотря на это он отмечает, что «характер Алеко, эпизоды и все части... богаты поэтическими красотами». Причиной же самих противоречий критик считал борьбу «двух разногласных стремлений», самобытности и байронизма [5, 106]

Размышление Киреевского – это постоянное уточнение самого себя, развитие только что высказанной мысли, постоянное вопрошание и себя и (риторически) читателя, доходящее временами почти до самопровержения. Это не только дань форме и традиции, это проявление самого существа философской и критической мысли Киреевского. Автор проверяет самого себя, постоянно готов отказаться от ложного мнения, признать свою ошибку. Эта психологическая готовность хорошо прослеживается в статье и придает ей очарование искренности, живой беседы с читателями. Стилистическая параллель подчеркивает противоположность структурных принципов пушкинской драмы.

Сам Пушкин в неопубликованном при его жизни черновом предисловии к «Борису Годунову» писал, что толчок к работе над драмой он получил, в частности, изучая Шекспира. «Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов». В трагедиях Шекспира, которые он называл «народными», Пушкин видел образец для русского театра, поясняя в том же предисловии: «нашему театру приличны народные законы драмы шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина». [10, 115]. Почему же Киреевский, старавшийся понять замысел Пушкина, так резко отграничивал и «Полтаву», и «Бориса Годунова» от Шекспира? Он поясняет, что если бы Пушкин, подобно Шекспиру, развил в драме мотив психологический, «если бы вместо русского монаха, который в темной келье произносит над Годуновым приговор судьбы и потомства, поэт представил нам шекспировых ведьм, или Мюльнерову волшебницу – цыганку, или пророческий сон... тогда... он был бы скорее понят и принят с большим восторгом» [5, 106]. Киреевский обращается здесь и к читателям, и к критике, раскрывая субъективность, предвзятость их отношения к Пушкину и его драме. Он рассчитывает на то, что читатель уловит «предполагаемое» им, поймет недосказанное: иронизируя над поверхностным, чисто сюжетным Критик приветствует возникновение *направления синтетического*. В статье «Девятнадцатый век» он писал о «поэзии жизни», о сближении жизни и поэзии, доказывая, что «час для поэта Жизни наступил». « [5, 85]. Именно это соображение и заставило его провести границу между трагедией Пушкина и Шекспиром. Между прочим, и Пушкин, в предисловии (ранняя редакция), признавался, что ошибался, когда «полагал романтизм единственно пригодным для нашей сцены». [10, 534]. Таким образом, Киреевский все же в своей интерпретации драмы приближается к пушкинскому.

Пушкин, по мнению Киреевского, представляет в драме следствия поступков Годунова и Отрепьева. Отступая от Шекспира, поэт все же не противоречит

ней и новой литературы» Шлегель утверждал, что «драматическое... искусство присуще государству, гражданской и общественной жизни и требует великого центра для своего развития» [14,134, 316]. Но в таком случае, если Пушкин, по словам Киреевского, рожден для драматического рода, это значит, что в России уже возник (или по меньшей мере возникает) тот «великий центр» культуры, который и объединяет нацию. В словах Киреевского о характере века скрывается неявное указание на то, что в России уже возникла и существует (несмотря на все препятствия) жизнь общественная. Не в этих ли суждении – зародыш будущих славянофильских взглядов Киреевского?

По мнению Киреевского, «сближение с господствующим характером века» – признак необычный, ибо доказывает желание «*воплотить поэзию в действительности*» [5, 106] Но одного стремления мало. Нужно еще понимание, как достигнуть цели. Критические отзывы Киреевского как раз и построены на сопоставлении желаемого, возможного и осуществленного. Такое сближение и сопоставление уже само по себе обрекает на диалог и потому должно изучаться именно как диалог.

Мы можем выделить диалог Киреевского с предшествовавшими ему критиками, диалог с автором, Пушкиным (рассмотрение намерений автора, его желаний и конечный результат его усилий), диалог с текстом (истолкование его общего смысла и отдельных особенностей), диалог с читателем (попытка доказать свою правоту). Все это пока еще не выходит за рамки риторического или стилистического восприятия диалога как языкового факта.

Возьмем, например, рассуждение Киреевского о пушкинских «Цыганах». Критик не случайно постоянно сравнивает «достоинство отделки» поэмы и ее «содержание». Действительно, в «Цыганах» было бы заманчиво увидеть золотой век. Но, «к несчастью, прекрасный пол разрушает все очарование < .> Совместно ли такое несовершенство женщин с таким совершенством народа? Либо цыганы не знают вечной, исключительной привязанности, либо они ревнуют непостоянных жен своих, и тогда месть и другие страсти также должны быть им не чужды; тогда Алеко не может уже казаться им странным и непонятным < .> тогда весь быт европейцев отличается от них только выгодами образованности; тогда, вместо золотого века, они представляют просто полудикий народ, не связанный законами, бедный, несчастный, как действительные цыганы Бессарабии; тогда вся поэма противоречит самой себе» [5, 85].

Отметим прежде всего, что диалог между критиком и текстом, критиком и Пушкиным, критиком и читателем здесь (как и во всей статье) построен на выявлении различий. Определим различимые в диалоге реплики *первого* и *второго* рода. *Первые* охватывают суждения критиков пушкинской поэмы, *вторые* – суждения самих персонажей «Цыган». Однако Киреевский воспроизводит и те, и другие мнения обобщенно, сжато до схематичности. Такой вид диалога получил в современной теории название «*диалога-театра*» Это важно потому, что

Его тревожат отблески уходящей жизни, которые подсказывает память... «В глазах моих сухо, но я плачу... я вспоминаю детство и то, что было полвека назад. Ничего не исчезло, и ничего не умерло...» [1, 9].

Возникает тема земной жизни, смерти, вечности души. Звуки музыки заставляют автора думать, что «разницы между живыми и мертвыми не существует. Душа бессмертна...». Писатель осознаёт, что жизнь сильнее смерти, а «смерть – это всего лишь часть жизни». Ему не хочется думать об ушедших из жизни друзей как умерших, автору легче считать, что они просто где-то далеко. Вот и Чайковский своими «Временами года» стал бессмертным. «...Чайковскому было достаточно создать один лишь цикл «Времена года», даже одну «Баркаролу», чтобы навсегда остаться в русском искусстве. Душа его стала бессмертной. А то, что душа Чайковского бессмертна, я чувствую сейчас всем своим естеством...» [1, 9]. Его душа, воплощённая в звуки, объединяет души тех, кого нет рядом, соединяет с живыми картинами мира: голосом жаворонка, многоцветьем полевых трав, запахом земляники, болотной морошкой и черникой, которую он ел когда-то горстями. Звуки музыки помогают автору прийти к выводу о том, что великое счастье иметь друзей, слышать музыку, знать, что у тебя есть мать, жена и дочь, и сестры, и братья. Пусть они далеко, но они рядом, так как душа бессмертна. И читатель ощущает себя вечным, почти бессмертным, когда по художественно необходимой воле писателя пересекает с ним все времена и все пространства.

Таким образом, происходит встреча душ в своём бессмертии. У него возникает ощущение счастья, покоя, радости от этой жизни. Наверное, ему и нам просто открылись какие-то сокровенные тайны бытия, в духовной сути – бессмертия... «И был бы тот день долгим, счастливым и долгим, если б не клубился дым Приднестровья...» [1, 13].

Проникновенный лирический тон эссе заставляет задуматься о том, что писатель – это такой же ранимый человек, земной и божественный одновременно, с душой, чувствующей связь с чем-то высоким, чистым, почти непостижимым, но так желанным. Прав Кузнецов Ф., сказавший, что «Жизнь человека недолговечна, душа же его бессмертна» [3, 159].

Литература

1. Душа бессмертна: Рассказ // Аврора. 1997. № 5-6. С.7-13.
2. Дженти А. де. Россия непобедима, потому что связана со своей землей // Красный Север. – 2005. – 9 февраля
3. Кузнецов Ф. В глубине жизни // Кузнецов Ф. Беседы о литературе. – М., 1970. – С. 288.

К.ф.н. Козлова Р.М.

*Институт гуманитарного образования и информационных технологий,
г. Москва, Россия*

О ПРИНЦИПАХ СОЗДАНИЯ СЛОВАРЯ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ МОДЕЛЕЙ РУССКОГО ЯЗЫКА

В современной науке метод моделирования стал одним из основных методов научного исследования, так как связан с наглядностью анализируемого материала, с заменой абстрактных понятий конкретными, осязаемыми.

Моделируемость в сфере фразеологии представляет собой одну из сложнейших проблем фразеологической теории и является частью проблемы моделируемости языка как системы. Ученые, исследуя языковые закономерности, утверждают, что при помощи моделей «удаётся сделать наглядными очень сложные системы, связи и отношения, которые по каким-то причинам недоступны непосредственному чувственному восприятию». (Шестак 2003:18)

Актуальность исследования структурно-семантических моделей (ССМ) фразеологизмов обуславливается все более возрастающим интересом к собственно языковым закономерностям и механизмам создания фразеологической единицы, ее образности, определяющей внутреннюю организацию фразеологизмов.

С нашей точки зрения, фразеология любого языка моделируема. Фразеологическое моделирование – это способ отображения языковой действительности, особый способ объяснения объективного мира через фразеологию языка. Фразеологическая или структурно-семантическая модель ФЕ строится на общности семантики, одинаковой или близкой структуре, схожей лексико-грамматической отнесенности, одинаковой внутренней форме, близкой образности. В модели отражается единство перечисленных формальных и содержательных признаков. Модель основана на попытке абстрагировать ту ситуацию, которая положена в основу внутренней формы.

Проблему структурно-семантического моделирования ФЕ следует, с одной стороны, рассматривать в связи с идеографическим исследованием фразеологии, а с другой стороны, ССМ связано и с концептами культуры. Известно, что «любая модель обретает смысл только в рамках определенной концептосферы» (Алефиренко, 2008, С.70). Концепт как определенное понятие, важное для данной человеческой общности, представлен в языке словами и фразеологизмами, которые объединяются в идеографические группы и поля (например: «обман», «помощь», «любовь» и др.). Но кроме этого, можно выделить внутрифразовые символы-концепты, которые реализуют себя в составе ФЕ, в их образной основе, например: концепты *голова, глаза, сердце, дом, хлеб, вода* и др. Поэтому описание фразеологических моделей на уровне

В ранних статьях И.В. Киреевского скрытый диалог – способ объяснить, в чем собственно состоит заблуждение предшествующей критики. Поэтому по своим задачам он все же по своим задачам отличается от параллелей у Пушкина и от спора у Надеждина. Он пользуется скорее приемами «философского диалога». Его интересуют не столько лица, сколько идеи, истины, и потому он ближе к Карамзину. Тем не менее, следует помнить, что, как справедливо заметил Ю.В. Манн, «русский философский диалог 20-30-х годов не знает «многоголосия»: в хоре спорящих у Веневитинова, Шевырева, Надеждина, Одоевского, Станкевича без труда можно выделить авторский голос. На его долю приходятся главные аргументы, сила убеждения, а нередко... и нравственная победа над противником»¹⁷, 207¹.

Философский диалог Киреевского во многом сохраняет все традиционные черты, однако не претендует на окончательное обладание истиной, он действительно спорит с предполагаемым оппонентом, причем чаще всего не отвлеченно, а конкретным, реальным. Диалог в его статьях не всегда обособлен, выделен как непосредственный разговор двух лиц. Чаще всего Киреевский ссылается на предшествовавшие высказывания критиков и комментирует их. (Это можно рассматривать как косвенный, непрямой разговор). В данном случае нам важны как предмет анализа психологическая мотивация высказывания и психологические последствия использования такого «внутреннего диалога».

Еще К. Фослер показал, как «за грамматическими или формальными категориями скрываются психологические. Если в одном случае они ... покрывают друг друга, то в других они опять расходятся».^[123 152] Зная это, мы можем говорить о психологических (а не только стилистических и риторических) особенностях диалога, о том, что Фослер называет *душевым импульсом*, который «появляется и действует в каждом отдельном случае у отдельной личности [13, 156]. Ощущение двойственности текста Киреевского – не только как языкового, но и психологического феномена – заставляет и в диалоге его (и даже в первую очередь в диалоге) искать соответственно не только языковое, но и психологическое содержание, выходящее за формальные рамки текста, т. е. особенности и психологического содержания, и психологического восприятия.

На первое место критик ставит изображение «характера века», подчеркивая ограниченность пространства и сюжета. Прием не сводится к анализу сюжета или стиля. Объясняя характер века, Киреевский показывает, как, выражаясь современным языком, «действующая сила» трагедии Пушкина проявляется в намеках, шепоте, умолчаниях, вообще, в массовых сценах. Киреевский (и в этом особенность его метода) пытается выявить «господствующую идею» Пушкина, которая бы и объяснила все происходящее. Фактически он старается обнаружить тот «душевный импульс», который и рождает «психологические категории» текста.

Тем самым он прилагает к драме Пушкина общеэстетическое требование, выдвинутое Фр. Шлегелем и относящееся к трагедии. В лекции «История древ-

большей убедительности и для создания пародийного фона. Характерно, что нередко мы имеем дело со схемой *произведение – критика – ответ на критику (антикритика)*, т. е. возникающий вне текста многосторонний полилог.

Приведем пример такой параллели из статьи «Литературные опасения на будущий год». Разговор, завязавшийся между автором («Я») и поэтом Тленским поначалу походит на бытовую сценку, но постепенно переходит на литературные и философские предметы. Причем «Я» обнаруживает здравомыслие и трезвый взгляд, тогда как Тленский показывает себя восторженным, но невежественным и безвкусным человеком. «Я. Не все чуда бывают чудесны! Разве ты хочешь, чтобы я благоволил пред всяким чудищем <...>А по моему мнению, все нынешние чудеса принадлежат к подобным чудам-юдам!

Тлен. <...>Можно ли так клеветать на настоящее время – время, поистине единственное в летописях нашей литературы?. Теперь, когда гений, стряхнув с себя ржавые оковы школьного рабства и классического педантизма, парит торжественно <...> когда поэзия<...>перестала ограничиваться невольнической обязанностью снимать бедные сколки с природы, но <...>оправдывает вполне носимое ею имя творчества...»[.9, 52; 54]. Насколько Надеждину важно передать свое собственное мнение, настолько же его не заботит мнение Тленского, Роли распределены заранее, Тленский не может сказать ничего дельного и потому диалог-мнимый, назначение Тленского-оттенить суждения самого Надеждина.

Точно так же и у Пушкина в «литературных параллелях» не было необходимости *говорить* за собеседника. Его задача была иной – сделать суждение оппонента более выпуклым, даже крикливым, чтобы его высмеять. Иной подход к диалогу в публицистике Н.М. Карамзина. В разговорах Филалета и Мелодора сопоставлены различные точки зрения, без иронии и без экзальтации. Каждый из собеседников прав по-своему, у каждого свои основания для оценки современности. Тем не менее, они искренне желают сближения и совместно размышляют о жизни. Смысл этих диалогов – именно в рассуждении, в постижении истины.

Скрытый диалог («диалог – сравнение») мы находим в критике С.П. Шевырева. Он сравнивает «два противоположные направления в поэзии». Для одного из них важна «жизнь человеческая» с ее характерами, происшествиями, поступками. Для другой – происшествия только средство, чтобы «внести в нее цели высокие, или сильные чувства». Задача Шевырева определить, к какой именно группе поэтов относится Пушкин и соответственно, какие правила применимы к нему. Это также можно рассматривать как один из вариантов диалога. Шевырев признает, что оба подхода к поэзии правомерны, но считает, что к Пушкину применим только один из них [8, 35]. Сопоставив черты поэзии Пушкина с требованиями каждого из двух направлений, критик вводит поэзию Пушкина в определенные эстетические границы и считает свою задачу выполненной. Собственно, анализ пушкинского творчества превращается в классификацию стихотворений.

разных идеографических полей и групп позволяет выявить и расшифровать концепты культуры народа-носителя языка.

В результате изучения различных семантических полей фразеологизмов мы пришли к выводу о необходимости создания словаря фразеологических моделей, в котором были бы отражены фразеологизмы, построенные по продуктивным структурно-семантическим моделям. Словарная статья такого словаря должна включать в себя: 1) название фразеосемантического поля; 2) заголовочное слово, отражающее основное значение ФЕ, или иначе название идеографической группы или концепта; 2) саму модель, в которой учитывается структура, внутренняя форма, лексико-грамматические свойства, семантика; 3) фразеологизмы, построенные по данной модели; 4) каждый фразеологизм может быть снабжен стилистической пометой (Прост., Гр.-прост., Нар., Устар., Жарг., Книжн., Инд.-авт.). Если во фразеологическом ряду можно выделить общие и частные модели, то они должны быть представлены в иерархии.

Приведем пример словарной статьи:

ФСП «Отношения между людьми»
концепт «Надоедать»

ССМ: воздействовать + на органы (части) тела объекта = надоедать.

1) находиться очень близко к части тела (органу) объекта = надоедать, неотступно находясь около кого-либо:

висеть над душой у кого; торчать (сидеть, стоять) над душой у кого; мазолить над душой у кого (прост.); вешаться (повиснуть, повеситься) на шею к кому

2) вынимать + жизненно важные органы человека (душу) = сильно надоедать, назойливо приставая:

вынимать душу из тела; вытягивать (выматывать, вытянуть) <всю> душу; мотать (помотать) душу (прост.); тянуть за душу; душу выколосить (диал)

3) залезать + во внутренние органы объекта = надоедать, стараясь всяческими способами войти в доверие:

<без мыла> в душу лезть; <без мыла> в задницу лезть (вульг.); лезть в печенку кому (прост.)

4) находясь очень близко, мешать зрительному восприятию;

влиять + на глаза = надоедать, постоянно находясь рядом, стараясь быть замеченным

вертеться на глазах (перед глазами); настрясть в глазах (диал); мазолить (намазолить) глаза кому-либо.

Вариант: быть + чем-то мешающим + в глазах = надоедать

быть бельмом в глазах, как оса лезет в глаза

5) воздействовать + на слуховое восприятие (уши) = надоедать разговорами, попреками:

наколотить уши (уст.), насвистеть в уши (прост.); прогундеть <все>уши (диал.); прожужжать (протрубить) <все> уши; прокричать <все> уши

6) воздействовать + на умственное восприятие (голову, мозга) = надоедать пустыми разговорами:

пылесосить бабку (мозги) (жарг.); морочить (дурить) голову кому (прост.)

7) мешать + ногам (продвижению объекта) = надоедать, мешая своим присутствием

вертеться (путаться, мешаться) под ногами, не давать прохода, сбивать (сбить) с ног кого (устар.)

8) воздействовать+ на горло = надоедать требованиями, попреками, придирками:

стоять комом в горле, стоять поперек горла; подступать (подступить) с ножом к горлу к кому, приставать (приступать) с ножом к горлу к кому

9) воздействовать +на зубы объекта = надоедать

навязнуть в зубах, настрясть в зубах кому

ССМ: не давать возможности человеку отдохнуть = надоедать

не давать ни отдыху, ни сроку (уст.); не давать продыху (прост.);

ССМ: надоесть + как + какой-либо продукт питания = надоесть очень сильно, невыносимо

надоесть хуже горькой редьки; надоесть как горькая редька; приесться кому-либо как сухой ячмень беззубой кобыле.

ССМ: прицепиться + как + мелкий, цепкий предмет = надоедать, назойливо пристаивая

вцепиться как лещ, вцепиться (цепляться) в кого-либо как клещ (прост.), липнуть (пристать, привязаться, прилипнуть) как <назойливая> муха к кому-либо, присосаться (присасываться) как пиявка (прост.), липнуть (прилипнуть) как банный лист к кому-либо, приставать (цепляться, пристать, прицепиться) как репей (репейник) к кому (прост.), приставать как пластырь <к болячке> к кому (прост.), пристать как докучная басня к кому-либо (диал.).

