Фонд «Русский мир»
Даляньский университет иностранных языков (КНР)
Администрация Кемеровской области
Кемеровский государственный университет культуры и искусств
Совет молодых ученых
Координационный совет по культуре межрегиональной ассоциации
«Сибирское соглашение»
Кузбасский межвузовский совет по духовно-нравственному образованию
и воспитанию студенческой молодежи
Секция «Творчество» Российской академии естественных наук

СЛОВО И ОБРАЗ В РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Коллективная монография
по материалам Международного научно-практического форума
«Слово и образ в русской художественной культуре»
(Кемерово – Далянь 12–28 мая 2011 г.)

Кемерово 2011

УДК 801.001
ББК 81.001.2
С48

С48 Слово и образ в русской художественной культуре [Текст]: коллективная монография по материалам Международного научно-практического форума «Слово и образ в русской художественной культуре» (Кемерово – Далянь 12–28 мая 2011 г.) / кол. авт.; редкол.: Е. Л. Кудрина (председ.), А. В. Шунков, Э. М. Афанасьева, И. Г. Умнова, А. А. Гук, М. В. Межова, А. А. Шумилова, О. Ю. Астахов (отв. ред.). – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – 348 с.

ISBN 978-5-8154-0216-4

В коллективной монографии рассматриваются вопросы бытования слова и его образного воплощения в различных видах художественных практик и языка в пространстве межкультурных коммуникаций. Рекомендуется ученым-гуманитариям, студентам, аспирантам, преподавателям учебных заведений.

УДК 801.001
ББК 81.001.2

Коллективная монография издана при финансовой поддержке Фонда «Русский мир», договор № 625Гр / I-066-11

© Авторский коллектив, 2011
© Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2011

ISBN 978-5-8154-0216-4

Авторский коллектив:

Раздел 1. Л. А. Тресвятский (Глава 1, § 1), Л. Ю. Егле, В. А. Рябцева (Глава 1, § 2), Э. М. Афанасьева (Глава 1, § 3; Глава 2, § 2), Е. Ю. Поселенова (Глава 2, § 1), А. Л. Калашникова (Глава 2, § 3), О. Ю. Астахов (Предисловие; Глава 2, § 4), Т. Д. Красюк (Глава 2, § 5), И. В. Кузнецов (Глава 3, § 1), О. А. Сидорович (Глава 3, § 2), А. В. Шунков (Глава 3, § 3), Т. Н. Флегентова (Глава 3, § 4), М. В. Литовченко (Глава 3, § 5), Е. А. Мироненко (Глава 3, § 6), Ю. В. Подковырин (Глава 3, § 7).

Раздел 2. Л. Ю. Егле (Глава 1, § 1.1), Т. С. Стенюшкина (Глава 1, § 1.2), М. В. Москалюк (Глава 1, § 2), Б. Б. Бородин (Глава 1, § 3), В. О. Петров (Глава 1, § 4), Н. В. Медведева (Глава 1, § 5), И. Г. Умнова (Глава 1, § 6), Н. Л. Прокопова (Глава 2, § 1), А. И. Бураченко (Глава 2, § 2), А. А. Гук (Глава 3, § 1), Т. Я. Маслова (Глава 3, § 2.1), Е. Ю. Светлакова (Глава 3, § 2.2), Г. С. Елисеенков (Глава 3, § 3.1), Л. Б. Фрейверт (Глава 3, § 3.2).

Раздел 3. Л. А. Араева, М. А. Осадчий (Глава 1, § 1.1), А. В. Проскурина (Глава 1, § 1.2), А. А. Шумилова (Глава 1, § 2.1), С. К. Соколова (Глава 1, § 2.2), Т. Г. Рабенко (Глава 1, § 3.1), Э. С. Денисова (Глава 1, § 3.2), С. С. Сермягина (Глава 1, § 3.3), К. А. Мельниченко (Глава 2, § 1), С. А. Золотарева (Глава 2, § 2), М. В. Межова (Глава 2, § 3.1), М. А. Алексеенко (Глава 2, § 3.2), Т. Н. Ивлева (Глава 2, § 4).

Председатель редакционной коллегии

Е. Л. Кудрина, ректор Кемеровского государственного университета культуры и искусств (КемГУКИ), доктор педагогических наук, профессор.

Редакционная коллегия:

А. В. Шунков, проректор по научной и инновационной деятельности КемГУКИ, кандидат филологических наук, доцент, Э. М. Афанасьева, заведующая кафедрой русской литературы и фольклора Кемеровского государственного университета (КемГУ), кандидат филологических наук, доцент (Раздел 1); И. Г. Умнова, заведующая кафедрой теории и истории искусств КемГУКИ, кандидат искусствоведения, доцент, А. А. Гук, директор НИИ прикладной культурологии КемГУКИ, доктор философских наук, профессор (Раздел 2); М. В. Межова, заведующая кафедрой иностранных языков КемГУКИ, кандидат культурологии, доцент, А. А. Шумилова, старший преподаватель кафедры стилистики и риторики КемГУ, кандидат филологических наук (Раздел 3).

Ответственный редактор

О. Ю. Астахов, ведущий научный сотрудник научного отдела КемГУКИ, кандидат культурологии, доцент.

Рецензенты:

И. С. Карабулатова, заместитель директора Института гамунитарных исследований Тюменского государственного университета, доктор филологических наук, профессор; Г. Б. Паршукова, заведующая кафедрой социально-массовых коммуникаций Новосибирского государственного технического университета, доктор культурологии, доцент; Т. М. Степанская, заведующая кафедрой истории отечественного и зарубежного искусства Алтайского государственного университета (г. Барнаул), доктор искусствоведения, профессор; Г. Е. Крейдлин, профессор кафедры русского языка факультета теоретической и прикладной лингвистики Института лингвистики Российского государственного гуманитарного университета (г. Москва), доктор филологических наук.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данная монография, посвященная проблемам функционирования слова и образа в различных видах художественных практик и языка в пространстве межкультурных коммуникаций, явилась результатом работы Международного научно-практического форума «Слово и образ в русской художественной культуре», организованного при финансовой поддержке Фонда «Русский мир». В рамках Дней славянской письменности и культуры 12–28 мая 2011 года был проведен ряд просветительских и научных мероприятий, ориентированных на популяризацию и сохранение русского языка, культуры и искусства, что способствовало формированию тематических дискуссионных площадок, необходимых для установления диалога в определении общих направлений в стратегии изучения русского языка и культуры, и привлечению широкого круга общественности к обсуждению вопросов сохранения национальной культуры в условиях процесса глобализации в современном мире.

Началом работы форума явилось проведение научно-практической конференции на базе Даляньского университета иностранных языков (КНР) при участии Русского центра Фонда «Русский мир» «Язык в пространстве межкультурных коммуникаций: Россия – Китай». Доклады и презентации, посвященные вопросам изучения русского языка и культуры, были представлены специалистами гг. Кемерово, Тюмени, Даляня, Пекина, Харбина и др.

В рамках форума была проведена презентация социокультурной акции «Чистое Слово», организованы мастер-классы, связанные с художественными практиками, ориентированными на сохранение национальных традиций и рассмотрение способов их реконструкции в различных видах творчества, представлены выставки и экспозиции, посвященные славянской письменности и культуре.

На итоговой научно-практической конференции «Слово и образ в русской художественной культуре» были рассмотрены актуальные вопросы исследования развития русского языка, художественной культуры и современных межкультурных коммуникаций, получившие широкий резонанс в СМИ. В адрес организаторов и участников конференции пришли приветствия от Е. Э. Чуковской, заместителя министра культуры Российской Федерации; В. А. Никонова, исполнительного директора

Фонда «Русский мир», доктора исторических наук, профессора, декана факультета государственного управления Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова; Е. Л. Рудневой, заместителя губернатора Кемеровской области по вопросам образования и культуры, доктора педагогических наук, профессора; К. Янашек, директора института славянских языков Щецинского университета, доктора наук, профессора (Польша). С приветственным словом к участникам мероприятия обратились госпожа Сунь Юйхуа, ректор Даляньского университета иностранных языков и Жень Сюемей, руководитель Русского центра Фонда «Русский мир» г. Далянь, отметив большое значение проводимых встреч для развития межкультурных отношений и популяризации русского языка и культуры. В конференции приняли участие специалисты и ученые университетов гг. Кемерово, Москвы, Санкт-Петербурга, Минусинска, Красноярска, Екатеринбурга, Новосибирска, Томска, Омска, и др.

Основные идеи, получившие отражение в коллективном издании и определившие логику построения монографии, были представлены в рамках следующих секционных заседаний и круглых столов: «Образ сценического слова в русской художественной культуре» (руководитель А. И. Бураченко, преподаватель кафедры театрального искусства КемГУКИ); «Слово и образ в музыкальном искусстве» (руководитель Б. Б. Бородин, заведующий кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург)); «Русское слово в визуальных и аудиовизуальных видах художественного творчества» (руководитель А. А. Гук, директор НИИ прикладной культурологии КемГУКИ, доктор философских наук, профессор); «Слово и образ в литературном творчестве» (руководитель Э. М. Афанасьева, заведующая кафедрой русской литературы и фольклора КемГУ, кандидат филологических наук, доцент); «Слово и образ в межкультурных коммуникациях» (руководитель М. В. Межова, заведующая кафедрой иностранных языков КемГУКИ, кандидат культурологии, доцент); «Современный русский язык: состояние и тенденции развития» (руководитель А. А. Шумилова, старший преподаватель кафедры стилистики и риторики КемГУ, кандидат филологических наук); «Интерпретации художественного образа в пространственных и пространственно-временных искусствах в русской культуре XX–XXI вв.» (руководитель

А. С. Двуреченская, заведующая кафедрой культурологии КемГУКИ, кандидат культурологии, доцент).

Таким образом, тематика коллективной монографии была задана логикой организации дискуссионных площадок, что получило отражение в ее основных разделах: «Слово и образ в литературном творчестве», «Слово и образ в художественных практиках», «Слово и образ в межкультурной коммуникации». Представленные разделы позволили выделить три блока рассмотрения проблем функционирования слова и образа в соответствии с методологией научных исследований в филологии (литературоведение и лингвистика), искусствоведении, культурологии. Обращение к различным аспектам изучения языка, в свою очередь, способствует проведению междисциплинарных исследований, необходимых при открытии новых горизонтов рассмотрения слова в контексте его многочисленных связей и отношений, определяющих специфику его изменений и развития.

В первом разделе коллективной монографии рассматриваются вопросы, связанные с характеристикой слова и построения образа в различных видах литературного творчества. В первом параграфе раскрывается содержание религиозного слова в аспекте его исторического и современного бытования в христианской культуре Сибири (авторы Л. А. Тресвятский, Л. Ю. Егле, В. А. Рябцева, Э. М. Афанасьева). Во втором параграфе анализируется трансформация характера рефлексии слова и молчания в русской лирике на примере поэтического творчества Н. М. Карамзина (автор Е. Ю. Поселенова), В. А. Жуковского (автор Э. М. Афанасьева), Ф. И. Тютчева (автор А. Л. Калашникова), И. Анненского (автор О. Ю. Астахов), О. Э. Мандельштама (автор Красюк Т. Д.). Третий параграф посвящен рассмотрению слова в русской повествовательной традиции, начиная с анализа вопросов субъективации русской литературы Средневековья (автор И. В. Кузнецов), последовательно приводятся примеры реминисценций, отражающие связь авторских произведений с общим культурно-историческим контекстом: творчество В. А. Жуковского и фольклорные традиции (автор О. А. Сидорович), Н. В. Гоголь и духовные традиции (автор А. В. Шунков), Ф. М. Достоевский и евангельские мотивы (автор Т. Н. Флегентова), А. П. Чехов и пушкинская традиция (автор М. В. Литовченко), Чингиз Айтматов и философско-эстетические идеи Владимира Соловьева (Е. А. Мироненко), заглавия драматических

произведений 1990–2000-х гг. и вариативность контекстов их прочтения (автор Ю. В. Подковырин).

Второй раздел посвящен рассмотрению слова и образа в художественных практиках сферы культуры и искусства. В первой главе анализируется связь слова и музыкального искусства. В первом и втором параграфе эти связи характеризуются в контексте их осуществления в традиционной культуре и в отношении к древнему слову (авторы Л. Ю. Егле, Т. С. Стенюшкина, М. В. Москалюк), далее определяются общие характеристики взаимодействия музыки и литературного слова (автор Б. Б. Бородин) и приводятся примеры их реализации в музыкальном жанре инструментальной композиции со словом (автор В. О. Петров), в творчестве композиторов К. В. Туева (автор Н. В. Медведева), С. Слонимского (автор И. Г. Умнова). Вторая глава посвящена рассмотрению сценического слова в современной художественной культуре в аспекте его теоретической рефлексии в культуре постмодернизма (автор Н. Л. Прокопова) и региональных практик, связанных с развитием театральной критики (автор А. И. Бураченко). В третьей главе проводится анализ слова в визуальных и аудиовизуальных видах художественного творчества. Первый параграф посвящен определению общетеоретического дискурса исследования визуальной культуры (автор А. А. Гук). Далее рассматриваются способы реализации слова в аудиовизуальных видах творчества на примерах отечественного телевидения и документалистики (авторы Т. Я. Маслова, Е. Ю. Светлакова) и в дизайне при определении его концептуально-образных оснований и жанровых характеристик (авторы Г. С. Елисеенков, Л. Б. Фрейверт).

Третий раздел посвящен анализу слова в связи с его коммуникативными характеристиками. В первой главе рассматривается языковая картина мира в аспекте ее преломления в сознании диалектной личности на примерах устойчивых словосочетаний и словообразований (авторы Л. А. Араева, М. А. Осадчий, А. В. Проскурина), характер отражения слова в языковых явлениях на примерах реализации синонимии и полимотивации (авторы А. А. Шумилова, С. К. Соколова), преломление слова в различных языковых жанрах на примерах речевого этикета, рекламного и художественного дискурса (авторы Т. Г. Рабенко, Э. С. Денисова, С. С. Сермягина). Вторая глава посвящена характеристике языка в контексте межкультурных коммуникаций на примере рассмотрения меха-

низмов заимствований лексических единиц (автор Мельниченко К. А.), кодирования культурной информации персоналиями (автор С. А. Золотарева), понимания в общении взаимодействующих культур (автор М. А. Алексеенко), перевода в лингвокультурологическом аспекте (автор М. В. Межова), формирования межкультурной профессионально-коммуникативной компетенции (автор Т. Н. Ивлева).

Авторский коллектив монографии позволил представить характер функционирования слова и образа в широком культурном контексте, отражающем множественность способов его осмысления, вариативность его семантических и функциональных значений, требующих внимательного отношения к совокупности внешних и внутренних факторов его бытования, определяющих ценность и значимость языка как выражения духовного содержания общественной жизни и способа его идентификации в условиях процесса мировой глобализации. Однако множественность способов интерпретации слова, открывающих новые уровни его прочтения и понимания, не игнорирует видение имманентных языковых характеристик, способствующих фундированию культуры как целостного образования. И в этом отношении показателем действий, имеющих системообразующий характер, является открытие повторяющихся механизмов новообразований в различных контекстах. При рассмотрении слова в контексте литературного творчества, искусства, межкультурных коммуникаций, открывается ряд вопросов, требующих дальнейшего междисциплинарного обсуждения: содержательные аспекты отношения слова и молчания, соотношение субъективного и объективного в понимании слова, пересечение диахронного и синхронного контекста бытования слова, согласование нормативного и вариативного в функционировании слова и т. д. Рассмотрение этих отношений в различных контекстах позволяет преодолеть схоластичность суждений и, несомненно, обогащает проблемное поле исследований слова и образа как выражения внутренних содержательных характеристик культуры в ее национальном и мировом значении.

РАЗДЕЛ 1. СЛОВО И ОБРАЗ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

ГЛАВА 1. СЛОВО И ОБРАЗ В ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ СИБИРИ

§ 1. Проповедь Слова Божьего в Сибири православными миссионерами в XVII–XVIII веках

Русская православная церковь в Сибири с начала процесса колонизации стала играть важную роль как в социально-экономической, так и культурной жизни окраинной территории. Православие стабилизировало межэтнические отношения в сибирском регионе, предотвращая социально-экономические конфликты [2, с. 97]. Формирование духовной культуры православия в Сибири связано с организацией целостного межэтнического культурного пространства и перспективами дальнейшего социально-экономического и политического развития в этом регионе.

Русская православная церковь в XVIII – начале XX вв. получила возможность приобщить к православию многочисленные сибирские народы, утвердить за христианством такой важный регион, как Сибирь. Русская православная церковь стала ориентироваться не только на русских, для которых православная культура была традиционной, но и на другие народности. Именно сибирские епархии в определяющей степени повлияли на приобщение многочисленных народностей к общероссийским культурным ценностям. Примером православной миссионерской работы стала деятельность Стефана Пермского в XIV в. по обращению к христианству народов коми (древних пермян) [16, с. 13].

Повышенный интерес вызывают способы и методы, итоги и значение миссионерской деятельности Русской православной церкви в Сибири. Некоторые ученые считают, что христианизация сибирских народов осуществлялась насильственным способом. Это устойчивое мнение вызвано тем, что исследователи отождествляли внутреннюю политику государства с интересами церкви [17, с. 32].

На миссионерские нужды государство выделяло средства из казны в виде подарков, жалования миссионерам, средств на обустройство инородческих храмов и т. д., что также способствовало христианизации си-

бирских народов. Таким образом, Русская православная церковь не отказывалась от использования административных ресурсов, которые нельзя отождествлять с «насильственными» мерами.

Начало распространения христианства среди народов Сибири относится к XVII в., хотя только в XVIII в. процесс христианизации становится достаточно сильным [22, с. 7–24].

В XVII в. распространение христианства в Якутском крае реализовывалось через естественные межэтнические контакты. Православные храмы и монастыри стали центрами по приобщению к православной культуре. Возможности Русской православной церкви по распространению православия в XVII в. были крайне ограничены по причине кочевого образа жизни значительной части сибирских народов, различий по этническому составу, языку, религиозным верованиям и ментальности.

Частично русское население испытывало влияние сибирского шаманизма. Одной из причин приобщения русских к язычеству был соблазн воспользоваться магическими услугами для достижения материального и душевного благополучия. Некоторые русские люди, сталкиваясь с реальными или мнимыми результатами шаманских практик, желали сами добиться успеха при помощи архаичных форм магии. Таким образом, христианизация сибирских народов была вызвана еще и потребностью защитить русское население от влияния сибирских языческих культов. Миссионерская деятельность в Сибири проходила в трудных условиях: огромные территории, низкая плотность населения, мобильность кочевых и полукочевых народов, трудные климатические условия.

Крещением сибирских народов в начале XVIII в. руководил православный миссионер Филофей Лещинский [1, с. 1–18]. Он, закончив Киевскую духовную академию, в 1702 г. был рукоположен в сибирского митрополита из архимандритов Брянского Свенского монастыря. В том же году он прибыл в Тобольск. Себе в помощники он взял пятерых монахов, до этого исполнявших обязанности учителей в церковных школах Киева. Через четыре года митрополит Филофей направил царю челобитную, суть которой состояла в том, чтоб чисто экономическими мерами принудить туземцев уничтожать идолов [7, с. 451].

Первая миссионерская экспедиция к березовским хантам состоялась в 1707 г. Члены миссии использовали только проповедь в качестве метода убеждения. Миссия, посланная Филофеем, оказалась малоуспеш-

ной. Митрополит Филофей собирался лично отправиться с проповедью Евангелия к остякам и вогулам, но по причине болезненного состояния он был вынужден удалиться в Тюменский монастырь, где принял схиму под именем Федор [7, с. 56–57]. Постепенно его здоровье поправилось. Схимонах Федор в 1712 г. с новой миссией отправился на север по Иртышу и Оби.

В 1713 г. схимонах Федор вновь совершает миссионерскую поездку по прежнему маршруту. Это свидетельствует о том, что первая попытка была не совсем удачной. Проповедь Филофея (Лещинского) строилась на том, что идолы не имеют силы. Особо упорствовали шаманы, главным доводом которых был тот, что идолам поклонялись их предки. Некоторая часть остяков, поверив проповеди миссионеров, была научена основам веры и крестилась. Разрушались идолы с капищами, где должны были появиться православные храмы. На основе реального путешествия Филофея (Лещинского) впоследствии возникло множество легенд. Одно из описаний связано с остяками селения Буренькие юрты. Местные остяки стали обстреливать миссионеров, и только схимник Федор продолжил проповедь. Он подверг себя смертельной опасности.

Зимой 1714 г. Филофей проповедовал вогулам в Пелыме. Вогулы не спешили принимать крещение. С большим трудом удалось окрестить старшину «со многими единоплеменниками» Ваглинской волости. 17 марта добровольно окрестилось около двухсот вогулов из Тахтанской волости. Представители других волостей после этого также стали принимать крещение. Таким образом, в 1714 г. большинство пелымских вогулов было окрещено.

С 13 сентября 1720 г. схимонах Федор постоянно находился в Тюменском монастыре, где «провождал остаток дней своих в молитве о спасении души, в трудах и внутреннем созерцании». В ходе девятнадцатилетней миссионерской деятельности (1702–1721 гг.) Филофею (Лещинскому) и его помощникам удалось окрестить до 40000 инородцев и построить 37 церквей [13, с. 305]. Сам Филофей (Лещинский) считал, что при нем было крещено до тридцати тысяч язычников и мусульман, для инородцев было открыто тридцать церквей. В остяцких селениях основывались церкви. Так появились Святотроицкий Белгородский, Духосошественский в Малом Алтыме, Спасский в Шоркалах храмы. Церкви строились на средства казны и пожертвования сибирского генерал-

губернатора М. П. Гагарина. Все нарымские и кетские остяки были окрещены до 1917 г., а в самом нарымском уезде насчитывалось семь приходов.

Важная роль по распространению христианства в Сибири принадлежала местным монастырям. Такие монастыри, как Воскресенский Березовский, Троицкий Селенгинский, Троицкий Кондинский изначально открывались в качестве миссионерских. Для миссионерской деятельности митрополит Филофей способствовал открытию Воскресенского Березовского монастыря в 1706 г. Игумен Гедеон был ответственным миссионером в Березовском крае [7, с. 458]. Преображенский Посольский мужской монастырь особенно активно привлекался к христианизации бурят в первой половине XVIII в., а Спасский Якутский монастырь был вообще «обречен» на миссионерскую деятельность в Якутии, так как более значительных духовных центров православия здесь просто не было. Миссионерская деятельность монастыря была успешной, так как только в 1735 году архимандриту Нафанаилу удалось крестить 65 якутов.

С 1721 года миссионерская деятельность в Сибири находится в ведении архимандрита Верхотурского Николаевского монастыря Сильвестра; игумена Березовского Воскресенского монастыря Гедеона; иеромонаха Кондинского монастыря Зиновия; пелымского священника Михаила Степанова и архимандрита Сильвестра из Томска.

24 марта 1740 г. получен Указ Императора № 203 «О распространении христианского закона восточной церкви и предания славы и хвалы Божия» [29]. Этот указ в июне распространен по Сибири. Известен Указ Сенату об обращении в православие от 11 сентября 1740 г.: «…Новообратившимся в христианскую веру рассказывать о едином триипостастном Боге, о воплощении сына Божия, о спасительном его за нас страдании … о святом крещении … кратко говоря о всех наших христианских догмах – во время посещения их жилища» [30]. Для «утверждения детей в христианской вере восприемниками и восприемницами быть русским людям и тех новокрещенных увещевать, чтобы они по крещении детей восприемниками брали русских людей» [31]. Для обучения новокрещенных детей учреждались четыре школы.

Особая роль в евангельской проповеди принадлежит митрополиту Иоанну (Максимовичу). Он родился в январе 1653 г. в городе Нежине Черниговской губернии, получил образование в Киевской духовной академии и был оставлен при ней в качестве преподавателя. Затем он при-

нял постриг в Киево-Печерской лавре и стремился к уединенному образу жизни. В 1712 г. в жизни Иоанна наступает совершенно новый этап – он становится митрополитом Сибирским и Тобольским [26, с. 1102]. За двадцать пять лет руководства сибирской епархией он крестил двадцать тысяч язычников и мусульман. Митрополит Иоанн особое внимание уделял тайной непрестанной молитве, т. к. был исихастом.

К сороковым годам XVIII в. северообские аборигены Березовского и Сургутского уездов, кроме ненцев и обдорских хантов, перешли в православную веру. Попытки христианизации ненцев и обдорских хантов в 20–30-е гг. XVIII в. оказались неудачными. Митрополиту Тобольской епархии Антонию Нарожницкому (в должности с 1742 г.) не удалась даже формальная христианизация ненцев и большей части обдорских хантов в XVIII в. С 1789 г. Сенат вообще приостановил деятельность миссий по причине волнения ненцев. Таким образом, в тридцатые годы XIX в. на севере Березовского края проживало 1158 ревизских душ некрещеных хантов и 2398 ненцев – идолопоклонников.

20 февраля 1764 г. Синод издал указ, согласно которому были назначены миссионеры в следующих сибирских епархиях: Тобольской, Томской и Иркутской. Однако проповедническая деятельность была приостановлена в конце восьмидесятых годов XVIII в. по причине недостатка миссионерских кадров, нехватки средств и недовольства некоторой части сибирских народов. В 1764 г. Сенат утвердил две должности проповедников для Иркутска и Якутска. Григорий Ноговицин становится миссионером для Якутского края в 1765 г. Двадцать лет он служил в Колымских и Верхневилюйском зимовьях. Зная якутский язык, он стремился выработать наиболее приемлемые способы постановки миссионерской деятельности. С 1766 г. Гавриил, родной брат Григория Ноговицина, становится миссионером в Якутском, Олекминском и Вилюйском округах. Хотя денежные подарки были отменены, но новокрещенные на три года освобождались от сбора ясака и прочих платежей. После конца действия льготного периода новокрещенный приписывался к государственным крестьянам.

Таким образом, в XVIII в. миссионерская деятельность осуществлялась через кратковременные и непериодические поездки миссионеров. Неофиты, не имея возможности более приобщиться к православной вере, утрачивали духовную связь с церковью и поддавались соблазну языче-

ских культов. Православный священник был далеко, а «всесильный» шаман рядом. Это приводило к тому, что «православные» из инородцев не стыдились участвовать в языческих обрядах, не помня имени Бога и христианских молитв. У православной церкви в Сибири не хватало сил и средств для организации систематической миссионерской работы. Положение меняется во второй половине XVIII в. В 1733 г. епископом Иркутским становится Иннокентий в миру Нерунович. Будучи человеком духовно образованным, он разработал план по придаче миссионерской работе систематического характера. Успех этого дела он видел в активном использовании инородческих языков и наречий при проповедях. Епископ Иннокентий лично посещал Якутский край в 1735 и 1741 гг.

Последний приезд архиерея Иннокентия оказался продолжительным, почти два года. При нем была построена церковь во имя святого Николая Чудотворца, которую он лично освятил. Обширный суровый край остро нуждался в священниках. Для Шиверской церкви Иннокентий поставил в священники Алексея Слепцова, который также стал настоятелем Троицкой церкви в Колымске. В Охотск был определен иереем Анисим Абрамов. Наводится порядок в руководстве Якутского Спасского монастыря, который возглавил архимандрит Нафанаил. Епископ Иннокентий особо активно приводил в лоно православной церкви жителей Якутска. При Якутском Спасском монастыре стала действовать школа, основная цель которой состояла в подготовке священнических кадров. Церковная школа содержалась на средства местного духовенства. В школе обучались дети священников и новокрещенных якутов.

Архиерей Иннокентий окрестил якутов с устья реки Витим, около Якутска и Верхневилюйского острога. Положение складывалось таким образом, что многие соглашались креститься только при условии получения подарков. В сложившихся условиях Иннокентий на свои средства покупал неофитам нательные крестики. При Якутском Спасском монастыре открывается богадельня для престарелых крещеных якутов. По его настоянию Синод выделил средства на строительство храма в Верхневилюйском остроге.

Епископ Иннокентий выступал против притеснения инородцев со стороны недобросовестных чиновников. Когда дело касалось новокрещеных, он стремился обуздать произвол сборщиков ясака. В своих указах он предписывал священникам оберегать новокрещеных от тле-

творного влияния шаманов. В 1747 г. владыка Иннокентий был отозван в Петербург, и архиерейская кафедра в Иркутске была упразднена. Это привело к расстройству и даже упадку миссионерской деятельности в Якутском крае. Иркутскую кафедру восстанавливают в 1754 г. Возглавляет ее епископ Софроний, который посещает Иркутский уезд, Забайкалье и Якутский край. Он ставит две задачи: создать профессиональный миссионерский корпус и вести борьбу со злоупотреблениями сборщиков ясака. Во-первых, проповедь среди инородцев требовала специфических знаний. Во-вторых, неофиты из инородцев не должны были подвергаться дополнительным тяготам со стороны чиновничества, т. к. это являлось основной причиной отказа инородцев от православного вероисповедания.

Еще при Филофее Лещинском в 1705 г. была отправлена миссия на Камчатку, но она не принесла желаемого результата. Камчадалы достаточно враждебно отнеслись к христианской проповеди. Первым миссионером на Камчатке был архимандрит Мартиан, который приехал в этот суровый край в 1705 г. Вслед за ним служилый человек Иван Козыревский становится иеромонахом с именем Игнатий и в 20-е гг. XVIII в. несет свет евангельской истины камчадалам. Благодаря его деятельности появилась Успенская пустынь. В 1733 г. на место уволенного и лишенного священства Игнатия Козыревского за «неблаговидные поступки» на Камчатку прибыли игумен Филевский, дьякон Александр и иеромонах Александр, ставшие костяком православной миссии. Вред миссионерской деятельности нанес арест игумена Филевского по ложному доносу в 1736 г. После мытарств в конторе Тайных розыскных дел он умирает в Москве в 1737 г. Миссионерская деятельность приостанавливается. Но обращение Иркутского епископа Иннокентия и донесение члена Второй Камчатской экспедиции Г. В. Стеллера о наличии крещеных инородцев в этом крае вновь поставили вопрос о направлении на Камчатку священников с миссионерской целью.

В Сибири был недостаток в священниках, вот почему Иркутский епископ Иннокентий предложил отправить на Камчатку сосланных в Сибирь бывшего митрополита Казанского Сильвестра, бывшего митрополита Коломенского Игнатия и бывшего архимандрита Спасо-Казанского монастыря Питирима, но 19 августа 1741г. Синод назначил миссионером на Камчатку иеромонаха Занкевича из Тобольской епархии, который, впрочем, отказался, т. к. был уже стар. В феврале стала из-

вестна новая кандидатура – иеромонах Иоасаф (Хотунцев), бывший проповедником в Московской духовной академии. Он взялся за подготовку к миссионерской работе весьма основательно, причем основной упор был сделан на подбор кадров. Синод выделяет ему иеромонаха Заиконоспасского монастыря Иосафа, иеродьякона Богоявленского монастыря Пахомия и иеродьякона Донского монастыря Александра. Иоасаф Хотунцев просит отправить ему церковнослужителей, специалиста по врачебной части, охрану и церковную утварь. Синод же предложил ему уже в Сибири на месте подыскать охотников до миссионерской деятельности. Ему даже разрешалось взять в дьячки и пономари крещеных камчадалов и якутских казачьих детей.

Иннокентий направил в миссионерскую экспедицию на Камчатку иеродьякона Гавриила Притчина в 1741 г., который крестил около 900 камчадалов [20, с. 46]. В 1743 г. начинает активную работу Камчатская духовная миссия, состоявшая из архимандрита Иоасафа Хотунцева, иеромонаха Пахомия, иеромонаха Иоасафа, иеродьякона Александра, студентов Петра Логинова, Василия Кочурова, Степана Никифорова, Федора Серебренникова, Алексея Ласточкина, Дмитрия Камшигина и Петра Грязнова. Для детей камчадалов были открыты школы грамоты в Большерецке, Верхнекамчатске и Нижнекамчатске. 13 августа миссионеры прибыли в Большерецкий острог на Камчатке. Удивительно, но первыми крещенными на Камчатке оказались десять японцев, которые были выброшены на берег при кораблекрушении.

Инструкции Синода категорически запрещали крестить насильно. Предписывалось обратить особое внимание на воспитание детей через преподавание им Закона Божия. Основная цель состояла в объяснении инородцам основ православия. Предполагалось, что инородцы будут не формально переходить в православие, а осознанно. Для этого миссионеры должны были на доступном для них языке излагать основы православия. Новокрещеные освобождались на один год от уплаты податей, и в подарок им давали медный крест. В 1743 г. из Иркутской епархии был прислан отчет о том, что на Камчатке многие инородцы желают креститься. Из ведомости следовало, что на 1742 г. было крещено 902 инородца: 409 крещеных из Верхнекамчатского острога, 272 – из Большерецкого острога, 109 – из Нижнекамчатского острога и 24 – из Охотска [10, с. 104].

При миссии было создано три школы, обучение в которых вели бывшие учащиеся Московской духовной академии. Основные предметы для изучения: Закон Божий, основы церковного пения и русского языка. В начале 60-х гг. XVIII в. на Камчатке в миссионерских школах обучалось уже до 250–300 крещеных детей [25, с. 269]. Миссионерские школы действовали в Забайкалье и Якутии. С момента крещения начинался длительный процесс воцерковления. На тех, кто редко посещал храмы по причине лени и небрежения, накладывались легкие епитимии. Закрепление православной культуры на Камчатке произошло в ходе строительства новых церквей и обеспечения их клиром. Миссия на Камчатке была полностью выполнена – большинство местных инородцев стало христианами.

В 1750 г. православную миссию на Камчатке возглавил иеромонах Пахомий. К концу 50-х гг. XIX в. миссия реализовала возложенные на нее задачи. Большая часть камчадалов, около 11 тысяч человек, была крещена. В 1758 г. Синод прекратил деятельность миссии, а в 1760 г. Камчатка стала особой частью Иркутской епархии под управлением протоиерея Нижнекамчатской церкви Стефана Никифорова. Отцу Стефану удалось увеличить количество учащихся в бывших миссионерских школах. Это была целенаправленная политика на закрепление православия среди молодого поколения камчадалов [25, с. 268–269].

На рубеже XVIII–XIX вв. миссионерская работа разворачивается на севере Якутского края. Именно в этом районе проявил себя православный миссионер Григорий Слепцов, который в церковных кругах считается одним из выдающихся просветителей Сибири. Г. Слепцов хорошо знал Якутский край, т. к. он был родом из тех мест. Нет проверенных сведений о его родителях и детстве, но, скорее всего, он получил образование в школе Якутского Спасского монастыря.

К концу XVIII в. сложились все предпосылки для перехода ко второму этапу миссионерской деятельности, связанному с работой православных миссий. Нельзя сказать, что попытки организации духовных миссий не предпринимались, но именно в XIX в. благодаря систематической работе миссий удалось достигнуть выдающихся результатов. В XIX в. Русская православная церковь активизировала миссионерскую деятельность среди сибирских народов, которые в большинстве поклонялись языческим культам.

§ 2. Ценность духовного стиха как явления культуры старообрядцев

Духовные стихи, как уникальный по своей художественной и образной ценности комплекс народно-песенных и церковно-певческих произведений, объединенных общностью христианского религиозного содержания, изучаются в двух направлениях. Первое направление, возникшее еще в первой половине XIX века и существующее до сих пор, объединяет деятелей, специализирующихся преимущественно на собирании, первичной обработке и публикации произведений. Основу массива опубликованных духовных стихов заложили коллекции середины XIX века П. В. Киреевского, В. Г. Варенцова, П. И. Якушкина, П. А. Бессонова. Появившиеся в конце XIX и в XX веке собрания Ф. М. Истомина, А. В. Маркова, Т. С. Рождественского, М. И. Успенского, Ф. М. Селиванова, Л. А. Петровой и Н. С. Серегиной, Л. Ф. Солощенко и Ю. С. Прокошина и других авторов продолжили традицию публикации стихов. В начале XXI века благодаря подвижникам и деятелям церкви появляются новые собрания духовных стихов, призванные познакомить общественность с этой частью духовной культуры. Публикация духовных стихов стала почвой для возникновения второго направления в исследованиях, связанного с систематическим изучением жанра. В XIX веке были высказаны гипотезы о каликах перехожих как возможных исполнителях духовных стихов, о времени возникновения и происхождении жанра, хронологии и выявления связи христианской легенды с духовным стихом и т.д.

Многообразие вариантов духовных стихов на одни и те же темы, распространение в разных социокультурных слоях, принадлежность и к устной, и к письменной традиции, тексто-музыкальная природа представляют значительную сложность для их исследования. Произведения рассматриваются филологами, культурологами, искусствоведами, фольклористами, музыковедами, демонстрирующими часто узкоспециальные подходы к изучению произведений. Такое положение сильно затрудняет научное познание духовного стиха как целостного явления в русской культуре.

Несмотря на наличие большого количества публикаций, освещающих разнообразные проблемы развития старообрядчества как в

стране в целом, так и в Сибири, недостаточно обобщающих, проблемных исследований ценности духовного стиха как явления в культуре старообрядцев.

Старообрядчеством принято называть совокупность религиозных течений и организаций в русле русской православной традиции, отвергающих предпринятую в 1650–1660-х гг. патриархом Никоном и царём Алексеем Михайловичем церковную реформу. Целью реформы была объявлена унификация богослужебного чина Русской Церкви с Греческой Церковью и прежде всего – с Церковью Константинопольской. Поскольку государственная власть поддержала церковную реформу, старообрядцы до революции 1905 г. официально именовались «раскольниками». Относительное уравнение в правах было зафиксировано только в апреле 1905 года. Старообрядчество, вобрав многовековой опыт предков, создало самобытную культуру. Благодаря традиции осуществлялось хранение, передача от поколения к поколению и воспроизведение основ духовной культуры.

Зачастую о старообрядцах судили как о людях, слепо исполняющих утомительные и ненужные обряды. Однако, это лишь проявление непонимания того, что обряд является не просто внешней формой, лишенной смысла и содержания. Его глубокий духовный смысл был понят староверами и сохранен до сегодняшнего дня. Старообрядческий Епископ Михаил (Семенов) наиболее глубоко объяснил его: «Это “оболочка”, одежда догмы…это закрепленная духовная жизнь, сильный момент христианской жизни, мгновение, остановленное, так сказать, навеки, в целях духовного воспитания» [27, с. 20].

Спасаясь от преследований и репрессий царского правительства и официальной церкви, от постоянных разорений старообрядческих духовных центров в европейской части России, старообрядцы бежали на незаселенные, труднодоступные окраины России. Одним из таких регионов была Сибирь с ее огромными просторами, малочисленностью населения и слабой подконтрольностью властям. Переселенцы старались не смешиваться с местным населением, держались чистоты веры. В результате культура сибирского старообрядчества представляет собой довольно пеструю картину, с точки зрения догматики и культурных традиций, привнесенных переселенцами из регионов прежнего проживания. Это значительно затрудняет изучение культуры, определяет необходимость

дифференцированного подхода, который позволит в дальнейшем постепенно сформировать общую панораму культуры сибирского старообрядчества, выявить ее инвариантные черты и их локальные (региональные) проявления.

Широкое поле научных изысканий представляет культура сибирского старообрядчества для этнографов и фольклористов. Традиции же духовного пения у староверов Сибири только становятся предметом серьезного внимания музыковедов. Исследована лишь незначительная часть региональных традиций: несколько семейских общин Забайкалья, поморская община Барнаула, Белокриницкий приход Новосибирска. В описании общекультурных традиций старообрядчества исследователи в определенной степени пользуются результатами медиевистических исследований, посвященных старообрядческим общинам центра России, Прибалтики, Урала.

Музыкальные истоки старообрядческих традиций восходят к первоосновам певческого искусства, связанного с профессиональным церковным пением Древней Руси и укоренившегося в богослужении всех старообрядческих конфессий. Специфика древнего знаменного пения, сохраненная до наших дней старообрядчеством, составляет особый пласт культуры, который играет огромную роль в сохранении традиций православно-церковного пения. Древнейший период русской церковной музыки, XI–XIII века, наиболее важен для ее понимания, поскольку именно в это время закладывались богословские, философские, эстетические основы русской музыкальной культуры. Они просуществовали, меняясь лишь в частностях, семь веков, а позже исподволь влияли на дальнейшую историю музыки, как церковной, так и светской, и сохранились до наших дней в богослужебных песнопениях старообрядцев.

После раскола православной церкви старообрядцы не приняли ни новый многоголосный стиль пения, ни новую систему нотной записи. Сохраняемое староверами крюковое пение (знаменное и демественное) получило своё название от способа записи мелодии особыми знаками – «знаменами», или «крюками». В знаменном пении существует определённая манера исполнения, поэтому в певческих книгах встречаются словесные указания: тихо, велегласно (в полный голос) и косно или ровно (умеренный темп пения).

В отличие от фольклорной традиции, существующей устно, богослужебное пение старообрядцев основано на письменно зафиксированных образцах. Репертуар церковных песнопений складывался на протяжении столетий вплоть до середины XVII в. К этому же времени окончательно оформилась структура и содержание певческих книг, которые долгое время переписывались от руки. Эта традиция сохранилась и в старообрядческий период. Помимо певческих рукописей существует и печатные издания, наиболее известными из которых являются издания А. И. Морозова и Л. Ф. Калашникова.

Напевы богослужебных песнопений в певческих рукописях и печатных книгах записаны при помощи особой системы средневековой знаковой нотации, которая носит название «древлего благочестия», старообрядцы сознательно не приняли в XVII в. новой пятилинейной нотации и по сегодняшний день продолжают петь по крюкам. Знаковые песнопения для староверов «богодуховны» и являются незыблемым каноном. Молитвенные напевы не могли произвольно переинтонироваться, изменяться. Каноничность и письменный профессионализм старообрядческой певческой культуры определяет ее единство: в пении старообрядцев разных регионов и общин больше общего, чем различного. Но отличия все же существуют. Прежде всего, они определяются принадлежностью той или иной общины к одному из двух старообрядческих толков: беспоповскому или поповскому.

Поповские и беспоповские общины отличаются обрядовой практикой. Богослужение со священником совершается в полном объеме, тогда как моления в беспоповских общинах, руководимых наставниками (уставщиками), производят по особому чину мирян. Основными его особенностями являются исключение из чинопоследования Вечерни и Утрени разделов, которые полагается совершать духовному лицу, а также замещение Литургии Обедницей. Подобное служение определяет некоторые изменения в составе песнопений, формирующих службу. Из певческого репертуара исчезают возглашения и молитвы священников, ектений, специфические песнопения Литургии: «Херувимская», «Милость мира», весь раздел Евхаристической части. Между поповцами и беспоповцами существуют также собственно певческие различия. Так, старообрядцы-беспоповцы в основном придерживаются древней традиции раздельноречного пения, поповские же согласия приняли реформу,

касавшуюся исправления гимнографического текста на речь, то есть в соответствии с текстами, предназначенными для чтения. Используемая старообрядцами обоих толков система записи распевов относится к типу поздней древнерусской нотации, усовершенствованной введением киноварных помет. Однако поповские книги содержат, помимо данных помет, еще и признаки, предложенные комиссией дадискалов в 1668 г. Беспоповские согласия этой системы не приняли [28].

В старообрядчестве сложились также разные школы книжного оформления. При всем многообразии традиций, для беспоповского течения наиболее характерен тип «поморских» рукописей небольшого формата, написанных мелким четким почерком, украшенных изысканным, утонченным барочным орнаментом. Поповские рукописи в основном принадлежат к единой традиции – гуслицкой. Эта традиция более поздняя, относящаяся к середине XIX в. «Гуслицкие» рукописи отличаются крупным размером, особой торжественностью оформления, насыщенной цветовой гаммой, яркими заставками, рамками сложного орнамента, красочными инициалами.

Несмотря на различия, затрагивающие разные стороны старообрядческого пения, сохранились и общие традиции древнего церковного пения, свойственные всему старообрядчеству.

Пение по крюкам («по солям» или «в распев») составляет лишь часть широкого спектра многообразных форм воспроизведения литургического текста. Следуя древней традиции, старообрядцы сохраняют формы пения, которые никогда не фиксировались в рукописях, а существовали и передавались исключительно изустно. Прежде всего, это литургический речитатив (интонированное чтение), хоровая и сольная псалмодия. Кроме того, в богослужебной практике большое место занимает своеобразный промежуточный между устной и письменной традициями тип пения – пение на самогласен и на подобен, где письменную версию ограниченное число мелодических образцов, на которые по особым правилам распеваются тексты других песнопений. Выбор формы распева или чтения для песнопений и молитвословий определяется целым рядом факторов. В значительной мере он зависит от обрядового контекста. Большую роль в выборе форм играют традиции, сложившиеся в общине, уровень профессионализма певчих. Так, в общинах, утративших невменную грамотность, все большее место занимают чтение и про-

стейший вид «гласовного» пения (т. е. пение на образец самогласна), интонационно развитых форм немного. Иногда способ произнесения текста определяется стихийно и зависит исключительно от внешних факторов: немногочисленность молящихся, отсутствие среди них знающих напев того или иного песнопения. Однако все сказанное не означает, что выбор того или иного способа исполнения является абсолютно произвольным. Существует определенное, строго закрепленное соответствие между стилистическим и репертуарным планами.

В старообрядческом пении важную роль уделяют произношению, чрезвычайно специфична акцентуация. Никогда, никаким способом не выделяются какие-то отдельные слова текста (в отличие от церковной музыки XVIII–XX вв.). Задача певца всегда неизменна только в одном – в четком и ясном донесении текста до молящихся в храме прихожан. Для этого должна быть хорошая дикция. В напеве хористы выделяют структурно-значимые звуки, выраженные определенными знаменами, и соответствующие им слоги текста (в певческих источниках над словами не ставятся ударения). В большинстве приходов исполнители делают в этих местах акцент, или ударение, например, в юго-западной части России и на юге эти акценты даже чрезмерны, нарочиты [11].

Серьезное внимание в певческой практике у старообрядцев уделяется дикции. Молодых певцов специально учат четко выговаривать все согласные буквы. Слово необходимо пропевать и произносить именно так, как оно написано, а не как принято говорить в том или ином регионе. Напевы самогласнов, подобнов – образцов гласового пения – певцы должны знать наизусть, чтобы при пении не задумываться о напеве. Задача состоит только в воспроизведении напевом текста. Считают, что четкая дикция соответственно обуславливает и правильное звукоизвлечение.

Особый интерес в певческой культуре старообрядцев Сибири представляет изучение голосов священнослужителей. В связи с этим очень важно в службе соотношение последнего звука хора и первого звука возгласа священника, и наоборот. Если священник воспитывался в своей общине, то ему все знакомо и понятно. Если же он из другого места, то в первое время между ним и хором возникают определенные нестроения. В одних случаях священник утверждает свою манеру ведения службы, в других случаях община отстаивает свой, сложившийся стиль.

В разных общинах выделяется еще один интересный аспект в этом вопросе. Богослужение отличается большой стройностью, можно сказать, «небесной воздушностью» в том случае, если его возглавляет архиерей, звучание голоса которого близко теноровому. Опытные певцы из разных мест всегда это подчеркивали. Ощущение «небесной» легкости во время такого богослужения обусловлено и тем, что старообрядческая культура монодийна в своей основе.

В старообрядческой церкви пению всегда уделялось большое воспитательное значение. Петь надо так, чтобы «звуки поражали слух, а заключающаяся в них истина проникала в сердце». Певческая практика не признаёт классическую постановку голоса, молящийся человек должен петь своим естественным голосом, в фольклорной манере.

Специфической формой творчества старообрядцев, отражающей духовную сущность народного самопознания являются фольклорные лироэпические произведения религиозного характера - духовные стих. Они складывались, с одной стороны, как ответвление церковных песнопений, с другой, изустно бытуя в народной среде, взаимодействовали с различными жанрами песенного фольклора.

В современном научном представлении духовные стихи по времени своего возникновения, стилистике и носителям входят в одну из групп:

- покаянные и умилительные, связанные с древнерусской письменной традицией монастырей;
- былинного склада, принадлежащие к устной фольклорной традиции;
- псалмы, возникшие под влиянием польских религиозных песен;
- сектантские стихи [23, с. 160].

У истоков создания духовных стихов стояли калики перехожие, представлявшие собой особую социальную группу, состоявшую из представителей церковного сословия и близких к церкви людей, появившуюся на Руси в X веке после принятия христианства. Они выступали в средневековой Руси в качестве профессиональных миссионеров-проповедников, на которых на ранних этапах возлагалась основная нагрузка по ненасильственному приобщению славян к законам Христа. Калики были знакомы и с канонической, и с апокрифической религиозной литературой, а также с музыкальной грамотой и церковными песнопениями, что способствовало созданию духовных стихов. Эти произведе-

ния адаптировали христианские догматы, поясняли вопросы, связанные с жизнью и смертью, Страшным судом и необходимостью покаяния. Нескованные рамками церковного канона духовные стихи синтезировали народные и церковные образы, тексты и мелодии, активно привлекали эмоционально-психологические средства воздействия, чем обеспечивали продвижение и сохранение христианства успешнее канонических музыкальных жанров.

Русский филолог Ф. И. Буслаев, один из первых и наиболее глубоких исследователей духовных стихов, определил их главную функцию – быть посредником между письменной христианской и народной культурой: «Что касается до духовного стиха, то в нем наши предки нашли примирение просвещенной христианской мысли с народным поэтическим творчеством» [цит. по 14, с. 28]. В духовном стихе как посреднике между христианским учением и традиционной народной культурой осуществилось слияние, которое выразилось в смешении русского и церковнославянского языков в лексике и фонетике. Например, в стихе «Расплачется, растоскуется» одновременно употребляются грамматические формы, свойственные церковнославянскому и русскому языку («взирающее» и «поминаючи»). Духовным стихам также свойственно сочетание литургического произношения и народно-песенной фонетики («горы высока» и «леса дремучие»), характерной для народных песен йотации гласных в начале слова («нигде не будет вам уходу») и отсутствия смягчения согласных («токмо тэбэ, владыка мой»). Двуязычность проявляется на всех языковых уровнях и связана с книжным происхождением духовных стихов и особенностью их бытования в устной и письменной традиции.

Книжные христианские тексты были изложены близким к древнерусскому церковным языком, в отличие от непонятной народу латыни (в Западной Европе). Духовные стихи, черпающие основные сюжеты и образы из письменных источников, переплавляли их в устной, живой традиции. Соединяя в себе черты письменной и устной культуры, они выработали особую художественную форму, ассимилировавшую христианское и народное языческое сознание в единый комплекс представлений – «народное православие».

Различные по стилистике, духовные стихи объединяются функционально: внелитургическим исполнением и одинаковым календарным статусом. Духовные стихи поются в народной среде во время постных дней, всех постов и похоронного обряда.

В народе всегда высоко чтилась нравственно-эстетическая сущность духовных стихов, служащих для утешения и спасения души человека. Источником этой области народного музыкального творчества являлась христианская литература: книги Священного Писания (Ветхий и Новый Завет); сочинения отцов церкви; каноническое Четвероевангелие (от Матфея, от Марка, от Луки, от Иоанна), а также апокрифические евангелия Петра, Фомы, Никодима и других; сказания и легенды о жизни Богоматери, жития святых страдальцев за новую веру.

Народные исполнители к духовным стихам относятся трепетно. По свидетельству С. Е. Никитиной, в различных местах ей удалось услышать одинаковые высказывания о стихах: «Стих надо петь важно и умильно» [21, с. 253]. Значительность смысла духовных стихов, аккумулирующих связанные с человеческой жизнью нравственные понятия, сочетается с присущей им исповедальностью. Особенно ярко это проявляется в покаянных стихах.

Духовные стихи покаянной тематики отражают как философские, так и личностные психологические проблемы: бренность мира и греховность человека; тщетность земной жизни и стремление уйти из мира в пустыню, как путь к спасению; ожидание смерти и Страшного суда. Все эти темы, включающие мотивы покаяния и эсхатологии, были не абстрактными и далекими, а вполне определенными и реальными для исполнителей. Формирование жанра покаянных стихов приходится на вторую половину XVI века, когда за ними закрепляется наименование «умильные» и «прибыльные». Покаянные стихи были поначалу связаны с обрядами монастырского быта (их пели во время трапезы над чашами, за здравия и при различного рода шествиях вне храма), но в дальнейшем они вышли за пределы монашеских обителей и снискали широкую популярность среди мирян, распространяясь в списках в качестве «личного чтения» и «личного пения». В большинстве своем стихи покаянные основаны на богослужебных книгах (Октоих, Минея, Златоуст и др.) и певческих (Стихирарь и Триодь постная). Содержание понятий «покаяние» и «умиление» восходит к таким семантическим сферам, как личное раскаяние (исповедание) и участие (сопереживание). В древнерусской эстетике они соединяются с понятием «слезы», «плач», образуя синтез исповедального обращения к Богу или душе, неся в себе образ духовного очищения, катарсиса.

Г. П. Федотов писал, что тема Страшного суда образует один из самых мощных центров притяжения в народной поэзии. Диалог тела с душой (что, кстати, имеет определенные аналогии в церковной книжности), обращения к грешной душе, не захотевшей или опоздавшей покаяться, звучат в стихах о смерти и покаянии. Таков духовный стих «Как на вольном свету душа царствовала».

Процесс формирования репертуара духовных стихов предположительно начался вскоре после крещения Руси (X–XI вв.) и продолжался в течение ряда веков, получив новый творческий импульс во время церковного раскола. Сформировавшись в допетровской Руси, духовные стихи несут в себе черты древнерусской и средневековой культуры. И здесь огромную роль сыграло старообрядчество, которое, с одной стороны, сохранило древнейший пласт стихов, восходящих к темам и образам Ветхого Завета («Плач Адама», «Плач Иосифа Прекрасного», стихи о святых – об Алексии, человеке Божием, о Егории Храбром и т. д.), и, с другой, стало творцом новых тем и образов в этом жанре народной поэзии. Говоря в этой связи о старообрядцах, некоторые ученые справедливо утверждает, что вместе с ними возникло иное по сравнению с более ранним и официально существующим состояние христианской культуры. Она становилась собственно народной в отличие от официальной христианской культуры, которая в целом народной не стала. В XV столетии, когда из среды старообрядцев сложилось представление о воцарении духовного антихриста, встали возникать стихи, отличающиеся выраженным эсхатологическим характером, в них отразилось ожидание конца мира и призыв к уходу из него. Таков духовный стих «Рабы вы, мои, рабыни».

Сравнивая в тематическом отношении духовные стихи старообрядцев и православных, можно отметить две особенности. У старообрядцев господствуют эсхатологические сюжеты на темы страшного суда, покаяния, смерти как неотвратимого конца. У православных усилен молитвенный настрой. В этом ряду, к примеру, смерть воспринимается как избавление; усилен также лирический аспект в стихах-обращениях к Богородице, Богу, святым. У православных отсутствуют покаянные стихи, которые в старообрядческой традиции образуют раритетную группу текстов. В православной традиции их заменяют стихи с призывами к покаянию как бы от лица самого Господа.

Выделяя репертуарный состав стихов православных, отметим некоторые общие тематические группы, присутствующие и у старообрядцев, но в то же время различающиеся текстами.

1. На библейские мотивы: из Ветхого Завета – «О блудном сыне», «О потопе». Стихи об Адаме отсутствуют.

2. Стихи Богородице составляют обширную подборку, в отличие от старообрядческих, здесь преобладают молитвенные тексты.

3. Господские и Богородичные праздники. Особо выделяются циклы Рождеству и Пасхе.

4. Святым. Помимо общих со старообрядческими Варваре и Николе (причем Николе посвящен целый цикл), у православных преобладают свои святые: Архангел Михаил, Спиридон Тримифунский, который почитался наравне с Николой, апостол Павел («Из врат языческого Рима») Иоанн Креститель («В далекой стране Палестине»), св. о. Венедикт, св. Кирилл и Мефодий («С новым годом, с новым счастьем»), Мария Египетская и др. [14, с. 256].

5. О смерти. Здесь встречаются стихи-размышления, народные кладбищенские стишки и авторские сочинения. Кладбищенские стихи писались обычно на надгробиях в виде небольших четверостиший. Особую прелесть им придает структура в виде Акростиха «Господи помилуй».

Из поколения в поколение стихи передаются, изменяются, но все же сохраняют свою искренность и ценность. В настоящее время образцы внебогослужебного духовного пения создаются поэтами-профессионалами, мотивы духовных стихов вплетаются в современную народную поэзию. Например, зафиксирован «стих о современной жизни»:

Все богато так зажило –
Деньги некуда девать,
Что машины закупили
На гулянки разъезжать.
По тропе они не ходят –
Им широкий нужен путь,
Путь широкий и не тесный –
Он не вводит в рай небесный.

[19, с. 8–9]

Именно современная жизнь духовного стиха позволяет лучше осознать место и функции этой особой формы народного художественного творчества, русской народной культуры.

В настоящее время Сибирь входит в состав регионов, где еще сохранились традиции бытования духовного стиха. Особую роль духовные стихи выполняют в среде сибирских старообрядцев: «…если раньше стихи в народной среде в основном можно было услышать от певцов-профессионалов, зарабатывающих средства к жизни исполнением духовных песен, то у старообрядцев исчезают подобные традиции профессионального исполнительства. Стихи среди них имеют всеобщее распространение… из-за отсутствия многих фольклорных жанров в певческом обиходе староверов памятники духовного песнетворчества стали выполнять их функции, превратившись в ежедневное пение, сопровождающее основные жизненные события» [19, с. 131]. Факт широкого современного бытования духовных стихов в народной среде рассматривается нами как завуалированная глубокая религиозность сибиряков.

Таким образом, на каждом этапе своего существования и развития духовные стихи, в какой-то степени характеризуют состояние духовной культуры народа, его духовных запросов, особенностей и религиозной организации. Почти повсеместное бытование духовных стихов на территории расселения русских, окончательно не затухшее до сегодняшнего времени, их взаимодействие с народным и церковным искусством позволяют констатировать, что духовные стихи образуют весьма существенную, обусловленную историческим развитием России, часть целостной народной культуры. Область духовных стихов располагалась в том ее секторе, где находился один из полюсов противоречивого народного мировоззрения, а именно религиозно-христианский, вернее христианско-языческий полюс.

Необходимо отметить, что в последние десятилетия духовные стихи распространяются очень слабо и воспринимаются часто в качестве рудимента русской народной культуры, представляя интерес лишь для узкого круга специалистов. Однако в настоящее время в связи с поиском источников духовных ценностей в отечественной культуре происходит возрождение интереса к этому жанру. При этом возникает проблема переосмысления истории развития духовного стиха, в том числе его появ-

ления, бытования и распространения в различных социальных средах, переоценки ценности духовного стиха как явления в русской культуре, осознание его влияния на формирование русской духовности.

§ 3. «Молитва» («Мира Заступница, Матерь Всепетая») Ю. В. Жадовской: поэтическое слово в ритуальной традиции начала XXI века

В советское время, в период массового закрытия и разорения церквей, в сибирских деревнях образовывались так называемые молельные дома, роль хранителей духовной традиции в них брали на себя в основном пожилые люди, следившие за годовым кругом церковного календаря, соблюдающие посты и даже проводящие религиозные обряды крещения (погружения), венчания, отпевания. В духовный репертуар этих людей постепенно помимо канонических текстов вошли произведения религиозной лирики русских писателей.

Наиболее знаковым явлением стало включение «Молитвы» Ю. В. Жадовской в домашнее и храмовое богослужение. По словам информантов, это стихотворение читалось перед сном и считалось «древней молитвой» [6, 8, 18]. В песенном варианте текст исполнялся в качестве духовного канта в храмовом пространстве перед исповедью. Духовный кант, рожденный в диалоге с поэтическим текстом, – уникальный случай вхождения в православную среду авторского произведения. В исполнительской традиции объем этой «Молитвы» увеличивается вдвое за счет введения в молитвенную ситуацию излюбленных православных мотивов целительной иконы, молитвенных слез, утоления печали [4]. Использование «Молитвы» Ю. В. Жадовской в качестве духовного канта зафиксировано в Знаменском соборе г. Кемерова, в Промышленновском районе (запись во время фольклорной практики КемГУ 2002–2003 гг.), в Беловском районе Кемеровской области (Кузбасская комплексная экспедиция 2003 г.), кроме того – в Санкт-Петербурге, в Нижнем Новгороде. Дальнейшая фиксация распространения молитвенной лирики Жадовской может только служить иллюстрацией общенациональной любви к молитве, обращенной к Всемирной Заступнице.

Стихотворение Ю. В. Жадовской аккуратно переписывалось от руки в специальные тетрадки верующими людьми, одни называют его «мо-

литвой», другие – «духовным кантом». К примеру, во время практики 2001 г. была сделана опись восьми тетрадей с религиозно-духовными текстами, принадлежащими Марии Степановне Евдокимовой (девичья фамилия Китаева). Один из рукописных источников озаглавлен «Святые стихи». Под названием «Мира Заступница» здесь записан вариант стихотворения Ю. Жадовской. В рукописи на полях этот текст выделен «галочкой» (описание – в архиве фольклорной лаборатории КемГУ).

О популярности данного стихотворения свидетельствует и ряд публикаций. В частности, в 2002 г. оно вошло в «Православный календарь для детей и родителей на 2003 г.» (М.-Одесса) под датой 21 августа (четверг), где фамилия неизвестного автора написана с ошибкой – Ю. Ждановская.

Для осмысления духовно-эстетического феномена, связанного с интересующим нас стихотворением, важно осмыслить контекст творчества поэтессы. Молитвенная лирика является органичной составляющей поэтического наследия Ю. В. Жадовской [3, 4, 5]. В прижизненном издании стихотворений 1858 года стихотворные молитвы расположены следующим образом: первая часть книги – четыре текста 1845–1847 гг. («Молитва» («Молю Тебя, Создатель мой…»), «Молитва» («К Тебе Всемогущий…»), «Молитва» («Мира Заступница, Матерь Всепетая»), «Жажда небесного»). Лирическое событие этих стихотворений ориентировано на христианские молитвы о спасении с просительной проблематикой. Динамика лирического события связана с мотивом преодоления внутренних противоречий и стремлением к утешению и гармонии.

Во второй части сборника опубликовано два стихотворения 1847–1851 гг. («Для милых», «Полночная молитва»), где воссоздается ситуация богообщения. От «молитвы» о себе в первой части сборника, героиня Жадовской переходит к «молитвам» о ближних. В центральной части сборника помещены тексты, которые по своей проблематике восходят к христианским молитвам о ближних. Молитвенные просьбы приобретают макрокосмический характер, а ключевыми мотивами становятся мотив жертвенности, самопожертвования ради других, ради жизненной гармонии.

Третья часть сборника представлена одной молитвой 1856 года «Дух Премудрости, и разума, и силы» – это авторское переосмысление

природы молитвенного слова, в котором возникает оценка исторической и политической ситуации.

В контексте молитвенной лирики Ю. В. Жадовской «Молитва» («Мира Заступница, Матерь Всепетая») выделяется тем, что сакральным адресатом здесь является Божья Матерь, что формирует ментальную основу духового диалога:

МОЛИТВА

Мира Заступница, Матерь Всепетая!
Я пред Тобою с мольбой:
Бедную грешницу, мраком одетую,
Ты благодатью прикрой.

Если постигнут меня испытания,
Скорби, утраты, враги –
В трудный час жизни, в минуту страдания,
Ты мне, молю, помоги!

Радость духовную, жажду спасения
В сердце мое положи;
В Царство Небесное, в мир утешения
Путь мне прямой укажи!

[12, с. 25–26]

Стихотворение воссоздает поэтику просительной молитвы. Начальная ситуация связана с мотивом славословия, актуализацией сакрального имени, которое соотнесено с идеей спасения и материнского заступничества. Начальное славословие формирует образ мира, явленного во спасении, который в третьей строфе дополняется образом запредельного бытия как царства небесного, что создает представление о мире как о всеобъемлющем понятии. Христианская модель мира дополняется образом внутреннего бытия, сердечной жизни в «духовной радости» и «жажде спасения».

Богородичные мотивы этого стихотворения в начальном четверостишии соотнесены с образом покрова, который в христианской традиции символизирует охранное участие Божьей Матери в судьбах верующих (с этим связан и праздник Покрова Пресвятой Богородицы). В этом

образе явлен мотив высшего Материнского заступничества как всего мира, так и истинно верующего.

Уничижение молящейся героини («бедная грешница», «мраком одетая»), с одной стороны, восходят к древнерусскому летописанию и агиографии, с другой – к традиции православного молитвословия, для которого осознание греха является фактом возможного его преодоления в ситуации богообщения.

Начальные стихи второй строфы построены на основе приема градуального раскрытия образа:

Если постигнут меня испытания,
Скорби, утраты, враги…

Испытания для лирической героини – предельное проявление жизненных ситуаций: «скорби» – крайняя печаль, горесть, страдание; «утраты» – невосполнимая потеря, урон; «враги» – недружелюбное окружение. Таким образом, перечисление возможных испытаний сначала акцентирует внутренние, душевные переживания, а затем – задается модель жизненного преодоления агрессивного воздействия окружающих. Все три испытания являются личностной реакцией на внеличностные события. При этом мысль героини концентрируется на идее фрагмента жизни. В страданиях переживается каждая минута, для переживания трудностей фиксируется другая временная единица – час. Просьба, включенная в возможное, предположительное событие, через темпоральные категории соотносится с молитвенной лирикой предшественников, в частности, с «Молитвой» 1839 г. М. Ю. Лермонтова. Стих «В трудный час жизни, в минуту страдания» является реминисценцией лермонтовского текста:

В минуту жизни трудную,
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.
[15, с. 457]

Реминисцентный акцент создает в стихотворении Жадовской эстетико-религиозный фон охранного воздействия молитвенного слова.

В финальной строфе «Молитвы» («Мира Заступница, Матерь Всепетая») появляется мотив «духовной радости», с помощью которого преодолеваются земные страдания. Молитвенный дискурс задает духовный вектор отрыва от земных страданий, последняя просьба молящейся героини завершает воссоздание картины мира, распахнутой в мир «царства небесного».

Богородичная тематика «Молитвы» Ю. В. Жадовской актуализирует охранные функции Божьей Матери как Заступницы всего мира, покровительницы всех страждущих и путеводительницы в Царство Небесное, что органично для православной традиции молитвословия. Личностное переживание молитвенного события дает возможность отождествления лирического «я» с «я» молящегося, что, возможно, и создало условие для использования этого текста в ритуальной практике.

В последнее время популяризация данного текста Ю. В. Жадовской связана и с его распространением в сети Интернет, в частности, на православных сайтах и форумах. Так же, как и в проанализированных нами рукописных текстах 2000-х годов, в интеренет-версиях внимание акцентируется на возможном продолжении стихотворного текста. Приведем пример текста с сайта воскресной школы с. Ромашково:

Мира Заступница

Мира Заступница, Матерь Всепетая!
Я пред Тобою с мольбой:
Бедную грешницу, мраком одетую,
Ты благодатью покрой!
Если постигнут меня испытания,
Скорби, утраты, враги, –
В трудный час жизни, в минуты страдания,
Ты мне, молю, помоги!
Радость духовную, жажду спасения
В сердце мое положи!
В Царство Небесное, в мир утешения
Путь мне прямой укажи!
(продолжение нашла, его мы не поем):
В скорби ль душа унывает бессильная,
Жизнь ли измучит борьбой -
Вся пред Тобою, о Матерь Всесильная,

Я преклоняюсь с мольбой!
Знаю я силу иконы целительной,
Знаю я милость Твою!
И пред Тобою с надеждой живительной
Вся я в слезах предстою…
Можешь Ты скорбь облегчить мне несносную,
Радость духовную дать;
Скоро Ты можешь излить живоносную
В душу мою благодать!
О, утоли же печаль безутешную,
О, помоги же, любя!
Скоро услыши меня, многогрешную, -
С верой молю я Тебя!
Мира Заступница, Матерь Всепетая!
Я пред Тобою с мольбой:
Бедную грешницу, мраком одетую,
Ты омофором покрой!

[9]

В данном случае происходит замена названия текста по первому стиху – «Мира Заступница», устраняется деление на строфы и приводится продолжение текста, которое не поется в храме.

Второй случай зафиксирован на сайте интернет-газеты «Время жить вместе», где помещена заметка, подписанная инициалами Н. Ш. Он интересен тем, что здесь есть описание воздействия песенного текста, а на форуме приводятся впечатления читателей:

«Недавно я была на службе в одном храме, в который не часто хожу, так как живу в другом городе.

Литургия, как везде, но вскоре церковный хор запел такую чудесную, прямо неземную песню, что слезы сами по себе градом покатились из моих глаз. Сердце защемило от какой-то великой нежности и большой любви буквально ко всем. И к этим людям, и к храму, и к небу, и к чистому воздуху, и к высокому синему небу, и к сильно пахнущим цветам «бархатцам», и даже к умершим, которые похоронены на кладбище рядом с храмом, и к малым деткам, тыкающимся своими носиками и розовыми губками в иконы, и к их молодым и таким разумным родителям…

И уж само собой, что вершиной этой любви была огромная благодарность к Богу за все то Добро, которое посылает Он нам, людям, проявляя милость свою.

Счастье переполняло меня. Его так неожиданно и щедро подарила эта песня-молитва и нежные, чистые голоса певчих.

Я попросила слова этой песни, Они теперь постоянно звучат во мне. Оказывается, написаны они Юлией Жадовской еще в 1844 году!» [24].

Далее следует текст «Молитвы», названной по первой строчке стихотворения. Текст набран в режиме Caps Lock:

МИРА ЗАСТУПНИЦА, МАТЕРЬ ВСЕПЕТАЯ

МИРА ЗАСТУПНИЦА, МАТЕРЬ ВСЕПЕТАЯ!
Я ПРЕД ТОБОЮ С МОЛЬБОЙ:
БЕДНУЮ ГРЕШНИЦУ, МРАКОМ ОДЕТУЮ,
ТЫ БЛАГОДАТЬЮ ПРИКРОЙ!

ЕСЛИ ПОСТИГНУТ МЕНЯ ИСПЫТАНИЯ,
СКОРБИ, УТРАТЫ, ВРАГИ, –
В ТРУДНЫЙ ЧАС ЖИЗНИ,
В МИНУТЫ СТРАДАНИЯ,
ТЫ МНЕ, МОЛЮ, ПОМОГИ!