Такого рода словарь поможет определить продуктивные процессы образования ФЕ, средства, способы выражения актуальной семантики ФЕ, прогнозировать появление новых ФЕ, построенных по продуктивным моделям, особенности функционирования ФЕ в условиях живой разговорной речи, реконструировать важнейшие фрагменты языковой картины мира, исследовать возможности вербализации концептов культуры средствами фразеологии.

Литература

1. Алефиренко Н.Ф. Фразеология и когнитивистика. В аспекте лингвистического постмодернизма. – Белгород, 2008.

2. Шестак Л.А. Русская языковая личность: коды образной вербализации тезауруса: Автореф. дис. ...докт. филол. наук. – Волгоград, 2003.

Греков В. Н.

к. ф. н., Российский Православный Университет Св. Иоанна Богослова

ИВАН КИРЕЕВСКИЙ НА ПУТИ К ДИАЛОГИЧЕСКОМУ СОЗНАНИЮ

Диалог рождается в дружеской беседе, в ученом размышлении, предполагающем интерес к собеседнику. Диалог нуждается в свободе, в том числе, в свободном желании узнать иную точку зрения. Кружок Любомудров, в котором участвовал Иван Киреевский. Воспитывал такую свободу. Читая немецких философов, обсуждая свои собственные сочинения, члены кружка учились сравнивать разные точки зрения, доказывать свою позицию, опровергать оппонентов. Творческое начало Киреевского, предрасполагало к диалогу. В начале 1829 г. он едет в Германию, слушает лекции немецких философов и обсуждает их в письмах домой. Такое обсуждение приучало внимательно выслушать собеседника, понять его и только потом формулировать свои вопросы и выводы. Это опять-таки приближало к диалогу. Поэтому в первых же критических статьях И.Киреевского автор вступает в диалог и со своими предполагаемыми читателями, и с коллегами-критиками. Иначе говоря, диалог нужен не для спора, не как формальный стилистический или ораторский прием, а как метод критического анализа и постижения текста. Он внес в диалог нечто иное, далекое от античных риторических образцов – желание разобраться в разных точках зрения, сопоставить их, убедить читателя, а не навязать ему свою теорию.

Однако же это было скорее исключением, чем правилом. Авторское слово и авторское мнение обычно становятся единственным приемом, единственным основанием, которое предлагается читателю, чтобы объяснить какое-то произведение. Автор критической статьи откровенно навязывает свое мнение, он возражает, а не спорит. Спор стал бы появлением в тексте «второго голоса». Однако, то, что мы называем полемикой, часто оказывается за пределами текста критической статьи. Она реализуется во взаимодействии и противостоянии двух текстов – произведения и его критики. «Внутри» же критической статьи псевдиалог приводит к развитию чисто риторических оборотов. В таких случаях полемика, даже в блестящих статьях А.С. Пушкина, приобретает форму «статьи-угрозы», «статьи-предостережения» («Торжество дружбы...», «Несколько слов о мизинце г-на Булгарина...» и т. п.) [3, 54].

Вместе с тем, в критике и публицистике Пушкина встречается и другой, довольно редкий, по мнению Б.Ф. Егорова, жанр – «литературные параллели» [3, 54]. Этот жанр предполагает своеобразный диалог, поскольку автор подробно пересказывает точку зрения оппонентов, дает им «слово», но зачастую только для того, чтобы опровергнуть их, спародировать или создать свою трактовку «чужого» текста. Диалог здесь снова оказывается приемом риторическим, он нужен для

Судя по формальному материалу, песни, музыка и пляски составляли важнейший компонент духовной жизни древних осетин. Время, не заполненное войной, охотой, трудом, отдавалось песням и пляскам. Песни, пляски и игра на музыкальных инструментах являлись обязательным элементом народных состязаний, и следовательно, искусность в них считалась важным достоинством человека.

Господствующей формой в искусстве осетин с древнейших времён является эпическая песня. Эпическая песня имеет два вида: «кадæг» и «зарæг». «Кадæг» исполняется только с музыкальным сопровождением... «Зарæг», как правило, – двухголосная песня без музыкального сопровождения. Исполняющим «зарæг» подпевают хор (хъырнын). В песнях воспеваются люди, совершившие подвиги, отличившиеся мужеством, благородством, трудолюбием.

Одним из популярных героев Нартского эпоса является Сырдон. Он принял свой фандыр нартам и попросил их позволить ему жить среди них. Приняв из рук Сырдона бесценный дар, нарты сказали друг другу: «Если даже всем нам суждена погибель, то навеки останется жить фандыр. Он расскажет о нас, и кто заиграет на нём, тот вспомнит о нас и тот станет нашим навсегда». [4]

Искусство танца занимало важное место в эстетическом воспитании молодёжи. Массовый танец «Симд», пришедший к нам из глубины веков, утратив своё первоначальное магическое, ритуальное содержание, сохранил содержание эстетическое. Кроме «Симда» мальчиков учили танцам на носках, который исполнялся в разных вариантах (с саблями, в одиночку, группой), девочек учили плавным, грациозным танцам.

В формировании нравственно целостной личности осетинская народная педагогика опиралась на общечеловеческую мораль, её императивно-оценочную сторону и в соответствии с этой моралью определяла идеал и содержание нравственного и эстетического воспитания подрастающего поколения.

Народное искусство осетин широко использовалось в целях эстетического воспитания. Эпические, лирические, героические, трудовые, сатирические песни, богатство музыкальных мелодий, разнообразные танцы, изобразительное творчество – приобщение ко всему этому духовно обогащало молодёжь, формировало эстетические представления и понятия, вкусы и чувства.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Нартские сказания. – Владикавказ, 1995, с. 262-267.
2. Сосиев З. Газета «Терские ведомости», 1900, №28.
3. Пфафф В.Б. Этнологические сведения об осетинах в «Сборнике сведений о Кавказе». – Тифлис, 1872, с. 142.
4. Нартские сказания. – Владикавказ, 1995, с. 185-189.

К.филол.н. Фархатова И.Ф.

*Институт гуманитарного образования и
информационных технологий, Россия, Москва*

РОЛЬ ХРОНОТОПОВ «ДОМА» И «ДАЛИ» В ОСМЫСЛЕНИИ ФИЛОСОФСКОГО СОДЕРЖАНИЯ КОМЕДИИ А.С.ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

Изучение произведений русской классической литературы сегодня требует некоторого переосмысления сложившихся в литературоведении подходов. Кроме анализа социального, политического и этического аспектов идейного содержания произведений, написанных более ста лет назад, необходимо уделять особое внимание изучению философского контекста, что во многом определит осмысление текстов нашими современниками, выявляя их общекультурное значение.

Общечеловеческая ценность комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума» не вызывает сегодня сомнения. Однако за изучением особенности проблематики и анализом образов персонажей малоисследованными остаются некоторые ее поэтические символы, которые, на наш взгляд, переводят внутреннее содержание комедии в иной, надисторический формат. Грибоедов, выстраивая образную структуру пьесы, обращается к образцам «вечной» символики, культурно-художественным архетипам, уложившимся в сознании человечества, а потому хорошо известным и понятным без дополнительного разъяснения. Включение этих архетипических образов в структуру произведения расширяет замысел автора и делает его более понятным для современного читателя. Именно поэтому, на наш взгляд, при изучении идейного содержания комедии необходимо уделять особое внимание анализу именно этих образов.

Так, важное место в образной системе комедии занимает хронотоп дома Фамусова. Главной характеристикой этого образа традиционно принято считать отлаженную и невозмутимую прочность, непоколебимость и застывшую патриархальность быта, которая, по замыслу автора, призвана передать устойчивость и неизменность социального миропорядка. Вряд ли кто-либо возьмется отрицать данную безусловную составляющую идейного содержания этого образа-символа. Очевидно, что все события произведения происходят на территории дома, превращая комедию в «домоцентричную» пьесу и позволяющие критикам говорить о безусловном влиянии на произведение законов классицистической драматургии, предполагающих сохранение закона единства места. Все это так, но, учитывая реалистический характер комедии, есть смысл увидеть и глубокое философское осмысление этого образа автором. В образе дома заключен огромный художественный смысл, поднимающий произведение на иной философско-этический уровень. Безусловно, устройство домашнего быта «московских всех тузов» становится олицетворением непоколебимости существующей

государственной системы. Но не менее важна обратная зависимость. Приехавший в дом Фамусова Чацкий оказывается в конфликте со всем миром, то есть, существующая система отношений, основанная на определенном мировоззрении, простирается далеко за пределы дома Фамусова и имеет, на первый взгляд, всеохватывающий размах. В драматургическом времени комедии модель мира, получившего название «фамусовской Москвы», по сути символизирующей костное, патриархальное сознание, художественно сконцентрирована в рамках дома, зажата в мощных тисках ограниченного пространства, лишена свободного, стихийного развития. Эта модель характеризуется бытовой бездуховностью, развращающим влиянием социального конформизма, отсутствием гражданских чувств и порывов. Пространство дома подавляет в пьесе пространство мира, узурпирует его, навязывает ему свои законы и стереотипы, начиная с обиходной морали, кончая официально-государственными идеологическими нормами и общественными нравами. Оно становится источником социальной апатии, обытовленности и профанации высоких чувств и истин. Для того чтобы восстановить исчезающую в доме Фамусова систему истинных ценностей Чацкий бежит из него, стремясь выйти за пространственные пределы удушающей обстановки, места, отравленного подлостью, пошлостью, невежеством, лицемерием.

Пространственно-образной антитезой хронотопа дома становится хронотоп дали, сознательно неконкретизируемый социально. Для автора важно создать обнадеживающий образ иной земли, в корне отличный от фамусовского земельного мира. Чацкий стремится в некое сакральное пространство, которое укроет его от ужаса фамусовского мира. Не случайно в комедии многократно возникает и обыгрывается образ двери, становящийся пространственной границей между домом и далью. Этот образ наделяется символическими функциями, вызывающими библейские аллюзии: «...Я отворил перед тобой дверь, и никто не может затворить ее» (Откр.3.8.) «... ибо для меня отверста великая широкая дверь...» (1 Послание к Коринфянам, 16:9) Образ двери связан с идеей поиска счастья, которой одержимы все герои романа. Ум каждого персонажа сконцентрирован на его достижении, но представление о счастье у всех разное, и потому каждый герой ищет свою собственную дверь к новой счастливой жизни.

Драма, скорее даже трагедия Чацкого (на трагический пафос финала указывает неразрешимый характер конфликта), вынужденного бежать «вон из Москвы» в неизвестность, становится следствием того, что на протяжении всего сюжета произведения герой с удивлением отмечает для себя, что постоянно оказывается не в том месте и не в то время, что находит отражение в цитате, ставшей устойчивым выражением «шел в комнату – попал в другую».

Философская мысль комедии концентрируется в ее первоначальном заглавии «Горе уму» – в нем отражено противоречие, обнаруженное эпохой кризиса просветительских идей. Для просветительской философии понятие «ума» и «счастья» синонимичны, ибо, согласно этому учению, овладение истиной и предопределяет счастье как отдельного человека, так и общества в целом. В современном мире очевиден кризис духовности и просвещения и потому комедия Грибоедова приобретает особое звучание и актуальность.

В формировании нравственных качеств молодого поколения осетины уделяли внимание воспитанию детей в духе гуманных отношений и взаимного уважения между людьми, вежливости и тактичности, уважительного отношения к старшим, к родителям, к женщине, воспитанию скромности, товарищества и коллективизма, честности и правдивости, терпения, настойчивости, упорства, смелости и мужества, как важнейших сторон нравственности. Вот как писал З. Сосиев об основных нравственных понятиях осетин: «Основные нравственные понятия населения (осетин) – уважение к чести женщины, супружеская верность, почтительное отношение младшего к старшему, трезвость, скромность при всяких взаимных отношениях и неподкупность. Эти добродетели служат в обществе мерилом при определении порядочности человека». [2]

Существовали строго регламентированные формы обращения друг к другу, которыми определялся характер их взаимоотношений в обществе и семье, горе и радости, между мужчиной и женщиной, родителями и детьми, близкими и чужими. Обращение к другому лицу требовало от всех соблюдения такта и вежливости – сдержанного тона. Обращение горцев друг к другу в общественных местах отличалось утонченностью и самоконтролем. Подчеркивая эту особенность горского этикета В. Пфаф отмечал, что «вежливость – одно из первых требований обычая горцев». [3]

Важнейшей задачей нравственного воспитания народная педагогика считала выработку у молодежи норм и правил застольного этикета, требовавшего от каждого самоконтроля над своими поступками, поведением за столом, умеренности в еде и прежде всего в потреблении алкоголя. У горцев особой поддержкой пользовались обычаи, сурово осуждавшие нарушителей общественного порядка, проявление неуважения к старшим и женщинам.

Известно также, что часто женщина, оказавшаяся в пути под угрозой кровной мести, не боялась быть униженной со стороны мужчин – кровников. В обычных же ситуациях при встрече с женщиной в пути всадник должен был сойти с лошади и пропустить её. Все эти факты свидетельствуют об уважительном отношении горцев к женщине, что прививалось детям с малых лет.

Народная педагогика осетин подчеркивала важность взаимосвязи нравственного и эстетического воспитания.

Эстетическое воспитание включало в себя в первую очередь понимание народного идеала красоты. По представлению осетин, понятие «красота» имеет не только внешнюю форму, но и внутреннюю сущность, выражающуюся в её содержании, значении для человека, для общества. Молодёжь учили умению отличать действительно красивое от пустого, показного, формального. Об этом говорили многие пословицы: «Не всё золото, что блестит»; «Красивый конь, но плохой скакун»; «Большой, но пустой». В целом народ понимал «красивое» и «красоту» как единство формы и содержания явлений и предметов.

Народ вкладывал в это понятие и правильность, и симметрию, и гармонию, а также сочетание цвета и света, пропорциональность и ритм.

3. Данильченко Г.Д. «Восточная» повесть в русской литературе XIX века. // Русская литература XIX века: Метод и стиль. / Под ред. Е.К.Озмитель. – Фрунзе, 1991. – С.42-52.

4. Каверин В.А. О.И. Сенковский (Барон Брамбеус). Жизнь и деятельность. // Собр. соч.: В 6 т. – М., 1966. – Т.6. – С.285-481.

5. Крачковский И.Ю. Источник «Витязя буланого коня» и других восточных повестей О.И.Сенковского // Труды Военного института иностранных языков. – М., 1946. – №2. – С.5-28.

6. Сенковский О.И. Собрание сочинений: В 9т. – СПб, 1858-1859.

К.ф.н. Газдарова А.Х.

ФГБОУ ВПО «Северо-Осетинский государственный университет имени К.Л. Хетагурова», Россия

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ ОПЫТ В СИСТЕМЕ НРАВСТВЕННОГО И ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ЛИЧНОСТИ

Нормы воспитательных принципов осетин установились ещё в глубокой древности. Это отражается и в осетинском Нартском эпосе. На одном совете нарты говорили: «Нарты только до тех пор были настоящими нартами, пока они умели умирать за свой народ, сдерживать свои страсти, когда из уст нартского человека исходила одна лишь правда, когда они были выдержаны и в еде и в ронге, пока младшие будут уважать старших, пока все будем прислушиваться друг к другу». [1]

У горцев весь порядок жизни семьи общины сводился согласно адатам, выполнявшим важные воспитательные функции в отношениях людей.

В нравственном воспитании осетин значительное внимание уделялось формированию у молодёжи интернационализма. Это было крайне необходимо, потому что они издавна жили рядом с другими народностями, с которыми поддерживали экономические, политические, культурные и родственные связи. Они перенимали друг у друга орудия труда, различные элементы материальной культуры, обычаев, традиций и т.д. К своим соседям осетины относились с уважением, среди них они имели кунаков и побратимов.

В народной педагогике понятия *добро* и *зло* связаны с оценкой нравственного поведения людей. Обычно добро выражало стремление горцев к общему благу людей. Таким является поступок Шатаны, которая спасла Нартов от голодной смерти и позора.

В нартских сказаниях герои не представляют своего счастья без счастья всех нартов. Сослан и Батраз сражаются с врагами не ради своего личного, а ради народа, ради общества.

К.п.н. Агафонова С.Г.

*Институт гуманитарного образования и информационных технологий,
г.Москва,Россия*

ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ПРИМЕР ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРОТОЖУРНАЛИСТИКИ

Каждый из нас хотя бы раз в жизни слышал фразу: «Кто владеет информацией – тот владеет миром». Согласившись с несомненной мудростью данного высказывания, мы тут же перестаем о ней думать, погрузившись в свои повседневные дела. Зря! Ведь глубокий смысл этой фразы объясняет многое в истории развития человеческого общества. Причем, анализ письменных материалов, дошедших до нас «из глубины времен», заставляет нас, людей XXI века, удивляться тому, насколько был прав Экклезиаст, сказав, что нет ничего нового под солнцем. Умением «работать» с информацией, внушать те или иные идеи и взгляды, формируя у своих современников и потомков нужные представления, наши предки владели с незапамятных времен. Убедить общество в своей исключительности и непогрешимости, предавая забвению или очернению то, что было до них и не с ними – основная задача большинства представителей власти. Надписи на камнях, стелах, пирамидах, всевозможных свитках и рукописных книгах – не что иное, как примеры древнейших *журналистских* текстов, т.е. протожурналистика (Протожурналистикой принято называть одну из форм коммуникации, которая предшествовала появлению *журналистики* и была лишена массовой аудитории).

Основными функциями журналистики является передача информации и формирование, на ее основе, общественного мнения. Так как в Древней Руси журналистики еще не существовало, ее задачи выполняет литература. В качестве примера отечественной протожурналистики рассмотрим произведение XII века – «Повести временных лет».

«Повести временных лет» были написаны монахом Киево-Печерского монастыря Нестором и рассказывают о происхождении Руси, князьях и событиях начального периода русской истории. Раздробленность Руси, постоянная борьба за власть, укрепление христианства и подавление остатков языческого мировоззрения, настойчивое «внимание» Византии – вот лишь малая доля существовавших в тот период времени проблем.

Древнерусская литература стала своеобразным рупором идей, которые должны были сплотить народ вокруг Киевских князей и православной веры. И «Повести временных лет» прекрасно справляются с этой задачей. Нам, анализирующим данное произведение как пример протожурналистики, важно отметить, что Нестор, как и авторы других текстов древнерусской литературы, упоминал лишь те события и факты, которые помогали ему в создании определен-

ных образов и впечатлений, а то, что могло помешать этому – скромно умалчивалось, будто и не существовало вовсе. Однако не стоит полагать, что вся негативная информация о князьях старательно забывалась – она обязательно воскрешала в памяти почтенных монахов, если в этом была необходимость при решении новых задач. Примером этого служит «Повесть временных лет».

Восхваление киевских князей, формирование в сознании народа мысли об их нравственном, интеллектуальном и физическом превосходстве над князьями других народов – одна из ключевых задач «Повести». Для ее решения автор в нужный момент «забывает» о языческом прошлом и связанных с этим грехах русских князей, умело используя прием антитезы при описании «своих» и «чужих»:

Поляне (к этому племени принадлежал Киев, чье «потомство стало держать княжение у полян») имеют обычаи отцов своих кроткий и тихий, стыдливы перед снохами своими и сестрами, матерями и родителями... имеют и брачный обычай....

А древляне жили звериными обычаями, жили по-скотски, убивали друг друга, ели все нечистое, и браков у них не бывало.... А радимичи, вятичи и северяне имели общий обычай: жили в лесу, как звери, ели все нечистое и срамословили при отцах и при снохах. И браков у них не бывало....