РАДОСТЬ ДУХОВНУЮ, ЖАЖДУ СПАСЕНИЯ
В СЕРДЦЕ МОЕ ПОЛОЖИ!
В ЦАРСТВО НЕБЕСНОЕ,
В МИР УТЕШЕНИЯ ПУТЬ МНЕ ПРЯМОЙ УКАЖИ!

В СКОРБИ ЛЬ ДУША УНЫВАЕТ БЕССИЛЬНАЯ,
ЖИЗНЬ ЛИ ИЗМУЧИТ БОРЬБОЙ,
ВСЯ ПРЕД ТОБОЮ, О МАТЕРЬ ВСЕСИЛЬНАЯ,
Я ПРЕКЛОНЯЮСЬ С МОЛЬБОЙ!

ЗНАЮ Я СИЛУ ИКОНЫ ЦЕЛИТЕЛЬНОЙ,
ЗНАЮ Я МИЛОСТЬ ТВОЮ!
И ПРЕД ТОБОЮ С НАДЕЖДОЙ ЖИВИТЕЛЬНОЙ
ВСЯ Я В СЛЕЗАХ ПРЕДСТОЮ...

МОЖЕШЬ ТЫ СКОРБЬ ОБЛЕГЧИТЬ МНЕ НЕСНОСНУЮ,
РАДОСТЬ ДУХОВНУЮ ДАТЬ;
СКОРО ТЫ МОЖЕШЬ ИЗЛИТЬ ЖИВОНОСНУЮ
В ДУШУ МОЮ БЛАГОДАТЬ!

О, УТОЛИ ЖЕ ПЕЧАЛЬ БЕЗУТЕШНУЮ,
О, ПОМОГИ ЖЕ, ЛЮБЯ!
СКОРО УСЛЫШИ МЕНЯ, МНОГОГРЕШНУЮ, –
С ВЕРОЙ МОЛЮ Я ТЕБЯ!

МИРА ЗАСТУПНИЦА, МАТЕРЬ ВСЕПЕТАЯ!
Я ПРЕД ТОБОЮ С МОЛЬБОЙ:
БЕДНУЮ ГРЕШНИЦУ, МРАКОМ ОДЕТУЮ,
ТЫ ОМОФОРОМ ПОКРОЙ!

Искажение строфики первоисточника в начале стихотворения свидетельствует о том, что первичной для восприятия стал не записанный, а услышанный текст, то есть текст, передающийся по фольклорным законам «из уст в уста». Распространение данного текста характерно для участников церковного хора, постоянных прихожан, хранителей духовных традиций. При этом «Молитва» переживается именно как «женский текст» и, соответственно, известна в большинстве случаев, в женском исполнении. В расширительной части ее многочисленных вариантов актуализируются мотивы, связанные с иконописной традицией изображения Божьей Материи, в частности с образом «Утоли мои печали», а также с литургической практикой.

Приведем пример комментариев с форума интернет-газеты «Время жить вместе», где расположен приведенный выше текст [24]:

Удивительная по силе и красоте молитва. Ее знала еще моя мама... Я так рада, что вы ее напечатали, напомнили ее слова. Спасибо за нее и за весь ваш такой позитивный сайт.

Ольга, Псков

Мне очень нравится эта песнь-молитва. Она вызывает такие же светлые чувства, как у автора выше (Н. Ш.). Долго искала слова, а теперь вот хочется найти исполнение...

Валентина, Бендеры

Чудесные слова, постараюсь выучить эту песнь-молитву с внучкой.

Татиана, Калининград

Я эту молитву слушала на аудиокассете в исполнение семьи екатеринбургского священника, но они вместе со своими детьми ее пели не полностью. А вот теперь я рада, что есть ее полный текст. Тот неполный стих я выучила наизусть, и он очень часто звучит в моих мыслях. Спасибо за полный текст этой молитвы.

Очевидно, что участников форума привлекает не столько авторство произведения, сколько сам текст, знакомство с которым уже состоялось. У данной «Молитвы» уже оформилась своя песенная традиция бытования: в храме, на кассете. При этом очевидно стремление узнать «полный текст», то есть народную версию молитвенного события. На сегодняшний день лирический образ, воссозданный Ю. В. Жадовской, получил несколько вариантов распространения: в рукописной традиции (переписывание в тетради), публикация в сборниках, в специализированных религиозных изданиях, на религиозных сайтах, а также в исполнительской традиции среди людей, причастных к православной культуре.

Библиографические ссылки

1. Абрамов Н. А. Филофей Лещинский, митрополит Тобольский и Сибирский // Журнал министерства народного просвещения. – 1846. – № 12.
2. Арзуманов И. Миссия церкви и ламаизм как центральноазиатская форма буддизма // Православие на рубеже тысячелетий: сб. ст. к 2000-летию Рождества Христова. – Чита, 2001.
3. Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX века // Русская стихотворная «молитва» XIX века: антология. – Томск, 2000. – С. 7–58.
4. Афанасьева Э. М. Молитвенная лирика Ю. В. Жадовской // Вестник Кемеровского гос. ун-та. Сер. «Филология». – 2002. – № 4 (12). – С. 160–167.

5. Афанасьева Э. М. Религиозные мотивы сборника Ю. В. Жадовской 1858 г. [Электронный ресурс] // Материалы международной конференции «Русская словесность и православие». – М., 2004. – Режим доступа: http://www.jesaulov.narod.ru/Code/tezisy_afanasjeva.html
6. Благово В. А. Поэзия и личность Ю. В. Жадовской. – Саратов, 1981.
7. Буцинский П. Н. Крещение остяков и вогулов при Петре Великом. – Харьков, 1893. – 93 с.
8. Войналович Е. В., Кармазинская М. А. Жадовская // Русские писатели XIX века. Биобиблиографический словарь: в 2 частях – М., 1996. – Ч. 1. – С. 278–280.
9. Воскресная школа с. Ромашково [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://sunday-school.ucoz.ru/publ/quot_mira_zastupnica_quot/1-1-0-1
10. Горбачева В. В. Из истории Духовной миссии архимандрита Иосафа (Хотунцева) на Камчатке // Христианский мир: религия, культура, этнос: материалы Всероссийской научной конференции. – М., 2000. – С.100–109.
11. Денисов Н. Г. Традиции старообрядческого церковного пения. Средства музыкальной выразительности [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.portal-slovo.ru
12. Жадовская Ю. Стихотворения. – СПб., 1858.
13. Знаменский П. В. История Русской Церкви. – М., 2000.
14. Казанцева М. Г. Духовные стихи в старообрядческой и православной традиции Урала // Христианское миссионерство как феномен истории и культуры (600-летию памяти святителя Стефана Великопермского). – Пермь, 1997. – Т. II.
15. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. – М.; Л.: Изд-во Академии наук, 1961. – Т. 1.
16. Мавлютова Г. Ш. Миссионерская деятельность Русской православной церкви в Северо-Западной Сибири в XIX – начале XX вв.: автореф. дис. … канд. исторических наук. – Тюмень, 1999.
17. Мавлютова Г. Ш. Формы и методы миссионерской работы на севере Западной Сибири (XIX–XX вв.) // Религия и церковь в Сибири: сб. науч. ст. и док. мат-ов. – Тюмень, 2000. – Вып. 13.
18. Модзалевский Б. Л. Жадовская Ю. В. (Библиографическая справка) // Русский биографический словарь. Т. Жабокритский – Зяловский. – СПб., 1916. – С. 1–5.

19. Мурашова Н. С. Духовные стихи // Музыкальная культура Сибири: в 3 т. – Новосибирск, 1997. – Т.1: Традиционная музыкальная культура народов Сибири, кн. 2: Традиционная культура сибирских переселенцев.
20. Наумова О. Е. Иркутская епархия. XVIII – первая половина XIX века. – Иркутск, 1996.
21. Никитина С. Е. Духовные стихи в современной старообрядческой культуре: место, функция, семантика // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. – М., 1993.
22. Огрызко И. И. Христианизация народов Тобольского Севера в XVIII в. – М., 1941. – С. 7–24.
23. Патошина А. Ю. Принципы художественного воплощения русских духовных стихов в современном народно-творческом исполнительстве // Музыкальное образование в контексте культуры: Народно-певческое образование на пороге XXI века: мат-лы Всерос. конф. 23 ноября 1998 г. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.
24. Песня в храме [Электронный ресурс] // Время жить вместе. Серьезная газета для хороших людей. – Режим доступа: http://www.timetolive.ru/p/9_2009/pesnyavhrame/
25. Покровский И. М. Русские епархии в XVI–XIX вв., их открытие, состав и пределы. – Казань, 1913. – Т. 2.
26. Полный православный богословский энциклопедический словарь. – М., 1992. – Т. 1 (репринтное издание).
27. Рожкова Т. Н. Современное духовно-музыкальное творчество русской православной традиции (период после 1988 г.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1998.
28. Федоренко Т. Г. О некоторых особенностях старообрядческого пения в свете апостольского предания / Т. Г. Федоренко // Тез. докл. и сообщений межрегион. науч.-практ. конф. Духовная и светская культура как фактор социального развития региона. – Кемерово, 1996.
29. ЦГАДА. Ф. 1390. Оп. 1. Д. 11. Л. 1–2.
30. ЦГАДА. Ф. 18. Оп. 1. Д. 90. Л. 1 об-2.
31. ЦГАДА. Ф. 18. Оп. 1. Д. 90. Л. 3.

ГЛАВА 2. РЕФЛЕКСИЯ СЛОВА И МОЛЧАНИЯ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ

§ 1. Рефлексия над поэтическим словом в лирике Н. М. Карамзина: онтология творчества в стихотворении «Поэзия» 1787 года

Литература конца XVIII столетия, когда в полной мере получает развитие русский сентиментализм, традиционно характеризуется как система, лишенная теоретической рефлексии. Принято считать, что в отличие от классицистов, провозгласивших верх теории над практикой, поэты карамзинской школы отвергали необходимость аналитического осмысления собственного метода. Это положение, закрепившись в литературоведческой среде, предопределило то, что программная лирика сентименталистов практически оказалась за пределами исследовательского внимания. Действительно, рефлексия над поэтическим словом занимает в их творчестве гораздо меньшее место, нежели в творческом наследии представителей других литературных направлений. Тем не менее, рассмотрение пусть не многочисленных образцов выступает как важный элемент осмысления творческой системы сентиментализма. Это тем более очевидно, что к 70–90-гг. XVIII в. в русской литературе сложилась ситуация методологической эклектики. Поздний классицизм, сентиментализм, предромантические веяния, первые шаги реализма – столкновение этих направлений на одном литературном поле и даже внутри поэтической системы одного автора (стоит упомянуть в связи с этим имена Г. Р. Державина, М. М. Хераскова, М. Н. Муравьева) выводит проблемы эстетики и поэтики той эпохи на первый план [32]. Особого внимания заслуживает тема поэта и поэзии, воспринятая в ракурсе сентименталистских взглядов.

Поэтологическая лирика Н. М. Карамзина представлена немногими текстами: программным стихотворением «Поэзия» (1787), посланиями «К Д<митриеву>» (1788) и «К бедному поэту» (1796), «Дарования» (1796) и др. Изучение этих произведений в существующей исследовательской традиции так или иначе сводилось к рассмотрению эстетической позиции Карамзина в аспекте литературного метода, в качестве идейной основы стихотворений выделялась оппозиция сентиментализма и классицизма [58]. Но не менее значимой является, на наш взгляд, представленная в этих стихотворениях онтология поэтического творчества.

Подробно остановимся на первом из упомянутых стихотворений, трижды опубликованном при жизни автора, но ни разу не вошедшем в собрание сочинений Н. М. Карамзина (Детское чтение. – 1789. – Ч. 17. – С. 200 (фрагмент); Московский журнал. – 1792. – Ч. 7; Московский журнал. – 1803. – Ч. 7. – С. 263).

В этом произведении создается своеобразный миф о поэтической космогонии. В основу авторского мифа положен особым образом осмысленный библейский сюжет, что во многом было обусловлено влиянием на Карамзина масонского мировоззрения – стихотворение написано в годы, проведенные поэтом в кружке Н. И. Новикова [46]. В центре масонских воззрений оказался человек, способный к самостоятельному нравственному и творческому развитию и имеющий благодаря этому возможность достичь высшее устремление масонов – познание Бога и божественных истин. В стихотворении Карамзина человек изображен не только как творение Бога, но и как носитель активного начала, что подчеркивается на лексическом уровне частотным употреблением глаголов в форме действительного залога: он «явился», а не был явлен, «почувствовал», «ощутил». В образе человека соединяются две ипостаси творческого процесса – он и «прекраснейшая тварь», и творец, в сердце которого рождается поэзия. Важным является то, что поэтический дар оказывается присущ человеку изначально, в момент создания мира. Это одна из составляющих райской гармонии, идеальной формы человеческой жизни. Поэзия представляется в стихотворении Карамзина даром, возвышающим человека над другими существами, сотворенными Богом, и становится своеобразной формой богочеловеческого общения.

Композиционно стихотворение Карамзина близко к «Эпистоле от Российской поэзии к Аполлину» В. К. Тредиаковского, опубликованной в составе статьи «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», и, в свою очередь, ориентированной на «Поэтическое искусство» Н. Буало. Но в противовес классицистическим воззрениям Карамзин подчеркивает не общественное, а исключительно личное назначение поэзии. Масштабность заявленной проблематики ничуть не противоречит такому положению – религиозная сфера воспринимается поэтом как сугубо интимная область человеческой жизни, способная материализоваться в поэтическом слове.

В 1786–1789 гг. Карамзин ведет переписку со швейцарским писателем, философом, богословом И. К. Лафатером. В письмах выразилось желание поэта разобраться в существующих в то время философских и эстетических концепциях человека, занять собственную позицию в вопросах взаимоотношения религиозной и творческой сфер жизни. Эти искания нашли отражение в стихотворении «Поэзия». В диалоге с сенсуалистскими представлениями Карамзин видит путь рождения поэзии в том, чтобы через ощущение себя постичь Бога. Возникающий при этом сложный комплекс чувств и ощущений может обрести вербальную форму только в поэтическом слове. Именно оно обладает способностью, которую двадцатью годами позже В. А. Жуковский определит как возможность «выразить невыразимое» [22, с. 336]. Но именно Карамзиным и поэтами его круга впервые была осознана и высказана мысль о новой для русской поэзии задаче – передать трудноуловимые оттенки чувств, мыслей, глубинных движений души.

Значимой деталью в стихотворении «Поэзия» оказывается то, что и Бог, и человек, и мир – прекрасны, величественны, наполнены любовью. Религиозное начало в стихотворении Карамзина сливается с эстетическим, формируя новое восприятие поэтического творчества. Выстраивается четкая иерархия: Бог, «причина бытия» – человек, «прекраснейшая тварь» – мир, «собор красот». И Бог, и мир обращают на человека свою любовь. Наполненный этой любовь человек изливает свое сердце в гимне Богу. Возведение поэзии к гимнической традиции определяет ее адресата – «поэзия святая» направлена к небесному Отцу. Такое понимание поэтического творчества созвучно тому, что вскоре получит развитие в лирической системе романтиков. Именно они дают жанру гимна новую жизнь в литературе и утверждают миф о сакральном происхождении и назначении поэтического слова (Новалис, Г. Гейне; в отечественной литературе – В. А. Жуковский, А. С. Пушкин). Предтечей этой традиции в России становится Карамзин. Обращение поэта к трактовке слова как элемента художественной системы через гимническую традицию четко определяет вектор авторской мысли – категории прекрасного и нравственного, сливаясь, формируют особое, отличное от других, Слово, становящееся началом поэзии.

Отдельного внимания заслуживает эпиграф к карамзинскому стихотворению, взятый из отрывка поэмы «Мессиада» Ф. Г. Клопштока «Der Himmel und die Himmlischen» («Небо и небожители»):

Die Lieder der göttlichen Harfenspielerschallen mit Macht, wie beseelend.

Klopsto<c>k

«Песни божественных арфистов звучат как одухотворенные» – эта строчка задает стихотворению Карамзина идейный ориентир. Мысль об особой миссии воспевания Бога, которая у Клопштока возлагается на уподобленных ангелам творцов, «серафимов», «небожителей», по-своему осмысляется Карамзиным. Право и способность восхвалить Бога отдается им в руки поэтов, которым доступно особое ощущение мира. Именно они, по мысли Карамзина, достойны быть небожителями, приблизиться к небу в своих творениях, воплотить в поэтическом слове то, что невозможно высказать обычным языком. В таком восприятии художественного слова стихотворение Карамзина также оказывается созвучно произведению Клопштока. Примечательно, что в «Небе и небожителях» появляется эпитет «Unaussprechliche» – «невыразимое», по отношению к имени Иеговы (в переводе П. Шкляревского это слово передано как «неизреченный» [40]). Способность воплотить в слове мир во всей его целостности не доступна даже поэтическому слову. Абсолютной «выразимостью» обладает только слово Бога. Но поэт имеет возможность в своем творчестве максимально приблизиться к сакральной сфере, и одним из необходимых условий является музыкальность поэзии, воплощенная как на звуковом уровне, так и в гармонии содержательной стороны художественного слова. Эстетические взгляды Клопштока и вступившего с ним в поэтический диалог Карамзина предвосхитили позицию предромантизма и романтизма в отношении сути поэтического творчества, которая очень четко была определена Г. А. Гуковским: «Слово должно звучать, как музыка, и в нем должны выступить вперед его эмоциональные обертоны» [15, с. 48].

Возникающий посредством эпиграфа поэтический диалог не ограничивается семантикой одной строки или произведения. Оказавшаяся идейным центром стихотворения Карамзина проблема назначения и возможностей поэтического слова перекликалась с лирическими размышлениями немецкого поэта. Клопшток стремился в творчестве обнаружить свободу, присущую поэзии, что сделало его в свое время кумиром моло-

дых штюрмеров. В задачи поэтического творчества, по мнению Клопштока, входило, прежде всего, достижение максимальной репрезентативности, «выразимости» слова. При этом предметом изображения, в первую очередь, должен был стать внутренний мир человека, поэзия была призвана озвучивать интимные, личные нотки. Карамзин, вслед за Клопштоком, видит назначение поэзии в том, чтобы, восприняв окружающее сквозь призму человеческой души, одухотворять и гармонизировать мир.

Но первоначальная гармония, обретенная вместе с поэтическим даром и ставшая основой «святых гимнов», утрачивается после грехопадения человека. В лирическом сюжете стихотворения Карамзина появляется новый смысловой узел – меняется человек, мир вокруг него, иной характер приобретает поэтический дар. После изгнания человека из рая поэзия становится доступна не каждому, поэтическое слово воспринимается уже не как сакральное, а как сакрализованное, оно опускается на землю и становится доступным только избранным:

…Почасту мудрый старец
Среди сынов своих, внимающих ему
Согласно, важно пел таинственные песни
И юных научал преданиям отцов.

[26, с. 58–59]

Стихотворство оказывается теперь уделом «невинных, чистых душ», которые, наставляемые ангелом, по-прежнему посвящают свои творения Богу. Поэзия соотносится у Карамзина с образами библейских праведников, подобно им, она не погибает во время Великого потопа.

Но грехи, в которых погряз человек, постепенно затрагивают и поэзию – «святый язык небес нередко унижался». Поэтические строки стали обращаться не к Богу, а к вещному, бездуховному миру, недостойному творческого осмысления. Но остается и чистая, «святая» поэзия, которая становится уделом еще более узкого круга людей, «избранного рода». К нему причисляются авторы книг Ветхого завета, древнегреческие и римские поэты, У. Шекспир, Д. Мильтон, Э. Юнг, Д. Томсон, К. Геснер, Ф. Г. Клопшток. Обращаясь к отдельным вехам истории мировой литературы, Карамзин переоценивает ее. К признанным классици-

стами грекам – Гомеру, Софоклу и Еврипиду – поэт добавляет Биона, Феокрита и Мосха, написавших знаковые для сентименталистов пасторали. Обойдя вниманием давшую канонический образец классицизма французскую литературу, Карамзин воспевает отвергнутых классицистами Оссиана и Шекспира, открывших «верный» путь английской литературе. Не меньшее восхищение вызывают у поэта идиллии Геснера, который назван в стихотворении «сладчайшим песнопевцем». Высочайшего признания удостаивается в глазах автора «вдохновленный богом» Ф. Г. Клопшток. С точки зрения Карамзина, эти имена составляют плеяду настоящих творцов. Главной заслугой перечисленных поэтов считается духовная направленность их творчества. Черпающие вдохновение в Боге, в своих произведениях они возвышаются до сакральных истин, постигают их и воплощают в своей поэзии. Их творчество – это воспевание и одновременно познание мира с разных сторон.

Мир в стихотворении Карамзина представляет собой целостное явление, все части которого неразрывно связаны между собой. Имманентный мир души человека, реальное земное пространство, воплощенное в образе Натуры, трансцендентные миры ада и рая оказываются неотделенными друг от друга. Все эти пространства слиты в единый мирообраз. Более того, поэтам доступно прямое обращение к Богу, посредством поэтического слова. Это делает его центром мироздания, объединяющим в Слове все сферы человеческого и внечеловеческого бытия. В произведении Карамзина возникает основа, на которой вырастет мысль о пророческой миссии поэта, что найдет воплощение в творчестве русских романтиков. В предпоследней строфе стихотворения возникает мысль о грядущем Золотом веке русской поэзии.

О россы! век грядет, в который и у вас
Поэзия начнет сиять, как солнце в полдень.
Исчезла нощи мгла – уже Авроры свет
В **** блестит, и скоро все народы
На север притекут светильник возжигать…
[26, с. 63]

По мнению Д. Д. Благого, за звездочками скрывается слово «Москва» [10]. С этой точкой зрения спорит П. А. Орлов. Он считает, что пропадающая в таком случае стопа нарушает ритм стихотворения, который

Карамзин до этого четко выдерживает. Исследователь предлагает альтернативную трактовку – прочитывать вместо звездочек «Петрополь». Помимо ритмического соответствия аргументом в пользу такого прочтения П. А. Орлов называет семантическую перекличку образа Петрополя со словом «север», возникающую в следующей строке [42]. Но на наш взгляд, наболее интересным является истолкование скрытого Карамзиным образа, предложенное М. Шрубой: за четырьмя звездочками исследователь видит фамилию Г. Р. Державина («…уже Авроры свет в *Державине* блестит»), который, как можно предположить, справедливо провозглашается в стихотворении Карамзина предтечей Золотого века русской литературы [58, с. 298].

В финале возникает поэтическая самоидентификация лирического героя. Он уже не сторонний наблюдатель, рефлексирующий о творческом призвании, а часть плеяды поэтов. При этом лирический герой мыслит себя стихотворцем не только при жизни, но и после смерти, когда, «пробудившись» в вечности, он будет воспевать в ангельских гимнах Творца. В этих образах вновь возникает гармония, заявленная в первых строках стихотворения. Возвращение к истокам поэтического слова уподоблено Карамзиным обретению утраченного рая, который оказывается доступен лирическому герою благодаря тому, что на земле он выполняет миссию поэта.

§ 2. Мотив «говорящего молчания» в эстетическом манифесте В. А. Жуковского «Невыразимое»: к вопросу об онтологической поэтике

В толковании «Невыразимого» В. А. Жуковского, которое стало одним из эстетических манифестов и «лирической философией» автора [60, с. 156–157, 170–177], сложилась противоречивая тенденция оценки вербальной и невербальной составляющих [ср.: 1, 22]. В. И. Даль дает следующее толкование слову «невыразимый»: «несказанный, чего нельзя выразить, объяснить на словах» и далее следует пояснение: «***Невыразимость*** *чувств противополагается выразимости мыслей»* [выделено в первоисточнике: 18, с. 507]. Таким образом, в словаре XIX века данное понятие актуализируется через оппозицию: мысль – чувство, рациональное – эмоциональное. Первое можно выразить, второе – нет. Отметим

также, что категории, в соотнесении с которыми актуализируется идея невыразимости в сознании субъекта, полярны: на одном полюсе оказывается слово, на другом – молчание. Между ними возникает сложное намагничивание смысла, вскрывающее проблему взаимоотношения между человеком и миром. Данное явление стало объектом пристального изучения онтологической поэтики, в настоящее время находящейся в стадии активной разработки. Л. В. Карасев, один из теоретиков этого метода, определяет в качестве основания толкования онтологически ориентированного исследователя «удивление перед самим фактом явленности бытия, его наличествования в конкретном пространственно-вещественном оформлении» [27, с. 93]. Эстетическое бытие и модель мира являются центральными категориями онтопоэтики. Не случайно «Невыразимое» В. А. Жуковского в этом контексте вызывает особый интерес. В статье Е. А. Трофимова стихотворение анализируется в соотнесении с христианскими иконописными мотивами и мотивами фаворского преображения Христа [50]. В монографии Р. Е. Саенко анализ текста включен в контекст исследования онтологии пустоты в лирике XX века [47].

Как представляется, мотив невыразимости в русской литературе оформился в связи с осмыслением двух основополагающих идей. Первая – невыразимость красоты и совершенства божественного мироздания, это путь к становлению философско-онтологической лирики. Вторая – невыразимость чувств, что нашло отражение, прежде всего, в любовной лирике (ср. первое освоение мотива в лирике В. А. Жуковским [16, с. 34]).

Обратим внимание на то обстоятельство, что эстетическими манифестами на начальной стадии развития мотива в романтической лирике стало два стихотворения: «Невыразимое» В. А. Жуковского (1819; публикация – 1827) и элегия «Есть наслаждение и в дикости лесов» К. Н. Батюшкова (1819; публикация – 1828). Оба стихотворения были написаны в 1819 году и опубликованы после значительного перерыва, оба реализуют единый комплекс мотивов [20; 21, с. 536–538; 4, с. 318–319]. Пейзажная зарисовка в них соотнесена с субъективацией природы, а попытка выразить личностное отношение к ней актуализирует мотив молчания: у Жуковского возникает ситуация «говорящего молчания» («И лишь молчание понятно говорит»), у Батюшкова – невозможности молчания («Их выразить душа не знает стройных слов / И как молчать об них – не знаю») [4, с. 237]). Таким образом, в процессе формирования романтиче-

ской эстетики идея выражения невыразимого была основана на взаимодействии душевных устремлений с вербальными возможностями, что создает условие для эстетической постановки лингвофилософских вопросов, в частности, через осмысление категории молчания в контексте создаваемой картины мира.

Молчание как особое волевое решение связано с разными причинами, смыслопорождение которых колеблется от невежества (отказ, нежелание идти на диалог, стремление «выдержать паузу» и т. п.) до абсолютных человеческих ценностей (обет безмолвия, отделяющий человека от мирской суеты во имя Бога). Жак Деррида, к примеру, проблему молчания вводит в сферу «искусства не-ответа или отсроченного ответа», соотносимого с риторикой войны, полемической хитростью: «Вежливое молчание может стать самым дерзким оружием и самой едкой иронией» [19, с. 41]. Истоки осмысления молчания как философского поступка находятся в раннем эллинизме, в частности, в скептицизме, где оно определялось как «ответ на кричащие запросы жизни», по мнению А. Ф. Лосева, «это один их самых сложных и глубоких философских ответов вообще» [34, с. 455]. Молчание стало одной из категорий философского толкования исключительных коммуникативных ситуаций.

Ритуальное молчание имеет религиозную природу. Являясь одной из степеней духовного совершенствования, в поучениях Иоанна Лествичника оно называется «матерью молитвы». При этом важен не отказ от слова как такового, а осознанное стремление к вдумчивому постижению события богообщения, отсюда определение этого состояния как «благоразумного молчания»: «Любитель молчания приближается к Богу и, тайно с Ним беседуя, просвещается от Него» [25, с. 204]. 27-я степень в Лествице духовной связана с понятием священного безмолвия тела и души. «Кто постиг безмолвие, тот узнал глубину таинств; но не вошел в оную, если бы не увидел и не услышал прежде дыхания бесовских ветров и возмущения волн искушений» [25, с. 414]. В поучениях святых отцов ключевыми оказываются следующие моменты: отказ от многословия, которое приравнивается к греховному искушению; постижение Божественной истины через деятельное молитвенное молчание; любовь к безмолвию. История христианства знает расцвет подобного сверхвербального служения Богу – исихазм. Подвижническая жизнь аскетов-

пустынножителей первых веков христианства стала истоком осмысления христианского монашества, постепенно оформившего теоретическое богословие в поучениях подвижников Церкви.

Молчание как эстетическое событие порождает вереницу доказательств. Так рождается один из парадоксов: для объяснения природы молчания необходима вербальная мотивация. Если в философской традиции внесловесная пауза актуализирует проблему диалоговой стратегии, то христианский аскетизм ориентирован на мистическое постижение Божественной сути в напряженном деятельном молчании, предполагающем концентрацию умственных и душевных сил.

Стихотворение В. А. Жуковского «Невыразимое» начинается с лингвофилософской проблемы: «Что наш язык земной пред дивною природой?». Поэтическая трактовка возможностей языка находилась в диалоге с лингвистическими поисками толкования его сущности. Например, В. Ф. Гумбольд, чья концепция языкознания формировалась в эту же эпоху, следующим образом объясняет способ взаимодействия языка и природы: «Каждый язык содержит в себе самобытное мировоззрение. Как отдельный звук встает между предметом и человеком, так и весь язык в целом выступает между человеком и природой, воздействующей на него изнутри и извне» [17, с. 80]. Язык и природа – эти две сферы определены в процессе их взаимовлияния. Лингвофилософская проблема взаимодействия вербальных возможностей и мироздания, центральная для «Невыразимого», была центральной и для художественно-эстетических взглядов Жуковского [61, с. 27–51].

Завязкой лирического события «Невыразимого» становится вопрос: «Что наш язык земной пред дивною природой?». Уже в первом стихе определена онтологическая модель мира как факта бытия и определена проблема онтологии языка, который стремится к выражению божественного создания. Лирическая медитация, явившаяся попыткой ответа на поставленный вопрос, завершается в финале возвратом к начальной ситуации: «Какой для них язык?». Так возникает тематическое кольцо, обнажающее ключевую проблему возможности отражения в слове полноты мироздания. Вопрос о взаимоотношении языка и действительности в контексте стихотворения исключает толкование языка как формы отражения мира. Природный мир у Жуковского воспринимается

как самодостаточное явление, целостное и многогранное описание которого недоступно человеку. Образ языка абстрагирован. Это не конкретная система, а универсальная модель общечеловеческого, «земного», способа диалога с мирозданием. Однако несмотря на однотипность начального и финального вопросов, они существенно отличаются друг от друга; между ними лежит ситуация преображения сознания субъекта лирического высказывания, который проходит путь от замкнутой сферы пребывания в «языковом плену» («**Что** наш язык?») к поиску новых языковых возможностей («**Какой** для них язык?»). И если на начальный вопрос осуществляется попытка ответа, то финальный – уходит в многоточие и определяет новый виток лирической медитации, который уже проецируется во вневербальную (несловесную) сферу финала стихотворения, продолжая тему «отрывка».

Образ «земного языка» в стихотворении Жуковского концентрирует разные ипостаси романтической концепции; вбирает в себя творческое начало и, как это не парадоксально, – «говорящее молчание» («И лишь *молчание* понятно *говорит*»). Оксюморонная симметрия организует поэтику начала и финала: вначале осуществляется попытка *объяснения* с помощью слов категории *невыразимого*, в финале возникает мотив «говорящего молчания».

На фоне рассуждений о человеческих возможностях словесного «пересоздания» Божественного творения обнаруживается драматический конфликт выражения невыразимого. Невыразимое – для Жуковского – эстетическая модель восприятия Божественной красоты мира сквозь призму душевной красоты [16, с. 33–40]. Высшая форма макрокосмического диалога определяется в ситуации слияния человека с надличностным началом. В лирическом движении мысли стихотворения выделяются микротемы, организующие философский монолог. Композиционным центром становится восприятие вечернего пейзажа, который дан как с позиции внутреннего, духовного видения, так и с точки зрения реально-визуальной оценки. Переживание величественной красоты вечернего мира на первый план выводит тему «сердечного знания», духовного созерцания:

Святые таинства, лишь сердце знает вас.
Не часто ли в величественный час
Вечернего земли преображенья,
Когда душа смятенная полна
Пророчеством великого виденья
И в беспредельное унесена, –
Спирается в груди болезненное чувство,
Хотим прекрасное в полете удержать,
Ненареченному хотим названье дать –
И обессилено безмолвствует искусство?
[21, с. 129]

Эгоцентричная позиция лирического героя, обращенного к «памяти сердца» («лишь сердце знает вас»), сменяется душевным смятением и душевной полнотой, подготавливающими преображение героя, стремящегося к беспредельному. Кульминацией лирического восторга становится мотив душевного полета, через который происходит преодоление телесной оболочки и слияние души с мирозданием («И в беспредельное унесена»). Динамика душевного преображения основана на религиозных мотивах «святых таинств» и «пророчеств». Герой проходит путь от «внутреннего знания» к сверхзнанию «пророческого видения». Завершается медитативный фрагмент истощением душевных сил. На смену словообразам «сердце», «душа» приходит словообраз «грудь», возвращающий лирического героя в сферу замкнутости телесного мира: «Спирается в груди болезненное чувство». Драматический конфликт между великим постижением тайны и невозможностью ее выражения концентрируется в идее обессиленного безмолвия искусства. Это – пороговая ситуация, порожденная болезненным истощением душевных сил, с одной стороны, с другой же – динамика лирической мысли сакрализует идею «безмолвия», делает его онтологически бытийственным. Религиозный контекст лирической медитации восходит к христианскому мифу о творении мира через Слово. Мотив безмолвия в этом фрагменте определяется невозможностью *наречения ненареченного*: «Ненареченному хотим названье дать». Рефлектирующее «я» посягает на сверхчеловеческий поступок называния еще ненареченного. Отсюда – истощение и болезненное состояние, напоминание о телесности, насыщенной внутренней болью. В кульминационной точке прови*д*ения тайн мироздания человек ока-

зывается в состоянии болезненного переживания невозможности их словесного отражения.

Подобный конфликт имеет религиозную основу сопоставления языка Божественного и земного, восходящего к библейской традиции (ср.: «Слова Господни – слова чистые, серебро, очищенное от земли в горниле, семь раз переплавленное» (Пс. 11; 7); «Небеса проповедуют славу Божию, и о делах рук Его вещает твердь. День дню передает речь, и ночь ночи открывает знание. Нет языка и нет наречия, где не слышался бы голос их» (Пс. 18; 2–4)).

Вслед за мотивом духовного провидения вечерних тайн в «Невыразимом» следует описание картины заката, переданной с помощью визуальных мотивов. Спектр зрительных впечатлений приближен к возможностям реального восприятия мира, это своего рода «угол зрения», где высшая точка видения – небо с плывущими по нему облаками, низшая – дрожанье вод и дальняя перспектива – берега:

Что видимо очам – сей пламень облаков,
По небу тихому летящих,
Сие дрожанье вод блестящих,
Сии картины берегов
В пожаре пышного заката –
Сии столь *яркие черты* –
Легко их ловит мысль крылата,
И есть *слова* для их *блестящей* красоты.
(Курсив – в первоисточнике [21, с. 129]).