(Для сравнения. В произведении примерно того же периода «Сказание о Борисе и Глебе» читаем следующее:

Владимир имел 12 сыновей, и не от одной жены: матери у них были разные. ...Третий (сын)- Святополк.... Мать его гречанка, прежде была монахиней. Брат Владимира Ярополк, прельщенный красотой ее лица, расстриг ее, и взял в жены, и зачал от нее...Святополка. Владимир же, в то время еще язычник, убив Ярополка, овладел его беременной женой....

Подобная информация помешала бы Нестору решить его задачу – создать положительный образ русских князей, поэтому недостойное поведение приписывается лишь представителям других племен и народов).

Создание положительного образа князей Киевской Руси мы можем наблюдать на протяжении всей «Повести».

В частности, в повествовании о Вещем Олеге автор показывает князя великим полководцем, который сумел не только объединить под своими знаменами представителей различных племен:

...взял же с собою множество варягов и славян, и чуди, и кривичей, и мерю, и древлян, и радимичей, и полян, и северян, и вятичей, и хорватов, и дулебов, и тиверцов...и с этим всем пошел Олег на конях и в кораблях; и было кораблей числом 2000....

но и проявил способность к нестандартному мышлению:

...и повелел Олег своим воинам сделать колеса и поставить на них корабли. И с попутным ветром подняли они паруса и пошли со стороны поля к городу....

стью. И в этом его непохожесть, оригинальность и ни с кем несравнимая писательская индивидуальность.

В повести «Микерия-Нильская Лилия» пародия автора направлена не на реальные сведения и факты, а на стилистику, на эмоциональное наполнение материала. Воспользовавшись известным пересказом Геродота легенды о сокровищнице египетского фараона, Сенковский буквально «разоблачает» составителя египетского папируса, переделывая сюжет под современного читателя и на русский лад. Во всех восточных повестях Сенковского этого этапа нравоописательность парадоксальным образом сочетается с глубокими философскими размышлениями, которые из серьезных превращаются в смехотворные и наоборот, благодаря ироническому пафосу автора. Игровая установка становится авторской целью Сенковского. Так, используя принцип утрировки, гиперболизацию, гротескное заострение, порой доходящее до абсурда, О.И.Сенковский описывает в повести «Совершеннейшая из всех женщин» нравы и обычаи средневекового Китая. Взятничество и продажность судей, тирания и лживость властимущих, преступная безнаказанность богачей, плутовство чиновников на страницах повести «Совершеннейшая из всех женщин» воплощаются в яркие сатирические образы, так узнаваемые российским читателем, а тот факт, что Сенковский использует для этих целей воспетый в литературе XIX века Китай, придает его стилизованным пародиям еще больший эстетический эффект.

Эта наиболее распространенная форма интертекстуальных включений в восточных повестях Сенковского по своей сути радикально отличалась от привычных литературных форм пародии или подражания. Сенковскому, как мы видим, был не важен первоисточник и направленность произведения на уже существующий текст, для него источник являлась лишь предметом функциональным: он задействовал тот или иной сюжет и сопутствующие ему контексты для достижения собственных литературных целей.

Итак, восточные повести О.И.Сенковского разнообразны по характеру, по форме и идейно-тематической направленности. На протяжении двадцати лет объективно прослеживается эволюция писательской манеры Сенковского: от буквального перевода восточных текстов к их вольному изложению с сохранением стилистики оригинала и, наконец, к созданию оригинальных пародийно-иронических произведений с восточной фабулой. Без преувеличения можно сказать, что Восток не только был первой любовью О.И.Сенковского, но и остался его страстью на всю жизнь.

Литература

1. Алиева Л.Г. Сенковский как востоковед. // Статьи по филологии. – Душанбе, 1976. – Вып.№5. – С.104-123.
2. Геродот. История: В 9 кн./ Пер. Ф.Г.Мишена. – М., 1888. – Кн.2. – 220 с.

стилей, тем, рассуждений, жанров, поэтому философия Сенковского находится на формальном уровне текста. Это еще один из парадоксов не только восточных повестей Сенковского, но и всей его последующей беллетристики.

В 1830-х годах Сенковский публикует еще пять новых восточных повестей: «Чин-Чун», «Повесть», «Антар», «Фаньсу», «Счастливец». Здесь уже «восточная декорация нравов и обычаев» не самоцель, это абсолютно оригинальные произведения русского автора, написанные в духе восточной литературы, «драгоценный перл Востока в русской оправе», – как отметил издатель журнала «Новоселье» П.Савельев. Обращение к стилизации, как к форме повествования, было в это время для Сенковского намеренным. Однако и эти повести, написанные в течение одного года, не равнозначны. Если повести «Антар» и «Счастливец» написаны в форме классической стилизации восточной притчи, то в повестях Чин-Чун», «Повесть», «Фаньсу» стилизации сопутствует аналитическая ирония, где экзотический восточный фон играет роль своеобразной комической маски, под которой можно узнать реальные события, факты, анекдоты из современной Сенковскому жизни. Не имеющие, в отличие от современных Сенковскому произведений писателей-романтиков, глубокого содержания, психологизма в изображении героев, эти произведения обращаются в основном к репрезентативным явлениям русской литературы, столь сильно интересовавшим Сенковского как журналиста.

Вообще стилизованные произведения в разных своих модификациях занимают в творчестве Сенковского значимое место. Вольно играя «чужими» именами, сюжетами, героями, он и создает свой неповторимый стиль, который сегодня мы можем связать с таким литературным феноменом, как интертекстуальность. Так, можно заметить частое обращение Сенковского к заимствованиям из других текстов, цитатам, реминисценциям, творческую переработку «чужих» тем, мотивов и сюжетов, а также четкую связь в рамках одного и того же произведения суждения автора – Сенковского и рассказчика – барона Брамбеуса.

В начале 1840-х годов Сенковский вновь обращается к восточной тематике. В произведениях «Падение Ширванского царства», «Совершеннейшая из всех женщин», «Микерия-Нильская Лилия» Восток служит не столько для комической стилизации, сколько является объектом пародии. Названным произведениям свойственен контраст лирической темы и стиля традиционных восточных повестей, что ведет к его своеобразному «разоблачению». Повести «Падение Ширванского царства», «Совершеннейшая из всех женщин», «Микерия-Нильская Лилия», имитируют научную основу, высмеивают не только саму действительность (восточный быт, нравы), но и особенность ее воспроизведения в современных литературных произведениях, причем в тех же формах и теми же средствами, какими оно было осуществлено в оригинале. Пародийное переосмысление Сенковским восточной тематики – это, прежде всего, некое сниженное переосмысление, отличающееся четкой сатирической направленностью.

Величие образа князя было бы не полным, если бы автор летописи не показал признание власти Олега греками, которые не только выплатили ему дань, но и согласились с тем, что:

Когда приходят русские, пусть берут содержание для послов, сколько хотят; а если придут купцы, пусть берут месячное на 6 месяцев: хлеба, вина, мяса, рыбы, плодов. И пусть устраивают им баню – сколько захотят. Когда же русские отправятся домой, пусть берут у царя на дорогу еду, якоря, паруса и что им нужно.

Князь не подвергается критике со стороны летописца, даже когда совершает деяния, с точки зрения христианской церкви, неблагодетельные:

И вышел Олег на берег, и начал воевать, и много убийств сотворил в окрестностях города грекам.... А тех, кого захватили в плен, одних иссекли, других мучили, иных же застрелили, а некоторых побросали в море, и много другого зла сделали русские грекам, как обычно поступают враги.

Жестокость князя по отношению к грекам упоминается вскользь, всего лишь как необходимое зло в период войны. Эти действия лишь подчеркивают силу возглавляемого князем войска и ни коем образом не подрывают его авторитет.

Нестор умело манипулирует фактами и, открыто не поучая своих читателей, он направляет их мышление в нужное русло.

Проведя краткий анализ небольшого фрагмента произведения отечественной литературы XII века, с уверенностью можно говорить о том, что корни журналистики (как впрочем, рекламы и связей с общественностью) уходят в глубокую древность, изучение которой позволит нам сделать массу открытий.

Литература:

1. Памятники литературы Древней Руси. – М., 1978.
2. Повести временных лет. Ч.1-2. – М, 1950.

Аспірантка Ачкал Л.С.

Бердянський державний педагогічний університет, Україна

ЯВИЩЕ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Теоретичні засади інтертекстуальності як методу дослідження ґрунтуються на розумінні художнього твору та відкритого тексту, пов'язаного з іншими текстами через алюзії, ремінісценції, цитати. Різні типи та форми взаємодії текстів – це не лише зовнішня форма виявлення інтертекстуальності, а й чинники формування нових, глибинних значень тексту, розширення його семантичного поля.

У сучасному літературознавстві до числа актуальних проблем належить явище інтертекстуальності у художньому творі, яке привертає пильну увагу дослідників О. Астаф'єва, Р. Барта, Л. Біловус, Г. Блума, О. Жолковського,

С. Золяна, Ю. Крістевой, Р. Нича, Ж. Женетта, М. Ріффатера, І. Смірнова, Н. Корабльовой та ін. Інтертекстуальність має свою генезу в літературній творчості й літературній критиці та тривалу історію розвитку, в процесі якої трансформувалось теоретичне поняття й уявлення про його зміст та обсяг.

Мета дослідження – здійснити науково-теоретичний аналіз поняття інтертекстуальності та класифікацій інтертекстуальних зв'язків в українському та зарубіжному літературознавстві.

Проблема теорії інтертекстуальності пов'язана з концепцією діалогізму творчого процесу та літератури, розробленої М. Бахтіним [1]. У своїх працях він використовував поняття «чуже слово»; «Під чужим словом я розумію будь-яке слово будь-якої іншої людини, сказане чи написане своєю чи іншою мовою, тобто будь-яке *не моє* слово. У цьому розумінні всі слова (висловлювання, мовні і літературні твори), крім моїх власних, є чужим словом» [1, 348].

Термін «інтертекстуальність» (від. франц. *intertextualite*, англ. *intertextuality*, від лат. *inter*: між і *textum*: тканина, зв'язок, будова) уведений у науковий обіг 1967 році Ю. Крістевой [4, 97 – 124], синтезував структурну семіотику Ф. де Соссюра з діалогізмом М. Бахтіна. На думку дослідниці, «... будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є абсорбцією і трансформацією іншого тексту. Тому замість поняття *інтерсуб'єктивності* з'являється поняття *інтертекстуальності*, і виявляється, що поетична мова підлягає щонайменше *подвійному* прочитанню. Слово як мінімальна одиниця тексту є посередником, який поєднує структурну модель із культурною (історичною), регулятором переходу діахронії в синхронію (в літературній структурі)» [4, 99].

Ж. Женетт визначає інтертекстуальність як один із типів взаємозалежностей, що становить основу тієї тканини та визначає специфіку літератури. Інтертекстуальність «сприяла перенесенню уваги від твору до тексту, від автора – до розщеплення суб'єкту всякого висловлювання, від джерел і впливів – до всеосяжної циркуляції інакшості в дискурсі, від спадкоємного розвитку та еволюції – до гетерогенного тексту, який сприймається як перемішування всіляких фрагментів» [2, 19].

В. Халізев трактує інтертекстуальність як спосіб аналізу тексту, що протиставляється іманентному аналізу та «означає виявлення зв'язків на різних рівнях художнього твору» [5, 260 – 261]. Дане явище визначає джерела ремінісценцій, алюзій, що переходять з одного контексту в інший, а також мету, з якою автор звертається до інших текстів.

Р. Гром'як тлумачить інтертекстуалізацію як «міжтекстові співвідношення літературних творів». У нашому дослідженні спираємося на визначення польської дослідниці З. Мітосек, що інтертекстом є фрагмент чужого, попереднього тексту, який уведений у певний літературний твір. Це може бути власне цитата, ремінісценція, алюзія, ім'я персонажа та ін.

Розгорнута дефініція поняття також включає відображення процесу міжтекстових зв'язків і співвідношень, що виявляються у просторі висловлювань і способів мовлення, з огляду на котрі окреслюються форма і значення інтертекстуально-

повестей, напоминаючих восточные сказки, не было чем-то новым. Заслугой О.И.Сенковского является то, что он едва ли не впервые в русской беллетристике использовал для сюжета подлинно восточный материал. Писатель выступал категорически против вольного обращения с фактами восточной истории, быта, нравов. Он считал, что писать о Востоке можно, лишь хорошо зная его.

Обращение к восточной тематике в творчестве Сенковского можно условно разделить на три этапа. В 1820-е годы Сенковский публикует первые восточные повести. Источником для них был взят, как позже выяснил в своих исследованиях академик И.Ю. Крачковский, сборник, составленный в Египте около 1689-1700 года неким Мухаммедом Дийабом ап-Итлиди. Первые пять повестей: «Бедуин», «Витязь буланого коня», «Истинное великодушие», «Деревянная красавица» «Урок неблагодарным» – это точные переводы, материал которых, представленный строго, объективно и без всякого авторского вмешательства, замыкался в самом себе, ничего извне не допуская.

О.И. Сенковский, как никто иной (за несколько лет путешествий по мусульманскому Востоку он в совершенстве изучил 12 языков) был способен дать блестящий перевод хоть и не «вольный», в смысле отхода от подлинника, но действительно творческий, сохранивший весь аромат восточного мира. Перевод О.И. Сенковского своеобразен: он намеренно допускает дословный перевод идиомов, употребляет иностранную лексику, архаизмы. Однако всё это писатель делает, соблюдая меру, и все эти приёмы лишь подчёркивают местный восточный колорит.

Более поздние повести этого цикла – «Бедуинка», «Смерть Шанфария», «Вор» – являются скорее расширенными авторскими пересказами известных О.И. Сенковскому восточных преданий, сказаний, легенд. Активное использование в своем творчестве «чужих» текстов – это принципиально важная особенность беллетристической и журнальной деятельности Сенковского. Не имея адекватной формы для непосредственного выражения своих авторских интенций, он сознательно прибегает к преломлению их в чужом слове.

В тексте этих повестей выбор способов представления восточной действительности производится О.И. Сенковским сознательно, т.е. он подчиняется авторской интенции. Сенковский, блестяще используя текст оригинала, и, как профессиональный журналист, чувствуя возрастающий читательский интерес к восточной тематике, акцентирует внимание на популярных романтико-авантюрных сюжетах. Темы вечной любви и верности, судьбоносного предопределения, безропотного служения долгу, кровной мести, мужской дружбы Сенковский соединяет с «азиатским воображением и роскошью философских мыслей».

Восточные повести Сенковского этого периода лишены какой бы то ни было открытой философии. Это объясняется тем, что они были написаны для журнальных публикаций, и как было замечено, ориентированы на вкусы массового читателя. Однако можно сказать, что они наполнены имплицитным философским содержанием. Эта философия рождается в необычном взаимодействии

Одной из важнейших сторон ее творчества является безусловный и последовательный интерес к женским проблемам. Героини Марлитт – яркие и умные женщины, которые знают свои сильные стороны и готовы отстаивать свои интересы. Во второй половине XIX века женская эмансипация становилось одной из важнейших проблем общества, хотя, как известно, эти вопросы поднимались уже и в конце века XVIII.

Тривиальность Марлитт является тривиальностью только в глазах литературоведов. Она настолько не однозначна, что читаема до настоящего времени не только в Германии, но и в России. Считается плохим, что Марлитт много зарабатывала своими сочинениями. При этом то ли старательно замалчивается, то ли просто не учитывается, что подавляющее большинство писателей, в том числе и великих, никогда не писало, преследуя лишь просветительские цели, забывая при этом финансовую сторону своего творчества. Поэтому упрекать Марлитт в этом, полагая ее хорошие заработки признаком тривиальности, по меньшей мере не серьезно.

Х.Кройцер в своей статье «Тривиальная литература как исследовательская проблема» писал, что вопрос о том, является ли какая-нибудь часть литературы тривиальной или высокохудожественной, зависит прежде всего от специфического понимания этого различия в рамках определенных групп или слоев» [3, S.14], с чем мы и столкнулись при оценке творчества интересной немецкой писательницы, которая была известной и в российских читательских кругах. К сожалению, недостаточно.

Литература

1. Hobohm, C. Die Bestellerautorin Marlitt: Meine Geisteskinder. – Erfurt: Sutton Verlag GmbH, 2010. – 126 S.
2. Arens, H. E. Marlitt: eine kritische Würdigung. – Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 1994. – 431 S.
3. Kreuzer, H. Trivilliteratur als Forschungsproblem // Veränderungen des Literaturbegriffs. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975. – S.7-26.

К.ф.н., доцент Перцева В.А.

Харьковский национальный университет внутренних дел, Украина

ВОСТОЧНЫЕ ПОВЕСТИ О.И.СЕНКОВСКОГО

Имя Осипа Ивановича Сенковского впервые появилось в альманахе «Полярная звезда» за 1824 год, как автора восточной повести «Витязь буланого коня». Первая половина XIX века характеризуется всеобщим интересом к Востоку. Появление в русской литературе целого ряда развлекательных экзотических

сті. Кожен текст перебуває в полі зору інших літературних текстів, які наслідують їх, продовжують та трансформують. Проблему інтертекстуальності в поетичному творі останнім часом досліджують Л. Бублейник (на матеріалі російської поезії), А. Мойсієнко (на основі поезії української), які розглядають поетику інтертекстуальних відношень як зв'язків, що реалізуються завдяки позатекстовим чинникам і творяться на основі взаємопроникнення одних текстових одиниць у інші, взаємодіювання їх у системі цілісного мистецького твору.

Явище інтертекстуальності на різних, хронологічно віддалених етапах історичного розвитку літератури пережило істотну трансформацію світоглядної та художньої настанови, сформувавшись як свідчення сталості оповіді, окресленого стильового канону. У сучасній літературі переосмислюються у протилежних вимірах та заперечують стандартні формули, розширюючи й урізноманітнюючи простір настільки, що інтертекстуальність набирає відкритого характеру. Н. Фатеева вважає, що це сприяє переходу естетичної інформації, «з одного можливого світу думки й мови в інший» [4, 64].

Отже, інтертекстуальність – досить складне і багатогранне явище. У сучасному літературознавстві не існує загальноприйнятої дефініції. Немає єдиної класифікації інтертекстуальних зв'язків, кожна з них не відображає повністю всі складові даного поняття.

Література

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 444 с.
2. Женнет Ж. Фигуры / Ж. Женнет. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к ресурсу: <http://yanko.lib.ru/books/lit/jennet-figuru.pdf>
3. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман / Ю. Кристева // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 1995. – № 1. – С. 87–115.
4. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Н. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
5. Хализев В. Теория литературы. – М. : Высшая школа, 1998. – 398 с.

Кулігіна О.В., Козяков Д.С.

Маріупольський міський технологічний ліцей, Україна

ОНОМАСТИЧНИЙ ПРОСТІР БАЙОК ЄВГЕНА ГРЕБІНКИ: СТРУКТУРА ЛЕКСИЧНОГО ЗНАЧЕННЯ ОНІМІВ

Байки Євгена Гребінки, вміщені у збірці «Малороссийские приказки» (Петербург, 1834), здобули високу оцінку і його сучасників (П.Куліша та М.Костомарова), і письменників наступних поколінь (І.Франка, М.Зерова).

Наслідуючи традиції світового байкарства, письменник створює низку алегоричних образів, у яких розкриваються суспільно-побутові та морально-етичні проблеми тогочасного суспільства. Кожен із цих образів отримує найменування, утворене різними шляхами, наприклад, шляхом переходу загальної назви у власну. Цей процес відбивається на семантиці лексем, які відтепер мають статус «ім'я персонажа», а саме на співвідношенні денотативного, сигніфікативного та конотативного значень. Актуальність обраної теми в тому, що дослідження процесу трансформації лексичного значення онімів у художньому тексті становить інтерес для лінгвістики. Крім того, І.О.Лелюх, вивчаючи ономастикон байок Г.Сковороди, наголошує на недостатності досліджень української літературної ономастики, зокрема на браку загальнотеоретичних праць, присвячених розгляду усього ономастикону художнього твору й робіт на основі українських творів [5].

Метою роботи є дослідження структури лексичного значення в ономастичному просторі байок Євгена Гребінки, що вимагає виконання дослідити структуру лексичного значення слова; визначити специфіку структури лексичного значення власного імені; визначити шляхи утворення онімів у байках Є.Гребінки; проаналізувати структуру лексичного значення онімів різних типів.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше проведено комплексне дослідження семантики ономастичного простору байок Є.Гребінки, крім того структура лексичного значення онімів різних груп розглядається у зв'язку з особливостями поезики байок автора і ідейно-художнім змістом онімів. Результати роботи можуть бути використані на практиці як основа для досліджень ономастикону інших авторів української і світової літератури. У перспективі планується дослідження та систематизація конотацій ономастичного простору байок Є.Гребінки.

Слово вступає в три типи відношень: предметні (слово-предмет), поняттєві (слово-поняття), лінгвальні (слово-слово) [4]. Тому в лексичному значенні слова дослідники виділяють речовий зміст (денотативно-сигніфікативний аспект), конотативний аспект, прагматичний аспект [1]. Значення слова існує не саме по собі, а в певному відношенні зі значеннями інших слів, тому є системно зумовленим. Конотативний аспект значення визначається як передана словом, додаткова по відношенню до матеріального змісту слова, інформація про ставлення мовця до позначуваного предмета або явища. Конотація може бути коротко визначена як емоційно-оцінний компонент лексичного значення. Прагматичний аспект лексичного значення представляє собою додаткову по відношенню до матеріального змісту слова інформацію про учасників і умови комунікації.

Власні назви, оніми – індивідуальні найменування окремих одиничних об'єктів. Сукупність усіх власних назв мови становить її ономастичний простір. У мовознавстві виробилось два підходи до семантики власних імен: асемантичний [7] і семантичний [2], [6]. Ми дотримуємось позиції, що власні назви мають значення і в мові, і в мовленні. Специфіка структури лексичного значення

возвращается на родину и живет вместе со своим отцом, братом и его семьей, потому что у Евгении нет денег на собственное жилье.

В конце лета 1965 года к успешному издателю «Садовой беседки» (Gartenlaube) Эрнсту Кайлю поступила рукопись произведения совершенно ему неизвестного автора по фамилии Марлитт. До сих пор неизвестно, каким образом образовался этот псевдоним. Правда, можно предположить, что Марлитт – это сокращение от фразы «моя арнштэдская литература» (Meine Arnstädter Litteratur), предположение, которое вполне имеет право на существование хотя бы потому, что одним из псевдонимов певицы Йон было имя «Арнштэдт». Вместе с тем, это всего лишь предположения.

Но именно в это время и началась деятельность Е.Марлитт (писали именно так!), все произведения которой имели большой успех и принесли издательству огромную прибыль. Следует отдать должное Кайлю: он дал возможность и своей самой известной и удачливой писательнице обрести финансовую независимость и построить собственный дом.

Писательница Е.Марлитт была открытым и убежденным человеком. Поэтому она писала только так, как ей подсказывала ее природа и ее представления о мире: «Она могла писать только по своему искреннему убеждению и своему настроению, она не умела подстраиваться ради какой-либо цели. Она откровенна от природы; она не играет никаких ролей, она всегда является самой собой», – так писал один из исследователей ее творчества Х.Аренс [2, S.39].

Пример Е.Марлитт показывает нам, как не правильно и не справедливо обходится критика с удачливым писателем. На протяжении более ста лет ее постоянно и успешно вытесняли из немецкой литературы. Правда, делали это литературные критики и историки культуры. Читатели же продолжали читать ее сочинения. Сложно сказать, что же служило причиной столь несправедливого отношения к Е.Марлитт со стороны литературоведческих кругов. Тем более, что и написала она не очень много произведений (стихи, рассказы, несколько романов, все вместе около 10 томов, да и те не за один год). Можно предположить, что сама причина тривиальна и типична для европейской литературы XIX столетия: слишком удачливой и богатой была Е.Марлитт, чтобы ее могли ценить критики, а что касалось читающей публики, то ее интересы критика, как правило, никогда не учитывала. Парадокс в том, что Шарлотта Бронте, которая гораздо менее интересна и менее глубока как мыслитель, относится к классикам мировой литературы, тогда как Марлитт иногда лишь стыдливо упоминается в истории литературы, как на это указывает и Г.Аренс [3, S.123, 126].

В произведениях Марлитт нет как таковых «интересных событий и интересных людей». Она практически не рассказывает историю жизни своих персонажей, которые цельны, но далеко не однозначны. Важнейшей для Марлитт является моральная сторона деятельности протагонистов. Поэтому она не позволяет своим героев только размышлять или философствовать.

К. филол. н., доцент Макаров А.Н.

*Кировская государственная медицинская академия, Россия***ЕВГЕНИЯ ЙОН-МАРЛИТТ И ТРИВИАЛЬНОСТЬ
(НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ)**

История нередко бывает несправедливой к своим детям-писателям. Случается, что современники считали великими не тех, кто позднее составил славу литературы. Так было с Бальзаком и Стендалем, так было и с одной из самых гениальных писательниц немецкого XIX века Евгенией Йон (1825-1887), которая стала известной под псевдонимом Е.Марлитт и которая на протяжении десятилетия академической литературоведческой наукой понималась как второстепенная, тривиальная писательница и практически «выбрасывалась» из истории литературы.

Евгения Йон-Марлитт была одаренным человеком. Она великолепно пела и планировала стать оперной певицей, в чем никто из ее окружения не сомневался. Получив предварительное образование на своей родине, она затем училась в Венской консерватории как раз в то время, когда Иоганн Штраус-младший начал свой триумфальный путь в музыке. В целом Вена времени обучения Марлитт оставалась по сути дела музыкальной столицей Европы, связанной с именами Шуберта, Гайдна, Бетховена, Глюка и Моцарта. Поэтому для обладавшей великолепным голосом Евгении Йон открывалась дорога к вершинам мастерства, что, собственно, ей и пророчили знавшие ее люди, и знакомство с австрийскими придворными кругами. Однако этим надеждам не суждено было сбыться, хотя определенное время она получала ангажементы, например, в Лейпциге или Вене, Кракове или Лемберге – помешала болезнь, связанная с определенной потерей слуха, и страх сцены, который проявился в этой связи.

Евгения была вынуждена задуматься о будущем. Какой-то иной профессии она не имела, но во время странствий вместе с княгиней Матильдой фон Шварцбург-Зондерсхаузен (которая была первой, кто в свое время обратил внимание на талантливую девушку и дал ей первоначальное музыкальное образование) она была ее компаньонкой. Правда, княгиня уже не могла содержать свою спутницу, и фройляйн Йон была вынуждена снова задуматься о будущем.

В последние месяцы своих странствий Евгения Йон познакомилась с Фридрихом фон Боденштедтом (Friedrich von Bodenstedt, 1819-1892), который был очень известен в мюнхенских литературных кругах. Он работал ранее в Москве и Тбилиси, переводил Лермонтова и Тургенева. В это время Евгения показала ему свои первые произведения, которые Боденштедт не оценил [1, S.24-25]. По сути дела, именно сейчас и началась деятельность писательницы Марлитт, по крайней мере в 1862 году она вполне отдает себе отчет, что преодолела период душевных страданий и готова к новой работе. В 1863 году она

онімів полягає в тому, що, порівняно з апелятивами, у власних назвах на першому плані знаходиться денотативне значення, тоді як сигніфікативне іноді доволі розмите і може втрачати чи змінювати компоненти в залежності від денотата. У конкретному вживанні оніми можуть набувати символічного значення і повністю втрачати зв'язок з денотатом, перетворюючись на експресивне слово. Наприклад, у складі фразеологізмів або байок.

Утворення ономастичного простору байки має свою специфіку, традиції якої йдуть ще від часів Езопа. Так, непряме називання (інакомовлення, алегорія) утворило традиційний підхід до номінації образів шляхом онімізації загальних назв. Отже, часто імена в байках у загальнономовному контексті є апелятивами різних семантичних груп (Віл, Вишенька, Болото). Інколи найменування персонажа байки утворюється іншим шляхом – через втрату власною назвою денотативної співвіднесеності і актуалізацію в імені конотацій. Відбувається метонімічне перенесення однієї з характеристик денотата на характер художнього образу, тобто узагальнення значення оніма, перетворення на експресивне слово (Грицько з байки «Соловей» – це, за народною традицією, зарозумілий дурень).

Образи в байках Є.Гребінки [3] можна розподілити на такі типи: головні та другорядні персонажі; оповідачі; особи, до яких звертається автор/оповідач; особи, про яких згадують у якості прикладу; елементи часопростору та етнографії. Відповідно, можна виділити кілька типів номінації, яка відбувається трьома шляхами: 1) загальна назва – загальна назва; 2) загальна назва – власна назва; 3) власна назва – власна назва. Серед використаних у досліджуваних творах типів найменувань під визначення онімів підпадають ті, що в результаті номінації утворюють власну назву. Залежно від ідейно-художнього значення номінованих образів, можна виділити чотири групи імен (2 і 3 шлях), які складають ономастикон байок Є.Гребінки: – імена головних персонажів, утворені від загальних назв (шляхом онімізації апелятивів); – імена головних або другорядних персонажів, утворені від власних назв; – імена (прізвища, прізвиська), використані для прикладу або в якості звертання до умовного співбесідника; – імена (назви) як часопросторові та етнографічні елементи. Структура лексичного значення онімів трансформується залежно від їх ролі в художньому просторі твору.

Семантика загальної назви, вжитої в ролі власної (перша група), набуває властивостей семантики оніма – відноситься до умовного предмета з умовним понятійним компонентом на основі потенційних сем, тобто отримує денотат і сигніфікат конотативного походження.

Імена головних героїв або другорядних персонажів байки, утворені від власних назв (друга група), набувають символічного узагальненого значення і повністю втрачають зв'язок з денотатом. Сигніфікативне значення поступається місцем конотаціям, що здатні перетворити онім на експресивне слово-характеристику.

В онімах, функція яких інтимізувати і конкретизувати оповідь (третя група), зберігається предметна співвіднесеність, конкретність, бо сигніфікат ще не

сформувався в символ, тому на перший план їх лексичного значення висувається умовно-денотативний і конотативний компоненти.

У лексичному значенні власних імен на позначення часопростору та етнографічних елементів (четверта група) повністю втрачено денотативну співвіднесеність, на перший план виносяться окремі супровідні семи (простору, часу, культури), весь комплекс сигніфікативного значення і конотацій не зникає, а лише віддаляється до ступеня асоціацій, алюзій.

Таким чином, два з трьох шляхів номінації формують ономастикон байок Є.Гребінки, який складається з чотирьох груп, відповідно до ідейно-художнього навантаження номінованих образів. Лексичне значення онімів визначених груп трансформуються різними способами: 1) загальна назва, вжита в ролі власної, отримує денотат і сигніфікат конотативного походження; 2) втрачається зв'язок з денотатом, сигніфікативне значення поступається конотаціям, що перетворюють онім на експресивне слово-характеристику; 3) на перший план лексичного значення висувається умовно-денотативний і конотативний компоненти; 4) втрачається денотативна співвіднесеність, на перший план виносяться окремі супровідні семи (простору, часу, культури), сигніфікат і конотації не зникають, а лише віддаляються до ступеня асоціацій, алюзій. Структура лексичного значення онімів трансформуються залежно від їх ролі в художньому просторі твору та відображає особливості поетики байок Є.Гребінки.

Література

1. Беляевская Е. Г. Семантика слова: Учебное пособие для ин-ов и фак. иностр. яз. – М.: Высш. шк., 1987. – 160 с.
2. Браїлко Ю. Семантична специфіка онімів. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://1.pnpu.edu.ua/nauka/Filologichni_nayku/filolog_1/Brailko.pdf
3. Гребінка Є.П. Байки українською мовою. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://grebenka.com/index/0-34>
4. Кочерган М. П. Вступ до мовознавства: Підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів. К.: Видавничий центр Академія, 2001. 368 с. (Альма-матер).
5. Лелюх О.І. Ономастикон байок Г.С.Сковороди. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://s-journal.cdu.edu.ua/base/2008/v4/v4pp20-21.pdf>
6. Мороз О.А. Фразеологічні одиниці з компонентом «власне ім'я» в сучасній українській мові: структурно-семантичний аспект. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук: на правах рукопису. – Донецьк, 2002. – 209 с.
7. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. – М.: Наука, 1973. – 366 с.

4. Реформа 60-х годов спровоцировала первый и единственный в XIX веке внутрисетинский *идеологический* конфликт, расколов едва народившуюся осетинскую интеллигенцию и военную аристократию на «две партии: одна из них во главе с генералом Муссой Кундуховым ставила вопрос о переселении в Турцию. Другая, возглавляемая Крымсолтаном Дударовым и братьями Гацыром и Гуцыром Шанаевыми, напротив, продолжала верить в «дарования» царя и удерживала людей, готовых покинуть родину». Тем не менее, «в 60-х годах XIX века более 6 тысяч осетин (мусульманского вероисповедания – И.Х.), поданных агитации М.А. Кундухова и его сторонников, отдельными партиями навсегда покинули Осетию и переселились в Турцию». Интересно, что осетинская историография трактует данные события как самый драматический итог «реформаторской» деятельности Российского правительства в Осетии», в свете которого земельная и крестьянская реформы предстают мерами, направленными скорее «на депортацию части народа, чем на социальные преобразования цивилизованного государства» [5: 316-317]. Как бы то ни было, очевидно, что регулярная русскоязычная осетинская литература практически начинается с реакции на эту реформу, и первые ее свидетельства относятся именно к этому историческому моменту: «С пленением Шамиля (...) между горским населением появилось какое-то беспокойное настроение... Еще более встревожились, когда между ними пронесся слух, что правительство собирается отбирать земли, «освобождают рабов» и «лишить владельцев даровых рабочих рук» [7: 196363-64]. Эти строки будут написаны в 1873 году (1-я редакция), но по непосредственным впечатлениям автора: Инал Кануков (основоположник ОРЯЛ) как писатель и гражданин формировался в эпицентре этих событий.

Література:

1. Дзагурова Г.Т. Под Российскими знаменами. – Владикавказ: Ир, 1992.
2. Скитский Б.В. Очерки по истории осетинского народа с древнейших времен до 1867 г. // Известия СОНИИ. Т. IX. 1947.
3. Галазов А. Х., Исаев М. И. Народы-братья, языки-братья: русско-осетинские лингво-культурные контакты. – Орджоникидзе: Ир, 1987.
4. Пушкин А. С. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года // Пушкин А. С. Сочинения: в 3-х т. – М.: Художественная литература, 1987. Т. 3.
5. Блиев М. М., Бзаров Р. С. История Осетии с древнейших времен до конца XIX века. – Владикавказ: Ир, 2000.
6. Баев М. Г. Тагаурское общество и экспедиция генерал-майора кн. Абхазова в 1830 году // Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах: в 6-и т. / Сост. Л. А. Чибиров. – Цхинвал: Иристон; Владикавказ: Ир, 1981-2006. Т. 4.
7. Кануков И. Д. Горцы-переселенцы // Кануков И.Д. Сочинения. – Орджоникидзе, 1963.

традиций русской армии и укреплению тех боевых традиций, которые вынес народ из своего исторического прошлого» [2: 59]. Военная служба считалась у осетин наиболее престижным социальным положением; многие десятки осетин достигли в свое время высоких чинов и званий. Но культурно-историческое и филологическое значение этого процесса гораздо шире. «Можно смело утверждать, что эта незначительная часть осетинской родовой верхушки, в совершенстве овладевшая русским языком, была полностью *двуязычной* (курсив наш – И.Х.) Представители осетинской военной интеллигенции, получившие образование в солидных военных учебных заведениях, в совершенстве владели как родным, так и русским литературным языком» [3: 101].

3. Типологическое отличие осетинской национальной «кармы» Нового времени в том, что осетины не принимали участия в военных действиях против России на стороне кавказских имамов. В значительной мере это следствие указанной выше специфики религиозного фактора в Осетии, гарантировавшей иммунитет от влияний исламского фундаментализма и мюридизма; здесь, в сущности, никогда не имели значительного успеха ни английские или турецкие эмиссары, ни агенты самого Шамиля. Тем более следует подчеркнуть, что и в Осетии русское просвещение не обошлось одной *проповедью Евангелия и самоваром*, которые рекомендовал просвещению А.С. Пушкин [4: 376]. Военные столкновения России и Осетии имели место, но не по поводу земли как жизненного пространства, а в связи с землей как категорией *экономических* отношений. Во всех имевших место быть вооруженных конфликтах между царской Россией и Осетией есть самодовлеющий – в пределах политической этики – аспект, который позволяет говорить о них (разумеется, на фоне и в сравнении с общей картиной на Северном Кавказе) как о своего рода внутренних, гражданских войнах. В самом деле, и восстания 1781, 1806 и 1812 годов, и мятежи 1829-1830-х годов, вызвавших карательные экспедиции генералов Ренненкампа в Южной Осетии и Абхазова в Северной Осетии (мы берем только наиболее яркие исторические прецеденты) были, в ближайшем рассмотрении, результатом издержек социально-экономической политики царского правительства и, соответственно, в требованиях осетинских «повстанцев» во все времена превалировали социально-экономические требования. Именно этим объясняется «отсутствие в идеологии освободительного движения осетинского народа политических установок, призывающих к отторжению Осетии от России. Таких установок не возникало даже в периоды, когда колониальный режим российского самодержавия принимал особо жестокие формы» [5: 333]. Основной вопрос осетинской политики был решен в 1774 году; единожды присягнув русскому государю, Осетия тем самым раз и навсегда присягнула на верность идеалам и ценностям европейского Просвещения. Указанные здесь восстания жестоко подавлялись, но их причины впредь решались правительством именно как социально-административные задачи; начиная же со второй половины XIX века осетины *регулярно воюют под русскими знаменами*.

Канд. филол. н. Ибрагимов М.О.

Дагестанский государственный педагогический университет, Россия.

К ВОПРОСУ О ПАРАЛЛЕЛЯХ В СИСТЕМЕ ПАДЕЖНЫХ АФФИКСОВ И ПОСЛЕЛОГОВ РУТУЛЬСКОГО ЯЗЫКА

Связь послелогов и падежных аффиксов прослеживается во всех дагестанских языках. Отмечали её и исследователи падежной системы рутульского языка А.М. Дирр [1911], Е.Ф. Джейранишвили [1983], Г.Х. Ибрагимов [1978], С.М. Махмудова [2004], М.О. Таирова [2002]. Послелогов рутульского языка исследованы в монографии Я.М. Саидовой [2012].

В рутульском языке 17 падежей: общеграмматические – абсолютив, эргатив, генитив, датив; промежуточные падежи – сравнительный и совместный; 11 местных падежей, объединяемых в 6 серий, включающих совпадающий эссив/латив и аблатив (6-я серия является ущербной, т.к. супераблатив этой серии формально совпал с контаблативом из 5-й серии).

Так как и падежи, и послелогов служат в дагестанских языках для выражения локальных и направительных отношений, аффиксы местных падежей и послелогов тесно переплетаются.