В данном фрагменте соединяется видение и знание героя: видимый мир залит пламенем облаков и пожаром заката, но провиденциальное знание и «мысль крылата» угадывает за световым фоном очертания окружающего мира: «тихое небо», «движение вод», «картины берегов». Образ заката порождает выделенный автором, а потому несущий особую семантическую нагрузку, мотив «*блестящей* красоты» (ср.: пламень – пожар – яркие черты).

Но то, что слито с сей блестящей красотою –
Сие столь смутное, волнующее нас,
Сей внемлемый одной душою

Обворожающего глас,
Сие к далекому стремленье,
Сей миновавшего привет
(Как прилетевшее незапно дуновенье
От луга родины, где был когда-то цвет,
Святая молодость, где жило упованье),
Сие шепнувшее душе воспоминанье
О милом радостном и скорбном старины,
Сия сходящая святыня с вышины,
Сие присутствие Создателя в созданье –
Какой для них язык?

[21, с. 129–130]

Лирическое событие, в основе которого лежит идея дива / чуда, постепенно готовит преображение субъекта лирического высказывания. Оторвавшись от земных возможностей «языкового плена», он приобщается к сверхвербальному, сакральному диалогу с мирозданием. Он слышит «обворожающего глас», «миновавшего привет», «шепот воспоминанья». Заявленный раннее мотив *пророчества* преобразует возможности духовного диалога и создает условие для величайшего прови*д*ения – присутствия Создателя в созданье. В этом контексте воспоминание о «*святой молодости»,* соотносимое с образом цветущего луга родины, теряет реально биографические черты и наполняется общечеловеческим смыслом, вызывая ассоциации с райским миром, являющимся *святой* колыбелью всего человечества.

Если восстановить динамику преображения лирического героя, то можно обнаружить постепенное движение от земной, человеческой системы ценностей к надземной, провиденциальной. Его путь от знания к пророческому видению проходит границу обессиленного безмолвия, сокрытого в телесной замкнутости болезненного чувства. За этой границей следует прорыв к сверхзнанию и постижению тайной природы молчания: «И лишь молчание понятно говорит». Молчание осмыслено как один из глобальных законов жизни, онтологически приравненный к знанию законов бытия. Финальный мотив душевного полета («Горе душа летит…») придает особый смысл жанровому подзаголовку, семантика которого не только фиксирует идею незавершенности, фрагмента, но и значение «отрыва», преодоления телесности и вещественности, переход

к высшим основам бытия. Сейчас преодолеваются и законы телесности, и границы видимого мира. Лирическая медитация, пронзая горний мир в финале стихотворения, образует сакрально ценностную вертикаль. Как только она определена – словесное событие обретает абсолютную внесловесную ценность. «Говорящее молчание» становится концентратом душевных и умственных сил, итогом стяжения мысли на присутствии Создателя в создании.

Процесс выражения невыразимого в лирическом движении мысли стихотворения Жуковского сродни инициальному поэтапному погружению в тайны бытия: от отстраненного восприятия мира к стремлению слияния с ним. Высшей сферой постижения сущности бытия становится прапамять о райском мире и слияние с Божественной сутью мироздания. Мотив вздоха («Все необъятное в единый вздох теснится») наполняет финал текста жизненным дыханием, жизнь предстает в ее грандиозной необъятной полноте. Вдох/выдох – есть ритм жизни, вписанной в промежуток от первого вдоха до последнего. Вздох – напряженный, осознанный, размеренный и затяжной жест слияния с дуновением Божественного мира. Этим «вздохом» наполнен словесный жест финала – «скованность» этим «теснением» сливается с мотив говорящего молчания, завершающего стихотворный отрывок. Речь рождается на выдохе; произнося слова, мы включаем их в ритм дыхания жизни. Динамика мысли лирического «я» Жуковского вбирает в себя центральные идеи священнобезмолвия мистического богословия, сформулированного исихастами: постижение божественного первосмысла через приобщение ума и сердца к Богу, прозрение райского мира, особая практика дыхания, позволяющая сконцентрироваться на внутреннем прозрении.

«Говорящее молчание» у Жуковского наполняется Божественным смыслом, концентрируя в «онтологической тишине» предыдущие размышления о взаимодействии языка и мира. Финальный мотив, как представляется, соотносится с идеей молчаливого мышления, находящегося в диалоге с мирозданием. Рефлексивная основа сентенции Жуковского соотнесена и с прапамятью о райском блаженстве, и с переживанием ситуации осознания Божественного присутствия, что порождает особого рода полноту мысли и ощущение полноты жизни.

§ 3. Категории молчания и слова в художественном мире Ф. И. Тютчева: «Silintium!»

Особенности поэтического словоупотребления Ф. И. Тютчева – не теряющая своей актуальности проблема, входящая в сферу интересов, как литературоведения, так и лингвистики. Существуют работы, рассматривающие особенности бытования слова в поэзии Тютчева в разных аспектах: от изучения лексического состава лирики и составления словаря языка писателя (Е. А. Чернявская, Е. В. Севрюгина, Т. С. Петрова) до осмысления проблемы «чужого слова» в тютчевской поэтической системе (Р. Г. Лейбов, А. Л. Осповат) и т. д. Однако к настоящему времени недостаточно изученным остается вопрос о соотношении мотивов слова и молчания в художественном мире поэта.

Одну из ключевых особенностей существования слова в художественном мире Тютчева отметил Ю. М. Лотман: «Поэтический мир Тютчева реализуется только в слове, но фактически лежит за его пределами. Более того, он лишь с известной напряженностью реализуется в слове. Одновременно и мир житейских впечатлений, и весь хаос бытия неадекватны словарю обыденной речи. Это и определено Тютчевым, как отношение «невыразимости», борьба с которым и создает специфику тютчевского слова, героическую победу пророка над косноязычием» [35, с. 594].

Осознание несовершенства слова, актуализирующее романтический мотив «невыразимого», приводит к эстетизации молчания как способа преодоления коммуникативной несостоятельности вербального сообщения. В этом смысле слово и молчание выступают в художественном мире Тютчева как противопоставленные единицы: содержательное молчание противостоит бессодержательному слову.

Разумеется, смысловое наполнение мотивов слова и молчания не сводится к одному значению: будучи продуктивными в художественной системе Тютчева, эти мотивы контекстуально обогащаются разными семантическими оттенками. Далее обозначим некоторые из них. Так, вариативность мотива молчания представлена следующим образом: молчание как состояние мира, «всемирное молчанье» («Видение», «Бессонница»), «священное молчанье» («Урания»), умиротворяющее молчание («Вчера в мечтах обвороженных...», «Тихой ночью поздним летом...» и т. д.), молчание перед свершением события («Олегов щит»,

«Сей день, я помню, для меня...» и т. д.), молчание как характеристика «иного» мира («Сон на море», «Еще шумел веселый день...»), «мертвое молчанье» («Поток сгустился и тускнеет...»), молчание как состояние души («Silentium!», «Душа моя, Элизиум теней...») и др.

Мотив слова имеет следующие варианты экспликации: праздное слово, «суесловье» («Не дай нам духу празднословья...», «Чему молилась ты с любовью...»), непродуктивное слово, подразумевающее невозможность вербального выражения («Нет дня, чтобы душа не ныла...», «Сижу задумчив и одни...»), «роковое слово» («Наполеон», «Стоим мы слепо пред Судьбою...»), «живое слово» («Живым сочувствием привета...»), «заветное слово» («Колумб») и т. д. Особую значимость мотив слова обретает в политических стихотворениях Тютчева, где возникает «русское слово», «слово русского царя», «святое слово» как феномен национальной самобытности, появляется мотив «служения словом», а также противопоставление праведного, истинного слова («Хотя б она сошла с лица земного...») и неправедного, искаженного («Encyclica»).

Обратимся к стихотворению, в котором взаимодействие слова и молчания реализовано как соотношение формы, содержания и материала – «Silentium!». В качестве предварительного замечания можно отметить, что как такового мотива слова в стихотворении нет, специфика представления о слове воссоздается в ситуации рефлективного монолога о молчании. При этом особую роль играет словесная природа художественного творчества: стихотворение предстает как акт творческого выражения идеи молчания с помощью словесного материала. Поэтому в качестве определения слова и молчания будет использован более общий термин – категория.

К настоящему времени сложилась обширная история изучения стихотворения «Silentium!», отмеченного еще современниками поэта (Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев, Н. А. Некрасов) и позднее ставшего программным для символистов (В. Я. Брюсов, А. Белый, К. Д. Бальмонт и др.). Обозначим несколько концепций природы молчания в стихотворении.

Существует тенденция определения феномена молчания в стихотворении в русле романтической традиции, с характерной для нее сосредоточенностью субъекта сознания на мире собственной души, внутреннем «Я», противопоставленном внешнему миру [28, с. 94]. Б. Я. Бухштаб обнаруживает в «Silentium!» романтическую тему мистического «открове-

ния»: «молчание» трактуется как путь к «высшему» познанию» [11, с. 34]. Однако еще в 1928 г. Л. В. Пумпянский высказывает предположение, что тема «рокового молчания» в «Silentium!» маркирует переход от догматического романтизма и натурфилософии едва ли не к нигилизму и декадентству [45, с. 34].

Согласно другой традиционной точке зрения, стихотворение определяется как рефлексия над поэтическим языком и смыслом творчества в целом. В частности, Л. А. Озеров пишет следующее: «Слово, после того как поэт отпылает, переболеет, кажется ему слабым и бледным отпечатком от недавних чувств и мыслей» [41, с. 83]. Отсюда единственная альтернатива несовершенному слову – молчание. Сходные мысли высказывает И. В. Козлик, отмечающий, что в «Silentium!» выражается «драма художника, верящего в силу и возможность искусства и понимающего, что в условиях растления духа <…> и разобщенности с природным миром <…> созидательная сила творений искусства остается нереализованной, чем творчество как бы обессмысливается» [29].

Еще один аспект восприятия стихотворения представлен в работе А. И. Журавлевой, которая рассматривает «Silentium!» как полемичное по отношению к пушкинскому канону, пафос которого, по мнению исследователя, есть «противоположная тютчевской мысль о возможности все выразить стихом» [23, с. 186]. Противоположную оценку дает Н. В. Королева, утверждающая отсутствие полемики в стихотворении, которое, скорее, носит не спорящий, а убеждающий характер [31, с. 147–159].

Концепция особого «неизрекаемого», «сокровенного» слова в стихотворении отражена в работе Л. А. Ходанен, рассматривающей «Silentium!» в контексте двух традиций отношения к слову: античной (риторика) и христианской (исихазм). Согласно концепции статьи, эти традиции «представлены не в противостоянии двух апорий, а развиваются в самой динамике монолога как преодоление двойного бытия слова, публичного и сокровенного» [54, с. 11].

Несомненно, огромное количество существующих интерпретаций стихотворения и периодическое появление новых работ, посвященных его анализу, свидетельствует о неугасающем исследовательском интересе. «Silentium!» представляет собой нерешенную загадку, обусловленную, главным образом, парадоксальностью факта воплощения идеи молчания в слове. Вопреки категоричному призыву «Silentium!» («Молчание!») и

многочисленным обращениям («молчи!») в финале каждой строфы, вербализация все же осуществляется. Причем словесный поток не останавливается ни на заглавии, ни в пределах первой строфы, которая могла бы выступать в качестве отдельного произведения, имеющего смысловую завершенность. За первой строфой следует и вторая, и третья. В результате у читателя может возникнуть впечатление нарочитой словесной избыточности (чему, например, способствует многократное повторение самого слова «молчи»: 4 раза, помимо заглавия). И это при установке на непроизнесение слов. Конечно, пространное рассуждение о необходимости молчания отнюдь не является показателем поэтической несостоятельности Тютчева, напротив, такая форма, по-видимому, обусловлена художественной необходимостью, реализующей сознательную авторскую интенцию.

Примечательно, что используемые глагольные формы единственного числа повелительного наклонения предполагают наличие слушателя («ты»), к которому обращается субъект лирического высказывания. То есть традиционный лирический монолог обретает потенциальную диалогичность: не случайно стихотворение нередко воспринимается как полемическое по отношению к неизвестному собеседнику. И тут же – отрицание целесообразности диалога: «Как сердцу высказать себя / Другому как понять тебя / Поймет ли он, чем ты живешь / Мысль изреченная есть ложь...». Последний приведенный стих, обретающий в русской культуре статус максимы, задает возможность внутритекстовых смысловых превращений: все сказанное потенциально может быть воспринято как ложь, включая и саму мысль о ложности изрекаемого слова. Все это свидетельствует о наличии некоего глубинного противоречия между словом и молчанием и порождает многочисленные вопросы о природе словесного высказывания в стихотворении. Что же такое слово: истина или ложь? Почему призыв к молчанию так избыточно многословен?

Очевидно, что «слово о молчании» в стихотворении обретает особый статус и значимость по сравнению с его обыденным употреблением. М. Эпштейн в работе «Слово и молчание в русской культуре» выделяет две функции языка: информативную и формативную. Первая из них, присущая человеческому языку, сообщает о мире, вторая же – творит мир, являясь свойством божественного языка. Далее исследователь пишет: «Но нельзя отнять у человеческого языка и формативную функцию,

которая особенно ясно выступает в «священном языке», на котором человек обращается к Богу и сам как бы уподобляется Богу. Таков язык заклинания и молитвы, цель которых – не сообщать о каких-то явлениях, но вызывать сами явления» [59, С. 28]. В стихотворении «Silentium!», несомненно, реализуется формативная миротворящая функция языка: результатом произнесения слова становится сотворение внутреннего мироздания («Есть целый мир в душе твоей…»), строящегося по законам вселенной («звезды», «ключи», космическая динамика мира: «Встают и заходят оне…» и т. д.). Однако слово в данном случае оказывается обращенным не вовне, как слово Бога, творящее мир и вызывающее явления из небытия, а вовнутрь, реализуясь в акте творения внутреннего мира. Возможно, именно таким образом объяснима скудность деталей при описании мира внешнего («дневные лучи», «шум») и его связь с разрушительным хаотическим началом («оглушит», «разгонят»), поскольку творящая энергия направлена не на него.

Возвращаясь к мысли об особой силе заклинательного и молитвенного слова, отметим, что композиция стихотворения имеет некоторое сходство с ритуальными текстами: композиционный повтор в финале строф создает суггестивную «заклинательную» форму с рефреном-замком «и молчи!».

Итак, в «Silentium!» в полной мере реализуются творческие потенции слова. Все это не только не разрешает, но еще более усугубляет противоречия между категориями молчания и слова, ведь сам по себе акт вербализации душевного мира противостоит идее молчания и запрету на произнесение слов.

По-видимому, нарушение собственного запрета на словесное воплощение внутреннего мира обусловлено некими непреодолимыми внутренними обстоятельствами. Лингвистике известен факт психологической необходимости выражения душевного переживания посредством слова. Так, А. А. Потебня в работе «Мысль и язык» отмечает следующее: «Человеку врожденно стремление высказывать только что услышанное, освобождать себя от волнения, производимого силою, действующею на его душу, в слове передавая эту силу другому и нередко не заботясь о том, будет ли она воспринята разумным существом или нет. Это стремление, особенно в первобытном человеке и ребенке, может граничить с

физиологическою необходимостью. Как ребенку и женщине нужно бывает выплакаться, чтоб облегчить свое горе, так необходимо высказаться и от полноты душевной» [44].

Вероятно, именно состояние «переполнения души», характерное для субъекта лирического высказывания в «Silentium!», становится причиной нарушения запрета на раскрытие душевного мира другому («Как сердцу высказать себя…»). Однако сам факт вербализации идеи вовсе не свидетельствует о преодолении категории молчания посредством слова. Содержанием стихотворения все же остается молчание, а не слово, более того, именно молчание главенствует и подчиняет себе слово, а не наоборот. Для того чтобы убедиться в этом, обратимся к поэтике заглавия, а также композиционным и метрическим особенностям стихотворения.

Появление латинского слова в качестве заглавия явилось объектом постижения многих исследователей: Л. А. Озеров осмысляет его как своеобразный «диагноз» на языке «медицинской латыни» [41, с. 83]; Я. О. Зунделович обнаруживает «нечто от позднеантичного или средневеково-трактатного в самом использовании для стихотворения заголовка «Silentium!» [Цит. по: 23, с. 183]; А. И. Журавлева высказывает предположение о наличии «аналогии с вечным школьным даже не «учительным», а «учительским» восклицанием – «Тишина!» и связывает с тютчевским «дидактизмом» [23, с. 183–184]; Л. А. Ходанен отмечает ассоциативную связь заглавия с «античной традицией звучащего слова, риторики как искусства слова и оформления мысли» [54, с. 6]. Добавим к приведенным концепциям следующее наблюдение: латинский язык традиционно относится к группе так называемых «мертвых» языков, т. е. тех, которые не функционируют в сфере живой непосредственной межличностной коммуникации. Таким образом, появление латинского заглавия не только настраивает на обращение к античной традиции, но и становится знаком своеобразного коммуникативного вакуума. К тому же, согласно «формативной» функции языка, реализованной в стихотворении, заглавие «Silentium!» ценностно организует художественное целое: молчание призывается в мир и начинает существовать в нем, являясь при этом его смысловой доминантой. Значение становится онтологией: слово превращается в молчание.

Композиционных особенностей стихотворения мы отчасти касались выше. Отметим, что помимо суггестивной функции, повтор играет

еще одну немаловажную роль: слово «молчи», многократно произнесенное в финале строф, как будто ограничивает словесную массу и формально, и содержательно. Стоит отметить, что стихотворение и начинается с призыва к молчанию: «Молчи, скрывайся и таи…». Таким образом, создается композиционное кольцо, усиленное неоднократным повторением: по сути, в кольцо замыкается первая строфа, каждая последующая и все стихотворение в целом. При этом в качестве композиционного элемента нельзя не учитывать заглавие («Silentium!»), надстраивающее над текстом дополнительную «ступень безмолвия». В результате словесный материал оказывается в сложной многоуровневой системе обособленных, но связанных друг с другом элементов, замкнутых кругов молчания. Композиционные особенности обнаруживают общую тенденцию в «Silentium!»: молчание довлеет над словом и подчиняет его себе.

Наиболее яркая иллюстрация этой тенденции – метрика стихотворения. Необычность стихотворного размера «Silentium!» считается общепризнанной. Причиной тому являются три стиха, включенные в традиционный четырехстопный ямб: «Встают и заходят оне / Безмолвно как звезды в ночи…» и «Дневные разгонят лучи…». Существующие варианты прочтения этих стихов с разной постановкой ударения дают основания для возникновения следующих концепций: стихотворение написано четырехстопным ямбом с использованием «старинных» ударений, составляющих «специфически тютчевскую выразительность», в 4, 5 и 17 стихах (В. Н. Аношкина-Касаткина [4, с. 380–381]); четырехстопным ямбом, переходящим в 4, 5 и 17 стихах в амфибрахий (Б. Я. Бухштаб, А. И. Журавлева) или в 3-иктный дольник (Ф. Федоров [17]); Н. В. Королева объясняет ритмические изменения согласно принципу «трехударности», составляющему, по ее мнению, основу метрического строя стихотворения.

Мы склоняемся к первой точке зрения, поскольку отклонения от традиционных размеров в лирике Тютчева имеют все же более регулярный характер (например, «Весеннее успокоение»), в данном же случае затронуты лишь три стиха, которые, к тому же в других вариантах имеют ритмику ямба (Ср.: «Встают и кроются оне / Как звезды мирные в ночи», «И всходят и зайдут оне / Как звезды ясные в ночи»; «Их заглушит наружный шум / Дневные ослепят лучи»). Акцентологические нарушения, возникающие в этом случае («заходят», «звезды», «разгонят»), с одной

стороны, имеют прецеденты в предшествующей поэтической традиции (ср. пушкинское «Погасло дневное светило…»), с другой стороны, связаны с содержательными аспектами эстетического объекта. В данном случае присваивание слову несвойственного ему ударения – вариант его поэтической трансформации, согласно специфической функции языка в поэзии, отмеченной в работах М. М. Бахтина, который пишет следующее: «Громадная работа художника над словом имеет конечною целью его преодоление, ибо эстетический объект вырастает на границах слов, границах языка как такового; но это преодоление материала носит чисто имманентный характер: художник освобождается от языка в его лингвистической определенности не через отрицание, а путем имманентного усовершенствования его: художник как бы побеждает язык его же собственным языковым оружием, заставляет язык, усовершенствуя его лингвистически, превзойти себя самого» [5, с. 461].

В «Silentium!» преодоление словесного материала, «языка в его лингвистической определенности» обретает предельно острый характер, поскольку содержанием стихотворения является категория молчания. Осуществление эстетического объекта «Silentium!» есть преодоление слова, при этом формальное выражение полностью соответствует художественному заданию: слово заключается в композиционные рамки («и молчи»), метрика присваивает словам несвойственные им ударение – материал подвергается обработке, превращению в процессе творческого акта. Слово преодолевается и превращается в молчание. В результате молчание всецело завладевает художественным миром «Silentium!» и бытийствует в нем.

§ 4. Рефлексия ассоциативных смыслов в поэзии И. Анненского (на примере сборника «Тихие песни» Ник Т-о.)

В 1884 году выходит первая книга стихотворений И. Анненского «Тихие песни» под псевдонимом-анаграммой «Ник. Т-о». Под этим псевдонимом поэт печатал свои стихотворения в периодических изданиях до конца 1906 года. Эти несколько букв входят в имя «Иннокентий», но они прочитываются и как местоимение «Никто». Никто – так назывался Одиссей, оказавшись в пещере циклопа Полифема, чтобы под прикрытием этого имени спасти себя и своих спутников от гнева одноглазо-

го чудовища [48, с. 322]. Как отмечал Е. И. Бернштейн, первоначально сборник «Тихие песни» должен был называться «Из пещеры Полифема». Жизнь людей уподобляется плену спутников Одиссея в пещере людоеда и лишь творчество могло помочь людям выбраться из этого пристанища. Сам поэт брал на себя роль руководителя людей в поисках выхода из пещеры, о чем говорит псевдоним Анненского – Ник. Т-о, то есть Никто, имя, которым назвался Одиссей [8]. В свою очередь, А. Аникин отмечает следующее: «Концепция “ничьей”», “анонимной” поэтической речи нашла последовательное воплощение в его собственных стихах, например, псевдоним Ан. Ник. Т-о или Никто, как бы соответствующий самому принципу порождения “ничьего” поэтического текста» [2, с. 14]. Таким образом, выявляется лишь предельно обобщенный смысл псевдонима, имеющий, как и подобает подлинному мифопоэтическому имени, множественность интерпретаций, которые невозможно свести к единичному определению, оно осуществляется лишь в исходной номинации. Подобное ощущение «вненаходимости» автора явилось, в свою очередь, следствием отказа поэта от локализации, требующей конкретной определенности, заданности.

Необыкновенно содержательно и название сборника И. Анненского «Тихие песни». По мнению В. Сечкарева, название первого сборника стихотворений поэта заимствовано из стихотворения Ю. Лермонтова «Ангел» [49, с. 329]. Однако в данном случае речь идет не о простом заимствовании романтической традиции, И. Анненский активизирует суггестивное эмоционально-экспрессивное начало в стихотворениях через музыкальную стихию. «Тонкая и изысканная звукопись, прихотливые ритмы, разнообразные повторы создают, – как писал об Анненском К. Бальмонт, – “ощущение музыкальности души”» [Цит по: 9, с. 21–22]. Заглавие – это ключ к стихотворению. Обычно его объект у И. Анненского нигде не называется прямо, кроме как в заглавии или наименовании сборника. Заглавие – это освещенный всем стихотворением объект, тема, чувство.

Сборник открывается стихотворением «Поэзия», которое вводит читателя в специфический художественный мир И. Анненского. Стихотворение представляет собой единую фразу, развернутую на три строфы.

Над высью пламенной Синая
Любить туман Ее лучей,
Молиться ей, ее не зная,
Тем безнадежно горячей,

Но из лазури фимиама,
От лилий праздного венца
Бежать... презрев гордыню храма
И славословие жреца,

Чтоб в океане мутных далей,
В безумном чаянии святынь,
Искать следов Ее сандалий
Между заносами пустынь.
[3, с. 13]

Такое построение выявляет содержательную задачу стихотворения – создать форму приказа или присяги, тем самым автор в достаточно концентрированном виде репродуцирует особенности своего поэтического мира. «Соотношение первой строки и последней говорит о вертикальной организации пространства этого стихотворения – явлении весьма редком в поэзии И. Анненского, заставляющем подозревать сознательную ориентацию на поэзию романтическую» [56, с. 13]. Лирический герой, находящийся «над высью пламенной Синая», устремляется «вниз» (гора – храм – пустыня), чтобы «искать следов Ее...». «Уход» стихотворения в шепот соответствует и названию книги – «Тихие песни». Наличие вертикальной организации стихотворения, свойственной для романтической традиции, у И. Анненского позволяет запечатлеть пребывание человека «на пороге», возникает ощущение открытости границ между мирами. Человек оказывается вовлеченным в изменчивый, текучий мир. Возникает «представление о “дробном” времени, о том, что единственной реально данной человеку единицей времени является мгновение, причем даже оно не принадлежит человеку, а дано ему как бы случайно. Уход каждого мгновения поэт воспринимает как уход целого мира, а вечность, как “миг, дробимый молнией мученья”» [56, с. 15].

...Но где светил погасших лик
Остановил для нас теченье,
Там Бесконечность – только миг,
Дробимый молнией мученья.
[3, с. 55]

И. Анненский искал новые средства выразительности для тех настроений, которые роднили бы человека с человеком, воплощали бы в поэзии не только субъективные переживания, но и межличностные, диалогические связи, «сцепления» Я с Не-Я, с миром, с людьми, их взаимные притяжения и «отражения», их «влюбленность» [30, с. 176]. И поэтому необходима была особая образность со свойственной ей многоцветностью эмоциональных переходов, прерывистостью интонаций, многоцветностью красок и сложностью ассоциаций. В результате чего формировалось ассоциативное поле над семантическим, что позволяет говорить об особой эмпатической метафоре в творчестве И. Анненского. Поэт отказывается от репродуктивной метафоры, для которой характерны стандартные ассоциации. «Красота не может быть замкнутой, – отмечает В. Цыбин. – Все, что не отбрасывает “тень”, отзвук (музыкальную тень), – мертвое. Дать жизнь звуку, краске, запаху, дать бытие звуком человеческой душе – в этом видел И. Анненский высшее назначение мыслящего духа» [55, с. 11]. Истинная красота проявляется в незавершенности, что оставляет простор для мысли, чувства, воображения.

Так, например, в стихотворении «Май» поэт видит мир в его контрастной повседневности, где яркий майский день становится полутьмой. Смысл контраста в том, чтобы показать беспредельное разнообразие мира, его многокрасочность, то есть выразить все ту же мысль о незавершенности его явлений и совершающихся в нем событий.

В данном случае метафора создает «психологическое» напряжение за счет контрастности. Синергия присуща таким метафорам, в которых когнитивная «обработка» протекает на очень сложном подобии, исходящем из почти «немыслимых», абсолютно нестандартных соответствий. Обладающая этим свойством метафора способна оказать сильное эмоциональное воздействие. В это время «падает барьер, который время и пространство воздвигли между нашим сознанием и сознанием художни-

ка, – отмечает А. Бергсон. – Художник стремится ввести нас в эту эмоцию, столь богатую, индивидуальную, столь новую, и заставить нас пережить то, чего он не смог бы нам объяснить» [7, с. 58]. И. Анненский использует в своем творчестве именно эмотивные метафоры, которые вызывают эмоциональное отношение к ее обозначаемому, происходит осознание множественности ее планов прозрачности образа, который, по сути, и вызывает то или иное эмоциональное отношение.

И. Анненский не стремится к изображению субстанционально-устойчивого образа, поэтическая речь его взволнованно-сбивчива, фрагментарна. Все словно бы сказано мимоходом, недоговорено, оборвано на полуслове, но в этом зыбком, колеблющемся языке, со всей присущей ему игрой оттенков, значений и смыслов, нет никакой нарочитой усложненности. В лирике И. Анненского постоянно «рефлексирующая душа в полутонах и оттенках» [57, с. 24]. По мнению А. Бергсона, само сознание есть не совокупность состояний, а процесс, в котором ни на мгновение нельзя вычислить ничего устойчивого. «Отношения внутренней причинности – есть чисто динамическое отношение и не имеет ничего общего с отношением двух явлений, друг друга обуславливающих. Ибо эти последние, будучи способны воспроизводиться в однородном пространстве, укладываются в закон, между тем как глубокие психологические акты даются раз сознанию и больше вновь не появляются» [7, с. 158]. Отказываясь от искусственных конструкций, схем человеческого образа, Анненский, по логике вещей, приходит к противопоставлению «связи» и «слияния», схематической «цельности» и «цельности» подлинной, которая, по мнению поэта, вообще невозможна. Таким образом, поэт констатирует «антимиф», «разоблачает иллюзию целостности, а в психологическом аспекте – иллюзию спасения человека» [56, с. 17]. В поэтическом мире И. Анненского разорвана действительность и реально расщеплен человек, и никакими схемами это положение прикрыть нельзя. Целостность – это только иллюзия. Жизнь человека – это постоянная смена масок (см., например, “Который?”). В поэзии автора нет единства в самом человеке, нет единства человека с окружающим миром, с природой.

Подобное восприятие мира сопровождается ощущением трагизма, муки, безысходности лирического героя (см., например, «Листы», «Идеал», «В дороге», «Май» и др.). И. Анненский в «Книге отражений» говорит о том, что «петь нельзя, не мучась», «покой наш только в муке». Не-

разрывность красоты и муки, считает поэт, может стать условием подлинного, полноценного искусства, да и не только искусства, а самой жизни. Ощущение внутреннего страдания связано с положением лирического героя всегда «на грани». «Красоту он искал в просвете между самой жесткой прозой и горными высотами духа. В том слое бытия, где протянуты лишь связующие нити между этими сферами, там, где “мираж», погруженный в “неразрешенность разнозвучий”. Это самый тонкий, самый хрупкий слой бытия мерцающей и стыдливой красоты, музыки, чувства. Он лишен материальной грубости. Неизъясним. Развеществлен. Но еще не опрокинут в абстракцию. Его пронизывают живые токи, несущие следы материального. И он духовен, но не в умозрении, а в полноте переживания, в предельной эмоциональности» [52, с. 193]. Результатом чего является обращение И. Анненского к поэтике ассоциаций, с помощью которых автор указывает на вненаходимость лирического «я».

В. Иванов называл творческий метод И. Анненского «ассоциативным символизмом», подчеркивая глубоко субъективный подход поэта к осмыслению действительности, как бы распадающейся на отдельные вещи и явления, которые рождают утонченную гамму отзвуков в душе поэта [24, с. 170]. Л. Я. Гинзбург именует его творческий метод «психологическим символизмом», обосновывая конструктивный для И. Анненского характер «связи между душевными процессами и явлениями внешнего мира» [1, с. 314]. Данные определения типа символизма И. Анненского во многом дополняют друг друга. Поэт демонстрирует ассоциативно-метафорическое воспроизведение действительности. Сам И. Анненский отмечает, что «поэзия не изображает, она намекает на то, остается недоступным выражению. Мы славим поэта не за то, что он сказал, а за то, что он дал нам почувствовать недосказанное» [43, с. 7]. Главное – не то, что сказано, а то, что можно угадать, почувствовать за сказанным.

§ 5. Слово и образ в лирике О. Э. Мандельштама. Стихотворение «Золотистого меда струя из бутылки текла…»

Стихотворение «Золотистого меда струя из бутылки текла…», давно включенное исследователями в круг «крымско-эллинских» стихов, чаще всего дает повод говорить об эллинизме О. Э. Мандельштама

(К. Мочульский, Д. Сегал, Ю. Левин, В. Мусатов), о «“срастании” Крыма с Элладой» [33, с. 79]. Но с не меньшим успехом оно могло бы продемонстрировать, как действует и взаимодействует со своим окружением слово в стихе, как преломляется в стихотворном тексте учение Мандельштама о поэтической речи. Особая жизнь слова в стихе стала предметом рефлексии в литературно-критической прозе поэта начала 1920-х годов и легла в основу его «второй поэтики» (М. Гаспаров и А. Г. Мец [12, с. 79]). И одна из задач данного параграфа – отыскать точки соприкосновения теоретического мышления и творческой практики. Из того, что сам Мандельштам говорит об эллинизме, об эллинистической природе («духе») русского языка, хочется выделить одну только фразу: «Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие» («О природе слова» [37, с. 59]). О каком «событии» в рамках лирического стихотворения идет речь? Как оно соотносится с событийностью внеэстетического плана? В какой мере слово сохраняет свою направленность на предмет и какой характер приобретает «единство всех смысловых и экспрессивных интенций автора» (М. Бахтин [6, с. 98])?

Стихотворение имеет биографическую основу. Написано в Алуште, после посещения петербургских знакомых поэта. В беловом автографе с посвящением Вере Артуровне и Сергею Юрьевичу Судейкиным – помета: 11 августа 1917. Алушта. Но стихотворение содержит все то, что составит эстетическое кредо Мандельштама, ляжет в основу его понимания природы поэтического слова.

Золотистого меда струя из бутылки текла
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
– Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
Мы совсем не скучаем, – и через плечо поглядела.

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни
Сторожа и собаки, – идешь, никого не заметишь.
Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни:
Далеко в шалаше голоса – не поймешь, не ответишь.
После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,

Как ресницы, на окнах опущены темные шторы.
Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,
Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.

Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке,
В каменистой Тавриде наука Эллады – и вот
Золотых десятин благородные, ржавые грядки.

Ну а в комнате белой, – как прялка, стоит тишина.
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена –
Не Елена – другая – как долго она вышивала?

Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

Более подробный рассказ об обстоятельствах рождения поэтического текста находим в воспоминаниях В. А. Стравинской (Судейкиной во втором браке): «Летом 1917 г. мы жили в Алуште. Вдруг появился Осип Мандельштам. Мы повели его на виноградник – нам больше нечего показать вам. И нам нечем было угостить его, кроме чая с медом. Без хлеба. Но беседа была живая, не о политике, но об искусстве, литературе, живописи /…/ 11 августа он пришел снова и принес свои стихи» [36, с. 547].

Этот «фабульный ряд» (или «фабульный материал» – термин Ю. И. Левина) почти полностью сохранен в тексте: чаепитие с медом, реплики хозяйки, прогулка по окрестностям: «После чаю мы вышли в огромный коричневый сад…», осмотр виноградников. Но его назначение не в том, чтобы стать каркасом, фабульным стержнем повествовательного стихотворения и закрепить, мотивировать ассоциативный план. Он привлечен, «призван» извне, чтобы стать подчиненным **событию внутреннему**, **лирическому**. Оно сохранит память о месте своего рождения, вобрав в себя житейские подробности летнего визита. И бытовой материал, в том числе и словесный, будет переплавлен и сплавлен с внебытовым, чтобы стать *телом и плотью художественного образа.*

Образ и слово. Мандельштам, казалось бы, готов их рассматривать как единое целое. Статья «О природе слова», 1922 г.: «По существу нет никакой разницы между словом и образом» [40, с. 65]; «самое удобное и правильное – рассматривать слово как образ, т. е. словесное представление. /…/ Словесное представление – сложный комплекс явлений, связь, «система» [37, с. 66].