Послелог и имя пишутся раздельно, тогда как падежные аффиксы являются частью структуры имени, но ни аффиксы, ни послелогов нельзя отделять от существительных другими словами; послелог имеет конкретное пространственное значение, реализуемое самостоятельно, а пространственная семантика аффикса не может быть реализована автономно от имени.

Послелогов уточняют, конкретизируют пространственные, временные и другие отношения. Ср. *Нин хала а*. «Мать дома (есть)». (Она может быть внутри дома, во дворе, в саду.) *Нин хала ара ана риъи*. «Мать внутри дома находится» (именно внутри дома).

Послеложные конструкции и формы местных падежей в рутульском языке:

а) могут быть синонимичны:

хукахъде – *хукад къанахъде* «под деревом»

хукахда – *хукад йыкъахда* «за деревом» и т.д.;

б) могут быть функционально неравнозначными и отличаться оттенками семантики:

- послеложные конструкции могут передать отношения, которые не выражаемые местными падежами: *Изды улихъде китаб ги*. «Передо мной книга (находится)». Сочетание местоимения *изды* «мой, меня» с послелогом *улихъде* «впереди» невозможно выразить одним словом в местном падеже;

- формы местных падежей выражают отношения, которые невозможно передать послеложными конструкциями: *Масалыхда шикил хъуни виъи*. «На стене висит картина». *Масалды уу шикил гъани виъи*. «На стене находится картина».

В первом предложении указывается на расположение предмета на вертикальной поверхности, в предложении с послелогом – на расположение предмета на горизонтальной поверхности. Возможен и обратный процесс, когда из-за семантических особенностей имя в местном падеже нельзя заменить сочетанием имени и послелога

В исследуемом языке встречаются собственно послелого и послелого-аффиксы. Послелого, занимая постпозицию по отношению к имени, срачиваются с предшествующими именами. С помощью слияния некоторых послелогов с основой имен существительных образовались некоторые местные падежи. М.-С.М. Мусаев по этому поводу пишет: «... ряд падежей современных дагестанских языков возник из бывших послеложных конструкций, что подтверждается еще довольно усматриваемой материальной и семантической соотносимостью отдельных падежных окончаний с теми или иными послелогам» [Мусаев, 1983: 225]. Превратившись в аффиксы, некоторые послелого теряют лексическую самостоятельность частично, другие – полностью. Это свидетельствует о том, что в рутульском языке грамматические отношения могут выражаться как аналитическим способом (послелого пишутся отдельно), так и синтетическим способом (послелого срачиваются с предшествующими именами).

Можно привести следующее соответствие наречий-послелогов и аффиксов падежа:

семантика	наречие-послелог	аффикс падежа
нахождение внутри чего-либо	<i>ара/ари</i> «внутри»	<i>хал-а</i> «в доме»
направление внутрь чего-либо	<i>аь</i> «внутри»	<i>хал-а</i> «в дом»
направление изнутри чего-либо	<i>араа</i> «изнутри»	<i>хал-аа</i> «из дома»
нахождение за чем-либо	<i>хъалаа</i>	<i>хук-ахда</i> «за деревом»
направление за что-либо	<i>хъалаа</i>	<i>хук-ахда</i> «за дерево»
направление из-за чего-либо	<i>хъалаала</i>	<i>хук-ахълаа</i> «из-за дерева»

Таблица демонстрирует формальное совпадение локативных и направительных падежей в рутульском языке на современном этапе развития. Мы полагаем, что для инлатива в рутульском языке реконструируемой формой является форма на -ь: *хала* «в доме» – **халаь* «в дом», *багъди* «в саду» – **багъдиь* «в сад» и т.д. Основанием для этой гипотезы является выражение семантики этого падежа – направления внутрь чего-либо – наречием *аь* «внутри» и превербом *ъь-* (*ъьшун* «наполнять что-либо», *ъьъын* «наливать во что-либо» и т.д.), содействующими в своей структуре компонент -ь.

кова «Горцы-переселенцы» (1873) (4), очерк Г.М. Цаголова «Эпизод из времени бунта в Осетии 1806 года» (1887) и др.

Замирение Кавказа – это победа и утверждение русского языка и европейской культуры на новых территориях. Осетия стала южным *заливом* русского Просвещения; русский язык стал для Осетии единственно возможным *окном в Европу*. С точки зрения филологии ближайшие следствия земельной 1865 и крестьянской 1867 года реформ (собственно реформы 1861 года: запаздывание весьма характеризует коммуникации, хотя проведению реформы на Кавказе мешала прежде всего война) *оптимистичны*. При всем их драматизме и, по Н.А. Некрасову, сомнительности («народ освобожден, но счастлив ли народ?»), – даже издержки эпохальных сдвигов всегда, как показывает история, компенсируются литературным успехом.

Примечания:

1. Этическое содержание реформы 1861 года сводится к окончательной *ликвидации рабства* на российской земле; экономическое содержание – к победе *буржуазии и капиталистического способа производства*; при этом мы считаем важным подчеркнуть, что данная двуединая задача была решена не в последнюю очередь благодаря русской литературе от Кантемира до Островского. Заслуги русской этической и философской мысли, русской классической литературы – как и русского оружия, конечно – очевидны и в другом эпохальном событии европейской истории XIX века – в завершении Кавказской войны. В 1859 году пал Шамиль, в 1864 – его последний (черкесский) наиб. Большая Кавказская война, которая длилась полвека, не просто хронологически параллельна русскому просветительскому освоению Кавказа, но является одной из ее внешних – и, соответственно, преходящих – форм. Война – особый режим культурно-исторического взаимодействия; если верно, что война есть продолжение политики, так же верно и то, что она «продолжает» культуру. Момент «*замирения*» Кавказа как раз обозначает границу между разными историческими качествами русско-кавказского единства; Северный Кавказ становится Российской *провинцией* (как само это *теплое* слово становится морально возможным с наступлением мира). Что Кавказ изменился за эти военные полстолетия, видно из разности судеб первого и последнего кавказских имамов: Гази-Магомед гибнет, как шахид – Шамиль сдается на милость русского оружия. Уже в последнем факте – в самом движении и жесте – видится поступок просвещенного человека.

2. Формирование *военной интеллигенции* – знаковая перемена в социальной структуре Осетии в эпоху ее национального «*возрождения*»; ее «*деятельная благотворность*» и «*духовное влияние*» [1: 4] на народ были огромны. Б. Скитский писал, что «одним» из путей сближения осетинского народа с русской культурой была военная служба; (...) обучение в военных училищах, служба в рядах русских войск содействовала усвоению осетинами военных

стороны сделано все возможное к примирению, нарец отвечал, что для такого пустого дела такого седовласого старика, как он, и беспокоить-то не следовало, ибо оно давно бы могло быть покончено, если бы он, призвавший, встав рано утром и зарядив винтовку двумя пулями, пошел и обе пули вложил противнику прямо в грудь, потому что человек, требующий невозможного, может быть успокоен только таким способом и только со смертью его явится возможность прибегнуть к народным обычаям. «Разве ты не видишь, – продолжал нарец убеждать своего клиента, – что противник вынудил тебя с целью ввести тебя в лишние расходы, чтобы тем еще более ослабить тебя? Ты, чтобы привлечь меня на свою сторону, должен мне подарить черкеску, бурку, справить бешимет и снабдить меня еще кое-чем. Словом, тебя хотят разорить, потому ступай и делай то, что я тебе советую». [6: 200].

В описании «батальных» событий также присутствует элемент иронии и некой снисходительности к соплеменным осетинским «разбойникам», кроме того, и определенные этнопсихологические штрихи: «...Между тем жители деревни Кобан (...), узнав о нападении из Саниба на Козловский полк 26 июля, собрались утром 27 числа на перевале Дзуар-афцаг (...), чтобы не отстать от других и вырвать свою долю, как выражаются старики, участвовавшие в делах против отряда князя Абхазова, и, сделав нападение на обоз, прикрытый только двумя ртами, отбили несколько пар быков и лошадей и успокоились» [6: 207].

Характерной особенностью очерка является историческая и нравственная позиция автора, который повествует о соплеменниках как гражданин своего большого, нового Отечества: он пишет «...для прочного водворения **нашей** власти в осетинских обществах», или: «где **мы** не намерены упрочить свою власть» и т.д. Это – серьезная и знаковая тенденция, и дело здесь не только в военном звании автора: аналогичную *грамматику* и *этику* мы встретим у Коста Хетагурова.

Подчеркивает эту безусловно просветительскую позицию финал очерка, эпический и по интонации, и по мысли: «Время князя Абхазова для осетин служит эрою. (...) Мне приходилось часто слышать такого рода рассуждения от почетных стариков, что они до 30 года Бога не боялись и все время проводили в убийствах и грабежах, а Абхазий разом все прекратил. (...) Таким образом в 1830 году (...) осетины Северного Кавказа почти все приведены к окончательной покорности и с этого времени стали верными подданными России и, участвуя во всех делах против непокорных горцев, защищая отведенные им на плоскости земли, всегда служили примером для других окружающих их племен в том, как следует служить тому правительству, которому они обязаны своим благосостоянием...» [6: 210].

Очерк М.Г. Баева создал жанровый прецедент, который формально подготовил почву для развития в ОРЯЛ историко-этнографического и военно-исторического повествовательного модусов. Сюда относятся сравнительно объемные «Мемуары» генерала М.А. Кундухова (70-е гг. XIX в.), очерк И.Д. Кану-

Подобное мнение высказывали лингвисты-кавказоведы: «Формант -a/ -aь I серии соответствует серийному показателю -ъ». [Бокарев Е.А. 1960].

Структура наречий и послелогов, выражающих семантику, аналогичную значениям местных падежей (а именно – лативов), позволяет говорить о наличии в финале аффиксов лативов компонента -ъ: *aъ* «внутри», *laъ* «наверх», *saъ* «вниз», *laъ* «наверх», *xъуъ* «назад», *xъуъ* «вперед» и т.д.

В пользу этой гипотезы говорит и тот факт, что долгие гласные в рутульском языке являются звуками вторичного образования, возникшими в результате определенных фонетических изменений, в частности – как возмездительная долгота в результате утери смежного согласного. В свете вышеизложенного возникает предположение, что и в случае с падежными аффиксами имеет место случай возмездительной долготы в результате утери смежного согласного, в роли которого реконструируется звук -ъ.

Таким образом, общность происхождения и функций падежных аффиксов и послелогов, служащих в дагестанских языках для выражения локальных и неправительственных отношений, позволяет реконструировать прасостояние и проследить фонетические и грамматические процессы, которым подвергались аффиксы местных падежей в процессе развития языка.

Литература:

1. Бокарев Е.А. К реконструкции падежной системы пралезгинского языка. // Вопросы грамматики. – М.: Л., 1960. – С. 43-50.
2. Дирр А.М. Рутульский язык. – Тифлис. – 1911.
3. Джейранишвили Е.Ф. Цахский и мухадский языки. 2. Морфология. – Тбилиси, 1983.
4. Ибрагимов Г.Х. Рутульский язык. – М., 1978.
5. Махмудова С.М. Морфология рутульского языка. М., 2001.
6. Мусаев М.-С.М. Падежные окончания и их генетические параллели в системе превербов и послелогов даргинского языка // Система превербов и послелогов в иберийско-кавказских языках. – Черкесск, 1983. – С. 255-264.
7. Саидова Я.М. Функционально-семантическая характеристика служебных частей речи рутульского языка. Махачкала, 2012.
8. Таирова М.О. Морфология склонения в рутульском языке. – Махачкала, 2002.

Афанасьева А.С.

«ИСТОРИЯ ГОРОДА ГЛУПОВА» САЛТЫКОВА – ЩЕДРИНА КАК СТРОИТЕЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ ДЛЯ СТРУКТУРЫ ПОВЕСТЕЙ В.А. ПЬЕЦУХА

В интерпретации текстов Салтыкова-Щедрина имеются две исследовательские линии. Одна, традиционная, восходящая к литературной критике XIX в., видит в его творчестве выражение обличительного пафоса и едва ли не хронологию важнейших событий истории российского общества. Вторая, которой воспользовался В. Пьецух, сформировавшаяся не без влияния герменевтики и структурализма, выявляет в текстах объективно данные семантические конструкции разных уровней, позволяющие говорить о сильном мировоззренческом напряжении прозы Щедрина, ставящем её в один ряд с Ф. М. Достоевским и А. П. Чеховым.

Традиционный критический подход акцентирует внимание на отношении Салтыкова-Щедрина к реформам, как и Пьецух он не замечает разницы между личной позицией и художественным текстом.

У Салтыкова – Щедрина и у Пьецуха все крупные явления русской общественной жизни встречали отголосок в сатире иногда предугадывавшей их ещё в самом начале.

Как и Салтыков-Щедрин Пьецух не следовал исторической канве развития России, но некоторые события, а также лица, исторически узнаваемые, оказали влияние на сюжет романа и своеобразие художественных образов.

Все три произведения («История города Глупова», «История города Глупова в новые и новейшие времена» и «История города Глупова в последние десять лет») – это не сатира на прошлое, потому что писателей не интересовала чисто историческая тема: они писали о настоящем России.

Рассказывая о прошедших временах, классик, а вслед за ним и Пьецух, говорят о проблемах современного им общества, о том, что волновало их как художников и гражданах своей страны.

Повести Пьецуха, которые продолжают «Историю одного города», вещи достаточно острые. Это сатира на политику российского самодержавия оформленная в виде пародии на научные и донанучные летописные сочинения по отечественной истории.

Их жанр может быть определен как пародийно-сатирическая хроника. Смысл названия города Глупова и его расширительно-символическая трактовка не требует пояснений. Глуповские градоначальники, смена которых и представляет собой историю этого вымышленного города, – это русские правители, иносказательно изображенные с помощью «эзопова языка», к которому вынуждены были постоянно прибегать сатирики.

Ф. Натиева, А. Гассиева, братьев Шанаевых, Б.Т. Гатиева, К. Токаева, Арчекова, Касабиева, А. Г. Ардасенова, Ф. Наниева, И. Мамитова, С. К. Кокиева, А. Кайтмазова, С. А. Туккаева, Н. С. Мамсурова); но вместе с тем наблюдается определенная дифференциация этнографического очерка по ряду самостоятельных направлений, в которых выражается эволюция жанрово-тематического спектра ОРЯЛ. Заметным явлением становятся *историко-этнографические очерки*, которые должны рассматриваться как начальные формы художественно-исторического эпоса.

Первый опыт подобного рода предпринят **Михаилом Георгиевичем Баевым**, генерал-майором русской армии (2). В 1869 году в газете «Терские ведомости» (№№ 6, 8, 10) была опубликована его работа «Тагаурское общество и экспедиция генерал-майора кн. Абхазова в 1830 году».

Очерк Баева имеет сложную, в сравнении с этнографическими статьями того времени, композицию, в которой прослеживаются три части (соответственно с хронологией публикаций). Первая часть содержит сведения об осетинских обществах, дается специальная, но достаточно лаконичная справка о *Тагаурском обществе* по вопросам сословий, генезиса, истории и нравов «до прихода русских» (здесь использован и материал народных преданий); во второй общо воспроизводятся «дерзости» тагаурцев, спровоцировавшее карательную экспедицию русских войск; третья рассказывает непосредственно о походе Абхазова, военной операции и ее результатах (3).

В такой композиции легко усматривается, в виду исторической темы, почти романная эпическая схема: экспозиция – развитие – кульминация (эпилог). И тема, и материал, и даже пафос (тенденция) очерка позволяют говорить о нем как о своего рода *конспекте* романной формы. В очерке налицо ряд реальных топонимов и реальных лиц истории (местной и общероссийской): Девлет-Мурза Дударов, генерал Дельпоццо, Инал Дударов, генерал-фельдмаршал граф Паскевич Эриванский, генерал-майор Скворцов (комендант Владикавказской крепости), генерал-майор князь Абхазов, подполковник Плотников, Джанхот Шанаев (и его девять сыновей), Кургоко Карсанов, Хамирза Тулатов и др. Разумеется, тут не может быть еще речи о каких-либо художественных задачах как таковых: строго соблюдается документальная канва событий, и герои Баева – еще далеко не *образы*. Но следует заметить, с каким вниманием и стилистической *аккуратностью* выполнены некоторые вводимые фрагменты, характеризующие патриархальные осетинские нравы. Замечателен, например, следующий отрывок, в котором несомненна доля национального, колоритного юмора: «Самыми опытными посредниками-примирителями и третейскими судьями считались в Осетии старики Нарского общества, к которым, как видно из народных сказаний, не раз обращались в крайних случаях. (...) в народной памяти остался совет нарца, призванного в качестве медиатора по кровному делу. Выслушав рассказ призванного тагаурца о том, что противник его человек сильный, не поддается никаким предложениям, несмотря на то, что с его

Бири эрур рақибу бириси нақиб эрур.
 Ўлтурса ҳар киши гар оларни савоб учун,
 Тангри инояти бешак насиб эрур

В своих стихотворениях поэт своеобразно истолковывает жадность. По его мнению, в мире существует два вида зла. Одно из них – жадность, второе – зависть. Подверженный этим качествам человек проклинается Аллахом. Выражаясь образно, первое Огахий отождествляет с соперником на пиру у возлюбленной, а второе – с влиятельным человеком на приеме у шаха. Если благочестивости ради на пути Аллаха человек сумеет побороть в себе жадность и зависть, он получает Его милость. Итак, человека, лишённого жадности и зависти, Огахий признаёт высокодуховным.

Огахий возвеличивает важные для духовности человека качества, а некоторые человеческие пороки он критикует. В своих произведениях поэт проповедует взгляды о совершенном человеке. Подобные его идеи несомненно должны помочь современному человеку в совершенствовании своих высокодуховных качеств.

Д. филолог. н. Хугаев И.С.

Владикавказский научный центр РАН и СО-А, Россия

ОЧЕРК ГЕНЕРАЛА М.Г. БАЕВА «ТАГАУРСКОЕ ОБЩЕСТВО И ЭКСПЕДИЦИЯ ГЕНЕРАЛ-МАЙОРА КН. АБХАЗОВА В 1830 ГОДУ» В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ ОСЕТИНСКОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В период реформ 60-х годов XIX века развитие осетинской русскоязычной литературы (далее – ОРЯЛ) входит в фазу жесткой социально-политической и экономической *координации*; одновременно до известной степени расширяется совокупность литературных фактов и тенденций. Необходимо заметить, что, в виду развития кавказской периодической печати, это уже *литературный процесс*, ибо здесь налицо формирование имманентной литературно-творческой традиции. Это обуславливает внимание к социально-политическому *контексту*: слишком характерны и значительны обстоятельства общественной жизни, политики и экономики в Российском государстве (1). Именно этот контекст дал ОРЯЛ мощный импульс к развитию и специфические свойства в смысле жанрового содержания, тематики и проблематики.

В русскоязычной осетинской литературе 60-80-х годов XIX века закономерно набирает силу и доминирует этнография (статьи и очерки И. Тхостова,

Основа самодержавного строя формулируется писателями коротко и ясно: градоначальники секут обывателей, обыватели трепещут. За описываемые годы, Пьецух, вслед за Щедриным показывает, что Россия прошла огромный путь исторического развития, изменилась, но в Глупове меняются лишь градоначальники. Глава «Обращение к читателю» – единственная от лица летописца – архивариуса. «Опись градоначальникам» представляет собой краткий план-проспект последующих глав. Соотношение глуповской хронологии градоначальничеств и российской хронологии царствований очень сложно и нарочно, в «эзоповых» целях запутано Салтыковым-Щедриным. Пьецух его распутывает, поняв принципы соотнесения вымышленных персонажей с их историческими прототипами.

Структура произведений в точности совпадает со структурой романа классика. Пишет Пьецух довольно смело, во многом полемизируя с писателем «Уж на что Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин был бесстрашный писатель, а и то довел свою «Историю одного города» только до слишком свежего еще 1825 года, на которое пало «происшествие 14 декабря», как уклончиво называли в его времена восстание декабристов, и малодушно осекся на сообщении, что-де «история прекратила течение свое»» [1, 56].

Но не тут-то было, говорит Пьецух, история отнюдь не прекратила течение свое, и, как теперь стало известно, после двадцать пятого года прошлого столетия в городе Глупове тоже происходили разные по-своему замечательные события, о которых пришло время поведать заинтересованному читателю.

Пьецух объясняет, что не изыскатель глумливый ёрник, это у нас просто такая жизнь, а скромного изыскателя никак не приходится винить в том, что история нашей администрации есть отчего-то один печальный анекдот, что отечественный дурак не столько боится расстрела без суда и следствия, сколько веселого надругательства над собой, что, как бы ни были дороги нам причуды и диковинки родимой истории, о них бесчестно было бы умолчать, что в большинстве мы устроены таким славным образом, что склонны шутить над тем, над чем пригорюнился бы любой здравомыслящий иноземец, – это, по видимому, из-за критического, даже запредельного объема несчастий самого праздного характера, которые были предначертаны нам судьбой, а на запрелюбую боль организмы отвечают неадекватно. [1, 68]

Все эти объяснения, говорит автор, необходимы, потому что дело в том, что у истории всех народов бывают такие периоды, которые даже оплакать невозможно, над которыми можно исключительно измываться, как бы святотатственно это ни показалось со стороны. «Одним словом, хочется верить в то, что сравнительно с реакционной царской цензурой, давшей путевку в жизнь щедринской «Истории одного города», нынешнее отсутствие таковой окажется более снисходительным к сатирическому перу. Хотя, конечно, нельзя сбрасывать со счетов ту загадочную силу, которую нужно назвать непроницаемостью отсутствия» [1, 70].

Далее Пьецух рассказывает о том, как удалось найти город Глупов. Салтыков-Щедрин по его мнению сам в этом поспособствовал. В пункте третьем описи градоначальникам у Михаила Евграфовича, говорит автор, упоминается опальная Авдотья Лопухина, с которой до 1740 года находился в любовной связи тогдашний глуповский градоначальник Иван Матвеевич Великанов; поскольку исторической науке недавно стало известно, где именно отбывала ссылку Лопухина, то достаточно было поднять карту-километровку, чтобы обнаружить искомый пункт. Разумеется, отмечает Пьецух, Глупов оказался совсем не Глупов, и даже не облагороженный Непреклонск, а в 1928 году получил такое публицистическое наименование, что уж лучше пускай он так Глуповом и будет [1, 75]

В общем, отмечает автор, впечатление от сегодняшнего Глупова складывается такое, что, вероятно, на земле немного-таки отыщется городов, которые в течение двух последних столетий в такой мере оберегала бы человеческая рука.

Писатель полемизируя с классиком говорит, что заслуживает внимания еще то обстоятельство, что глуповцы отнюдь не показались такими головотяпами, какими их описал Салтыков-Щедрин. Чудаковаты они немного – это что есть, то есть, но в остальном средний глуповец мало чем отличается от того же ленинградца или москвича.

Основной вывод, к которому приходишь при скрупулезном прочтении означенных четырех документов, заключается в том, что новая и новейшая история города Глупова главным образом составила из невзгод. Многие из них, отмечает автор, были чудесного свойства, однако в ряду разного рода неурядиц затесались и такие, что имели вполне материалистические истоки и только в ходе развития трансформировались в полные чудеса.

Литература

- 1 Пьецух В.А. Город Глупов в последние десять лет // Дружба Народов. – 1998. – №12 – 325 с.
- 2 Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. – 365 с.
- 3 Басинский П. Писатель нашего времени // Нева. – 2002. – №2. – С. 15-22
4. Скоропанова И. Русская постмодернистская литература // Флинта. – 1999. – С. 26 – 50
5. Эпштейн М. Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX-XX веков. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 56 – 62
6. Сидоров Е. Рассуждение о писателе Пьецухе // Нева. – 2002. – №3. С. 24-30
7. Барт Р. От произведения к тексту // Вопр. литературы. – 1988. – № 11. С. 56-67
8. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит. 1975. – 265 с.
9. Бродский И. О Достоевском // Нева. – 1991. – № 11. С. 12-20
10. Вайнштейн О. Постмодернизм: история или язык? // Вопр. Философии. – 1993. – №3. С. 20-36

териев. Поэт критикует такие отрицательные черты характера человека, как жадность, высокомерие, алчность и возвышает такие человеческие качества, как непорочность, честность, человеколюбие, прямоту, щедрость, терпение, веру.

Главным качеством высокодуховного, разностороннего человека является умение радоваться тому, что имеешь. По мнению поэта, настоящим человеком является тот, кто, довольствуясь малым, благодарит Аллаха и смотрит в будущее с надеждой. Как пишет Нажмиддин Кубро, «Довольствоваться малым значит отказаться от всех плотских желаний, оставив лишь основные жизненные потребности, не быть расточительным в еде и обустройстве жилья»¹. В стихах Огахий уделяется особое внимание умению довольствоваться малым:

*Қаноат ғұшасида хоксор ўлмоқни одат қил,
Агар етмак тиларсан меҳр янглиғ авжи иззатга.
Тамъ тарк айлабон элдин, этак хушиддек чеккил –
Ки, то ўлтурмагайсан соядек хоки мазаллатга*²

По мнению поэта, довольствование малым приводит к смирению, кто достигает этого, достоин любви и уважения. Человека, довольствующегося малым, покидает корысть, такой человек никогда не будет унижен. В этих строках человек, довольствующийся малым, противопоставляется алчному человеку. Довольствование малым относится к вечным ценностям, корыстолюбцу никогда не достичь такого богатства. Алчность доставляет много хлопот корыстолюбцу и до смерти ему не видать покоя. Посредством образных выражений поэт характеризует типичные качества довольствования малым и корыстолюбия.

Значит, довольствование малым очищает душу человека, отдаляет его от стяжательства, кто достигает этого, становится обладателем несметных богатств.

Гнусными изъянами в человеке являются жадность и завистливость. Наши поэты-классики уделяли особое внимание этим чертам характера. Пятая часть дастана Алишера Навои «Хайрат ул-аброр» посвящена великодушию. В данной главе поэт также останавливается и на противоположном великодушию качестве человека – жадности. В частности, он пишет:

*Бухл эрур борча сифатдин хасис,
Лек сахо жавҳари асру нафис.
Бу дуру серобни хор айлама,
Бухл ҳисобида шумор айлама*³

По мнению поэта, жадность – источник всех пороков, человек, поменявший щедрость на жадность, сильно заблуждается. Огахий резко критикует жадность:

*Бор икки шум бухлу ҳасад бирла даҳр аро,
Ҳақ лаънатиға бир-бирисидин қариб эрур.
Дилдор базми ичрау шаҳ остонида*

¹ Шайх Нажмиддин Кубро. «Усули ашара» (Сн усул ва шарци) / Источники исламского мистицизма. – Т.: O'qituvchi, 2005. – С. 142

² Огахий. Асарлар. 6-томник. Т. 2. – Т.: Адабиёт ва санъат, 1972.

³ Алишер Навоий. Мукамал асарлар тпллами. 20- томник. Т.: Фан, 1991. – С. 145.

Литература:

1. Владимир Маяковский. Шодлигимнинг боисин сўранг (Таржимон: Хусниддин Шарипов // Жаҳон адабиёти, 2003, № 11.
2. Ғафур Ғулом. Мукамал асарлар тўплами. 12 томлик. Т.1. -Т.: Фан, 1983.
3. Ғафур Ғулом. Мукамал асарлар тўплами. 12 томлик. Т.2. – Т.: Фан, 1984.
4. Ғафур Ғулом. Мукамал асарлар тўплами. 12 томлик. Т.3. – Т.: Фан, 1984.
5. Ғафур Ғулом. Мукамал асарлар тўплами. 12 томлик. Т.11. – Т.: Фан, 1989.
6. Назаров Б. Ғафур Ғулом олами. – Т.: Фан, 2004.
7. Ғафур Ғулом – шоир, ёзувчи ва олим (илмий анжуман материаллари) – Фарғона: 2003.
8. Ўзбек филологиясининг долзарб муаммолари (Ғафур Ғулом таваллудининг юз йиллигига бағишланган республика илмий-амалий анжумани материаллари). – Андижон: 2003.
9. Матёкубова Т. Ғафур Ғулом бадиияти. –Т.: Фан ва технология, 2006.

Тухтасинова Хуршида,
магистр ТГПУ им. Низами

ТОЛКОВАНИЕ ВОЗВЫШЕННЫХ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ КАЧЕСТВ В ПОЭЗИИ ОГАХИЙ

Мухаммад Ризо Огахий (1809–1874) – выдающийся литератор, сведущий редактор, образцовый переводчик, поднявший узбекскую классическую литературу на новую ступень развития. Созданные поэтом изысканные лирические стихотворения, исторические произведения, способствующие изучению истории нашего народа, множество переведённых им произведений имеют очень большое значение в наши дни, так как эти бесценные жемчужины являются отражением многообразного мира человека и взглядов на жизнь и общество.

Лирическое наследие Огахий собрано в диване «Таъвиз ул-ошигин» («Ошиғлар тумори»). По жанру и идейному содержанию стихотворения дивана очень разнообразны, в нём отражены 19 жанров классической литературы. В них поэт отобразил различные душевные состояния человека, его духовные и моральные ценности. Забота о мире и спокойствии в государстве, процветание народа и будущее нации составляют основную тему как его стихотворений, так и других его произведений.

В своём поэтическом наследии Огахий красочно трактует различные темы. Поэт создал множество стихотворений в любовном, суфийском, общественно-политическом и морально-дидактическом направлениях.

В лирических стихах одного цикла лидирует дидактическое направление. Здесь поэт проводит художественную интерпретацию высоких моральных кри-

11. Александр Е. А ты научил грамоте эфиопа, товарищ литературный критик? Заметки о литературных войнах и писателе Вячеславе Пьецухе. // Знамя. 1991. – №7. – С. 25
12. Грушко В. В. Пьецух. Догадки.// Знамя. – 1991.- №1.- С. 45
13. Шенкман Я. Разбор сочинений Пьецуха// Знамя. – 1994. – №9. С. 51
14. Черненко Ж. Чехов с нами. // Вестник новой лит. – 1991. – №1. – 151 с.
15. Малявин В. Мифология и традиция постмодернизма // Логос. – 1991. Кн. 1. С. 154- 160

Меркибаев Тулеген Асылбекович

магистрант 2-го курса Казахского Национального Университета им. Абая

ЛЕКСИКО-МОРФОЛОГИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ КАТЕГОРИИ ТЕМПОРАЛЬНОСТИ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Традиционно в центре внимания аспектологов находилась семантика видо-временных показателей глагола, но в последнее время «аспектуальность выходит за пределы действия-предиката.» [Теория функциональной грамматики 2003: 40]. Современная теория аспектуальности учитывает вклад неглагольных лексических элементов, представленных наречиями, в выражении аспектуальных значений и несводима только к аспектуальной характеристике глагола (П.А. Аркадьев, А.В. Бондарко, Ю.С. Маслов, М.А. Шелякин и др.). В современной лингвистике выделяют понятия «внутренней» и «внешней» аспектуальности, а их взаимодействие называют аспектуальной композицией – взаимодействием семантики различных компонентов высказывания. Среди отечественных и зарубежных исследователей – П.А. Аркадьев, А.В. Бондарко, В.С. Храковский, К. Смит, Н. Swart – существуют разные точки зрения по поводу отнесения наречий к «внутренней» или «внешней» аспектуальности. Согласно теории функционально-семантического поля аспектуальности наречия относятся к внешним неглагольным показателям.

Аспектуальная значимость наречий проявляется только при сочетании с глаголами, соответственно, изучение аспектуальности в сфере глагола остается все еще актуальным, тем более для языков, где категория аспекта малоизученна.

Наречия, занимая приглагольную позицию, могут участвовать в выражении различных характеристик протекания действия и тем самым проявлять определенные семантические и синтагматические связи. Все это позволяет обусловливать образование и классификацию функционально-семантических рядов наречий, участвующих в выражении аспектуальных значений. Каждый ряд наречий «требует» специального исследования в конкретном языке и в сопоставительно-типологическом плане.

Не вызывает сомнения тот факт, что сопоставительно-типологический подход позволяет взглянуть на языковой материал разных языков с единых теоретических позиций, что приводит к более глубокому решению проблемных вопросов. Перспективу исследования наречий как аспектуальных единиц в сопоставительном плане отмечают все исследователи, которые занимаются изучением аспектуальности как на материале одного языка, так и в сопоставлении с другими языками. Ф.И. Панков пишет: «На современном этапе функционирования наречия имеются проблемы, требующие решения: такие, как связь наречий с функционированием глагольного вида, глагольного времени, синтаксическая и лексическая сочетаемость наречий, сопоставительный анализ функционирования наречий в русском и других языках» [Панков 1991: 96].

Морфологические средства выражения темпоральности в английском языке более многообразны по сравнению с теми средствами, которые служат для выражения пространства. Помимо наречий и предлогов время выражается также союзами и глагольными формами.

То, что традиционно именуется наречиями времени, в современных зарубежных английских грамматиках нередко получает наименование адвербиалов (adverbials) на том основании, что эти единицы, хотя и занимают место наречий, полностью не совпадают с последними, так как характеризуют не действие, выраженное глаголом, как таковое, а всю ситуацию. Иными словами, адвербиалы (кстати пространственные тоже) связаны не только со сказуемыми, но и со всем предложением в целом. В качестве примеров П.Кристоферсон и А.Сандвед приводят *then, now, thus, yesterday, homeward* и др. [Christophersen, Sandved 1969, 61]. Дж. Лич и Я. Свартвик причисляют к адвербиалам все средства выражения обстоятельства времени, включая обстоятельственные придаточные предложения [Leech, Svartvik 1975, 68 и след.]. Подход с позиций функционального синтаксиса весьма разумен, однако мы останавливаемся на морфологических средствах и поэтому оставляем в стороне прочие синтаксические средства, входящие в поле темпоральности.

Предпочитая пользоваться традиционной терминологией, прежде всего отметим неоднородность наречий времени, которые выражают соотношенность как с ситуацией общения, так и с ситуацией референции, о которой идет речь.

Центром системы наречий времени является *now* ‘сейчас’, определяющее ситуацию общения с позиций говорящего. «Это время, – пишет Ю.С. Степанов, – всегда актуальное настоящее, оно несоотносимо непосредственно с прошедшим и будущим, в его ряду нет других времен» [Степанов 1981, 243]. На наречие *now* ориентируются прочие наречия времени, и прежде всего *then* ‘потом, тогда’, соотносящее событие с ситуацией общения. Как было указано выше, *now* и *then* часто сопоставляют с пространственными наречиями *here* и *there*. Однако это сопоставление не дает полностью параллельных пар. Если *here* – это во всех случаях место ситуации общения, то *now* – это, конечно, время ситуации общения, но *now* может соотноситься не только с самим моментом ре-

Поэты через описание жалкого существования «коршуна» и «ворона», «песа» поэтически отображают безнравственные, бесчеловечные деяния людей. Перед глазами читателя предстает холодное лицо Петербурга: коршуны над лощадьми, безлюдные дворы, равнодушная, блудная и злая толпа, нищета, голод.

Хоть времена, описанные двумя поэтами, отличаются с точки зрения эпохи и местности, в этих стихах можно чувствовать душу Маяковского, растревоженную различными непристойными деяниями людей из-за голода, и Г. Гуляма, рассматривающего в качестве величайшего зла то, что народы не всегда могут быть в дружеских отношениях. Холодное дыхание истории которым пронизаны стихи, действует на читателя, рождает ненависть в мыслях, вызывает различные неприятные ощущения переживания в душе. На наш взгляд, поэтов объединяют гуманизм и жажда свободы. Следовательно, стилистическая близость и единство образных зарисовок порождают на в мыслях и душе читателя безграничную ненависть к тем, кто породил нищету и раздул огонь войны.

Сравнения в стихотворении Г. Гуляма «*Чирой*» (Красота) «*кир қўғирчоқ*» (грязная кукла), «*ифлос пичоқ*» (грязный нож) близких сравнительным аллегориям Маяковского. «*Кукла*» и «*нож*» в стихотворении, на первый взгляд, ничем не отличаются друг от друга – они оба «грязные». Однако одна из них – в руках ребенка, а другой – у безжалостного негодяя. Здесь поэт заостряет внимание не на их внешнюю схожесть, грязные а на сущности, которая характерно для каждого из них. Поды-то живая свою позицию, он заключает, что которая, характерно для из них не вечна, и деяния должны совести, нужно жить достойно.

Без сомнений, на творчество узбекского поэта Гафура Гуляма, литературное влияние отдельного творца, *во-первых*, является искусственным ограничением источников его лирического наследия, *во-вторых*, отрицанием индивидуальности поэта. Мы ограничились лишь освещением вопроса о том, как лирика В.В. Маяковского, богатая поэтическим содержанием и новыми тенденциями, стала одним из важных источников индивидуализации творчества узбекского поэта Гафура Гуляма.

Во-первых, в период до 60-х годов XX века русская литература служила своеобразным эталоном для национальных литератур в процессе изменения стили художественного восприятия и описания действительности.

Во-вторых, поэзия В.В. Маяковского и Гафур Гуляма близка в определенной мере социальными проблемами, идейным содержанием, преобладанием духа призыва к будущему, высоким пафосом, интонацией описания.

В третьих, лирика поэтов одина в описании сущности социальных явлений посредством, иронии, преувеличений, философских обобщений простых явлений и событий бытовой жизни.

мудрости Омара Хайяма. В творчестве Г. Гуляма прослеживаются восточная гордость и эпическая масштабность Фирдоуси, вдохновения газелей Хафиза, охват явлений мира в просторах космоса, присущий Низами, глубокая искренность, народность, красота человеческих чувств Рудаки, поучительность Саэди, величие Джамии.

Творческое наследие Г. Гуляма сформировалось и совершенствовалось под влиянием непосредственного и опосредованного влияния многих творцов мировой литературы, их несравненных шедевров. Проблема определения источников творческого наследия Гафура Гуляма очень многогранна, и не ограничивается рамками восточной литературы как показателями результаты научных исследований. Гафур Гулям в своих прозаических произведениях черпал вдохновение от творческого стиля Марка Твена, Н.В.Гоголя, Л.Н.Толстого, М.Горького. Лишь на примере его повести «*Озорник*» можно воочию наблюдать сильное влияние произведения Марка Твена «*Приключения Том Сойера*». В лирических произведениях Г.Гуляма проявляется сильное влияние таких поэтов, как А.С.Пушкин, Н.А.Некрасов, М.Ю.Лермонтов, В.В.Маяковский. Научно-литературное наследие Г.Гуляма нельзя рассматривать в отрыве от результатов исследований В.В.Жирмунского, Е.Э.Бертельса. Гафур Гулям переводя с русского языка на узбекский, произведения десятка деятелей мировой литературы таких, как Шекспир, Мольер, Лопе де Вега, Бомарше, Иоганнес Бехер, Пабло Неруда, Анатолий Гидаш, Эми Сяо, Ленгстон Хьюз, сблизил узбекского читателя с мировой литературой, открыв перед ним широкие возможности для познания.

Как известно, в начале XX века узбекская литература обновилась как по форме, так и по содержанию. Поэты и писатели наряду с оригинальным творчеством стали заниматься художественным переводом. В частности, Гафур Гулям талантливо переводил произведения Шота Руставели, Данте, Шекспира, Шиллера, Бехера, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Маяковского, Назима Хикмета, Твардовского и многих других мастеров мировой литературы.