И все же в его теоретическом наследии найдется нечто, что заставит вспомнить выведенный еще Горацием закон, сохраняющий по отношению к лирике свою безусловность и непререкаемость:

> Так уж устроены мы: // на любое стеченье событий
> В нас сперва отвечает // душа – удовольствием, гневом
> Или тоской, что гнетет // до земли и сжимает нам горло, –
> А уж потом движенья // души выливаются в слово.
> (Гораций «Наука поэзии», в переводе М. Гаспарова [14, с. 386]).

В статье «Слово и культура», 1921 г., читаем: «Стихотворение живо **внутренним образом**, тем звучащим слепком формы, который **предваряет** написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» [37, с. 42]. Итак, «**звучащий** слепок формы», еще *до слова*. И путь к нему лежит через слово. Оно может быть предметным, может сбросить с себя груз номинативности, распредметиться. И вновь Мандельштам: «Разве вещь – хозяин слова? Слово – Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело, а вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но незабытого тела» [40, с. 42]. Стать плотью и материей стиха ему позволяет (и помогает) звучание. «Значимость слова можно рассматривать, как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и обратно, звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре» («О природе слова», [37, с. 66]). В «Заметках о Шенье» короткое, но чрезвычайно важное заключение: «Законы поэзии спят в гортани» [37, с. 95]. Акустика, дыхание, звучание поэтической речи: «Стихи Пастернака почитать – горло прочистить, дыхание укрепить,

обновить легкие…» [37, с. 71]. Но в какой мере его собственные стихи несут в себе этот «звучащий слепок формы», подсвечены «звуковым представлением»?

Обратимся к стихотворению Мандельштама. Первые публикации (1918, 1922) включали заглавие «Виноград». Присутствие названия если чем-то оправдано, помимо того что вынесен вперед один из ключевых предметных образов, то лишь тем, что слово *ви-но-град* заключает в себе внутреннюю меру звучащей поэтической речи (анапест) – метр, стопу. «В поэзии… все есть мера и все исходит от меры и вращается вокруг нее и ради нее» – «Разговор о Данте» [37, с. 114]. Но основной единицей стихотворной поэтической речи остается стих, со своей длительностью, своим размером (длинный или короткий), своим ритмическим и интонационным строем. Это его музыку, прежде всего, «осязает слух поэта». За этим – «чувство отдельного стиха, как живого неделимого организма» («Заметки о Шенье», [37, с. 94]). Значит, стихи должны были начаться не иначе, а мерным, длящимся «Золотистого меда струя из бутылки текла…» (5-стопный анапест особенно протяжный), да еще так, чтобы это ощущение длительности не исчерпалось, а было подхвачено следующей строкой, за счет переноса: «так тягуче и долго…». Еще протяженнее череда звуковых волн с непременным подъемом голоса, который снизится и замрет только в конце строфы, – непрерывная линия восходящих интонаций.

Долгота, длительность – свойство **времени**, так же как и размеренность, темп, ритм. Для нас важно, что уже первые стихи погружают нас в **переживание времени**, которое подчинит себе и заставит служить всю совокупность пространственных образов – и это в крымских стихах, заведомо обращающих нас к географическому природному ландшафту. Вот почему заглавие оказывается неточным: виноград вне контекста, до стихов – исключительно пространственный образ. Пространство подсвечено, просвечено временем.

Особая чуткость героя по отношению ко времени, ускользающая от прямого словесного обозначения, данное ему чувство времени как ощутимого, как чего-то почти что зримого, обретает для себя в стихотворении все новые и новые формы. Замедленность, непрерывность льющегося меда (актуализируется и предметное значение слова), интонационная непрерывность первой фразы, первой строфы, преодолевающая прерывистость стихотворной речи. Смысловые импульсы («смысло-

вые волны-сигналы» – Мандельштам, «Разговор о Данте» [37, с. 109]) разойдутся по всему стихотворению: затяжным, долгим окажется первое слово – зо-ло-тис-то-го…. Долгое -О- (Золотистого ме-о-о-да…, Так тягуче и до-о-о-лго…) в сильной позиции перед цезурой внутри стиха определит звуковую тональность. Этот звук обретет мощную инерционную силу, и еще не раз мы его услышим: «Золотое руно-о-о, где же ты, золотое руно-о-о?». Пауза остановит течение речи хозяйки, продлится молчание («… и через плечо поглядела»). И даже сверхсхемное ударение «*Здесь*, в печальной Тавриде…» удлинит звучание фразы. Через сравнение с тяжелыми бочками медлительностью будет отмечено течение дней («Как *тяжелые бочки*, спокойные катятся дни…»). Метафора «воздушное стекло», которым «обливаются сонные горы», уподобит струящийся, подвижный, густой, осязаемый воздух истекающему из бутылки меду. А затем долгое-долгое ожидание Пенелопы – «Не Елена – другая – как до-о-о-лго она вышивала?». И даже всеми отмеченная «неточность», «поэтическая вольность» (Пенелопа свое покрывало не вышивала, а ткала) оказывается не промахом, а безупречным интуитивным выбором поэта: ткать можно с любой скоростью, а вышивание может быть лишь неторопливым и долгим. Медленно ворочающиеся в морях «тяжелые волны» – и вновь зримый образ. И чтобы сказать о парусе корабля «натрудивший в морях полотно», надо предполагать долгий, очень долгий путь, как и возвращение, домой Одиссея.

Вообще печать непрерывающейся длительности – всюду. Даже смена мужских окончаний женскими (а не наоборот) можно истолковать в пользу данного эффекта чувственно воспринимаемого движения времени.

К чувству непрерывности присоединится чувство размеренного хода времени. Оно найдет себе поддержку в синтаксической четкости и строгом порядке словесных и стиховых конструкций: «благородные грядки» возделанных строф почти безупречны, если увидеть за ними мерность поэтического дыхания. Оно ни разу не собьется. А это тоже переход из пространственной плоскости текста в сферу временной протяженности. Мерность, ритмичность, неспешность обеспечат цезуры, с непременным подъемом голоса в конце второй стопы, в сочетании с устойчивым словоразделом в стихе:

_ _ _ ' _ _ _ ' _ // _ _ ' _ _ _ ' _ _ _ ' (_)

Золотистого меда // струя из бутылки текла
Так тягуче и долго, // что молвить хозяйка успела:
– Здесь, в печальной Тавриде, // куда нас судьба занесла,
Мы совсем не скучаем, – // и через плечо поглядела.

Поэтическое «Я» легко отдается времени, неспешности его ритмов. Это время бесконечно благосклонное ко всему, что когда-то свершалось и свершается, время, не знающее утрат, лишенное противоречий, разрывов. Далекое прошлое на удивление живо, и сквозь тонкую кисею сегодняшнего дня просматривается даль времен и культурных эпох.

Ощущение времени, его хода, задано изначально. Далее ему суждено «полниться». Развернется процесс обретения вечного в сиюминутном, сквозь бытовое, житейское проглянет сакральное, время биографическое, личное и время культуры, истории соединятся. Встреча времен состоится в самом начале (1 строфа), когда в сферу домашности, маркированную как частная сфера бытия (в мир лирического стихотворения привнесен крошечный элемент действительности, время безусловно малое), входит время человеческих судеб: «Здесь, в *печальной* Тавриде, куда нас *судьба* занесла…». И благословенная крымская земля превращается в горький приют вынужденных или добровольных изгнанников, разбросанных в большом времени: седой Овидий, Пушкин в пору своей романтической юности. И мы уже во власти сверхличных и непостижимых сил, управляющих человеческой жизнью (**судьба** человека, коллектива, этноса). И открывается простирающаяся вглубь времен, тысячелетий, перспектива осмысления важнейшей категории человеческого бытия.

Поэтический ландшафт этого стихотворения – это и природный ландшафт выжженной солнцем «каменистой Тавриды»: горы, виноградники, возделанная земля, отсутствие человеческой сутолоки («…идешь, никого не заметишь…»). Он предстает как «место вожделенного покоя и равновесия» [58, с. 27]. Но это одновременно и ландшафт культурный: он хранит следы древней Эллады. Поэтическое сознание снова и снова открывает, отыскивает, узнает (и это особая радость узнавания) в окрестном пространстве, пространстве дома живые свидетельства включенности далекого прошлого в мир сегодняшний. «Всюду Бахуса служ-

бы…», и хозяйственные постройки готовы предстать как алтарные сооружения, где справляются службы и приносятся божественные дары. Белые колонны («Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград…») воскрешают в памяти античные храмы. Вьющиеся листья виноградников складываются в четкий рисунок античного барельефа: «…виноград, как старинная битва живет, // Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке…». Обработанная земля заставляет вспомнить о «Науке Эллады», в которой есть место и для науки возделывания винограда, и для «Науки любви», и «Науки поэзии». Отсутствующая, невидимая, подсказанная всей совокупностью предыдущих ассоциаций, только воображаемая прялка («Ну а в комнате белой, – как прялка, стоит тишина») приводит с собою героев древнегреческих мифов, героев пути и героев – хранителей домашнего очага: Елена, та, «другая», ожидавшая супруга Пенелопа, пустившиеся в плавание в поисках золотого руна аргонавты, странствующий и возвратившийся домой Одиссей. И они заполняют пространство летнего крымского дня.

Даже поза хозяйки, «через плечо поглядела», как отмечает Ю. И. Левин, «может напомнить о греческой скульптуре (например, «Артемида с ланью» из Лувра)» [33, с. 79].

Лирический сюжет этого стихотворения – это процесс погружения лирического героя во время и пространство, который совершается посредством движения внешнего и внутреннего, процесс, в котором, если набраться смелости, можно выделить исходный импульс (вид льющегося меда) – и момент завершения, в том числе и эстетического: «… возвратился, *пространством и временем полный*». И это уже не об Одиссее. Это внутреннее событие, связанное с лирическим «я». И участниками этого события становятся не только персонажи или читатели. Полноправными субъектами действия, соучастниками события становятся сосредоточенное созерцание, обостренные чувства (запахи, звуки, цвета), память, воображение, чтобы это пространство очеловечилось: сначала через сравнение («Как ресницы, на окнах опущены темные шторы»), потом заполнилось героями мифов с их впитавшими неповторимое и всеобщее судьбами.

Слову доверено быть одновременно знаком пространства и знаком времени, видимого и воображаемого, подспудно выражать едва ощутимое, то, что воспринимается безотчетно, чуть брезжит, смутно угадыва-

ется, открыто лишь чувству и не находит прямого выражения в слове. Оно предметно и легко уклоняется от предметности. И всегда сохраняет роль конструктивного элемента выверенного и безупречно выстроенного стихового и звукового ряда.

С одной стороны, слово изменяет себе, с другой, – само наполняется, обретая бытийную полноту, становится многомерным и многослойным, соединяет разные планы. «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. / … / Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить – значит всегда находиться в дороге» («Разговор о Данте» [37, с. 119]).

Библиографические ссылки

1. Абрамова В. И. Мотив «невыразимого» в русской романтической картине мира: от В. А. Жуковского к К. К. Случевскому. АКД. – М., 2007.
2. Аникин А. Е. Философия Анаксагора в «зеркале» творчества И. Анненского // Известия СО. АН СССР. История. Филология. Философия. – 1992. – № 1. – С. 14–19.
3. Анненский И. Стихотворения и трагедии. – Л.: Советский писатель, 1990. – 638 с.
4. Батюшков К. Н. Полн. собр. стих. – М.; Л.: Сов. писатель, 1964.
5. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 432–467.
6. Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
7. Бергсон А. Опыт непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Московский Клуб, 1992. – Т. 1. – С. 50–159.
8. Бернштейн Е. И. И. Анненский и романтизм: дис. ... канд. филол. наук. – Свердловск, 1986. – 20 с.
9. Бернштейн Е. П. «Просветленная страданием красота» (Поэтический мир И. Анненского) // Литература в школе. – 1992. – № 3–4. – С. 14–22.
10. Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. – М.: Просвещение, 1960.

11. Бухштаб Б. Я. Тютчев // Бухштаб Б. Я. Русские поэты: Тютчев. Фет. Козьма Прутков. Добролюбов. – Л., 1970. – С. 9–75.
12. Гаспаров М. Л., Мец А. Г. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Полн. собр. стих. – СПб., 1997.
13. Гинзбург Л. Я. Вещный мир // Гинзбург Л. Я. О лирике. – Л.: Советский писатель, 1974.
14. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. – М., 1970.
15. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. – М., 1965.
16. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. – М., 1995.
17. Гумбольдт В. Ф. Избр. тр. по языкознанию. – М., 1984.
18. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1994. – Т. 2.
19. Деррида Ж. Эссе об имени / пер. с фр. Н. А. Шматко. – М., – СПб., 1998.
20. Жилякова Э. М. О философской природе лирики В. А. Жуковского // Художественное творчество и литературный процесс. – Томск, 1982. – Вып. IV – С. 112–128.
21. Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. – М., 2000. – Т. 2.
22. Жуковский В. А. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Гослитиздат, 1959. – Т. 1.
23. Журавлева А. И. Стихотворение Тютчева «Silentium!» (К проблеме «Тютчев и Пушкин») // Замысел, труд, воплощение. – М.: МГУ, 1977. – С. 179–190.
24. Иванов В. О поэзии И. Анненского // Иванов В. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – С. 170–179.
25. Иоанн Лествичник. Лествица, возводящая на небо. – М., 1997. – (Репринт, 1862).
26. Карамзин Н. М. Полн. собр. стих. – М.: Советский писатель, 1966. – (Серия «Библиотека поэта»).
27. Карасев Л. В. Онтологическая поэтика (краткий очерк) // Эстетика. Вчера. Сегодня. Всегда. – М., 2005. – Вып. 1. – С. 91–113.
28. Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева. – М., 1978. – 176 с.
29. Козлик И. В. В поэтическом мире Ф. И. Тютчева [Электронный ресурс] / отв. ред. член-корреспондент НАН Украины Н. Е. Крутикова. – Ивано-Франковск: Плай; Коломыя: ВіК, 1997. – 156 с. // Тютчевиана: сайт рабочей группы по изучению творчества Ф. И. Тютчева. – URL: http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/publications/kozlik3.html

30. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX веков. – М.: МГУ, 1996. – 336 с.
31. Королева Н. В. Ф. Тютчев «Silentium!» // Поэтический строй русской лирики. – Л.: Наука, 1973. – С. 147–159.
32. Кулакова Л. И. Эстетические взгляды Н. М. Карамзина // XVIII век. – М.; Л.: Наука, 1964. – Вып. 6. – С. 146–175.
33. Левин И. Ю. Избр. тр. Поэтика. Семиотика. – М., 1998.
34. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. – Харьков; М., 2000.
35. Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство – СПб., 1996. – 848 с.
36. Мандельштам О. Полн. собр. стих. – СПб., 1997.
37. Мандельштам О. Слово и культура: статьи. – М., 1987.
38. Маркова В. В. Поэтика безмолвия в русской литературе 1820 – начала 1840 годов (от «Невыразимого» В. А. Жуковского к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя). АКД. – Тюмень, 2005.
39. Мусатов В. Лирика Осипа Мандельштама. – Киев, 2000.
40. Немецкіе поэты въ біографіяхъ и образцахъ / подъ редакціей Н. В. Гербеля. – СПб., 1877.
41. Озеров Л. А. Поэзия Тютчева. – М., 1975. – 109 с.
42. Орлов П. А. История русской литературы XVIII века: учеб. для ун-тов. – М.: Высшая школа, 1991.
43. Подольская И. Поэзия и проза И. Анненского // Анненский И. Избр. – М.: Сов. Россия, 1987.
44. Потебня А. А. Мысль и язык [Электронный ресурс] // Библиотека Гумер – гуманитарные науки: [сайт]. – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/poteb/index.php
45. Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Урания. Тютчевский альманах. 1803–1928. – Л., 1928. – С. 9–57.
46. Пыпин А. Н. Русское масонство XVIII и первая четверть XIX в. – Пг., 1916.
47. Саенко Н. Р. Онтологическая поэтика пустоты: монография. – М., 2010.
48. Тахо-Годи А. А. Полифем // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 322.
49. Тростников М. В. Сквозные мотивы лирики И. Анненского // Известия Академии наук СССР. – 1991. – № 4. – С. 328–337.

50. Трофимов Е. А. Иконография «Невыразимого» // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: исследования и материалы. – Иваново, 1998.
51. Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. и писем: в 6 т. – М., 2002. – Т. 1: Стихотворения, 1813–1849. – 528 с.
52. Урбан А. Тайный подвиг // Звезда. – 1981. – № 12. – С. 109–194.
53. Федоров Ф. «Весенние песни» Уланда как текст [Электронный ресурс] // University of Toronto Academic Electronic Journal in Slavic Studies. – URL: http://www.utoronto.ca/tsq/12/fedorov12.shtml
54. Ходанен Л. А. «Мысль изреченная есть ложь...»: мотив молчания и безмолвия в стихотворении Ф. И. Тютчева «Silentium» // Русская словесность. – 2004. – № 2. – С. 4–11.
55. Цыбин В. Судьба и поэзия И. Анненского // Анненский И. Стихотворения и переводы. – М.: Современник, 1981.
56. Черный К. М. Анненский и Тютчев // Вестник Московского университета. Филология. – 1973. – № 2. – С. 10–22.
57. Шаповалов М. Учитель и ученик // Литературная Россия. – 1987. – № 37. – С. 24.
58. Шруба (Бохум) М. Поэтологическая лирика Н. М. Карамзина // XVIII век. – СПб.: Наука, 2006. – Вып. 24. – С. 296–311.
59. Эпштейн М. Н. Слово и молчание в русской культуре // Звезда. – 2005. – № 10.
60. Янушкевич А. С. В Мире Жуковского. – М., 2006.
61. Янушкевич А. С. Книги по истории и теории российской словесности в библиотеке В. А. Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске: в 2 ч. – Томск, 1978. – Ч. 1. – С. 27–51.

ГЛАВА 3. СЛОВО В РУССКОЙ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

§ 1. Фактор публицистичности в развитии словесности XVI века

С начала XVI века русская словесность вступила в новый этап своего развития – этап «фокализации письма» (Кузнецов И. В. Историческая

риторика: Стратегии русской словестности[1]) [41]. На каждом эволюционном этапе в дискурсе словесности актуализировалась одна из трех составляющих речи, выделенных еще Аристотелем[2]: предмет высказывания, его субъект или адресат [9, с. 14]. На этапе фокализации на первом плане оказалась субъектная составляющая. Публицистике принадлежала важная роль в ее эксплицировании. О том, как складывались процессы этого эксплицирования и дальнейшего становления субъектности, идет речь ниже.

Литература русского Средневековья, особенно ее оригинальная часть, обладала рядом свойств, отличающих ее как от литературы Нового времени, так и от современных ей европейских литератур. В рамках настоящей статьи рассматриваются два таких свойства. Во-первых, древнерусской литературе была свойственна конвенциональная оценочность. Книжник, о каком бы предмете он ни вел речь, вкладывал в нее только ту оценку, которая применительно к этому предмету подразумевалась каноном жанра или традицией. Во-вторых, в древнерусской литературе не допускался вымысел. В этом отношении оригинальные произведения принципиально отличались от переводных: их достоверность также носила характер конвенции.

Это положение дел стало меняться на рубеже XV и XVI столетий. Уже в летописании конца XV в., в разных его сводах, стали появляться полярно различные оценки исторических событий: так, в московской и местных летописях по-разному интерпретировалось покорение северных земель (Новгородской, Псковской) войсками Ивана III. Однако пока предметом разногласия оставались политические события, их разная оценка на местах могла рассматриваться как своеобразное продолжение усобиц, не влияющее на целостность национальной идеологии. Иное дело, когда предметом разных мнений становятся вопросы церковной жизни: ведь религиозная составляющая была краеугольным камнем средневековой русской культуры.

---

[1] В работе была показана последовательность четырех этапов в цикле литературной эволюции: это этапы спецификации письма, интерференции письма и устного слова, тематизации и фокализации письма.

[2] Речь состоит из трех элементов: самого говорящего, предмета, о котором он говорит, и лица, к которому он обращается.

В начале XVI в. на Руси появились две церковно-политические партии: так называемые «осифляне», то есть последователи игумена Волоколамского монастыря Иосифа Волоцкого, и «заволжцы» – монахи-исихасты, ушедшие от мира в далекие скиты за Волгой. Пунктом идеологического различия между ними было отношение к процветавшей в то время так называемой «ереси жидовствующих». Осифляне, стоявшие за сильный союз Церкви и государства, требовали казни всех еретиков; заволжцы, напротив, настаивали на тезисе «не судите». В 1504 г. состоялась массовая расправа с еретиками. Это означало победу осифлян, поворот политического курса Руси к строительству самодержавного православного государства. Как результат, активизировалось смысловое противостояние двух концептуальных полей в словесности, для обозначения которых уместны термины мирского «деяния» и «недеяния». Формой этого противостояния стал отдел письменности, в произведениях которого настойчиво транслировалась та или иная идеологическая позиция. К этому отделу письменности уже как минимум полвека с полным основанием применяется термин «публицистика» [17].

Первым манифестом официальной концепции «деяния» явился «Просветитель» главы осифлян Иосифа Волоцкого. Начальная редакция этого сочинения, полемически заостренная против ереси, была составлена на рубеже веков. Во второй редакции «Просветитель» был дополнен «Словом об осуждении еретиков», содержащим апологию казней, к тому времени (1512) уже совершившихся массово. В самом названии этого «Слова» звучит его энергично «деятельный» характер: «Слово на ересь новгородских еретиков, яко не подобаетъ осужати ни еретика, ниже отступника. Зде же имать сказание от Божественных писаний, яко подобаетъ еретика и отступника не токмо осужати, но и проклинати, царемъ же, и княземъ, и судиямъ подобает сихъ и в заточение посылати, и казнемъ лютымъ предавати» [50, с. 324]. Такова была позиция осифлян. Этот манифест вызвал реакцию со стороны заволжцев. Она состоялась в виде «Ответа кирилловских старцев на послание Иосифа Волоцкого об осуждении еретиков», отправленного из Кирилло-Белозерского монастыря, главной заволжской резиденции. «Просветитель» и «Ответ кирилловских старцев», предполагаемым автором которого был опальный князь Вассиан

Патрикеев, знаменовали две линии идеологического противостояния, линию «деятельную» и «недеятельную» [3].

«Просветитель» и «Ответ» примечательны тем, что в них создается ясно выраженная – и при этом полярно противоположная – оценка референтных событий. Кроме того, оценка создается и по отношению к оппоненту – противоположной церковной партии, представители которой включаются в круг референций. В «Ответе» эта оценочность проявляется с большей силой. Его автор создает аргументацию к личности соперника (что характерно для так называемого «софистического дискурса» [73]), подкрепляя аргументы авторитетом Священного писания. Используется множество примеров, свидетельствующих, что ветхозаветные пророки и новозаветные апостолы деятельно учили прощению и милосердию к раскаявшимся грешникам. Для усиления действенности аргументации автор ставит под сомнение праведность самого адресата – Иосифа Волоцкого. Он предлагает ему повторить подвиги некоторых героев Священной и церковной истории, чтобы подтвердить свое право вершить суд. Так, епископ Лев Катанский, по преданию, связал епитрахилью двух волхвов и сам держал их в огне, пока те не сгорели. Автор «Ответа» предлагает: «И ты, господине Осифе, почто не испытаешь своей святости? Не связа Касиана архимандрита своею мантиею, донележе бы он сгорелъ, а ты бы въ пламяни его связана держал! И мы бы тебя, яко единого от трех отрок, из пламени изшедша, приняли» [50, с. 360]. Заведомое недостижение соперником идеала библейской святости становится аргументом, обосновывающим его неправоту в попытках судить иных людей.

---

[3] Строго говоря, подлинное «недеяние» имело место лишь до тех пор, пока не началась сама полемика, которая уже есть «деяние». «Ответ кирилловских старцев» уже не был «недеятельным» произведением. Недеяние можно видеть в более раннем периоде, там, где еще не было полемики, а был полный уход из мира одной из сторон. Фигурой, воплощавшей этот идеал мироотречения, был Нил Сорский, впоследствии духовный глава нестяжателей, в период его жизни до Собора 1503 г. «Нил Сорский не только не ставил себе целью переделать современное ему общество, но не решался даже резко его осуждать, рассматривая обличение чужих пороков как своего рода “гордость”, “тщеславие и страсти” <…> Он не борется с общественным злом, а смиренно обходит его, следуя евангельской заповеди: отойди от зла и сотвори благо» [17, с. 78]. Но в 1499 г. в ските Нила Сорского оказался Вассиан Патрикеев, насильно постриженный в иноки. Он убедил старца выступить на церковном Соборе 1503 г. с проповедью нестяжательства. После этого имя Нила Сорского стало духовным знаменем заволжского движения – и «недеяние» сделалось для этого движения, уже политического, не более чем условным знаком.

Рецептивная установка двух произведений близка, если не тождественна. Имеет место различие формальной адресации: «Просветитель» адресован Великому князю, «Ответ» же формально направлен Иосифу Волоцкому. Однако и то, и другое произведения предполагают открытое прочтение, то есть адресуются максимально широкому кругу аудитории. Компетентность целого круга читателей предполагается достаточной, чтобы адекватно воспринять излагаемые, в общем-то, непростые вопросы и суметь на них отреагировать. И оба произведения направлены на то, чтобы привлечь читателя к своей точке зрения, своей оценке предмета речи. Эта массовая адресованность вкупе с яркой оценочностью позволяют усматривать как в «Просветителе», так и в «Ответе» прежде всего публицистическую жанровую природу.

Открытая оценочность сделала религиозную публицистику принципиально новым явлением, открывающим новый этап развития русской словесности. С ценностным осмыслением изображаемого связано первоначальное зарождение позиции автора как носителя точки зрения. На данном этапе свобода автора сводится к свободе оценки. В «Просветителе» и «Ответе кирилловских старцев», как первых образцах публицистики, свобода оценки тоже находится на зачаточном уровне: это свобода дихотомического выбора позиции. Но это было только начало процесса, в ходе которого эмансипация субъекта текстопорождения приведет от выбора точки зрения на предмет к формированию самого предмета в акте вымысла.

Некоторое время публицистика оставалась «партийной», разделенной на два лагеря. Соответственно, и становление точки зрения оставалось на зачаточном уровне. Но уже вскоре, как результат эмансипации субъективного начала, предмет высказывания начинает переосмысливаться под углом индивидуально-критического отношения. Это могло проявиться в творчестве самобытной, яркой личности, обладающей самостоятельным взглядом на мир. Такой личностью в русской культуре стал Максим Грек. Максима отличали обширная богословская и филологическая эрудиция, европейское образование, которые привлекали к нему современников как в годы милости, так и в годы опалы. На Руси личность и взгляды Максима создали своеобразную парадигму, на которую так или иначе ориентировались мыслящие люди его времени.

В сочинениях Максима Грека полемическое начало, столь свойственное писателям «осифлянского» и «нестяжательского» направления, присутствует лишь латентно. Писательская установка Максима – анализ собственного опыта и выводы из него. Так, в «Повести страшной и достопамятной и о совершенной иноческой жизни», рассказывая о полюбившихся ему сторонах монастырской организации в Европе, Максим заключает, объясняя свою позицию: «Сия же пишу… да яко покажу православным, яко и не у правомудренных латынехъ есть попечение и прилежание евангельских спасительных заповедей» [50, с. 488]. Максима не смущает тот факт, что монастыри на Западе не православные. Он видит достоинства их устройства и призывает перенести эти достоинства на русскую почву. Оценки, имеющиеся у Максима, лежат в стороне от дихотомического «партийного» противостояния и опираются на личное суждение автора. Складывается автономное исследование, предмет которого (устройство монастыря, отношение к латинской вере) и отношение к этому предмету могут избираться свободно.

Около Максима стали группироваться люди, тяготеющие к духовному поиску. Среди них был боярин Федор Карпов. След независимого суждения в его сохранившихся посланиях очень заметен; заметно также, что мысль Карпова менее дисциплинирована и потому более субъективна, чем у Максима. Карпов рассуждал очень смело, сопоставлял учение, содержащееся в каноническом Писании, с логическими доводами, и на основании этого создавал собственную ценностную систему. В этой системе получала оправдание политическая активность, предполагающая переступание через христианскую добродетель смирения; а также появлялось ценностное обоснование классовой иерархии. «И аще нивы жавших и делавшихъ тацехъ кричание въ уши Господа Саваофа внидоша, мъзды не взявших, колице ми мниши болши быти великый труды подъемлющихъ за царя и за царство, и крови проливающи, и саму душу полагающе, и мъзду малу приемлюще», – писал он митрополиту Даниилу [50, с. 510]. В сочинениях Карпова субъективное начало эмансипировалось до такой степени, что стала возможной умозрительная перестройка принципиально важной мировоззренческой области, прежде в русской письменности не выступавшей предметом анализа – христианской аксиологии. Не изложение фактов, не трансляция знания, а суждение и оценка становятся авторской задачей Ф. Карпова.

Сочинения Максима Грека и Федора Карпова, при всех различиях, отмечены рядом близких особенностей. Основным их предметом является земная жизнь христианина и ее должное устройство, то есть вопросы религиозной этики и политики. Сочинения обоих авторов отличает выраженная оценочность. Сам выбор предмета обусловлен намерением формировать суждение относительно него, осуществлять его оценку. Точка зрения носителя высказывания выходит на первый план в их строении и приобретает самостоятельное значение. Говоря обобщенно, публицистические сочинения первой половины XVI века примечательны тем, что в них происходит усиливающаяся автономизация субъектного начала, акцентирование авторской позиции. Этот акцент затем предельно обострился в сочинениях Ивана Грозного, автор которых выступал уже не столько как носитель корпоративной позиции, сколько как человеческий индивидуум, говорящий от своего имени.

Субъективизация коснулась всей литературной системы: как публицистики, так и исторических жанров, которые в середине XVI в. тоже стали тяготеть к публицистичности. Именно проникновение в историю публицистических задач способствовало кризису конвенции достоверности и появлению в русской литературе вымысла. И начался этот процесс в официозной литературе, призванной легитимировать оформляющееся самодержавие. «В историю властно вторгается политическая легенда <…>, – писал об этом времени Д. С. Лихачев. – Политическая легенда явилась одним из проявлений усиления в литературе художественного вымысла» [43, с. 131–132]. В XVI веке создавались целые своды, ориентированные на перекомбинацию исторических событий с целью формирования взглядов аудитории. Такова созданная при Иване Грозном «Степенная книга царского родословия», в основу которой положена легенда о происхождении царской власти на Руси от римских цезарей. Не только сама эта легенда, но и риторические приемы в «Степенной книге» способствуют развороту читательской концептосферы в нужном направлении. Так, в сцене плача княгини Ольги на могиле Игоря обороты народной поэзии сочетаются с использованием «самодержавных» тематизмов. «О свете мой милый, – причитает Ольга, – о драгий мой животе, како оплачу тебе или что сотворю тебе? Самодержец всей русской земли былъ еси; ныне же мертвъ и землею покровенъ… Где великое государство самодръжства твоего? Где слава и красота мира сего? Всехъ сихъ лишенъ

еси» [51, с. 254]. У читателя такое строение текста должно было сформировать представление о древности самодержавного государственного устройства, идущего якобы еще от дохристианских времен.

В послеиоанновскую эпоху историческая повесть все более приобретала квазиисторический характер, обращаясь к вымыслу или «домыслу» (Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы[4]) [13]. При этом свойством исторических повестей XVI века, как и публицистики, было присутствие субъективной оценки. Публицистичность и субъективизм очень плохо сочетались с историческими задачами, и победить в итоге должно было что-то одно. Вдобавок сложилась двойственная и в силу этого неустойчивая ситуация, когда креативная установка писателя оказывалась рассогласована с рецептивной установкой его аудитории. Ведь еще и в конце XVI в. проявления вымысла в исторических текстах «осознаются пока лишь его создателями; читатели продолжают воспринимать их как традиционно-историческое повествование» [59, с. 31–32].

Публицистическая окраска, все в большей степени свойственная русской литературе в XVI веке, оказалась востребованной на рубеже следующего столетия в силу сложившихся социокультурных обстоятельств. События крестьянской войны и Смутного времени заставили общество резко политизироваться. Актуализировалась субъективная оценка действительности, и в словесности это проявилось в первую очередь. В годы Смуты историческое повествование пережило свой последний всплеск, именно в силу уже состоявшейся его субъективизации. Историческая повесть в этот период стала открыто политически ангажированной: таким образом, совершилось давно назревавшее ее соединение с публицистикой. «Новая повесть о преславном Российском царстве» (1611) прямо призывает современников на борьбу с польским нашествием. Это уже не история в прежнем, летописном смысле слова. Агитационное воззвание, которым по своей дискурсивной природе является это произведение, рассчитано на возбуждение широких народных масс. Стиль его ярко экспрессивный, с использованием образных и риторических средств народной речи: «Злонравный же и злый он, сопостат-

[4] А. И. Белецкий вслед за М. Горьким разграничивал в литературе «вымысел» и «домысел»: «Произведения, основанные на “домысле”», стремятся максимально приблизиться к жизненной правде, дать иллюзию воспроизведения подлинной действительности. Им противостоят произведения, в создании которых воображение берет верх над наблюдением, произведения, основанные на “вымысле”», более или менее правдоподобной выдумке».

король» [49, с. 28]; «наши земледержьцы, яко же и прежде рехъ, землесъедцы» [49, с. 46]. Стилевые особенности – лексика, синтаксис, образный строй – принадлежат языку средних и низших слоев общества, свидетельствуя о рецептивной направленности произведения.

Подводя итог сказанному, можно констатировать, что религиозной публицистике начала XVI столетия принадлежала важная роль в становлении русской словесности. В публицистике осуществлялась эмансипация субъектного начала. Чуть позже, в произведениях Ивана Грозного, эта эмансипация привела к разрушению канонической позиции субъекта относительно предмета речи. Вследствие этой перемены открылся путь к «карнавальной» (М. М. Бахтин) литературе, где сняты канонические ограничения как в оценке предмета, так и в самом предмете. Эта трансформация предметно-смысловой сферы письменности ознаменовалась проникновением в нее вымысла. А дифференциация точек зрения привела в дальнейшем к появлению новых жанровых разновидностей и стратификации письменности по социокультурному принципу: те или иные жанровые разновидности существовали только в дискурсе определенных социальных кругов или слоев.

Все эти явления могут быть интерпретированы и в более масштабном контексте, нежели отдельный историко-литературный период. Они выступают как маркеры фокализации письма, о которой было сказано ранее. Начало этапа фокализации письма было связано именно с появлением церковной публицистики. В публицистическом противостоянии была открыта сама возможность субъективизации точки зрения. Это означало перенос акцента в литературе как целом, как «макрообъекте» (Д. С. Лихачев) на ее креативную, связанную с позицией создателя текста, составляющую. Поскольку субъективность предполагает множественность точек зрения, то дальнейшее развитие письма шло в направлении его внутренней дифференциации. Письменность, до этого относительно единая и в тематическом отношении, и в плане аудитории, и как жанровая система, стала распадаться на составляющие, локализуясь в разных социокультурных слоях, а затем, коль скоро жанр есть кристаллизация типической разновидности коммуникативного опыта (П. Н. Медведев – М. М. Бахтин), в том числе и оценочного – в жанровых разновидностях. Таким образом, процессы этапа фокализации письма привели в конечном итоге к появлению новых жанровых разновидностей и последовавшему за этим распаду средневековой литературной системы.