Считаем целесообразным рассмотреть проявление в творческом процессе подобных литературно-эстетических взглядов и творческих заимствований на конкретных примерах. Известно, что одной из важных особенностей стиля Маяковского является обращение к образам различных животных для поэтического описания сложных ситуаций реальной действительности и трудной жизни. В стихотворениях Маяковского «*Два необычных случая (Fairhoddiy ikki hodisa)*» и Гафура Гуляма «*Талон-торош қилинган ерда*» (*На земле растоптанной*), написанном в годы Второй мировой войны, можно наблюдать следующую стилистическую близость.

В стихотворении Маяковского картины жизни города Петербурга 1918 года, где правили голод и нищета, оживляются лицом холода, запечатленного в памяти. При виде жалостного положения человека, живущего лишь заботой о желудке, поэтическая душа Маяковского приходит в ужас. В стихотворении же Гафура Гуляма находит свое отражение весь ужас трагедии, именуемой «война».

чи, но и с более обширным отрезком времени при условии, что момент речи находится внутри него [Смирницкий 1959; Дешериева 1975]. Иными словами, now представляет собой в наиболее абстрактном виде категорию (или понятие) настоящего времени: He is living in London now.

Еще менее четкой является семантика then, обозначающие те временные отрезки, которые не могут быть выражены при помощи now. Однако then, как правило, соотносится с прошлым и лишь в отдельных случаях в разговорной речи может быть обращено к будущему: Take the medicine and then you feel better. Кроме того, then в отличие от now чаще всего выражает временную соотнесенность не с ситуацией общения, а с ситуацией, о которой идет речь, и передает последовательность событий: I had to go and converse with him... He then kept up for some quarter of an hour a stream of irritating badinage... (Murd., 88). Then может передавать обобщенную идею всех предшествовавших событий в отвлечении от них, нечто, примерно эквивалентное русскому *так*: «Then, sir, if I understand you rightly, it is you Mr. T. Only who is so much on your mind» (Chr., 179).

Таким образом, можно сказать, что свойство указания у наречий времени now и then имеет иной характер, чем у пространственных указателей here и there.

Временные отношения передают также наречные слова already, still, yet, ever, never, often, seldom, always, sometimes, usually, rarely, soon, just, once, immediately, recently и т.п., правила использования которых хорошо известны. Все эти средства служат прежде всего для выражения временного протекания событий по отношению к той ситуации, о которой говорится.

Непосредственно с ситуацией общения соотносимы временные отрезки, выражаемые словами yesterday, tomorrow, today, которые могут лишь в особых стилистических целях относиться к ситуации, о которой идет речь, т.е. к референции.

Использование предлогов, передающих временные отношения, во многом характеризуется теми же свойствами, что и использование пространственных предлогов. По-видимому, происхождение временных предлогов от пространственных еще дает о себе знать. Предлог at, как правило, употребляется для передачи определенного момента (точки) времени: at 8 o'clock, at 10 p.m., at noon; on и in – для передачи протяженных отрезков (объемов, областей) времени: on Monday, on the day after tomorrow, in the morning, in June, in autumn, in 1990, in the XVIth century. Правда, в некоторых случаях от этого правила есть отступления; как известно, at используется и для обозначения периодов времени: at dinner time, at night, at Christmas, at the weekend, последние два случая с известным допущением можно воспринять как некий момент (большую точку) с некоторой протяженностью.

Before и after отличаются тем, что кроме функционирования в виде предлогов, наречий выступают и как союзы, что создает дополнительную сложность при определении категорий английского языка. Ву соотносится с указанием времени, к которому некоторое событие должно совершиться или совершилось: I was feeling extremely nervous by this time... (Murd., 33).

В одном из исследований, посвященных развитию темпоральных предложных конструкций от древнего периода к современному, показано, что кроме базовых употреблений предлогов имеет место и их полное семантическое сближение (вариантность) и неполное (синонимия), а «наиболее обобщенную характеристику времени дает конструкция с предлогом *in*, в семантике которой не содержится указание на длительность или краткость» [Каменец 1978, 13]. В этой работе показано, что вариантными являются конструкции с *at* и *in*, которые даже у одного автора употребляются без видимых различий: *At that instant we both heard a sound on the stairs; In that instant she looked past his shoulder and saw me.* Синонимичность на основе общего значения «временная протяженность» устанавливается между предлогами *in*, *on*, *during*, *through*, причем *on* вводит обозначение каким-либо образом охарактеризованной части суток: *I did not want to hide in a darkened room on a sunny morning*, а наиболее выразительной в плане передачи непрерывности действия является конструкция с предлогом *through*: *They went back through the night and morning and found it easily.*

Роль предлогов в выражении временных значений и отношений тем более велика, что, как показывает Р.А.Жалейко, «с их участием выражается время явления не только в сочетании с членами лексико-семантического поля темпоральности, но и в тех случаях, когда они сочетаются с существительными, не имеющими темпорального значения, *before war*, *after dinner* и т.д.» [Жалейко 1980, 15].

Наиболее значимыми для выражения времени являются средства лексики, в плане грамматики центром поля темпоральности – личные формы глаголов.

Время является универсальной понятийной категорией. Поэтому очень важно классифицировать языковые средства выражения сложной структуры представлений о времени. Проведенное исследование лексических средств выражения времени в современном английском языке позволило сделать некоторые предположения о когнитивных основаниях языковой категории времени, о принципах ее устройства и организации, а также о том, как носители языка воспринимают и классифицируют ситуации, протекающие во времени, связанные с временными отношениями действительности.

Проведенный анализ лексических средств выражения времени позволяет сделать вывод о том, что время является одним из самых существенных концептов человеческого сознания, обнаруживающим тесную связь с другими концептами, такими как пространство, движение, представляющими исключительную важность для формирования картины мира народа. Рассматриваемая в исследовании проблема категории времени многогранна, далека от разрешения и представляет несомненный интерес для дальнейшего более расширенного и углубленного изучения.

Подводя итоги, следует сказать, что есть перспектива установления интегральных и сложных взаимодействий категории времени с категорией вида.

хъуъ – *халдаа хъуъ* «от дома» (ад-аблатив);
хъидик 'лаа хъуъ «через воду» (конт-аблатив);
хъуъ – *хукадаа хъуъ* «от дерева» (ад-аблатив);
даватмыыла хъуъ «после свадьбы» (супер-аблатив);

б) послелог меры и степени *йыкъамаа*, употребляемый для точной передачи названия места (времени) окончания действия, может употребляться с двумя локативными падежами: *халда йыкъамаа* «до дому» (адэссив), *даватмыы йыкъамаа* «до свадьбы» (суперэссив);

в) послелог исключения *гъайир*: *дидыыла гъайир* «кроме отца» (супераблатив);

г) пространственный послелог *ари*: *хала ари* «в доме» (инэссив).

Подводя итог изложенному выше, можно резюмировать, что послелоги в рутульском языке управляют родительным, сравнительным, дательным и пространственными падежами. Номинатив (за исключением управления послелогом *бадана*), эргатив и комитатив послелогом не управляются.

Литература:

1. Жирков Л.И. Табасаранский язык. – М.-Л., 1948.
2. Климов Г.А. Введение в кавказское языкознание. М., 1986. – 209 с.
3. Махмудова С.М. Морфология рутульского языка. М., 2001. – 255 с.
4. Мейланова У.А. Морфологическая и синтаксическая характеристика падежей лезгинского языка. – Махачкала, 1960.

Матякубова Тазагуль Раджаповна

кандидат филологических наук, доцент ТГПУ

ИСТОЧНИКИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА ГАФУРА ГУЛЯМА

В узбекском литературоведении сложились две тенденции по отношению к творческому наследию поэтов, живших и творивших в XX веке. В исследованиях, проведенных в период до обретения Узбекистаном национальной независимости, особо подчеркивалось, что одним из источников творчества академика, поэта и прозаика Гафура Гуляма (1903-1966) служила русская литература, причем трактовалось это воздействием литературно-политических и идеологических условий эпохи. Между тем восточные корни творчества поэта были изучены сравнительно меньшей степени. В действительности Г. Гулям черпал лирический темперамент у Алишера Навои, восхищался прекрасными мелодиями Фузули, учился логически глубоко философским суждениям, лирике у Бедиа, высказывал свои гениальные мысли под влиянием философской

Именительный падеж с послелогом практически не употребляется за исключением заимствованного послелога *бадаана* «для», «ради», занимающего по семантике промежуточное положение между послелогом и союзом. Видимо, поэтому у него наблюдается еще одна особенность: он сочетается и с родительным падежом. Сочетаясь с именительным падежом, он выражает цель, ради которой совершается действие. Например: *Ватан бадана джан сихъири*. «Ради родины жизнью пожертвовал (букв. «тело положил»).

У.А. Мейланова объясняет употребление именительного падежа с послелогом в лезгинском языке влиянием кумыкского языка, в котором в данном значении, как правило, выступает именительный падеж с послелогом *учун* «за, для, ради» [Мейланова, 1960: 45]. Возможно, в рутульском языке управление послелогом *бадаана* «для, ради» номинативом также является следствием влияния контактирующего азербайджанского языка, так как именительный падеж как прямой общелогический падеж в рутульском языке по синтаксическим нормам не должен сочетаться с послелогом.

Наиболее многочисленную группу составляют послелогии, управляющие родительным падежом: *бегеде* «возле, около, у»; *бегедаа* «от»; *улихъде* «вперед, перед, раньше, до»; *улик'лаа* «спереди, издавна»; *арыди* «между, во время, в положение между ориентирами»; *арыдаа* «из положения между ориентирами», «время от времени»; *йыкъал* «посреди»; *йыкъаал* «из положения «посреди»; *джыбра* «вслед, за», «после того как»; *къанехъде* «под, внизу»; *къулухда* «над, в положение над ориентиром»; *къанек'лаа* «из-под»; *къулухълаа* «из положения над ориентиром»; *йыкъалхда* «назад»; *йыкъалхъ'лаа* «сзади»; *аа* «внизу, вниз»; *аа-ла* «снизу», «из-под»; *уу* «на», «над»; *уу-ла* «с, сверху»; *аа-уу* «вокруг», *еринды/ериндире* «за», «вместо», «взамен». Например: *халды улихъде* «перед домом»; *халды улик'лаа* «спереди дома»; *вазырды арыди* «в течение месяца»; *багъдид йыкъал* «посреди сада», «около камня»; *мизид къанехъде* «под язык»; *гъадид къанек'лаа* «из-под него»; *халды уу-ла* «сверху дома»; *изды аа-уу* «вокруг меня» и т.д.

Дательным падежом управляют послелогии, имеющие семантику меры и степени:

калды «такой как»: *зас калды* «такой, как у меня»;
кал «так же», «столько же»: *вас кал* «так же, как и тебе»;
духъунды «столько же»: *вас духъундыбыр* «столько, сколько тебе».

Сравнительный падеж может управляться послелогом *джыбра*: *захъаб джыбра* «после меня».

Местными падежами управляют следующие послелогии:

а) уточняющие направление:

аъ – *хала аъ* «в дом» (инэссивный);
гъаъ – *халаа гъаъ* «из дома» (ин-аблатив);
саъ – *духлаала саъ* «вниз по камню» (супер-аблатив);
лаъ – *хукаала лаъ* «вверх по дереву» (супер-аблатив);

Ахмадиева Л.М.

Елабужский институт К(П)ФУ, Россия

(научный руководитель: к.филол.н., доцент С.И.Грахова)

ПСИХОЛОГИЯ РАСПАДА ДВОРЯНСКОЙ СЕМЬИ (ПО РОМАНУ М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ»)

На протяжении нескольких десятилетий роман М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» рассматривался с точки зрения его жанрового своеобразия, тематики, проблематики, психологический же аспект изучен не в полной мере. Мы живем в период, в котором женщины приняли на себя обязанности мужчин, а детей вместо матерей воспитывают няньки, поэтому в XXI веке проблема взаимоотношений в семье особо актуальна. Данный вопрос занимает большое значение в романе «Господа Головлевы», через глубокий психологический анализ автор показал распад и умерщвление дворянской семьи.

Во главе семейства Головлевых – властная Арина Петровна, единственной целью жизни которой является приумножение капитала. Заметим, что увеличение состояния нужно ей не для роскошной жизни, а для того, чтобы ощущать свое превосходство над остальными членами семьи, в том числе и над мужем – Владимиром Михайловичем, который, кстати сказать, мало интересуется заботами семьи. Главная его потребность – это уединение в кабинете со сборником стихотворений Баркова и выпивка. Уже с первых страниц понимаем: брак этих двух людей неудачный, фундамент их семейной жизни не прочный – все это приводит к дальнейшему разрушению последующих поколений.

Неудачный брак Арины Петровны и Владимира Михайловича отразился на их детях. Во-первых, им не было дано должного воспитания, вернее воспитания не было вообще, если не считать метод наказания. На протяжении всего романа нет ни одной сцены, где бы члены семьи собрались для какого-либо торжества, праздника. Цель всех сборов – это «семейный суд», деньги, похороны и поминки. Во-вторых, дети не видели правильного развития семейных отношений родителей, отсюда результат – «случайные семейства» (Ф.М. Достоевский) и во втором поколении. У Порфирия Петровича двое детей, но о его супруге мы не знаем ничего. Третий его ребенок вообще рождается вне брака. Анна Владимировна сбежала с корнетом, но семья так и не сложилась. Степан и Павел Головлевы вовсе не были женаты.

Степан Головлев, старший сын, «был даровитый малый... от отца он перенял неистощимую проказливость, от матери – способность быстро угадывать слабые стороны людей...» [1, с. 12]. Степка любил пошалить, что свойственно каждому ребенку, но из-за его сходство с отцом, Арина Петровна его не возлю-

била и наказывала за любые шалости: «Убить тебя надо! – постоянно твердила ему Арина Петровна, – убью – и не отвечу! И царь меня не накажет за это...» [1, с. 12]. Наказания при малейшем баловстве, жестокие слова матери глубоко отпечатались в подсознании ребенка, оказали разрушительное влияние на его личность, в результате Степан замкнулся и потерял инициативность к каким-либо действиям. Мысль о том, что все, что он делает – не правильно, не дает возможности ему развиваться, от чего герой не живет, а существует. Став взрослым, Степан получил прозвище «балбес», оно же раскрывает его полную оценку и характеристику. Как видим, на становление личности Степана повлияла атмосфера бездушия, царившая в доме Головлевых. Ни со стороны отца, ни со стороны матери, никогда не было поощрения успехов своих детей: «Когда он явился к матери с дипломом, Арина Петровна только пожала плечами и промолвила: дивлюсь...» [1, с. 13].

Анне Владимировне – единственной дочке в семье – любовь близких людей, видимо, тоже не полагалась. Аннушка получила образование в институте и, надеясь обрести счастье, вскоре сбежала с корнетом втайне от всех. Однако, не имея опыта жизни в счастливой семье, где царят уют, покой и, главное, любовь, героине так и не удалось создать свою семью... Об Анне Владимировне в романе говорится крайне мало, но достаточно, чтобы сделать вывод о том, что безразличие родителей привело ее к личному краху и гибели.

В атмосфере всеобщего притворства у Павла, второго сына в семье, появилась такая черта, как фантазирование. «Это было полнейшее олицетворение человека, лишенного каких бы то ни было поступков. Еще мальчиком, он не выказывал ни малейшей склонности к учению, ни к играм, ни к общительности, но любил жить особняком, в отчуждении от людей. Забьется, бывало, в угол, надуется и начнет фантазировать. Представляется ему, что он толкна наелся, что от этого ноги сделались у него тоненькие и он не учится. Или – что он не Павел – дворянский сын, а Давыдка-пастух, что на лбу у него выросла болона, как у Давыдки, что он арапником щелкает и не учится...» [1, с. 16]. Госпожа Головлева то просила его «показать», как он ее любит, то отталкивала, когда он пытался выполнить ее пожелания. В отношениях с Павлом, Арина Петровна противоречила сама себе, с одной стороны она его ругала, говоря, что он никчемный сын, а с другой – именно к нему она переехала после разорения именина. Павел Владимирович, со своей стороны, не испытывал чувства любви к матери, больше в нем присутствовало чувство ненависти, возросшее перед его смертью. Из мести он не пожелал подписать духовную в пользу Арины Петровны и племянниц. Он понимал, что не подпиши он юридического документа, мать окажется под властью Порфирия. Несмотря на то, что Павел Владимирович терпеть не мог своего брата Иудушку, ненависть к матери была сильнее. Это есть поступки человека, не знающего любви.

Порфирий Владимировича – единственный ребенок в семье, который жил по «своим законам». Он не боялся матери, как остальные члены семьи. Порфи-

3. Шухов И. П. За Альховкой. И. П. Шухов. Собр. соч. в пяти томах, т. 3, Алма-Ата, Жазушы. 1982, с. 155.

4. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. Литературное наследство, т. 70, М, Изд-во АН СССР, 1963, с. 222.

5. Мандельштам О. Е. Конец романа. Осип Мандельштам. Собр. сочинений в 4 томах, т. 2, М, Художественная литература, 1995, с. 274.

К. филол. н. Саидова Я.М.

Дагестанский государственный педагогический университет, Россия.

ПОСЛЕЛОГИ РУТУЛЬСКОГО ЯЗЫКА, УПРАВЛЯЮЩИЕ ПАДЕЖАМИ ИМЕНИ

Термин «послелог» в лингвистике неоднозначен и характеризуются своеобразием в языках различного строя. Определение послелога без учета его своеобразия в конкретном языке может быть сформулировано следующим образом: «Послелог – это служебное слово, употребляющееся при именах и глаголах и выполняющее определенную синтаксическую функцию». С.М. Махмудова определяет послелог в рутульском языке следующим образом: «Послелог – это служебная часть речи, участвующая в передаче оттенков локальных и направительных отношений. Послелог оформляет подчинительную связь между словоформами, входящими в словосочетание или же предложение» [Махмудова, 2001: 220].

Г.А. Климов отмечает относительно кавказских языков, что здесь «...во многих случаях разделение наречий и послелогов оказывается весьма условным». [Климов, 1986: 100].

Однако в дагестанских языках традиционно выделяются как наречие в качестве знаменательной части речи, так и послелог как служебная часть речи.

На наш взгляд, критерием, служащим отличием одной части речи от другой, может быть только признак роли в предложении: если данная единица выполняет роль члена предложения, ее следует считать наречием, если самостоятельная синтаксическая роль не присуща единице, то ее следует классифицировать в качестве послелога.

Применительно к дагестанским языкам лингвистами отмечалась функция управления послелогом «...падежом того имени, которое им предшествует и к которому они относятся» [Жирков, 1948: 82]. Не является исключением в этом плане и рутульский язык с развитой падежной системой, в котором каждым падежом управляют определенные послелог.

ратуры. А это естественным образом сказывалось на художественных достоинствах произведения.

Иначе использовал особенности новой прозы Всеволод Иванов. В своем первом романе «Голубые пески», увидевшем свет в 1923 году, писатель ищет новые принципы и приемы художественной типизации. Несмотря на то, что основная тема – события белогвардейского мятежа в Сибири, главными в сюжете оказываются не события, а герои, масса. Другое новшество коснулось композиции романа: писатель плодотворно использует замкнутую композицию, традиционную в классической литературе. Всеволод Иванов, в силу своего характера и постоянного поиска творческой манеры, не был только бытописателем. Поэтому его привлекают не обыденные явления действительности, а исключительные личности и необычные, яркие события, исключительные, парадоксальные ситуации, случившиеся в это необычное время – в период гражданской войны, охватившей не только центр, где зародилось революционное движение, но и национальные окраины.

Главный герой романа – комиссар чрезвычайного отряда Василий Запус, легендарная личность, новый и «особенный» герой новой литературы о гражданской войне. В литературе 20-х годов традиция изображения такого типа героя в лице Андрея Кожуха из «Железного потока» А. Серафимовича, Левинсона из романа А. Фадеева «Разгром» будет выработана после появления романа Всеволода Иванова. Его герой – романтик горьковского типа, одержим идеей создания нового мира. Несмотря на солидный пост и звание комиссара, Василий Запус – жизнерадостная личность, любящий жизнь молодой человек, он счастлив от ощущения полноты бытия, любим женщинами, естественен в проявлении чувств, но умеет быть беспощадным к врагам и сострадать друзьям. Его поведение в первую очередь определяется служением революции, отсюда целеустремленность и твердость в принятии решений, порой жестоких, но, с его точки зрения, необходимых и исторически оправданных. А кажущиеся нам слабыми черты характера все же нельзя объяснять раздвоением личности. Он не рефлексирует, не мечется в поисках истины, его ошибки можно объяснить молодостью и политической неопытностью. Поэтому логичнее утверждать, что комиссар чрезвычайного отряда – скорее не исключительный и особенный герой эпохи, а типичная личность, появившаяся в это необыкновенное время социальных потрясений. И использование Всеволодом Ивановым элементов орнаментальной, украшенной прозы оправдано: оно передает ритм движущейся к новому и необычному жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фадеев А. За тридцать лет: сборник статей. М., Советский писатель, 1957, 310 с.
2. Шагинян М. Гидроцентральный. М., Круг, 1931.

рий сам способен вселить страх кому угодно, от чего он получил прозвище – Иудушка-кровопивошка. Внешне он был «идеальным» сыном для Арины Петровны: умел принимать решения самостоятельно, мог дать дельный совет матери, умел рассуждать и анализировать происходящее, показывал свою любовь к маме в письмах и на словах, но «вид этого сына поднимал в ее сердце смутную тревогу чего-то загадочного, недоброго» [1, с. 16]. Речь Иудушки, которая обладала гипнотическим свойством, всех пугала: «Порфирий Владимирович разглагольствовал долго, не переставая. Слова бесконечно тянулись одно за другим, как густая слюна. Аннинька с безотчетным страхом глядела на него и думала: как это он не захлебнется!» [1, с. 161]. Автор сравнивает речь кровопивошки с паутиной, каждый, кто разговаривал с ним, сбивался с толку и не находил слов в ответ. Речь – это его оружие, помогающая выйти ему победителем из любой ситуации. Если Арина Петровна лишена материнского инстинкта, то Порфирий Петрович в свою очередь не обладал отцовскими чувствами к своим детям. Причиной смерти Петеньки и Володеньки стал отказ отца помочь им. Иудушка, как и его мать, хотел управлять всем и всеми сам, а сыновья приняли решение без его позволения. «Стало быть, по-твоему, я убил Володеньку?» – «А кто Володю без копейки оставил? Кто ему жалование прекратил?» – «Те-те-те! Так зачем он женился против желания отца?». «- Да ведь вы же позволили?» – «Никогда я не позволял! Он мне в то время написал: «Хочу, папа, жениться на Лидочке». Понимаешь: «хочу», а не «прошу позволения». Ну, и я ему ответил: коли хочешь жениться, так женись, я препятствовать не могу!» [1, с. 132]. В смерти старших сыновей Порфирий Петрович себя оправдывал, но вот младшего сына, который появился на свет вне брака, он собственноручно отправил в приют, даже не взглянув на него. Символичным в этой сцене стало то, что младшего сына он назвал, как и старшего – Володенькой. Во-первых, это говорит о том, что он повторит судьбу брата и умрет. Во-вторых, со смертью младшего сына прерывается род Головлевых. Иудушка разрубил единственную нить, которая могла дать новую жизнь их семейству. Характер Иудушки сформировался из нескольких составляющих: недостаточности любви в детстве и приобретенной во время работы в департаменте ненависти. В его душе жили обида и презрение ко всем: к матери, к близким людям, к бывшим сослуживцам... Выразить истинные, тщательно скрываемые, чувства он смог только в фантазиях о мести: «он мстил мысленно своим бывшим сослуживцам по департаменту... мстил однокашникам по школе... мстил соседям по имению... мстил слугам... мстил маме Арине Петровне... Мстил живым, мстил мертвым» [1, с. 216]. Его душа наполнилась ненавистью и местью, там не было места для любви и понимания. Он жил этими чувствами все время, а к концу жизни «Порфирий Петрович совсем одичал... Казалось, всякое общение с действительной жизнью прекратилось для него. Ничего не слышать, никого не видеть – вот чего он желал...» [1, с. 215]. С приездом Анниньки, которая не смогла устроить свою жизнь в городе, праздномыслие героя дополняется алкогольным запоем. При-

ученная выпивать с купцом Кукишевым, племянница Порфирия Петровича не оставляет вредной привычки и в Головлево. К ней присоединяется и Иудушка. Именно за этими пьянками Аннинька попыталась открыть глаза своему дяде. Она не щадила его, выговаривала все свои мысли, которые копились в ее душе много лет – прямо и жестко. Она обвиняла его в смерти всех родственников – в умерщвлении Головлева. После этих бесед Иудушка понял, что он остался совсем один, беспомощный и жалкий, и виной всему этому – он сам.

Салтыков-Щедрин выстраивает цепочку событий, проследив за которыми читатель понимает психологическую проблему распада и умерщвления семьи – отсутствие любви и понимания, без которых невозможно нормальное развитие человека. В семье, где главным является расчет и власть, нет места чистым человеческим и гармоничным отношениям. В произведении изображается не только мрачная история распада семьи, но и разложение человеческой личности, потонувшей в атмосфере лицемерия, пустомыслия, пустословия, алкоголя и праздности.

Литература:

1. М.Е. Салтыков-Щедрин Господа Головлевы // Собрание сочинений в двадцати томах. Т. 13. М.: Издательство «Художественная литература», 1972. – 815 с.

Абдигалиева А.Б.

преподаватель КазНУ им. Аль-Фараби, Алматы, Казахстан

МЕЖДУ МИФОМ И РЕАЛЬНОСТЬЮ: СИМВОЛИКА СНОВИДЕНИЙ В РОМАНЕ «ЧАПАЕВ И ПУСТОТА» В. ПЕЛЕВИНА

В «Чапаеве и Пустоте» противопоставляются два мифа: западный – о Вечном Возвращении и восточный – «Древний Монгольский миф о Вечном Невозвращении». Монгольский миф становится в романе макроструктурой, включающей в себя китайский, тибетский, японский мифы. К монгольскому мифу подключаются теории скифства и евразийства, панмонголизма, причем они сакрализуются и пародируются одновременно. Как отмечает Н.Нагорная, «обыгрывая образ диссидента-невозвращенца, Автор придает ему черты одного из четырех типов буддистских благородных личностей, а именно «анагами» – не возвращающегося больше из нирваны в сансару. Чапаев, Петр и Анна, нырнув в Урал (по Пелевину, Условную Реку Абсолютной Любви), становятся «невозвращающимися», перешедшими к такому состоянию бытия, когда реальность становится равной чистому уму, пустота равной форме, а пространство – сознанию. Чистое безобъектное су-

Такая тихая, застенчивая, молчаливая девушка. Уговаривал по длинным осенним ночам ненастным, в комсомол уговаривал.

Не соглашалась. Отец на дороге.

Сломил.

Переделал за полгода – иная: глаза по-комсомольски горят, смех плещется комсомольский. Аховая девушка³.

Молодой Шухов отдает дань ритмической прозе, иногда в ущерб поэтике произведения. От этого предостерегал его и других начинающих молодых писателей Максим Горький: «Короткая, рваная фраза всегда мало изобразительна и поэтому всегда излишне удлинняет повествование. Именно поэтому, что она короткая, она требует добавлений и дополнений, а отсюда – длинноты, пустословие, сухость»⁴. Действительно, на примере вышеприведенного отрывка видно, что эти короткие, часто безглагольные предложения придают повествованию статичность, лишают его внутреннего движения. С другой стороны, краткость описания мешает созданию полноценного художественного образа. А стремление в духе революцион-

ного времени к ритмизации текста также приводило Шухова к нежелательному результату. Вместо естественного плавного описания и повествования появился вычурный, нарочитый, лишенный свободного движения, орнаментальный стиль.

Но молодой писатель смог в последующем творчестве преодолеть негативные моменты своей учебы у «формалистов» 20-х годов, сохранив в своих романах любовь к ритмической фразе как особому экспрессивно-выразительному средству.

Процесс рождения новых тем и героев был далеко не безболезненным для старых и начинающих в 20-е годы писателей и поэтов. Многие критики отмечали, что в эти годы «личность как главное лицо сюжета как бы исчезла». Литература переставала быть «художественной антропологией». Осип Мандельштам в статье «Конец романа», написанной в 1922 году, с горечью констатировал: «Дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как распылением биографии как формы личного существования, даже больше, чем распыление, катастрофической гибели биографии... Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз... Человек без биографии не может быть стержнем романа, и роман... немислим без интереса к отдельной человеческой судьбе – фабуле и всему, что ей сопутствует»³. Поэт и исследователь литературного процесса верно отметил характерную черту литературы: личность уступила место массе, но оказалось, что художественные средства изображения массы как главного героя и действующего лица еще не были разработаны. Поэтому многие писатели искренне полагали, что изображаемая ими массовая психология должна прежде всего соотноситься с революционной идеей, и отказывались от прежних приемов раскрытия образов, в первую очередь от бытописательства и других старых традиций классической реалистической лите-

речи искусственность: «...читатели спотыкались на точках; свободно текущей речи не получалось при таком неестественном построении»¹.

Орнаментальная, украшенная проза – это резкое повышение удельного веса субъективного в новелле, повести, романе. Например, в «Конармии» Исаака Бабеля в большинстве новелл присутствует Лютов – лирический герой. Но и когда он отсутствует, резко ощущаешь образ повествователя, его несколько навязчивую, «выпирающую» индивидуальность.

Советский роман 20–30-х годов много экспериментировал с орнаментальной прозой. От ритмической прозы писатели отказались довольно быстро. Не привился роман-сказ. Но многое от украшенной прозы продолжало существовать уже в формах совершенно иного романа. Например, в «Гидроцентрали» Мариэтты Шагинян неожиданно гротесковое описание прохожих в Ереване создано при помощи орнаментальной прозы: «Штаны их свисали сзади, как хвосты кенгуру. Армянка шла, неся хворостину – как можно нести корону – и подол длинной юбки, приподнятый спереди животом, величественно подметал первую пыль, вулканическую пыль, эпидерму лица, древнее которого нет в географии»². Но писательница не смогла в таком тоне вести все повествование, потому что роман о социалистической стройке требовал придерживаться других правил, и поэтому орнаментальный стиль сочетался с деловым докладом главного инженера, сухими справками о результатах и многим другим, нарушавшим узор орнамента.

В другом экспериментальном романе «Время, вперед!» Валентин Катаев также широко пользуется всеми возможностями орнаментального стиля: «Аэроплан пронесется над степью, как примус»; или: «Все тронулось с места, все пошло. Шли деревья. Роща переходила вброд разлившуюся реку. Был май. Одно дерево отстало. Оно остановилось и уперлось в голову вслед мигающему поезду, цветущее и кудрявое, как новобранец» и т. д. Эти необычные сравнения живут как бы самостоятельной жизнью (самолет – примус, дерево – новобранец и т. п.), фразы – короткие, ударные – служат задаче передать азарт темпов и являются деятельной попыткой автора включить орнаментальную прозу в роман о социалистическом соревновании.

Русские писатели Казахстана, в первую очередь Иван Шухов, как и многие начинающие писатели, испытал влияние новых стилевых течений того времени, в частности, орнаментальной прозы. Этот стиль характерен уже для первого литературного дебюта Шухова – рассказа «За Альховкой», напечатанного в 1925 году в «Журнале крестьянской молодежи»:

Первое организационное собрание комсомольской ячейки в Альховке.

Шумно.

Производилась запись. Стихийно вырос эр-ка-эс-эм.

Первый спектакль. Море смеху. Самодельную пьесу ставили.

А вот Настя. Низкорослая, крепкая, грудь дугой...

существование возникает благодаря Просветлению, к которому Пелевин приводит своих героев» [1, 297]. Сам роман, по авторскому замыслу, должен стать текстом-проводником во Внутреннюю Монголию. Не зря, по авторской мистификации, текст был написан именно в одном из монастырей Внутренней Монголии, то есть в месте, не имеющем географической локализации, хотя и повторяющем название одной из областей реальной Монголии.

Мнения критиков по поводу временного плана романа разошлись. Дмитрий Быков, например, считает, что безумец Пустота воображает себя в 1919 году [2, 4], а Роман Арбитман, делая попытку рационально истолковать сюжет романа, апеллирует к дару предвидения Пустоты: «В своих снах-предвидениях он неким трансцендентальным образом перемещается из боевого 1919-го на много десятилетий вперед, прямо в середину 90-х» [3, 17]. Однако время для Пелевина – категория очень условная и относительная, поэтому бессмысленно выяснять, где же «реально» происходит действие романа: в 1919 году или в 1990-х, в Петербурге или в Азии. Времена, пространства калейдоскопически сменяют друг друга, реализую метафору «жизнь есть сон», а также приравнивая материальный мир к сумасшедшему дому.

Перед глазами зрителя и участника чужих и своих снов поэта-декадента Петра Пустоты проходит череда видений, среди которых невозможно найти свое «Я». «Я» не могут найти ни Сердюк, ни Володин, ни пациент Просто Мария. Бред Володина и Просто Марии «эзотеричен» несколько по-иному, чем бред Пустоты и Сердюка, основанный на восточных концепциях. Он построен на концептуальной игре штампами современной массовой культуры. За постмодернистской игрой у Пелевина кроется проблема проникновения профанного начала в начало сакральное; все большее смешение эзотерического и массового как нельзя более остроумно показано автором. Профанация символистских теорий о Вечной женственности, об алхимическом браке России и Запада раскрывается в абсурдном поиске Гостя, Жениха, Спонсора Просто Марией, который и появляется в итоге в образе Арнольда Шварценеггера. Имена Сологуба, Брюсова, Соловьева, Блока, Набокова, Горького возникают у Пелевина в пародийном контексте для антуража собственно-авторской версии литературно-наркотической истории России.

И.Ильин говорит, что «для постмодерниста нет двоимирия, нет «мира» как такового. Его заменяет набор равнозначных возможных миров, созданных предшествующей общечеловеческой культурой или современными средствами массовой информации, кино, телевидением, поп- и рок-музыкой, рекламой, коммерческой литературой» [4, 78].

Существуют лишь муляжи реальности, их и показывает концептуальное постмодернистское искусство. Материалом для постмодернизма становятся уже не «жизнь», как для классического реализма XIX в., и не модернистский миф об этой жизни, а языки культуры. Исчезают даже сакральный центр и его профанация, остается пустота, которую часто путают с буддистской нирваной,

и на этом основании сравнивают постмодернизм и буддизм. Постмодернизм определяется как состояние потерянности, потери центричности самими постмодернистами.

Что такое «сознание» и что такое «время» – никому не известно. Как раз об этом и ведутся многочисленные споры по обе стороны романа, именно здесь и разворачивается основное «поле сражения» за неокрепшие и слабые умы. Сам Пелевин так ни разу и не признается, какое из времен он считает приоритетным, какая из ипостасей главного героя оказывается более важной. Выбор отдается на откуп читателю. Важнее, что все – лишь сон, точнее даже, сон во сне, компьютерное царство неопределенности и отсутствия.

Пелевин строит традиционную для себя строго симметричную композицию. Где очень важен момент перехода из одного состояния (времени) в другое, построенного на кинематографическом приеме «монтажной рифмы». Когда сквозь неплотно закрытые границы разных периодов проникают-таки ветерки или ручейки общих тенденций.

Рассказы о снах, видениях в романе Пелевина всегда сопровождаются указанием на то или иное состояние изменённого сознания. Наряду с галлюцинациями сон неоднократно упоминается в качестве психофизической основы видений. Этот мотив принадлежит к числу наиболее частотных в романе и сопровождает многократные перемещения героев между разнообразными «реальностями», в которых они пребывают.

Роман В. Пелевина не тождествен традиционному видению. Его проблематика и поэтика далеко выходят за пределы обозначенных компонентов, да и сами визионерские элементы в пределах современного текста претерпевают порой значительную трансформацию.

В целом мотив сна пронизывает всё повествование о приключениях Петра Пустоты, появляясь многократно и в самых разных вариантах. Он может присутствовать в латентном, пограничном виде – в форме лаконичных описаний тех или иных снов или галлюцинаций, регулярно замещающих собой в сознании Петра Пустоты восприятие бытовой реальности. В других случаях, он предстаёт, напротив, в подчёркнутом виде, в форме нетелесного преодоления физических границ времени или пространства, тяготея в последнем случае уже к целостной жанровой модели.

В романе «Чапаев и Пустота» В.Пелевина герои – сновидцы легко перемещаются во времени и пространстве, причем грани между сном и бодрствованием совсем невидны. При чтении романа задаешься вопросом, а где же реальность, то ли в 1919 году с Чапаевым, то ли в 1990 году с Тимуром Тимуровичем. Времена, пространства калейдоскопически сменяют друг друга, реализуют метафору «жизнь есть сон», а также приравнивая материальный мир к сумасшедшему дому.

Литература:

1. Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. – М.: РГБ, 2005. – 365 с.
2. Быков Д. Побег в Монголию // Литературная газета.–1996.– № 29. – С.4.
3. Арбитман Р. Барон Юнгерн инспектирует Валгаллу // Книжное обозрение. -1996.-№28.-С. 17.
4. Ильин И.И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва: Интрада. 1998.-227 с.

Джолдасбекова Б.У.

*д.ф.н., профессор КазНУ им. аль-Фараби
г. Алматы*

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ КАЗАХСТАНА

Рождение орнаментальной прозы в русской литературе начала XX века обычно связывают с именами Андрея Белого и Алексея Ремизова, однако само по себе это явление значительно шире того, что можно найти в творчестве этих писателей.

Орнаментальная проза была популярна у начинающих писателей. Они использовали все, что было, с их точки зрения, необычным, отличным от старой классической традиции: не только ритмизацию прозаических отрывков, но и сказовую интонацию, цветистость фразы, парадоксальность, эксцентричность сравнений, «перенасыщенность» текста метафорами и т. д. Особенно перенасыщены нововведениями «Конармия» И. Бабеля, «Лиомпа» и «Зависть» Ю. Олеси и «Кик» М. Шагинян, новеллы Н. Тихонова, А. Платонова. Из казахстанских писателей того времени к такой прозе тяготели Антон Сорокин, Всеволод Иванов и Иван Шухов.

Революция вызвала к жизни резкий взлет романтического начала в литературе. Патетика и пафос – характерные черты поэзии, драматургии и прозы тех лет. Украшенная проза представляет собой некие «стихотворения в прозе», имеющие прочную традицию в русской литературе (вспомним «Стихотворения в прозе» И. Тургенева). Прозаики 20–30-х годов XX века стремились найти дополнительные возможности художественных средств в эпосе для того, чтобы отобразить новую действительность. Сторонники этого стиля считали, что в эпоху революционных преобразований жизнь развивается в стремительном темпе, поэтому проза должна быть сжатой, энергичной, динамичной. Чаще всего, как говорил впоследствии Александр Фадеев, это достигалось лишь «уплотнением» предложения, укорачиванием его до двух-пяти слов, что придавало