§ 2. Слово повествователя в сказках В. А. Жуковского

Для фольклорного жанра сказки характерна особая, устная, форма бытования. Поэтому важная роль отводится сказителю, рассказ которого создает образ сказочного мира и воздействует на слушателя. В. А. Жуковский, ориентируясь на народную манеру повествования, вырабатывает особую риторическую модель ведения рассказа в произведениях, основанных на фольклорных источниках. Созданию литературных сказок предшествовал опыт балладного творчества писателя, сформировавшего определенный повествовательный канон, основанный как на эстетических, так и на этических критериях. По замечанию А. С. Янушкевича, голос автора-творца (повествователя – в нашей терминологии) – это «голос «сочувственника влюбленных», судьи преступивших нравственные нормы» [74, с. 103]. Дидактизм сказочного жанра Жуковского придает повествователю особую функцию носителя этической точки зрения.

Голос сказителя, обязательно звучащий в ситуации бытования фольклорного произведения, в литературной сказке, существующей, преимущественно, в виде печатного текста, преобразуется в позицию повествователя, вбирающую стилевые черты авторского творчества. При этом в большинстве произведений Жуковского сохраняются устойчивые элементы и традиционные сказочные формулы, вводимые сказителем: зачины, концовки, троекратные повторы и т. п.

Основной способ развертывания сказочного события у Жуковского – нейтрально-безличное повествование [64, с. 242], способствующее динамичному развитию сюжета. При этом голос повествователя пронизывает сюжетную ткань произведения, расставляет этические акценты, вносит эстетический критерий в изображаемый волшебный мир. Приемы выражения позиции повествователя многообразны: основными являются риторические вопросы, определения и иронические оценки (по терминологии А. С. Янушкевича, использованной автором при описании балладной поэтики) [74, с. 103]. Особенный интерес представляют случаи, когда повествование принимает явно биографический характер и источником сказочного слова выступает персонаж, соотносимый с биографическим автором.

В «Сказке о царе Берендее, о сыне его Иване-царевиче, о хитростях Кощея Бессмертного и о премудрости Марьи-царевны, кощеевой дочери», написанной осенью 1831 года во время поэтического состязания с А. С. Пушкиным, присутствуют все перечисленные приемы выражения голоса повествователя. Распространенное название сказки, перечисляющее основных героев, их характеристики (хитрость, премудрость) и родственные связи, содержит проекцию сказочного сюжета и задает эпически-подробное, обстоятельное повествование. Повествователь вводит прямые и косвенные оценочные характеристики персонажей. К примеру, в изображении Берендея есть детализация внешнего образа – «*до колен борода*»[5], что задает комическую модель восприятия образа царя [35, с. 157]. Определение «образина» по отношению к Кощею содержит косвенную этическую оценку данного образа, поскольку ирония по отношению к антагонисту выражается через зрительное впечатление царя Берендея. Вставными репликами, в том числе риторическими вопросами и замечаниями повествователя, насыщен эпизод у колодца: «Душно стало царю под палаткой, и смерть захотелось / Выпить студеной воды. Но поле было безводно… *Как быть, что делать?...*»[6]; «Царь Берендей поспешно за ковшик – *не тут-то / Было*…»; «…но ручка (ковшика), проворно виляя и вправо и влево, / Только что дразнит царя и никак не дается. / *Что за причина?»; «Как бы не так!», «Ан нет, погоди!»* [35, с. 157–158]. Поддерживая динамизм развития действия личностным присутствием с помощью вопросительных реплик, экспрессивных ремарок, повествователь одновременно дает образу Царя насмешливую оценку, психологически мотивируя оплошность незадачливостью персонажа.

Значительная роль в сказках Жуковского отводится репликам-скрепам, которые выполняют функцию соединения высказываний персонажей и создают единство повествования, изначально присущее фольклорной поэтике:

> *И он отвечал образине*: «Изволь, я согласен».
> «Ладно! – *опять сиповатый послышался голос*. – Смотри же
> Слово сдержи, чтоб себе не нажить ни попрека, ни худа».
>
> [35, с. 158]

[5] Курсив принадлежит В. А. Жуковскому.
[6] Здесь и далее в предложении курсив наш. – О. С.

Завершает произведение традиционная волшебно-сказочная концовка:

Долго не стали
Думать, честным пирком да за свадебку; съехались гости,
Свадьбу сыграли; я там был, там мед я и пиво
Пил; по усам текло, да в рот не попало. И все тут.

[35, с. 169]

Кроме функции композиционной организации повествования и последовательности реплик героев, повествовательная манера субъекта рассказывания демонстрирует увлеченность развитием сказочного действия, следствием чего становится проявление личностного отношения к героям и событиям.

В «Спящей царевне», второй царскосельской сказке Жуковского, повествователь проявляет себя не только в оценках, риторических вопросах и характеристиках персонажей, но и в ситуации умолчания, недоговоренности [19]. Примером служит реплика об исчезновении двенадцатого золотого блюда, ставшего причиной того, что царь Берендей не пригласил на пир по случаю рождения дочери двенадцатую чародейку:

(Кем украдено оно,
Знать об этом не дано).

[35, с. 171]

Тем самым в интерпретацию сказочного сюжета вносится балладный оттенок, способствующий реализации особого поэтического приема – таинственности, призванной воздействовать на воображение читателя, возбудить в нем сильное переживание эстетического события.

Важным для произведения, восходящего к фольклорной сказке, генетически связанной с мифом, является акцент на традиции передачи из поколения в поколение сакрального знания. Отсылка повествователя к «сказаньям стариков» [35, с. 175] как источнику сказочной истории вводит его образ в череду сказителей, трансляторов фольклорных сюжетов.

Жуковский вносит в сказки описания, незначащие с точки зрения развития сюжета, но именно они являются маркированными фрагмента-

ми, характеризирующими авторские эксперименты с фольклорным жанром. Описания романтического пейзажа, уснувшего царства, пробуждения любовного чувства, комического приезда ко двору Серого Волка и т. п., с одной стороны, придают обстоятельность и эпическую подробность развитию сказочного сюжета, а с другой – вносят определенную реалистичность в изображение чудесного, которое, в понимании Жуковского «не может помрачить натурального» [74, с. 99]. Примером сочетания «чудесного» и «натурального» служит описание сна царевны, в котором почти зримая достоверность, достигаемая обилием деталей, сочетается со сказочной, небывалой красотой портрета героини:

Как дитя, лежит она,
Распылалася от сна;
Молод цвет ее ланит,
Меж ресницами блестит
Пламя сонное очей;
Ночи темныя темней,
Заплетенные косой
Кудри черной полосой
Обвились вокруг чела;
Грудь, как свежий снег, бела…

[35, с. 177]

Любование повествователя спящей царевной определяет субъективное переживание увиденным, служит суггестивной основой интерпретации образа героини.

На устное исполнение, сближающее повествователя со сказителем фольклорного текста, ориентирован зачин сказки «Война мышей и лягушек», опубликованной в журнале «Европеец» в 1832 году с подзаголовком «Отрывок из неоконченной повести»:

Слушайте: я расскажу вам, друзья, про мышей и лягушек.
Сказка ложь, а песня быль, говорят нам; но в этой
Сказке моей найдется и правда.

[35, с. 180]

Акцентируемая повествователем установка на правдивость диссонирует с фантастическими образами сатирического отрывка и вводит аллегорическое указание на реальную действительность и конкретных представителей литературной жизни начала 30-х годов XIX века. В начальном фрагменте текста повествователь является носителем и провозвестником арзамасского типа творчества и миропонимания в целом, заявленного в первых строках произведения:

…Милости ж просим
Тех, кто охотник в досужный часок пошутить, посмеяться,
Сказки послушать; а тех, кто любит смотреть исподлобья,
Всякую шутку считая за грех, мы просим покорно
К нам не ходить и дома сидеть да высиживать скуку.
[35, с. 180]

Приглашение к слушанию сказки выводит на первый план образ сказителя, органично сочетающего арзамасскую эстетику творческого юмора и «лукавство ума» народного сказочника. Стилистическими особенностями языка сказителя является сочетание «высокой» лексики, ритмики гекзаметра и шутливого, сниженного словоупотребления, принятого в смеховой традиции «Арзамаса». Данные особенности способствуют осмеянию ложных ценностей, с одной стороны, а с другой – являются важным этапом в освоении «высокого» метра в связи с новыми литературными задачами, которые решал Жуковский, экспериментируя в области повествовательных размеров.

Сказка «Кот в сапогах», написанная в 1845 году (тогда же были написаны сказки «Тюльпанное дерево» и «Сказка о Иване-царевиче и Сером Волке»), характеризуется скрытой позицией повествователя. Зачин и концовка сказки лишены традиционных сказочных формул, обрамляющих в народной традиции волшебный сюжет. Повествование у Жуковского сосредоточено на развитии сюжета. Центральное место в нем занимает образ Кота, героя, эстетической особенностью которого является владение словом. Именно эта черта, на наш взгляд, смещает акцент с образа речи повествователя на образ речи персонажа. Все услуги, которые Кот оказывает своему хозяину на пути к богатству и женитьбе

на королевской дочери, сопровождаются его хитроумными речами. В финале произведения в образе Кота угадываются черты придворной биографии Жуковского:

…Он бросил
Ловить мышей, а если и ловил,
То это для того, чтобы немного
Себя развлечь и сплин, который нажил
Под старость при дворе, воспоминаньем
О светлых днях минувшего рассеять.
[35, с. 194]

Наделение персонажа биографическими чертами – не единичное явление в сказочном творчестве Жуковского: в «Сказке о Иване-царевиче и Сером Волке» образ Серого Волка также проникнут ярким биографизмом.

Сказка «Тюльпанное дерево» привлекала внимание исследователей в соотнесении с поэтикой притчи. Мы же видим в ней, скорее, проявление балладной поэтики. Героиню, преступившую нравственные нормы, наказывает некая сила, восстанавливающая справедливость. Повествователем эта сила названа «невидимым богом». Отягченная совесть мачехи также содействует наказанию (что созвучно пониманию *со*-вести как голоса Божьего в душе человека). Центральной характеристикой позиции повествователя в сказке является этическая точка зрения, которая наиболее явно выражена в концовке произведения:

Но за столом никто не ел и все
Молчали; и у всех на сердце было
Спокойно, как бывает всякий раз,
Когда оно почувствует живей
Присутствие невидимого бога.
[35, с. 203]

Сказка о «Иване-царевиче и Сером Волке» 1845 г. – последняя сказка, написанная Жуковским. Ее характеризует соблюдение канонической структуры народной сказки, предполагающей зачин и концовку. Позиция повествователя иронична по отношению к некоторым персона-

жам сказки (ср. характеристики «недолжных» героев, старших братьев Ивана: «глаза продрав», «во весь зевая рот», «Повалился / в траву и захрапел на целый сад»). Развитие сказочного события расширяет полюс иронических оценок повествователя: их получают правители чужих царств, чиновники царства Демьяна Даниловича. Симпатии и антипатии повествователя приближены к народным представлениям о добре и зле, поэтому его голос становится непосредственным выразителем народной точки зрения:

От крика:
«*Да здравствует наш государь Демьян*
Данилович с наследником Иваном-
Царевичем и с дочерью царевной
Еленою прекрасною!» все зданья
Столицы дрогнули…»

Слова народа, оформленные в речи повествователя в виде цитаты, выделены авторским курсивом, подчеркивающим особую смысловую значимость фрагмента.

Слово повествователя в рассматриваемой сказке разделено между самим повествователем и Серым Волком. Серый Волк – не только грамотный (обучает царских детей и пишет записки), «умный» герой, но и носитель фольклорной традиции, который, будучи погружен в нее и являясь героем сказки, в определенный момент способен отстраненно посмотреть на сказочную историю и воссоздать ее в качестве «подробных записок обо всем» [35, с. 233]. Тем самым, сказочные события смещаются в плоскость придворной и, шире, государственной истории волшебного царства, вызывая аллюзии не только к личности Жуковского, автора мемуаров и придворного учителя, но и к автору «Истории государства российского» – Н. М. Карамзину.

В последней сказке наиболее ярко проявилась рефлексия повествователя-сказочника по поводу произносимого им слова, которое названо «правдивым». Выход сказочного повествования за пределы традиционной волшебно-сказочной схемы размыкает сказочный хронотоп и сближает повествователя с образом рассказчика, вовлеченного в мир персонажей. Модификация позиции повествователя расшатывает границы

волшебного мира, включающего, с одной стороны, современные автору исторические реалии, а с другой, адресует сказку как правдивую историю, что подтверждается ее «достоверным» источником – записками Серого Волка:

> …в его (Серого Волка) нашлись бумагах
> Подробные записки обо всем,
> Что на своем веку в лесу и в свете
> Заметил он, и мы из тех записок
> Составили правдивый наш рассказ.
>
> [35, с. 233]

Слово повествователя передается Серому Волку в эпизоде оживления Ивана-царевича, когда Серый Волк пересказывает Ивану и, одновременно, читателю сказки, события, которые произошли за переделами сюжетного развития, минуя кругозоры героя и читателя. Существенным отступлением от фольклорной поэтики является отрыв сказочного действия от главного героя сказки. Восстанавливая упущенные героем события, Серый Волк не только выступает в роли повествователя, поддерживая единство рассказа, но и восстанавливает непрерывность сказочного сюжета.

Повествование «Сказки о Иване-царевиче и Сером Волке» содержит пейзажные фрагменты, которые выполняют эстетическую функцию и являются средством замедления сказочного действия. Кулинарный пейзаж смещает кульминацию сказки на заключительный, развернутый эпизод пира, высвечивая торжество должного миропорядка через красоту и полноту бытия:

> Был обед такой, какого никогда
> Никто не слыхивал: уха, как жидкий
> Янтарь, сверкавшая в больших кастрюлях;
> Огромножирные, длиною в сажень
> Из Волги стерляди на золотых
> Узорных блюдах; кулебяка с сладкой
> Начинкою, с груздями гуси, каша

С сметаною, блины с икрою свежей
И крупной, как жемчуг, и пироги
Подовые, потопленные в масле…
[35, с. 230]

Подводя итоги, скажем, что позиция повествователя в сказках Жуковского выполняет несколько важных функций. Во-первых, она композиционно организует повествование и реплики героев; во-вторых, вносит этический критерий, ориентирующий читателя между полюсами должного и недолжного бытия в волшебном мире произведения; в-третьих, прямо, посредством оценок, или косвенно, через литературный пейзаж или портреты героев, воздействует на формирование читательской оценки изображаемого.

§ 3. Духовная традиция в изображении мира и героя в повести Н. В. Гоголя «Нос»

Сегодня невозможно представить рассмотрение гоголевского текста вне традиции христианской культуры и книжности. Именно это направление в исследовании и оценке наследия писателя активно себя заявило на рубеже XX–XXI столетий и до сих пор продолжает пополняться новыми работами, углубляющими данный аспект изучения поэтики произведений Н. В. Гоголя.

Обращение Н. В. Гоголя к текстам Священного Писания – факт, подтверждаемый присутствием в произведениях писателя реминисценций, мотивов, привнесенных им из христианской книжности (Евангелий, притч, апостольских посланий). Наиболее очевидно соприкосновение обеих традиций (авторской и духовной литературы) в «Петербургских повестях», впервые изданных в 1842 г. и вошедших в третий том прижизненного собрания сочинения Н. В. Гоголя. Именно «Петербургские повести», по мнению ряда исследователей, демонстрируют не только новый этап творческой, но и духовной эволюции писателя. Семь повестей, включенных в цикл, связаны между собою «единым духовным замыслом» [31, с. 404], «плотным художественным единством» [25, с. 237], идейной проблематикой [46], новой «концепцией писателя» [26]. Цен-

тральным же образом всего цикла становится Петербург, в очертаниях которого читатель не может не увидеть признаки сатанинского города, лишенного живой души и поэтому губительно действующего на человека.

По сути, сюжеты пяти повестей из семи, входящих в цикл («Невский проспект», «Нос», «Записки сумасшедшего», «Шинель», «Портрет»), построены на общем мотиве искушения героя, испытания его духовных сил. Итогом духовной эволюции героя в пространстве, освященном именем Петра, неизменно становится его катастрофа как божьего человека, не нашедшего в себе силы противостоять злу. Как отмечает С. А. Гончаров, с середины 1830-х годов Гоголь при изображении человека все больше тяготеет к религиозно-учительной традиции духовного преображения человека, суть которого выражена в первом Послании ап. Павла к Коринфянам: «*Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут*» (1 Кор. 15: 22). Именно эта тема преображения героя становится генеральной на протяжении цикла. Но какова природа этого преображения и что станет его итогом? Постараемся ответить на этот вопрос на примере всего лишь одной повести из цикла – «Нос».

М. Я. Вайскопф в своем исследовании «Сюжет Гоголя» [18] отмечает, что основой сюжета повести является Первое послание ап. Павла к Коринфянам, в котором апостол развивает идею тела Христова и его членов: «*Ибо, как тело одно, но имеет многие члены, и все члены одного тела, хотя их и много, составляют одно тело, – так и Христос. Ибо все мы одним Духом крестились в одно тело, Иудеи или Еллины, рабы или свободные, и все напоены одним Духом. Тело же не из одного члена, но из многих. … Посему, страдает ли один член, страдают с ним все члены; славится ли один член – с ним радуются все члены. И вы – тело Христово, а порознь – члены*» (1 Кор. 12: 12–14, 21–27).

В начале повести «Нос» изображена супружеская пара, живущая вопреки апостольским заветам. Цирюльника Ивана Яковлевича и его жену Прасковью Осиповну (первых персонажей повести, с которыми встречается читатель) никак нельзя назвать идеальной четой, соблюдающей заповедь ап. Петра, представленную в его Первом послании: «*Также и вы, жены, повинуйтесь своим мужьям, чтобы те из них, которые не покоряются слову, житием жен своих без слова приобретаемы были, когда увидят ваше чистое богобоязненное житие. … Также и вы, мужья, обращайтесь благоразумно с женами, как с немощнейшим*

сосудом, оказывая им честь, как сонаследницам благодатной жизни, дабы не было вам препятствия в молитвах» (1 Пет. 3:1, 7). Эта же тема звучит и в апостольском послании Павла Ефесянам (Еф. 5: 22–25, 28–31). Образы обоих супругов сразу лишены какой бы то ни было благочинности: «*Где это ты, зверь, отрезал нос? – закричала она с гневом. – Мошенник! пьяница! Я сама на тебя донесу полиции. Разбойник какой! Вот уж я от трех человек слышала, что ты во время бритья так теребишь за носы, что еле держатся*» [22]. Ругань, грубая брань Прасковьи Осиповны, адресованная своему мужу и звучащая в самом начале повести, идет в разрез с христианским представлением о семье, супружеских взаимоотношениях, основанных на любви и уважении, а также полностью дискредитирует и само представление о природе Слова в христианской культуре, имеющем божественную природу.

Через изображение события, на первый взгляд кажущегося фантастическим, автор уже показывает эсхатологичность мира, представленного в образе Петербурга. Подтверждением того, что данный мир уже лишен святого и светлого начал, является описание жителей Петербурга, пребывающих вне календарного христианского времени. Автор в начале повести точно определяет временные рамки свершившегося «происшествия» – с 25 марта по 7 апреля. Исследователи и комментаторы [22] повести в свое время уже дали разъяснения знаковости этих дат, между которыми разворачивается история майора Ковалева. Гоголь помещает событие в период между Благовещеньем и Пасхой, т. е. в один из самых торжественных и великих периодов христианского календаря. Однако первые сцены, открывающие повесть, демонстрируют абсолютную отчужденность героев от грядущих событий христианской истории, их духовную мертвенность, что и обнаруживается уже в первом сюжетном эпизоде, демонстрирующем распад семейных уз. Данный эпизод играет роль пролога к дальнейшему повествованию, в процессе которого как раз будет показан распад на отдельные составляющие и всего мира по причине забвения апостольского учения.

В свое время М. Я. Вайскопф обратил внимание на первый сюжетный эпизод – описание утра цирюльника Ивана Яковлевича, его завтрака, сопровождающегося детальным описанием сцены разрезания хлеба. Сама сцена обладает христианской символикой и указывает на главные эпизоды жизни Христа: его Рождество, Распятие и Воскресение. Иссле-

дователем при сопоставлении повести с Божественной Литургией [18, с. 232] сделаны выводы, что символика разделения хлеба, образы самих Ивана Яковлевича и Прасковьи Осиповны, семантика появления носа в церкви пародируют евангельские персонажи и события: явление Христа перед Вознесением; цирюльник с женой являют собой скрытую карикатуру на Иосифа и Богородицу; а в сцене посещения носом собора исследователь видит пародию на соединение Христа с Церковью [18, с. 232–233]. По мнению М. Я. Вайскопфа, события повести реализуют тему как распада единой супружеской плоти, так и расторжения союза между Христом и Церковью.

Насколько мир Петербурга духовно мертв, показано при описании службы в Казанском соборе, пространство которого пустынно и заполнено только «*рядом нищих старух с завязанными лицами и двумя отверстиями для глаз*», в то время как «*на Невском народу была тьма; дам целый цветочный водопад сыпался по всему тротуару, начиная от Полицейского до Аничкова моста*» [22]. Отсутствие изображения лиц, отверстия вместо глаз, людская суета на улицах города – знаки потери миром образа и подобия Божьего, в основание которого положены страсти и соблазны. Так, например, находясь в соборе, майор Ковалев остается отстраненным от совершаемой службы: «*Ковалев чувствовал себя в таком расстроенном состоянии, что никак не в силах был молиться*» [22]. Сначала его полностью захватывает мысль, как подойти к носу, который молится тут же «*с выражением величайшей набожности*», а чуть позже сжигаем огнем вспыхнувшей страсти к молоденькой незнакомке: «*Улыбаясь по сторонам, обратил внимание на легонькую даму, которая, как весенний цветочек, слегка наклонялась и подносила ко лбу свою беленькую ручку с полупрозрачными пальцами. Улыбка на лице Ковалева раздвинулась еще далее, когда он увидел из-под шляпки ее кругленький, яркой белизны подбородок и часть щеки, осененной цветом первой весенней розы. Но вдруг он отскочил, как будто обжегшись*» [22].

Стоит отметить, что это один из немногих эпизодов, когда на мгновение в этом духовно мертвенном и абсурдном пространстве появляется живое начало, несущее с собою свет. Образ юной ангелоподобной девицы (воздушность, белизна, прозрачность, сравнение с весенней ро-

зой) на мгновение оживляет майора Ковалева, и даже мечта об обязательном приданом невесты в «двести тысяч капиталу» [22] не посещает его в момент созерцания представшей перед ним небесной бесплотной красоты.

Вторым таким случаем возвращения майору человеческих эмоций и чувств будет эпизод отчаяния, охватившего Ковалева после попыток обращения к чиновникам различных ведомств за помощью в розыске и поимке носа: «*Вошедши в свою комнату, майор, усталый и печальный, бросился в кресла и наконец после нескольких вздохов сказал:*

– Боже мой! Боже мой! За что это такое несчастие?» [22]

Данный пример, на который почти всегда обращают внимание исследователи, показателен по ряду причин. Во-первых, нельзя не заметить того факта, что впервые в повести у героя обнаруживается душа («*после нескольких вздохов*» [22]), способная страдать и мучиться. А во-вторых, крик отчаяния, вырвавшийся из глубин души Ковалева, обращает его не к имени черта, которого он постоянно вспоминает до этого, а к имени Христа, чьи слова он почти дословно и цитирует: «Боже мой! Боже мой! Для чего ты меня оставил?» (Мф. 27, 46).

Приведенные выше наблюдения могут быть дополнены и другими замечаниями, касающимися описания пространства Петеребурга. Гоголь не случайно поселяет цирюльника Ивана Яковлевича со своей сварливой супругой на Вознесенском проспекте и заставляет майора Ковалева вспомнить торговку апельсинами, которая живет у Воскресенского моста. Вознесение и Воскресение – великие «двунадесятые» праздники, как и Благовещенье, в день которого начинаются события повести. Но высокий религиозный смысл этих христианских праздников не осознается ни одним из персонажей. Интересной может показаться и такая деталь: на вывеске цирюльни Ивана Яковлевича помимо изображения «*господина с намыленною щекою*», прямо указывающего на спектр услуг, предоставляемых держателем цирюльни, есть дополнительная надпись «*и кровь отворяют*» [22]. В совокупности с топонимическим указанием места проживания героя данная надпись привносит в повествование мотив преображения и нового перерождения обитателей чиновничьего Петербурга, творимого «пьяницей страшной», «дураком», «бревном глупым» Иваном Яковлевичем, у которого «*вечно воняют руки*» [22]. Соответственно уже в начале повести Петербург изображается как город духовно мертвый, в котором и церковь (Казанский собор) такое же присутствен-

ное место, как и кондитерская, редакция газеты, различные другие чиновничьи ведомства.

Таким образом, мир, изображаемый Гоголем, далек от того идеала гармоничного союза человека и Христа, который был представлен в апостольских посланиях. Существующий миропорядок перевернут и лишен разумной логики и, по сути, готов к встрече не Спасителя, а дьявола. Поэтому в повести отчетливо звучит мотив вторжения дьявола в человеческую жизнь, являющийся сюжетообразующим не только для повести «Нос», но и для других повестей, входящих в цикл. И желание героя дать объявление в газету о пропаже носа – это попытка открыто заявить о пришествии в мир сатаны. Причем эта попытка уже была предпринята за неделю появления майора Ковалева в газетной экспедиции, когда старый чиновник, принимающий объявления и сосредоточенно считающий и раскладывающий на кучки медные деньги, сообщает герою-страдальцу следующее: «*… все объявление состояло в том, что сбежал пудель черной шерсти. Кажется, что бы тут такое? А вышел пасквиль: пудель-то этот был казначей, не помню какого-то заведения*» [22]. Общеизвестно, что образ пуделя в художественной культуре традиционно является символом сатаны. Вспомним, что именно в образе черного пуделя Мефистофель предстал в поэме И. Ф. Гете «Фауст», а затем в этом же образе он закрепится и в русской литературе (первое изображение Воланда в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»). А определение старым чиновником сферы деятельности пропавшего пуделя (казначей) еще раз определяет ту единственную истину, которая определяет существование мира Петербурга, – это деньги. Позже и сам майор Ковалев объяснит произошедшее с ним так: «*Черт хотел подшутить надо мною!*» [22].

Финал повести демонстрирует счастливое соединение носа и Ковалева. Данный поворот событий рассматривается С. А. Гончаровым как торжество плоти над духом, что в «контексте цикла становится воплощением демонического зла, утверждающего свою безграничную власть в сакральном времени (от Благовещенья до Пасхи) и сакральном пространстве («набожный» нос в Казанском соборе)» [23, с. 54]. Таким образом, в итоге можно сказать, что в повесть «Нос» в гротескной форме привнесен мотив разъятия единого тела Христова, отождествляемого ап. Павлом с общиной, Церковью, распада союза Христа и Церкви, Духа и Плоти (1 Кор. 12: 12–14, 21–27), приводящего мир к духовному омертвению, что можно наблюдать в последующих повестях цикла.

§ 4. Евангельская ситуация распятия в романах Ф. М. Достоевского

В современном литературоведении изучение творчества Ф. М. Достоевского занимает одно из ведущих мест и уже имеет свою историю, в частности, связанную с исследованиями М. М. Бахтина [11], Л. П. Гроссмана [24], В. Г. Одинокова [48], В. Ф. Переверзева [52], Г. М. Фридлендера [68–70] и др.

В последнее время очевиден интерес к религиозно-философской проблематике в творчестве писателя (см.: М. М. Дунаев [32], И. А. Есаулов [33–34], В. Ляху [45], Ф. Б. Тарасов [63]).

Произведения Достоевского насыщены скрытыми и прямыми цитатами из Евангелия (например, эпизод чтения Соней Мармеладовой суда о воскресении Лазаря из «Преступления и наказания» [33, с. 260]) или символами, переходящими из текста в текст и наполняющимися новыми смыслами. Второй случай связан с образами духовной культуры: иконы, лампады, кресты, колокольни, купола церквей и соборов, даже картины религиозного содержания (например, картины Гольбейна Младшего в романе «Идиот») [36].

На современном этапе изучения творчества Ф. М. Достоевского внимание исследователей обращено к проблемам влияния поэтики библейского текста на тексты писателя. Так, В. Ляху [45] выстраивает определенные связи между текстами, которые проявляются не только на уровне формальных отражений, но и на уровне воздействия структурных особенностей Библии на повествовательную структуру романов Ф. М. Достоевского. Ф. Б. Тарасов [63] решает проблему «родства» на материале романа «Братья Карамазовы», считая, что части, составляющие произведение, представляют собой художественное осмысление двух евангельских притч (притча о сеятеле и притча о злых виноградарях).

Изучение особенностей визуальной поэтики писателя в литературоведении началось сравнительно недавно. Так, В. В. Борисова в работе «Эмблематический строй романа Достоевского “Идиот”» указывает на такую черту художественного зрения писателя, «как способность выхватывать из потока действительности идеологически значимые факты и оформлять их в виде некой «картинки», «указания» в духе эмблематической традиции, то есть способность эмблематизировать визуальные образы» [16, с. 102].

В рамках данной работы мы остановимся на евангельской ситуации распятия в романах Достоевского, которая непосредственным образом связана с христианским символом креста. В романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Подросток» слово «крест» и производные от него встречаются в определенных романных сценах (например, обмен крестами между Раскольниковым и Соней Мармеладовой, князем Мышкиным и Рогожиным; благословение матери, принятое Аркадием Долгоруким) или присутствуют в виде повторяющихся («разбросанных») знаковых деталей на уровне романных эпизодов в «Бесах», «Братьях Карамазовых» (например, благословение Лизой Тушиной Степана Трофимовича в «Бесах», слово «крест» неоднократно звучит в речах Мити Карамазова при разговоре с Алешей после решения суда). По сути, обозначенные сцены и эпизоды являются ключевыми в структуре каждого романа. Объединяющим началом в каждой из них выступает значение, вкладываемое героями в отношение к кресту.

Таким образом, очевидной становится ситуация, что слово «крест» является семантически насыщенным, и наличие у данного слова широкого круга значений оправдывается тем, что крест – один из трех древнейших символов человечества. На это обстоятельство содержится указание в статьях различных словарей и энциклопедий [65, 66]. Можно представить следующую парадигму значений, связанную с этим образом в мировой культуре. Прежде всего, крест – символ принадлежности человека к определенной вере, он является знаком освящения чего-либо. Помимо этого крест выступает в роли своеобразного оберега от нечистой силы. Также слово «крест» употребляется в значении наказания и связанных с этим действием страданий, мучений. В произведениях Ф. М. Достоевского все указанные значения актуализированы.

Реконструирование библейской ситуации распятия можно наблюдать в романе «Бесы», в котором она представлена с точки зрения несовершившегося воскресения. Иначе это событие выстраивает черт из сна Ивана Карамазова – героя пятого романа. Каждый из текстов Достоевского предлагает новое видение одной и той же ситуации. При всей разности смыслов наблюдается общий момент визуализации: каждый раз эта сцена представлена «со стороны», через непосредственного наблюдателя – зритель, черт (инфернальное существо, способное видеть сверхъестественное), участник происходящего.

Такую расстановку субъектов действия можно объяснить, опираясь на евангельский текст: в ситуации распятия действуют Христос, распявшие, разбойники («Тогда распяты с Ним два разбойника: один по правую сторону, а другой по левую» – Мф 27, 38–39) и зрители, среди которых выделены Богоматерь, Мария Клеопова и Мария Магдалина («При кресте Иисуса стояли Матерь Его и сестра Матери его, Мария Клеопова, и Мария Магдалина» Ин. 19, 25–26).

В романе «Бесы» Кириллов во время разговора с Петром Степановичем представляет сцену распятия следующим образом: «Слушай большую идею: был на земле **один** день, и в средине земли стояли ***три*** больших креста. **Один** на кресте до того веровал, что сказал ***другому***: “Будешь… со мною в раю”. Кончился день, ***оба*** померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения» [29, с. 471][7]. В рассказе героя момент распятия представлен специфично и таким же образом расставлены акценты: «был на земле один день» и «в средине земли стояли три… креста». Происходит пространственная и временная концентрация, в которой главным визуальным моментом становятся именно кресты (множественность крестов усиливает доминирующее значение символа) – посредством визуального множителя происходит эмблематизация словесных образов. Складывающиеся отношения можно графически представить через оппозицию: единство (единичность) – множество (один на одном из крестов (в центре)) – три креста (стоящие в середине – центре земли) как указание на внешнюю общую долю.

В современных работах, посвященных творчеству Достоевского, исследователи рассматривают обусловленность пространства и времени в произведениях писателя религиозным идеалом – образом Христа. Проблема хронотопной структуры романов решается двумя способами: время трактуется либо как стремительное (динамичное), либо как статическое (предельно уплотненное). Последнее реализуется тогда, когда герои Достоевского сливаются с мирозданием, становятся способными осмыслить истину и красоту в их гармоничном единстве, в результате чего герои перестают существовать в пределах традиционных временных координат, выпадают из привычного существования и попадают в вечность.

Так, Р. Я. Клейман высказал следующего рода наблюдение: в «образе мироздания» в романах Достоевского смещены привычные границы

[7] Здесь и далее выделено нами – Т. Ф.

времени и пространства, «раздвинуты до беспредельности» [39, с. 22]. В качестве примера можно привести притчу, рассказанную чертом Ивану Карамазову, про мыслителя, который был осужден за свое неверие на «квадриллион километров» и «биллион лет ходу». Таким образом, картина грандиозного космического катаклизма венчает астрономические цифры лет и расстояний. Вечность представляет собой бесконечное повторение без определений пространственно-временных координат.

В этом аспекте интересно рассмотреть ситуацию, которую представляет Кириллов. Вечность, как ее понимает герой, универсальна: характер событий, зафиксированных в ней, бесконечно совершается. Неопределенность изображенных персонажей в визуальной картине, нарисованной героем, позволяет представить на их месте любого другого. Неслучайно Кириллов останавливает свои часы – этим он выражает ненужность измерения времени для человека, постигшего тайну вечности.

Кроме того, в этой сцене распятия рассказчик отмечает степень веры и ее несостоятельность: «Один на кресте до того веровал, что сказал другому: “Будешь сегодня **со мною** в раю”. Кончился день, **оба** померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения» [25, с. 471]. Человек в этой картине мира оказывается в положении обманутого самим собой, силой своей веры, которая увлекает не только его, но и вслед за ним другого человека, вера способна увлечь, дать надежду на лучшее существование, и ее разрушение всегда связано с трагедией.

Другой взгляд на данную ситуацию представляет черт из «Братьев Карамазовых»: «Я был при том, когда умершее на кресте слово восходило в небо, неся на персях своих душу распятого одесную разбойника, я слышал радостные визги херувимов, поющих и вопиющих: «Осанна», и громовой вопль восторгов серафимов, от которого потряслось небо и все мироздание» [30, с. 82]. Таким образом, черт выступает в качестве свидетеля нечеловеческой природы произошедшего (чуда). Инфернальность образа способствует визуальной и аудиальной возможности воспринимать то, что не дано смертным. Его рассказ претендует на знание того, что находится *по ту сторону мира*.

Следующая точка зрения – участника событий – реализуется в «Преступлении и наказании» в речи Мармеладова. В современном достоевсковедении подчеркивается особая связь произведений писателя с Евангелием от Иоанна, поэтому приведем фрагмент из этого источника:

«Распяли Его и двух других, по ту и другую сторону, а посреди Иисуса». Этот текст интересен тем, что в нем не определяются «сораспятые» вместе с Христом, в то время, как в других Евангелиях они обозначаются как «разбойники» (Мф. 27, 38; Мк. 15, 27) и «злодеи» (Лк. 23, 32–33). В «Преступлении и наказании», открывающем Пятикнижие, в первом разговоре между Мармеладовым и Раскольниковым в распивочной реконструируется сцена Распятия в соответствии с евангельским текстом: по обе стороны Христа находятся разбойник (пропивший вещи жены Мармеладов) и злодей (Раскольников, замысливший убийство Алены Ивановны). При этом реконструируется Судный день, с использованием «церковной» лексики и цитированием Евангелия, это слова, относящиеся к судьбе Сони, и непосредственно к Мармеладову: «Зачем жалеть, говоришь ты? Да! Меня жалеть не за что! Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть! Но распни, судия, распни и, распяв, пожалей его! и тогда я сам к тебе пойду на пропятие, ибо не веселья жажду, а скорби и слез!...» [28, с. 20]. Суть его слов составляет милость всевышняя, выраженная прощением грешников. На это прощение и претендует Мармеладов, сознающийся в своих грехах, оплакивающий их и страдающий от них, весь его монолог – исповедь кающегося грешника, мелкого вора, адресованная заинтересовавшему его молодому человеку, – будущему убийце.

Сцена разговора является одной их ключевых в «Преступлении и наказании», сама встреча героев представлена как неслучайная. Этот разговор важен и тем, что через него происходит знакомство с семьей Мармеладова.

В рассказе Мармеладова актуализируется одно из значений символа креста – наказание преступников. Мармеладов напрямую говорит о своем грехе собеседнику, признается, что он даже чулки своей жены пропил, что он деньги на похмелье берет у Сони. Мармеладов виновен в своем грехе и считает, что искупить его можно, пройдя через ряд испытаний. Чем больше мучений он перенесет, тем ближе он будет к прощению, поэтому каждое терзание он воспринимает с радостью, со «слезами». Распятие – самая тяжелая пытка, а соответственно, и предел страданий человека. Только после перенесения этого наказания (в нрав-

ственном смысле) возможно заслужить жалость, сочувствие и – любовь. Другими словами, распятие здесь выступает еще и как прямая дорога к Богу для грешников, которая освобождает их от бремени совершенных грехов.

Грешники среди героев текстов Ф. М. Достоевского встречаются довольно часто. Один из них явлен в романе «Подросток». В произведении помещен вставной рассказ о жизни Максима Ивановича, который владел ситцевой фабрикой. Максим Иванович за свою жизнь совершил не один серьезный грех, ему в вину народ ставил смерть первой жены, он косвенно способствовал смерти пятерых невинных детей-сирот, но самоубийство одного из них, старшего, переворачивает его отношение к окружающим и к себе, он решает изменить свою жизнь. Перед нами предстает грешник, осознающий свое падение, кающейся в грехах, для искупления которых, готов принять страдания.

Таким образом, ситуация распятия в романах Достоевского моделирует, с одной стороны, библейскую ситуацию, с другой, поднимает проблему ее вневременности. Герои Достоевского, преодолевая временные и пространственные границы, погружены в нее, она неоднократно разворачивается либо перед их глазами, либо внутри сознания. Важно, что ситуация «несения креста» остается неразрешенной, потому что читательская двуплановость ее восприятия сохраняется до конца произведения.

В выносимом за рамки романа споре о Достоевском в литературоведении преобладают две прямо противоположные точки зрения – смерть или возрождение не позволяют однозначно трактовать проанализированные эпизоды. Как представляется, библейские образы позволяют героям соотнести свою жизнь (свой крест) с Христом, что «уравнивает» их земные участи, приводя к символическому моменту сораспятия.

§ 5. Пушкинская традиция в повести А. П. Чехова «Огни»

Ведущая роль в семантической структуре «Огней» принадлежит поэме «Медный всадник», цитата из которой сложнейшим образом соотнесена с эстетико-философской концепцией чеховской повести («На берегу пустынных волн стоял он, дум великих полн») [56, с. 114]. Прежде всего, отчасти сходное впечатление производят особенности построения

произведений, в которых значительную роль играет философский план сюжета: «новеллистический пласт накладывается на более глубинный философский. <…> Оба пласта соотносятся и “просвечивают» друг сквозь друга, создавая конструкцию большой идейной и художественной емкости» [44, с. 239]. С этим связана такая особенность, как подчеркнутый диалогизм художественной организации («рамы» и вставного рассказа в «Огнях»; вступления к поэме и двух ее частей), а также своеобразная антагонистичность персонажей (Ананьева и Штенберга; Евгения и Петра).

При этом подспудно в обоих произведениях намечается и обратная тенденция, когда противостоящие герои вдруг оказываются парадоксально сближенными через какую-либо деталь, черту их облика, особенности поведения. Так, чеховские герои в финале «Огней», позабыв о ночном споре, с одинаковым раздражением вступают в перебранку с мужиком, привезшим котлы для железной дороги. Данный эпизод указывает на некое глубинное сходство персонажей – и в то же время акцентирует их отличие от основного повествователя, томимого теми вопросами, к которым уже на второй день, по всей видимости, равнодушны его собеседники, поглощенные будничной суетой.

Подчеркнутая антиномичность построения «Медного всадника» также не исключает контрастного сопоставления героев, ведь и Петр, и Евгений – каждый по-своему – бросают вызов высшим силам. Например, они представляют собой двух контрастных всадников: Петр на бронзовом коне – и Евгений, сидящий верхом на мраморном льве во время наводнения; кроме того, оба они поглощены противоположными *думами* («великие думы» Петра и «ужасные думы» безумного Евгения).

Подобное «противоречивое сходство» отражает важнейший принцип, свойственный и Чехову, и Пушкину, – стремление к высшей художественной объективности. Финальный вывод чеховского повествователя является по своей сути агностическим, однако автор готов признать всю непостижимую сложность реальной действительности и невозможность однозначных решений. Каждый из героев, в той или иной степени, несет полуправду, неполное знание о мире, вследствие чего они неожиданно сопоставляются, а иногда словно бы «перетекают» друг в друга.

«Петербургская повесть» А. С. Пушкина вступает в глубинный диалог с чеховской повестью. Их связывает, прежде всего, историософ-

ская проблематика, которая организует семантическую структуру обоих произведений. А. Д. Степанов назвал повесть «Огни» «ключевой» для понимания чеховской историософии, определив ее основную тему как «вопрос о смысле или бессмысленности истории» [61, с. 125]. Сходным образом можно охарактеризовать философский сюжет поэмы «Медный всадник». Способно ли развитие прогресса сократить человеческие страдания? не ведет ли поглощенность идеей будущего к позиции презрения к «маленьким» людям? – вот основные вопросы, которые встают перед читателем пушкинской поэмы.

Чрезвычайно важно рассмотреть, каким образом введена цитата из «Медного всадника» в структуру чеховской повести. Пушкинские строки выступают здесь в рамках вставного рассказа Ананьева. С самого начала своей истории герой акцентирует тему памяти / забвения: «…когда грустно настроенный человек остается один на один с морем или вообще с ландшафтом, который кажется ему грандиозным, то почему-то к его грусти всегда примешивается уверенность, что он проживет и погибнет в безвестности, и он рефлективно хватается за карандаш и спешит записать на чем попало свое имя» [72, с. 113]. Однако попытки человека «остановить» время, противостоять неумолимому процессу забвения изображаются как бессмысленные, обреченные на неудачу: «…оглядывая перила, я прочел: “О. П. (то есть оставил память) Иван Корольков 16 мая 1876 года». Тут же рядом с Корольковым расписался какой-то местный мечтатель и еще добавил: “На берегу пустынных волн стоял он, дум великих полн”. И почерк у него был мечтательный, вялый, как мокрый шелк. Какой-то Кросс, вероятно, очень маленький и незначительный человечек, так сильно прочувствовал свое ничтожество, что дал волю перочинному ножу и изобразил свое имя глубокими, вершковыми буквами» [72, с. 114].

Представляется весьма значимым определение «маленький человечек», которое указывает на дополнительные «точки схода» между произведениями Пушкина и Чехова. В данном отрывке происходит содержательное столкновение: высокий, одический стиль пушкинских строк вступает в противоречие с окружающим смысловым контекстом. Слова о «великих думах» великого человека, который основал новую столицу и укрепил государство, записывает некий «мечтатель», такой же ничтожный и незначительный «человечек», как и безвестный Кросс. Слова

«мечтатель», «мечтательный» знаменуют перекличку с описанием Евгения в пушкинской поэме, где одним из ключевых также является слово «мечтать»: «И размечтался, как поэт», «Так он мечтал…» [56, с. 139 – 140].

Любопытна следующая особенность. Вступление к «Медному всаднику» не сразу дает имя прославляемого человека – в начале произведения фигурирует отвлеченное «*он»,* поскольку имени просто не требуется, его обладатель навеки утвердил себя в истории, обрел духовное бессмертие. В повести Чехова надписи назойливо воссоздают ничего не значащие имена. «*О. П.»* представляет собой типичный пример пустого знака, начертатель которого может «оставить» после себя лишь форму без содержания – мертвую форму. «Вершковые буквы» в данном контексте прямо пропорциональны тому «ничтожеству», которое мучит человека. Кстати, старинная фамилия пушкинского Евгения (некогда знатная) также обречена на забвение: «Прозванья нам его не нужно, / Хотя в минувши времена / Оно, быть может, и блистало / <…> Но ныне светом и молвой / Оно забыто» [56, с. 138].

На наш взгляд, образ самого Ананьева тяготеет к смысловому полю «маленького человека». Так, поддавшись атмосфере «укромного уголка», он расписывается на одной из колонн беседки и тем самым «машинально» причисляет себя к категории «маленьких, незначительных» людей. Но наиболее очевидно эта «принадлежность» выступает в обрамлении к рассказанной истории. Чеховский герой как бы реализует жизненные идеалы Евгения, основой которых является «мещанская идиллия», «бидермайер» [71, с. 101]. Герои, замкнутые в одномерность частного существования, не имеют выхода на бытийный уровень, поскольку им по-настоящему чужды онтологические масштабы мышления.

Можно предположить, что не случайной является следующая перекличка между вступлением, а также финалом пушкинской поэмы – и картиной, которая сопровождает нравственное прозрение чеховского героя. В данных частях текста фигурирует образ «рыболова» и его «челна» – образ, выступающий как традиционная примета идиллического стиля, что было убедительно доказано А. Н. Архангельским [10, с. 58–61]. Повторное появление рыбака в трагическом финале поэмы знаменует на глубинном, философском уровне некую цикличность, непрерывность движения истории и отчасти ослабляет трагизм, связанный с обреченностью отдельного «маленького человека»: «Остров малый / На взморье

виден. Иногда / Причалит с неводом туда / Рыбак на ловле запоздалый / И бедный ужин свой варит…» [56, с. 149]. В чеховской повести этот образ вполне отчетливо маркирован идиллической традицией, что находит подтверждение в благополучном финале рассказанной Ананьевым истории. Переход героя к новой системе ценностей, совпавший с его отъездом из города N., сопровождается появлением отмеченного мотива: «Поезд шел по берегу. Море было гладко, и в него весело и спокойно гляделось бирюзовое небо, почти наполовину выкрашенное в нежный, золотисто-багряный цвет заката. Кое-где на нем чернели *рыбацкие лодочки и плоты*» [72, с. 134].

П. Н. Долженков включает понятие «маленький человек» в сложнейшую коллизию: «громадный мир – “маленький” человек, пытающийся судить о нем» [27, с. 14]. Так вырисовывается философская проблема, связывающая «Огни» и «петербургскую повесть», – это проблема духовного самоопределения человека, постижения своего места в мире. Ананьев словно приходит к тому, от чего навсегда отлучили пушкинского Евгения неумолимые фатальные силы. Евгений не смог пережить выпавшего на его долю потрясения – чеховский герой, настрадавшись муками совести, постигает иной способ мышления, который способен вернуть ему внутреннюю гармонию. Однако, как справедливо утверждает Н. Е. Разумова, позиция Ананьева, «бесспорная с точки зрения морали», является «уязвимой с точки зрения бытийной» [57, с. 102]. Герои Пушкина и Чехова, в той или иной степени, не укоренены в онтологической сфере, им недостает духовных возможностей разобраться в противоречивой сложности бытия.

Пушкинская цитата распространяет свое художественное влияние на смысловую структуру повести в целом, как бы выходя за пределы вставного рассказа. Она поворачивается еще одной чрезвычайно важной гранью: это тема культуры, освоения природы, подчинения ее человеческой воле. Из хаоса вознеслось великое творение Петра, город Петербург – из хаоса стройки рождается железная дорога. Степное пространство, изображенное в начале повести, акцентирует семантику «неупорядоченной», косной материи: «Высокая, наполовину готовая насыпь, кучи песку, глины и щебня, бараки, ямы, разбросанные кое-где тачки, плоские возвышения над землянками <…> – весь этот ералаш, выкрашенный потемками в один цвет, придавал земле какую-то странную, дикую физио-

номию, напоминавшую о временах хаоса» [72, с. 106]. В этой причудливой картине явственно просвечивает мифологический аспект. Как известно, существуют мифологические по своей сути трактовки «петербургской повести». Например, Б. М. Гаспаров возводит начало пушкинского вступления к Библейскому источнику – Книге Бытия, в которой повествуется о сотворении божественного космоса [20].

Сюжетное сходство между произведениями Пушкина и Чехова (тема культурных усилий человека) подкрепляется сходством текстуальным. В обоих случаях неким знаком культуры выступает эпитет «*стройный»:* «Во всем, что лежало передо мной, было до того мало порядка, что среди безобразно изрытой, ни на что не похожей земли как-то странно было видеть силуэты людей и стройные телеграфные столбы» [72, с. 106]. Во вступлении к пушкинской поэме этим словом неоднократно обозначается гармоничная, разумная форма, пришедшая на смену первозданному хаосу: «По оживленным берегам / Громады стройные теснятся / Дворцов и башен…»; «Люблю тебя, Петра творенье, / Люблю твой строгий, стройный вид…» [56, с. 136].

Кроме того, вступление к «Медному всаднику» содержит противопоставление по формуле «*где прежде – ныне там»,* правая «часть» которой выглядит более ярко и убедительно именно в сравнении с первозданностью изначальной картины. Природа тех мест, на которых вознесся «юный град», представлена дикой, неприветливой и суровой. Подобный смысловой комплекс фигурирует и в начале чеховской повести. Ананьев говорит, любуясь картиной ночного простора и рядом уходящих в даль огней: «В прошлом году на этом самом месте была голая степь, человечьим духом не пахло, а теперь поглядите: жизнь, цивилизация!» [72, с. 106]. Однако в контексте данного эпизода звучат нотки, которые позволяют воспринять с иронией восторг инженера. Возникает некий диссонанс между словами Ананьева о сугубо материальной основе окружающего строительства («не насыпь, а целый Монблан! Миллионы стоит…») – и восприятием повествователя. Реплика Ананьева следует непосредственно за лирико-философской медитацией, причем доминантой позиции повествователя является ощущение некой «важной тайны», «зарытой под насыпью» [72, с. 106].

Незримое присутствие тайны не отменяется достижениями цивилизации: человек, даже освоив, как ему кажется, окружающую природу,

все равно остается мал и беспомощен в бескрайнем пространстве жизни. Возможно, на это исподволь указывают переклички между вставным рассказом и поэмой «Медный всадник». В данном аспекте весьма значимым является первый эпизод в беседке. Здесь собраны в один из семантических узлов темы «маленького человека», памяти / забвения, а также тема стихии, хаоса. Такая деталь окружающего пейзажа, как «неровные глинистые берега», может быть соотнесена с картиной, изображенной в начале пушкинского вступления («По мшистым, топким берегам / Чернели избы здесь и там…»). Острое восприятие мира как хаоса повторяется во втором эпизоде в беседке, перед второй встречей Ананьева с Кисочкой: герой испытывает «ощущение страшного одиночества, когда <…> кажется, что во всей вселенной, *темной и бесформенной*, существуете только вы один» [72, с. 125].

Стихия – в образе гибельного наводнения или в образе необъятного простора, который подавляет человека, – по-прежнему демонстрирует свою непокоренность и могущество. Ананьев подвергает сомнению былые пессимистические представления, однако они порождаются объективными качествами окружающего пространства: бескрайняя степь, море, небо. Чеховский герой оказывается заброшен в поистине пустынный простор. «Пустынные волны», представшие взору Петра, и через два столетия пугают человека своей безжизненностью: «ничто не оживляло монотонной картины моря и неба» [72, с. 113]. Море выступает в обоих произведениях как активно воздействующая сила: в «Медном всаднике» водная стихия разрушает судьбы, а в чеховской повести формирует мировоззрение персонажей.

Екклесиастические мысли Ананьева получают глубокое подтверждение в художественной ткани повести. Например, рассказы Кисочки о тех изменениях, которые произошли в родном городе за 7–8 лет, и об ушедших за это время людях «сопротивляются» оптимистическому благодушию «прозревшего» Ананьева. О роковой бренности человеческой жизни сурово напоминает и надпись на кладбищенских воротах, которая совсем не случайно введена в полном составе в чеховский текст (эта надпись появится и в более позднем рассказе «Ионыч», однако в сокращенном виде): «Грядет час, в онь же вси сущие во гробех услышат глас Сына Божия» [72, с. 129].

Перспектива всеобщего исчезновения открывается Ананьеву наиболее полно в эпизоде ночного похода в город. По пути герои встречают заброшенное здание бывшей мукомольни, которое «стоит одиноко на берегу»: «Оттого, что оно заброшено и что в нем никто не живет, <…> оно кажется таинственным» [72, с. 128]. Подобный мотив неоднократно встречается в творчестве Пушкина (вспомним, к примеру, роман «Евгений Онегин»). Образ запустелого дома фигурирует и в финале «петербургской повести»: «Над водою / Остался он, как черный куст. / Его прошедшею весною / Свезли на барке. Был он пуст / И весь разрушен» [56, с. 149]. «Домишко ветхий» на «пустынном острове» семантически соотносится с заброшенным зданием на «одиноком берегу».

Данный образ концентрирует в себе тему энтропии – тему, которая в пушкинской поэме, несомненно, осложнена проблемой соотношения государства и личности, общественных и частных устремлений. Независимые от человека, объективные свойства окружающего мира демонстрируют верность «проклятого» способа мышления. «Иль вся наша / И жизнь ничто, как сон пустой, / Насмешка неба над землей?» [56, с. 142] – этот страшный, мучительный вопрос «бедного» Евгения, усомнившегося в замысле Творца, оказывается невероятно острым для героев Чехова. Мысли о «бесцельности жизни, о неизбежности смерти, о загробных потемках» в той или иной мере волнуют и Ананьева, и Штенберга, и, конечно же, самого повествователя. В сущности, Ананьев и Штенберг говорят об одном – это *память о человеке.* И так или иначе, оба они признают бесследное исчезновение человека в истории, в вечности, будь то безвестный Кросс или жившие тысячи лет назад библейские народы: «Когда-то на этом свете жили филистимляне и амалекитяне, вели войны, играли роль, а теперь их и след простыл. Так и с нами будет» [72, с. 107].

Когда Ананьев говорит о чувстве одиночества, испытанном в городе N. и вполне органичном в пережитой ситуации, он как бы опровергает сам себя – «нынешнего», «прозревшего». Вообще в рассуждениях героя прослеживаются существенные противоречия, в ряде случаев он просто непоследователен. Так, «итоговая» оценка пессимистического мировоззрения состоит в утверждении его банальности и вредности. Для Ананьева все это является досадной блажью, которая коверкает нравственные устои человека и разрушительно влияет на судьбы других людей. Однако в другом месте он рассуждает о пессимизме как об исконном свойстве

русского человека, чей духовный строй формируется под влиянием бескрайних просторов, внушающих чувство метафизического одиночества. То есть герой вполне обосновывает специфическое мировосприятие русского «пессимиста». Кроме того, Ананьев отрицает не сам «анафемский» способ мышления, а его вредность именно для молодого ума, и фон Штенберг справедливо уличает рассказчика в этой нелогичности.

Рассуждение героя о «мыслях-огнях», в сущности агностическое, «снимает» поучительную направленность его же рассказа. Все эти противоречивые моменты свидетельствуют, что сам Ананьев не полностью изжил в себе те настроения, которые он так горячо критикует. Очевидно, несмотря на внешнее самодовольство и сытость, мысли о «вечном» все еще тревожат инженера. Это подтверждает его собственное высказывание: «Всей душой ненавижу эти мысли! <…> Я сам был болен ими в юности, *теперь еще не совсем избавился от них*…» [72, с. 110].

Созерцание ночных огней вызывает у героев мысли об историческом процессе; этот символический, многозначный образ наводит их на важные философские обобщения. Ход рассуждений Ананьева и Штенберга в начале рассказа сходен: *прошлое – настоящее – будущее*. Но при этом они оперируют различными временными категориями. Ананьев обращается к ближайшему временному контексту: «В прошлом году на этом самом месте была голая степь…». Штенбергу присущи иные масштабы мышления, в своих рассуждениях он раздвигает временные границы до размеров вечности. Студент пытается заглянуть в туманную даль ушедших эпох («Тысячи лет тому назад…»).

Если обратиться к позиции основного повествователя, то он солидарен, скорее, со Штенбергом, нежели с Ананьевым. Разумеется, мы имеем в виду не буквально выраженное согласие или несогласие (он как раз уклоняется от однозначного решения), – в данном случае вступают в действие специфически художественные средства, к которым прибегает автор. Например, повествователь сразу же эмоционально «отзывается» на воображаемую картину, которую рисует своим собеседникам фон Штенберг. Повествователь словно воочию представляет лагерь амалекитян или филистимлян: «…мне уж казалось, что я вижу перед собой действительно что-то давно умершее и даже слышу часовых, говорящих на непонятном языке. Воображение мое спешило нарисовать палатки, странных людей, их одежду, доспехи…» [72, с. 107]. По тонкому замеча-

нию В. Б. Катаева, «последний в повести взгляд на мир» дается «опять с точки зрения вечности» [37, с. 37]. В «Медном всаднике» также доминирует бытийный аспект времени. Для поэмы характерны мощные «прорывы» в вечность, которые «переводят художественное время из контекста социального в контекст онтологический» [62, с. 81].

Хмурый рассвет нового дня возвращает повествователя к нерешенным вопросам; однако инженер и студент поглощены уже совершенно иными заботами и, похоже, забыли о ночном разговоре. Жизнь ставит перед человеком все новые и новые проблемы, которые делают зыбкими, относительными любые конечные решения, – подобно тому как утренний туман размывает очертания видимых предметов. «…Я видел перед собою только бесконечную, угрюмую равнину и пасмурное, холодное небо <…> Я думал, а выжженная солнцем равнина, громадное небо, темневший вдали дубовый лес и туманная даль как будто говорили мне: “Да, ничего не поймешь на этом свете!”» [72, с. 140].

Итак, между частями чеховского текста («рамой» и вставным рассказом) возникает мощное диалогическое напряжение, которое не позволяет безусловно принять точку зрения Ананьева. В контексте художественного целого позиция героя представляется не столько верной, сколько дарующей ему внутренний комфорт, поскольку призвана избавить от мучительных вопросов о грядущем исчезновении и о бессмысленности всего перед лицом неизбежной смерти. С учетом обрамляющей части эти вопросы даже обостряются, и в результате приходится признать, что в рассуждениях Ананьева нет решения проблемы.

Невозможность сделать однозначный вывод является смысловым «итогом» пушкинской поэмы, которая формируется из сложного взаимодействия между вступлением и основным корпусом текста. Как очень точно отметил А. Н. Архангельский, Пушкин «не с Петром и не с Евгением, не со стихией и не с устойчивым обытовленным миром, не с одой и не с идиллией», поскольку «его жанр – трагедия, его мироощущение – трагическое» [10, с. 43]. Высокий трагизм, признание роковой непрочности человеческой жизни входит и в художественно-философскую концепцию автора «Огней».

Пути героев Пушкина и Чехова противоположны: Евгений, чьи идиллические мечты оказались безжалостно разрушены, погружается в хаос безумия; Ананьев же в результате потрясения расстается с трагиче-

ским мировосприятием и обретает иную, этическую систему ценностей. Но в обоих случаях в сознании героев проявляется явная ограниченность, поскольку они не охватывают разные стороны бытия. Позиция писателей предполагает сопряженность вопросов онтологии и этики – тот высший синтез, который недоступен их героям. Оба произведения художественно моделируют философские взгляды их создателей: признание трагической сущности бытия, диалектики надличностных сил и зависимого от них человека.

§ 6. Философско-эстетические идеи Владимира Соловьева в художественной рефлексии Чингиза Айтматова

М. М. Бахтин утверждал, что всякое живое событие разыгрывается в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний. Именно таким «живым событием» мировой литературы стало творчество Ч. Т. Айтматова, возникшее на стыке двух «культурных ландшафтов» – русского и киргизского. «Способность к синтезу в различных аспектах, – отмечал прозаик, – созвучна требованиям нашего времени: это и сознательное обращение друг к другу как императивная форма сотрудничества между народами и взаимодействие художественной мысли народов как основная форма обогащения культур и утверждения идеалов всечеловечности» [6, с. 426]. Нравственно-эстетические искания Чингиза Айтматова во многом опираются на философско-эстетическую концепцию Владимира Соловьева. Для мировидения Айтматова характерно понимание творческой судьбы как «тяжкого и неизбежного пути поисков истины и красоты духа» [2, с. 119]. Помимо истины и красоты, процитированные строки, несомненно, в контексте содержат и третью составляющую знаменитой сократовской трихотомии – добра. Указанное триединство, как известно, явилось краеугольным камнем соловьевской эстетики, основой понимания философом специфики и роли художественного слова в мировом процессе.

Важное влияние на формирование писательского кредо Айтматова оказало положение Вл. Соловьева о творчестве как продолжении природы. Задача искусства, по мысли философа, есть «превращение жизни физической в жизнь духовную, то есть такую, которая… имеет сама в себе свое слово, или Откровение, способна непосредственно выражаться во-

вне, которая… способна внутренне преображать, одухотворять материю или истинно в ней воплощаться…» [60, с. 254]. «Для своей настоящей реализации добро и истина должны стать творческою силою в субъекте, преобразующей, а не отражающею только действительность», – утверждал мыслитель [60, с. 250].

Для мировоззрения Айтматова характерно понимание слова художника, мыслителя как конкретной реализации, овеществления замысла Творящего Логоса. «Я всегда с трепетом, с благоговением брал в руки книгу, как нечто действительно святое», – вспоминал Айтматов о своем детстве [1, с. 289]. Это благоговение – результат подсознательной установки на откровение, которая в зрелые годы получит развитие в концепции писательского дела как служения. Неоднократно в интервью художник будет цитировать слова А. А. Блока: «Я служу литературе» [3, с. 271].

Авторская философия слова вырабатывается в позднем творчестве прозаика. Устами героя романа «Тавро Кассандры» футуролога Роберта Борка писатель формулирует идею: в слове «…нам доверен мировой разум, субстрат, вернее, ипостась вечности» [7, с. 45]. Самое большое несчастье – «изначальное отсутствие слова», характерное для природных существ, названных за это «трагическими созданиями». Наделение человека речью – величайшая милость Бога, наделившего человека даром слова: «Творить можно словом. На то нам и дано свыше слово. Все, что происходит в нас и с нами, вершится через слово, и все, что рукотворно, в конечном счете – это реализация слова… слово – потенциал вечности, заключенной в нас. Мы умираем, а слово остается. И потому оно – Бог» [7, с. 4]. По Айтматову, слово вмещает в себя все три ипостаси сократовско-соловьевского Бога: Истину, Добро и Красоту. В слове должно происходить преосуществление названной трихотомии, прежде всего, в слове художника, со-творца Вселенной.

Созвучна Ч. Т. Айтматову и мысль Вл. Соловьева о религиозной функции искусства: «… религия для культуры – сопутствующий прожектор света в поисках путей совершенствования… нации надо обладать неразрывным единством сплоченных усилий обеих частей духа» [8, с. 184]. Показательно сравнение писателем слова с зерном, пролежавшем в египетских пирамидах тысячелетия и, тем не менее, способным возродиться в колосе: «Поэтическое слово обладает не меньшей жизнестойкостью… И здесь полезно бывает заглянуть в «закрома». Известно, что «древнее»

слово нередко оказывается и самым «современным». Говоря о «древнем» слове, я имею в виду слово не в узкофилологическом, а в широком, всеобъемлющем его значении. *Слово вбирает в себя судьбы мира»* [5, с. 326].

Явно прослеживается влияние эстетики Вл. Соловьева и в восприятии закона единства формы и содержания. Слово художника понимается как воплощение платоновского эйдоса, оно должно стремиться к наиболее полной и художественно совершенной реализации этой идеи: «ничего по-настоящему значительного невозможно создать без устремления к вершинам человеческого духа» [5, с. 323]. Эстетический критерий философа, согласно которому «отсутствие красоты есть бессилие идеи» [60, с. 252], подхватывается и развивается Айтматовым: «…любая мысль, даже самая благородная, состоит из слов, и сила ее воздействия – логическая и эмоциональная, в конечном счете, зависит от того, как, какими словами она выражена… Мы должны… вскрывать недра слов» [1, с. 293]. Раскрывая сущностное содержание этих «недр», писатель уточняет: «Слово должно быть насыщено огромным душевным, интеллектуальным, философским смыслом» [5, с. 327].

Слово вводится писателем в семантический ряд взаимоперетекающих понятий *слово – совесть* (понимаемая как со-весть, весть от Творца) и связывается с пространством культурно-исторической *памяти:* «Говорить о слове – значит говорить о том, что удержала в себе память человечества, память искусства» [5, с. 326]. Память – «мера человеческой личности, ее духовности», помнить – «иметь мужество остаться наедине с собственной совестью» [8, с. 326].

Остановимся подробнее на последнем романе Ч. Т. Айтматова «Когда падают горы (Вечная невеста)», идейная концепция которого основана на авторской рецепции культурфилософских идей Владимира Соловьева. Идейно-эстетическим центром романа является авторское предание о Вечной невесте. Предание представлено в восприятии главного героя журналиста Арсена Саманчина, для которого оно становится жизнестроительным мифом.

Осмысление образа Вечной невесты связанно с проблемой добра и зла. Накануне желанной свадьбы героиню похитили завистники, но ей удалось бежать. Жених не поверил возлюбленной, навеки оставшейся помолвленной невестой, ожидающей своего жениха. Последний, позволивший усомниться в ее чистоте, навсегда отрекся не только от любимой,

но и мира, лежащего во зле; он, по словам Арсена, «категорически не приемлет зло, с которым так часто мирятся люди», его самоустранение жениха-охотника является протестом «против людских злодеяний и греховности», но «в обиде на весь мир, в обиде на судьбу свою он отверг и себя» [4, с. 86]. Подобный путь, оценивается Арсеном как тупиковый. Вечная невеста же, «хранительница любви и верности», неустанно пребывает «в нескончаемом мученическом подвиге, в поиске истины» [5, с. 214, 86].

В философской концепции романа образ поднимается до принципа мироздания, Женского Начала космоса. Для Арсена она является национальным вариантом соловьевской Вечной Женственности: она, характеризуемая героем как «мученический стон страдания», «жертвенная расплата за всегдашнюю агрессивность людского мира», «пребывает в вечном покаянии за род людской», стремится вернуть охотника в жизнь, «какая она есть, и в этом спасительном порыве, в стремлении к истине нет предела человеческому духу ни во времени, ни в пространстве», «и в этом глубина и сила ее любви и горя» [4, с. 86–87]. Спасение, по мысли, вложенной в уста главного героя романа, возможно лишь всеобщее. Идея соборности, присущая русской художественной ментальности, получает своеобразное национальное развитие.

Средством спасения мира, по замыслу главного героя, призвано стать искусство. Арсен мечтает о постановке собственной оперы о Вечной невесте, главную партию в которой должна исполнить известная певица Айдана. Возлюбленная воспринимается героем как «реинкарнация Вечной невесты», ее посланница [4, с. 88]. Исполнение оперы призвано стать мистерией всеобщего покаяния и послужить началом восстановления мировой гармонии: «И вознесут тебе благодарность небесные боги и духи, и люди будут чтить тебя и восхищаться твоим пением, твой голос будет литься из космоса…», – убеждает возлюбленную герой [4, с. 88]. Однако утонченный интеллигент внезапно не только обнаруживает в себе язвы отвергаемого им мира, но и, поддавшись всеобщей радиации зла, всерьез обдумывает план мести богатому и счастливому сопернику, соблазнившему Айдану, ставшую поп-дивой, деньгами и славой. Его до предела возмущает не только измена Айданы, но и ее отступничество от идеала служения искусству и миру. Саморефлексия Арсена показывает мучительную неспособность справиться с этим приступом ненависти.

Смертельная обида Арсена на возлюбленную, его отвращение от деградирующего мира позволяет назвать героя двойником жениха Вечной невесты. Охотник символизирует в романе человеческую душу, отвергающую мир во зле, замкнувшуюся в своем горе и одиночестве. Зов Вечной невесты: «Где ты, мой охотник? Когда же я найду тебя?», – прочитывается как извечное вопрошание Бога к человеческой душе, попытка вернуть ее на путь воссоединения [4, с. 188].

Осмысление любви в романе являет собой рефлексию культурфилософских идей Вл. Соловьева, причем двоякую: непосредственную (героя) и художественную (автора). По мысли Вл. Соловьева, «для Бога Его другое (т. е. вселенная) имеет от века образ совершенной Женственности, но Он хочет, чтобы этот образ был не только для Него, но чтобы он реализовался и воплотился для каждого индивидуального существа, способного с ним соединяться. К такой же реализации и воплощению стремится и вечная Женственность, которая не есть только бездейственный образ в уме Божием, а живое духовное существо… В половой любви, истинно понимаемой и истинно осуществляемой, эта божественная сущность получает средство для своего окончательного, крайнего воплощения в индивидуальной жизни человека» [60, с. 297]. В этом смысле соединение двух истинно любящих в единстве есть таинство воплощения всеединства, или Бога. Поэтому так болезненно реагирует Арсен на измену Айданы. Он расценивает ее как пленение любви и красоты недоброй материальностью мира и, начиная личную войну против зла, вынашивает план освобождения красоты путем насилия. Так автором обозначается главное противоречие человеческой природы. Слово – зов Вечной невесты – оказывается не услышанным не только Айданой, но и самим героем.

Согласно Вл. Соловьеву, «небесный предмет нашей любви только один… – вечная Женственность Божия; но так как задача истинной любви состоит не только в том, чтобы поклоняться этому высшему предмету, а в том, чтобы реализовать и воплотить его в другом, низшем существе той же женской формы, но земной природы, оно же есть лишь одно из многих» [60, с. 298]. Это решает вопрос о возможности повторения любви. От духовной гибели героя спасает новая любовь к Элес. Айтматов образно воплощает в романе платоновско-соловьевскую концепцию «двух Афродит» – нисходящей и восходящей. Афродита простонародная

(в переводе Вл. Соловьева «пошлая») реализуется в Айдане, Афродита небесная – в Элес. Нравственные убеждения героя, большей частью надуманные, декларативные, обретают характер нравственного императива именно в любви к Элес. Только истинная любовь помогает герою справиться с поднявшимся со дна души злом, жаждой мести и выбрать путь самопожертвования.

Идейная концепция романа реализуется в смысловом поле, обозначенном преданием о Вечной невесте и рассказом Арсена «Убить – не убить». Подлинная, воплощенная любовь воспринимается героем как услышанный, наконец-то, зов Вечной невесты: «наша любовь стала для меня откровением», – говорит он Элес [4, с. 223]. В их союзе осуществляется выход за пределы ограниченного индивидуального существования, который позволяет любящим преодолеть опасную ловушку на пути духовного развития, которую Вл. Соловьев называл «эгоизмом вдвоем». Новая ступень, по утверждению философа, должна состоять в постепенном расширении пространства любви вокруг любящих, включении в него все большего числа людей до тех пор, пока любовь человеческая не станет всеобъемлющей, Божией, позволяющей молиться о спасении тех, кто распинает. Это и есть, по Соловьеву, евангельский путь превращения «двух в Одно» и реализации высшего триединства.

Любовь к Элес позволила герою осознать себя и мир как нераздельное бытие, искомое всеединство. Поэтому герой, обретший, наконец, личное счастье, сознательно отказывается от него, решая предотвратить захват заложников доведенными до отчаяния нищетой и беспросветностью односельчанами ценой собственной жизни. Это решение становится его окончательным нравственным выбором и дает герою право передать любимой женщине рукопись рассказа «Убить – не убить» как свое «последнее слово».

В предсмертном письме, сопровождающем рукопись, герой осмысляет происшедшее с ним как «вечную природу войны и вечную природу человека»: «Любая война – дело рук человеческих, и любая война – трагедия для каждого, кто в ней познает эту простую первоистину» [4, с. 222]. Война являет предельное воплощение разъединения, разрушения всеединства. Путь к спасению мира понимается теперь как преодоление этого разделения в самом человеке. Только это дает право на реализацию собственного слова. Герой утверждает необходимость соответствия вы-

сокому слову в жизни. Несоответствие слова и дела в прошлом расценивается теперь как «неслыханное кощунство со стороны автора», «богохульство», поэтому-то при жизни герой откладывает публикацию рассказа, «чтобы не мучила… совесть» [4, с. 223]. Победа в войне с самим собой дает право на творческую реализацию. Арсен воспринимает свой рассказ как своеобразную молитву: «У каждого человека должна быть своя молитва. Моя молитва – в тексте этого рассказа» [4, с. 223].

В рассказе, основанном на реальной истории фронтовика, устами гадающей солдату цыганки герою подсказан жизненный выход: бессмертная судьба дается тому, кто совершает верный выбор – «судьба выше смерти» [4, с. 258].

Г. Гачевым выдвинут тезис о формировании в творчестве Айтматова индивидуальной «веры-религии», в основание которой положено триипостасное Божество: Любовь, Слово, Судьба. «Любовь – «Альфа и Омега» айтматовского кредо. Слово – выше Судьбы», – пишет исследователь [4, с. 12]. Выраженное устами героя романа кредо можно назвать художественным завещанием писателя: «Слово выпасает Бога на небесах, Слово доит молоко Вселенной и кормит нас тем молоком из рода в род, из века в век. И потому вне Слова, за пределами Слова нет ни Бога, ни Вселенной, и нет в мире силы, превосходящей силу Слова, и нет в мире пламени, превосходящего жаром пламя и мощь Слова». Г. Гачев называет процитированное изречение синтезом философских воззрений писателя: «тут и Бог-Слово (из Евангелия от Иоанна), притороченное к седлу родного кочевого быта, и сам Айтматов – акын и философ – импровизатор» [4, с. 123]. К сказанному добавим, что это итог религиозно-философских поисков художника, в котором влияние Владимира Соловьева представляется весьма ощутимым.

§ 7. Смысловые параметры заглавий драматических произведений (на материале русской драматургии 1990–2000-х гг.)

Роль заглавия в *интерпретации – прояснении смысла* – словесного художественного произведения будет рассмотрена в данном параграфе коллективной монографии на примере текстов новейшей русской драматургии (прежде всего пьес авторов движения «Новая драма»). Выбор комплекса исследуемых текстов обусловлен, прежде всего, тем, что в со-

временном литературоведении феномен заглавия рассматривается в большинстве случаев на материале двух литературных родов – эпоса и лирики (В. Прозоров, Б. Реизов, Н. Кожина, Ю. Орлицкий, Н. Веселова, Г. Колеватых и др.). Исследований же, посвященных заглавиям драматических произведений, крайне мало (можно отметить разве что давнюю статью С. Кржижановского «Пьеса и ее заглавие» [40, с. 621–635], а также немногочисленные работы о заглавиях отдельных пьес). При этом художественные функции заглавий в отечественной драматургии 1990–2000-х гг. остаются совершенно неизученными.

Сразу следует оговориться, что в данном исследовании речь пойдет о заглавиях *текстов* драматических произведений. Соответственно драма будет рассматриваться как сугубо *литературный*, а не театральный феномен. В значительной мере это обусловлено и художественными установками движения «Новая драма» (об ориентации на главенство литературного текста в театре как об одной из эстетических установок движения «Новая драма» [см.: 15, с. 38–41]).

Заголовки текстов новейшей драматургии чрезвычайно многообразны. Большинство заглавий по своей смысловой структуре не отличаются от заглавий пьес XIX в. и даже драм *традиционалистской* (в терминологии С. С. Аверинцева) эпохи: это могут быть как «заглавия-протагонисты», так и «заглавия-ситуации» (в терминологии С. Кржижановского [40, с. 624]), например, «Анна» Ю. Клавдиева или «Терроризм» бр. Пресняковых. Однако мы сосредоточимся на таких заголовках, которые по способу отношения к смыслу целого произведения могут быть определены как *неклассические*. Данное определение указывает на характер *художественности* [67, с. 139–141] тех произведений, к которым относятся такие заглавия.

В первую очередь, в ряду заглавий современных пьес выделяются довольно многочисленные примеры заголовков, отсылающих читателя к историко-культурному и литературному контексту, либо к конкретному тексту (*интертекстуальные* заглавия). Заглавия такого типа изначально настраивают читателя на определенный способ понимания произведения: а именно, на прочтение его сквозь призму культурной или литературной традиции. Такие заглавия можно определить как *диалогические* по своей смысловой структуре. В заглавиях такого типа как бы в концентрированном виде представлена «рецептивная интенция называния»

(В. И. Тюпа), художественная установка на диалог (с читателем, с литературной традицией), характерная для всего произведения как эстетического события.

В качестве примеров заглавий, диалогически разворачивающих произведения к историко-культурной традиции, можно назвать следующие: «Отель Калифорния» В. Леванова, «Мурлин Мурло» Н. Коляды, «Mutter» и «Голубой вагон» В. Дурненкова, «Юдифь» Е. Исаевой. Следующие заглавия (мы приведем только некоторые примеры) отсылают читателя к литературной традиции: «Dostoevsky-trip» В. Сорокина, «Красная чашка» М. Дурненкова, «Смерть Фирса» и «Апокалипсис от Фирса, или Вишневый сон Фирса» (из цикла «Фирсиада»), а также «Роман с Онегиным» В. Леванова, «Истребитель класса “МЕДЕЯ”» М. Курочкина, «Воскресение. Супер» бр. Пресняковых, «Анна Каренина-2» О. Шишкина и т. п.

Попробуем рассмотреть в соотнесении с текстами произведений несколько примеров таких «литературных» заголовков. Так, заглавие монопьесы В. Леванова «Смерть Фирса» [42] указывает на связь с традицией русской классической драматургии («Вишневым садом» А. П. Чехова). Заголовок данного произведения свидетельствует об авторской установке на «переворачивание» чеховского сюжета, когда заглавным героем пьесы становится *периферийное* (хотя и важнейшее!) действующее лицо «Вишневого сада». Подобная ситуация «рокировки» центральных и периферийных персонажей, сюжетов и тем классической литературы характерна для произведений постмодернизма и, как правило, представляет собой реализацию *иронической* художественной оценки. Так, заглавие левановской пьесы корреспондирует с названием классического произведения постмодернистской драматургии – пьесы «Rosencrantz and Guildenstern are Dead» Тома Стоппарда. Название пьесы современного британского классика также настраивает читателя на «переворачивание» шекспировского сюжета и выдвижение на авансцену периферийных действующих лиц «Гамлета». Характерно, что в обоих заглавиях зафиксирована тема *смерти.*

Однако содержание монопьесы В. Леванова, судя по всему, не сводится к травестийному обыгрыванию образов и тем «Вишневого сада». В «Смерти Фирса» главное и единственное действующее лицо, появляющееся на сцене, – Актер, исполняющий роль Фирса. Однако границы

между актером и ролью в пьесе представлены размытыми. В начале произведения актер иронически реагирует на замечание режиссера («Голос» последнего звучит из зала) о том, что «Вишневый сад» – это пьеса про Фирса: «Актер *(тихо, с иронией)*. Очень оригинальная концепция». Эта реплика в сочетании с усталостью актера, казалось бы, указывают на то, что он отчужден от исполняемой роли, играет только по принуждению режиссера. Однако по ходу пьесы дистанция между актером и персонажем (Фирсом) постепенно уменьшается. К концу пьесы Актер явственно осознает свое тождество с исполняемой ролью:

«Вообще... иногда мне кажется, что меня на самом деле и нет. Что я это только они, персонажи. Действующие лица. Я – Фирс. Я чувствую себя как Фирс. Думаю как Фирс, хожу как он и вижу ВСЕ его глазами. И мне пора... умирать. (…) Когда-нибудь, совсем скоро, я окончательно стану им... Фирсом... Произойдет окончательное перевоплощение...».

В финале монопьесы Актер уходит за кулисы, и на сцене вновь, как и в начале и в середине действия, появляется Фирс, произносящий знаменитую реплику из IV действия «Вишневого сада».

По нашему мнению, отмеченное размывание границ между Актером и Фирсом обусловлено природой конфликта, представленного в пьесе. Этот конфликт, вслед за И. М. Болотян и С. П. Лавлинским, мы определим как столкновение героя «с самим собой как культурным Другим» [14, с. 57]. Герой монопьесы В. Леванова – это «самоопределяющаяся через культуру и связанные с ней мифы личность» [14, с. 57]. Через соотнесение себя с хрестоматийным чеховским образом, возводящимся в пьесе в ранг культурного мифа, герой пытается понять себя, свое место в мире и состояние этого мира. Отсюда столь частотные в монологе Актера вопросы: «А чье сейчас время?», «А кто герой?», «А чего я хочу?», «А что делать?», «Что со мной?». Эти предельные, «последние» вопросы герой задает, «проживая» смерть «культурного Другого» (Фирса) как свою собственную, реальную, а не «разыгранную» смерть («И мне пора… умирать»).

Таким образом, знакомство с пьесой *как целым* делает возможным, в силу *кругового* характера понимания, уточнить смысл заглавия произведения как его *части*. А поскольку заглавие является не только *частью* текста, но и *субститутом целого*, его смысл как *словесно зафиксированного наброска понимания* проясняется и уточняется вместе с прояснени-

ем смысла всего произведения. Двигаясь по «кругу понимания» (Гадамер), читатель постоянно возвращается к заглавию как к *вербальному преднаброску* параметров *самоистолкования* произведения, сверяется с ним как со своеобразным «навигатором» понимания, «наводка» которого уточняется по мере знакомства с «маршрутом». Первоначальное, обусловленное постмодернистской рецептивной «инерцией», понимание заголовка левановской пьесы, акцентировало в нем, главным образом, момент иронического обыгрывания, «переворачивания» классического сюжета. Соотнесение же с целым произведения позволило выявить в заглавии обобщающий, метафизический план: проекцию *сценической*, «разыгранной» смерти Фирса как «архетипического» персонажа русской драматургии на *реальный* опыт смерти *каждого* человека. Вместе с тем, травестийный смысловой «пласт» заголовка не отменяется данной интерпретацией: он соотносится прежде всего с позицией героя по отношению к самому себе, в которой значительное (хотя, на наш взгляд, и не определяющее) место занимают жесты самоуничижения-самоосмеяния («Единственная – за три года! – роль здесь приличная – Фирс» и т. п.).

Показательным примером заглавия, ориентирующего читателей на историко-литературный контекст, являются и «Бедные люди, блин» Сергея Решетникова [58]. Однако во внутренней смысловой структуре данного заглавия имеется нечто новое в сравнении со «Смертью Фирса». Это со-(противо-)поставление культурного и бытового, высокого и низкого смысловых планов. Первая часть заглавия, очевидно, отсылает к названию романа Ф. М. Достоевского, вторая – к грубо-просторечному пласту русской лексики. Однако заглавие пьесы С. Решетникова ориентировано на открытость, подчеркнутую многоплановость понимания: оно может быть истолковано как простое обозначение имущественного положения героев (Михаил Блинов, его жена и дочка – люди действительно очень бедные). Но такое «референтное» (В. И. Тюпа) понимание заголовка, как мы уже показали, не является единственно возможным. Два этих смысла (социальный и культурный) не существуют в отрыве друг от друга. Через отсылку к роману Достоевского пьеса Решетникова «подключается» к традиции изображения «маленького человека» в произведениях русской «натуральной школы» и в творчестве Гоголя и, далее вглубь, к мощному смысловому источнику русского сентиментализма. Так, первое слово заглавия, безусловно, отсылает к важнейшему сенти-

менталистскому тексту русской литературы – «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина. Данный смысловой обертон, очень неопределенно явленный в заглавии, между тем, подтверждается текстом: Лизой зовут жену главного героя решетниковской пьесы – Михаила Блинова.

Заглавие пьесы С. Решетникова демонстрирует еще одну особенность произведения неклассической драматургии и неклассической литературы в целом: *разрушение границы между миром персонажей и миром автора (читателя)*. Как правило, заглавие непосредственно соотнесено с эстетическим планом бытия, формируемым автором и читателем, но никак не связано с жизненными интенциями персонажей, запредельно их кругозорам. Данное положение верно, даже если заглавие как бы «цитирует» персонажа. Если же герои оказываются осведомлены о заглавии «своего» произведения, то это значит, что они способны проникать в его эстетическое «измерение», осознавать *сотворенный и зафиксированный в тексте* (заглавие – часть *текста*) характер собственного бытия.

Так, в «Бедных людях, блин» сам акт создания пьесы становится предметом изображения. В разговоре с главным редактором телеканала Михаил Блинов (он по роду занятий – тележурналист) сообщает, что пишет пьесу под названием «Бедные люди». Проницаемость границ художественного мира, как нам представляется, свидетельствует о художественной концепции жизни, представленной в данной пьесе. Отчетливо вырисовывается параллель – сотворение книги (пьесы) и сотворение героем собственной жизни, попытка придать ей определенность посредством эстетизации [53], соотнесения с многообразными культурными и литературными образцами. И все это в сочетании с подчеркнутой погруженностью в быт, соприкосновением с маргинальными областями жизни. Основной конфликт пьесы С. Решетникова, отраженный в заглавии, это столкновение «я-реального» (недовольного собой, погруженного в *быт*, в житейскую муть, вынужденного приспосабливаться к «толпе») и, если так можно выразиться, «я-мечтаемого» (свободной творческой личности, знаменитого писателя, состоятельного человека). В рамках пьесы, на уровне *изображенном*, этот конфликт развивается, но, видимо, не разрешается: Михаил Блинов не погружается окончательно в быт (он бросает пить, в конце пьесы получает, наконец, хорошие деньги), но и мечты его не осуществляются (он не становится знаменитым, не переби-

рается в Москву, не становится богатым). Однако *изображая, инсценируя* собственную жизнь, герой-автор (Михаил Блинов) *быт* делает предметом *творчества*, превращает жизнь в квазихудожественное действо. Он не может «выпрыгнуть» из своей неустроенной, «чернушной» жизни как *герой*, субъект поступков, но делает это как «*автор*» сценического изображения собственной жизненной истории (в форме сценок-диалогов). То, что в воспоминании-исповеди Михаила Блинова предстает как «житейская муть», «бытовуха» (бегство из армии, падение в пьяном виде с шестого этажа, безуспешные поиски постоянной работы и т. д.), в драматизованном виде обретает художественную форму, эстетически (но не этически) оправдывается.

Таким образом, заглавие пьесы «Бедные люди, блин» является в смысловом отношении неоднородным, актуализирующим различные (дополняющие друг друга) варианты истолкования пьесы: от травестийного обыгрывания тем русской классики и изображения социальной неустроенности до раскрытия онтологической неукорененности современного человека в социальном, культурном, биографическом контекстах. Необходимо заметить, что смысловая неоднородность заглавия (как и в случае «Смерти Фирса») открывается не в момент первочтения, когда знакомство с текстом еще не состоялось (в этом случае схватываются скорее социальный либо травестийный смысловые пласты), а в процессе кругового движения интерпретации, «проекций» заглавия на смысловое целое произведения.

Заглавия многих произведений новейшей драмы построены таким образом, что их прочтение актуализирует иной смысл, чем слуховое восприятие: «Облом Off» М. Угарова, «Не про говоренное» М. Покрасса, «DOC. TOP. (Записки провинциального врача)» Е. Исаевой, «ОдноврЕмЕнно» Е. Гришковца, «Ю» О. Мухиной и т. п. Смысловая природа таких заглавий, очевидно, может быть различной: от смехового самоистолкования, зафиксированного в игровом, каламбурном озаглавливании, до инкарнации трагического смысла.

Один из своеобразных вариантов заглавия с двойным, «мерцающим» смыслом – «Развалины» Ю. Клавдиева [38]. Развалины – это фамилия главных героев, крестьянской семьи, перебравшейся в Ленинград в первые месяцы войны. Однако совершенно ясно, что автором задействован и другой – прямой – смысл слова «развалины». Действие пьесы

разворачивается в разрушенном бомбежками и обстрелами блокадном Ленинграде зимой 41-го года. Как видим, различение прямого и «непрямого» (потаенного) смысла данного заголовка довольно затруднительно. Уже только знакомство со списком действующих лиц и ремаркой, указывающей на место действия, позволяет понять внутреннюю противоречивость названия. В нем сопоставлены противоположные состояния человеческого бытия и бытия вообще: общность (Развалины – «они» – семья) и разброд, отщепенчество; *дом* (обиталище семьи) как архетипическая модель обустроенного и упорядоченного мира (миро-*здания*) и развалины как образ «бесприютного» хаоса. Тема «развалин» как метафоры общечеловеческого распада реализуется в пьесе Ю. Клавдиева самым радикальным образом: через образы *каннибализма*. Клавдиев ставит своих героев, а вслед за ними и читателей, на самые границы *человеческого*, создает ситуации, которые делают эти границы неявными, проблематичными. Наиболее поверхностный уровень конфликта – столкновение наивно-природного сознания деревенских жителей Развалиных, не находящих ничего предосудительного в том, чтобы ради спасения жизни есть человеческое мясо, и «книжного» сознания «интеллигента» профессора Ниверина, считающего невозможным «человеку разумному» опускаться до такой «мерзости». Однако за этим внешним столкновением мировоззрений и опытов (в деревни, из которой ушли Развалины, во время голода, вероятно, ели детей) обнаруживается столкновение двух систем ценностей, двух «правд»: правды малой, сцепленной телесно, человеческой «ячейки» и общечеловеческой правды.

Показательно, что в мире пьесы последняя правда предстает эфемерной и неочевидной. Отказывающийся отступиться от норм «разумного человека» и есть человеческое мясо профессор Ниверин погибает от пули снайпера, принявшего его за вора-трупоеда. Его дочь Анечка охотно принимает каннибальскую практику Развалиных, к финалу пьесы она и Развалины остаются живы и востребованы обществом (под «присмотром» бойца НКВД Развалины-дети и Анечка тушат на крыше «зажигалки»). Казалось бы, смерть Ниверина раскрывает авторские акценты: общечеловеческие ценности в бесчеловечных условиях войны («развалинах») обнаруживают свою беспомощность, сгорают, как книжки Ниверина в печке, уступая место телесно-природным, естественным правилам выживания.

Однако, как нам представляется, художественность (безусловно – неклассическая) пьесы Ю. Клавдиева проявляется не в монологическом утверждении некой истины и не в ироническом дистанцировании от всех наличествующих в произведении правд, а в диалогическом вовлечении читателя в ситуацию *предстояния предельным вопросам*. Читатель вынужден делать *рискованный* выбор между «материально-телесной» системой ценностей Развалиных и точкой зрения Ниверина, готового пожертвовать ради абстрактной человечности жизнью дочери. Он – читатель / зритель – этим самым вводится в состояние «**сшибки**» (термин физиолога И. П. Павлова), этического и эстетического *кризиса*. Сама неочевидность пролегания *границ человеческого* в человеке демонстрируется пьесой Клавдиева с предельной ясностью. Внутренне противоречивый, «подвижный» характер заглавия «Развалин», таким образом, репрезентирует *диалогическую* художественную природу произведения, смысл которого не сводится к утверждению автором некой единственной «правды» о жизни.

Итак, при рассмотрении под герменевтическим углом зрения заглавий современных отечественных пьес обнаруживается несколько особенностей, указывающих, с одной стороны, на *неклассическую* художественную природу текстов и, с другой стороны, раскрывающих роль заглавия в прояснении смысла вообще *любого словесного художественного произведения*.

Первой и наиболее часто наблюдаемой особенностью заглавий новейших отечественных пьес является то, что они задают определенные границы понимания текста *через отсылку к культурной и / или литературной традиции* («Mutter» и «Голубой вагон» В. Дурненкова, «Юдифь» Е. Исаевой, «Dostoevsky-trip» В. Сорокина, «Смерть Фирса» В. Леванова и др.). Посредством заглавий, отсылающих к культурным и литературным контекстам, читатель *вовлекается* в событие интерпретации как его *активный* участник (заглавие *провоцирует* читателя, заставляет его «включить» механизмы своей культурной памяти). Таким образом, заглавия подобного рода указывают не только на *содержание* («Смерть Фирса» – текст о смерти Фирса), но и на сам *характер эстетического события – повышенную роль в нем реципиента*. Последнее характерно, прежде всего, для произведений *неклассической художественности*, в которых сама *диалогичность* смысла, несводимость его к интенции авто-

ра становится предметом творческой рефлексии. Особенностью «контекстуальных» заглавий значительной части произведений Новой драмы, отличающей их от заголовков большинства постмодернистских текстов, является то, что в них наравне с *ироническим* обыгрыванием, «переворачиванием» сюжетов и образов классики («Dostoevsky-trip») выявляются серьезные (*трагические*) смысловые пласты («Смерть Фирса»). Специфическим вариантом «интертекстуальных» заглавий в произведениях Новой драмы являются заголовки, в которых сочетаются культурный и бытовой элементы («Облом Off (Смерть Ильи Ильича)», «Бедные люди, блин»). Заглавия такого рода выводят как на смеховые, так и на серьезные (трагические или элегические) пласты смысла произведений, в зависимости от того, на каком из компонентов структуры заглавия сосредоточит внимание читатель. Таким образом, уже в самом заглавии эксплицируется открытость произведения *различным способам* инкарнации своего смысла.

Однако отмеченная выше особенность заглавий современных пьес является *актуализацией* в рамках определенной «парадигмы художественности» (В. И. Тюпа) онтологического свойства *любого* заглавия. А именно способности *апеллировать к «предварительным понятиям» (Г. Г. Гадамер) интерпретатора и таким образом формировать первоначальный набросок смысла произведения, фиксировать вектор его самоистолкования*.

Второй особенностью заглавий новейших драматических произведений – менее частотной, но довольно яркой – является их *игровой*, зачастую *каламбурный*, характер. Так, смысл многих заглавий меняется в зависимости от формы восприятия – устной или письменной («Не про говоренное», «DOC. TOP. (Записки провинциального врача)», «Облом Off», «ОдноврЕмЕнно», «Ю» и др.). Здесь в самой форме заглавия эксплицирован неопределенный, «мерцающий» характер художественного смысла: направление понимания может меняться в зависимости от выбранного варианта прочтения. Читатель, таким образом, вовлекается в своего рода *герменевтическую игру*. Все смыслы заглавий такого типа являются «дополнительными», отсылают к различным смысловым уровням в произведении. При этом «мерцающий» характер заглавия соответствует неопределенному, «несобранному» образу мира и человека в современных пьесах («Не про говоренное»). Особый случай, хотя и

иллюстрирующий ту же особенность бытия смысла в новейших произведениях, являют собой в чистом виде *двусмысленные* заглавия («Развалины»). По нашему мнению, отмеченная особенность смысловой структуры заглавий произведений Новой драмы так же, как и их «контекстуальность», свидетельствует о *неклассической* художественной природе драматургии рубежа веков. Подчеркнутая, каламбурная «двусмысленность» заглавий активизирует деятельность читателя, делает его роль в «эстетической игре» более заметной, если не ведущей. При этом, в отличие от заглавий многих постмодернистских произведений, манифестирующих главенство авторской *иронической* (пародийной, травестийной) интенции, названия рассмотренных нами текстов Новой драмы не указывают на *доминирование* какого-либо способа интерпретации.

Данная особенность заголовка – его подчеркнуто *игровой характер*, – впрочем, также является актуализацией онтологического свойства *любого* заглавия. Говоря об *игровой* природе заглавия словесного художественного произведения, мы имеем в виду, прежде всего, то, что оно, как уже было отмечено, не только *информирует* о содержании произведения, но и устанавливает *первоначальные*, трансформируемые и усложняемые в процессе чтения, ***правила*** *истолкования* как *соучастия* в определенного рода эстетическом *событии* (смеховом, слезном и т. д.).

Библиографические ссылки

1. Айтматов Ч. Главная книга // Айтматов Ч. Собр. соч.: в 3 т. – М., 1984. – Т. 3. – С. 288–293.
2. Айтматов Ч. Духу Хельсинки альтернативы нет // Айтматов Ч. Собр. соч.: в 3 т. – М., 1984. – Т. 3. – С. 118–124.
3. Айтматов Ч. Закон всемирного тяготения // Айтматов Ч. Собр. соч.: в 3 т. – М., 1984. – Т. 3. – С. 263–271.
4. Айтматов Ч. Когда падают горы (Вечная невеста). – СПб., 2006. – 480 с.
5. Айтматов Ч. «Мы изменяем мир, мир изменяет нас». Диалог с В. Коркиным // Айтматов Ч. Собр. соч.: в 3 т. – М., 1984. – Т. 3. – С. 319–330.
6. Айтматов Ч. Стала близкой Индия. Интервью с М. Салганик // Айтматов Ч. Собр. соч.: в 7 т. – М., 1998. – Т. 7. – С. 422–427.
7. Айтматов Ч. Т. Тавро Кассандры. Избр. произ. – М., 1995. – 432 с.
8. Айтматов Ч., Шаханов М. Плач охотника над пропастью (Исповедь на исходе века). – Алма-Ата, 1996.

9. Аристотель. Риторика / пер. с др.-греч. и примеч. О. П. Цыбенко; под ред. О. А. Сычева и И. В. Пешкова; Поэтика / пер. В. Г. Аппельрота; под ред. Ф. А. Петровского; сопров. ст. В. Н. Марова. – М.: Лабиринт, 2000.
10. Архангельский А. Н. Стихотворная повесть А. С. Пушкина «Медный всадник». – М., 1990.
11. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Ф. М. Достоевского. – М.: Сов. Россия, 2004. – 320 с.
12. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986.
13. Белецкий А. И. Избр. тр. по теории литературы / под общ. ред. Н. К. Гудзия. – М.: Просвещение, 1964. – С. 430.
14. Болотян И. М., Лавлинский С. П. Типология конфликтов в произведениях «Новой драмы» // Новейшая русская драма и культурный контекст: сб. науч. ст. – Кемерово: ИНТ, 2010.
15. Болотян И. М. «Новая драма» как театрально-драматургическое движение // Новейшая русская драма и культурный контекст: сб. науч. ст. – Кемерово: ИНТ, 2010.
16. Борисова В. В. Эмблематический строй романа Достоевского «Идиот» // Достоевский. Материалы и исследования. – СПб.: Наука, 2005. – Т. 17. – С. 102–105.
17. Будовниц И. У. Русская публицистика XVI в. / АН СССР; Ин-т истории. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947.
18. Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. – М.: Радикс, 1993; 2-е изд., испр. и расшир. – М.: РГГУ, 2004. – 686 с.
19. Васильев С. А. Литературное перефразирование сюжета «О спящей красавице» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.mhpi.ru/tutor/departments/literature/works/vasiliev/beauty.php
20. Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. – СПб., 1999.
21. Гачев Г. О том, как жить и как умирать // Айтматов Ч. Когда падают горы (Вечная невеста). – СПб., 2006. – С. 5–16.
22. Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 9 т. Т. 3: Повести / сост. и коммент. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова. – М.: Русская книга, 1994.
23. Гончаров С. А. Творчество Н. В. Гоголя и традиция учительной культуры. – СПб.: Образование, 1992. – 155 с.
24. Гроссман Л. П. Творчество Ф. М. Достоевского. – 2 изд., испр. и доп. – М., 1965. – 608 с.

25. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. – М.; Л.: Гос. изд-во художеств. лит., 1959. – 532 с.
26. Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1986. – 204 с.
27. Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. – М., 2003.
28. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 6: Преступление и наказание. – Л.: Наука, 1973. – 423 с.
29. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 10: Бесы. – Л.: Наука, 1974. – 519 с.
30. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 15: Братья Карамазовы. – Л.: Наука, 1976. – 624 с.
31. Дунаев А. Г. Гоголь как духовный писатель (Опыт нового прочтения «Петербургских повестей») // Искусствознание. – 1998. – № 1. – С. 391–427.
32. Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX вв. – М.: Изд. Совет Русской Православной Церкви, 2003. – 1056 с.
33. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1995. – 287 с.
34. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. – М.: Кругъ, 2004. – 559 с.
35. Жуковский В. А. Соч.: в 3 т. – М.: Художественная литература, 1980. – Т. III.
36. Касаткина Т. А. Картина Ганса Гольбейна младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Новый мир. – 2006. – № 2.
37. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. – М., 1979.
38. Клавдиев Юрий strike. Развалины [Электронный ресурс]. – URL: http://www.volodin-fest.ru/download/6/play_2_klavdiew.doc (дата обращения: 30.03.11).
39. Клейман Р. Я. Лейтмотивная вариативность времени и пространства в поэтике Достоевского. – Кишинев: Штиинца, 1985. – 201 с.
40. Кржижановский С. Пьеса и ее заглавие // Кржижановский С. Собр. соч.: в 5 т. – СПб.: Симпозиум, 2006. – Т. 4.
41. Кузнецов И. В. Историческая риторика: Стратегии русской словесности. – М.: Изд-во РГГУ, 2007.

42. Леванов В. Смерть Фирса [Электронный ресурс]. – URL: http://www.theatre-studio.ru/library/levanov_v/firs_dead.doc (дата обращения: 30.03.11).
43. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII вв.: Эпохи и стили / АН СССР, Ин-т рус. лит-ры (Пушкинский Дом). – Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1973.
44. Лотман Ю. М. Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело» // Лотман Ю. М. Пушкин. – СПб., 2003.
45. Ляху В. О влиянии поэтики Библии на поэтику Ф. М. Достоевского // Вопросы литературы. – 1998. – Вып. 4. – С. 129–143.
46. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. – М.: Художественная литература, 1978; Машинский С. И. Художественный мир Гоголя. – М.: Просвещение, 1971.
47. Н. В. Гоголь как герменевтическая проблема: к 200-летию со дня рождения писателя / под общ. ред. [и с предисл.] О. В. Зырянова (коллективная монография). – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. – 348 с.
48. Одиноков В. Г. Типология образов в художественной системе Ф. М. Достоевского. – Новосибирск: Наука, 1989. – 145 с.
49. Памятники литературы Древней Руси / вступ. ст. Д. Лихачева, сост. и общ. ред. Л. Дмитриева, Д. Лихачева. – М.: Худож. лит., 1989. – Кн. 1: XVII век.
50. Памятники литературы Древней Руси. Конец XV – первая половина XVI века / сост. Д. С. Лихачев, Л. А. Дмитриев. – М.: Худож. лит., 1984.
51. Памятники литературы Древней Руси. Середина XVI века / сост. Д. С. Лихачев, Л. А. Дмитриев. – М.: Худож. лит., 1985.
52. Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский / сост. В. В. Переверзев; вступ ст. М. Я. Полянова. – М.: Советский писатель, 1982. – 511 с.
53. Подковырин Ю. В. Соотношение повествовательного и драматического компонентов в пьесе С. М. Решетникова «Бедные люди, блин» // Русское Слово в культурно-историческом и социальном контексте: сб. ст.: в 2 т. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2010. – Т. 1. – С. 307–313.
54. Похлебкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики. – М.: Межд. отношения, 1995. – 550 с.
55. Православная энциклопедия / под ред. Патриарха московского и Всея Руси Алексея II. – М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2003. – Т. 11. – 752 с.

56. Пушкин А. С. Медный всадник // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. – М., 1994–1996. – Т. 5.
57. Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. – Томск, 2001.
58. Решетников С. М. Бедные люди, блин [Электронный ресурс]. – URL: http://www.proza.ru/2007/02/18-165 (дата обращения: 26.06.2011).
59. Ромодановская Е. К. Русская литература на пороге нового времени: Пути формирования русской беллетристики переходного периода / отв. ред. Л. А. Дмитриев; Рос. АН, Сиб. отд-е, Ин-т филологии. – Новосибирск: Наука; Сиб. изд. фирма, 1994.
60. Соловьев В. Общий смысл искусства // Соловьев В. Чтения о Богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из «Трех разговоров»: Краткая повесть об Антихристе. – СПб., 1994. – С. 246–263.
61. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. – М., 2005.
62. Таборисская Е. М. Своеобразие решения темы безумия в произведениях Пушкина 1833 года // Пушкинские чтения. – Таллин, 1990.
63. Тарасов Ф. Б. О евангельских основаниях «Братьев Карамазовых» // Литература в школе. – 1997. – № 6. – С. 20–27.
64. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Академия, 2004. – Т. I.
65. Топоров В. Н. Крест // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. – М.: Рос. энциклопедия, 1982. – Т. 2. – С. 12–14.
66. Тресиддер Д. Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 444 с.
67. Тюпа В. И. Неклассическая художественность // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 139–141.
68. Фридлендер Г. М. Достоевский и мировая литература. – Л.: Советский писатель, 1985. – 456 с.
69. Фридлендер Г. М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». – СПб.: Наука, 1995. – 522 с.
70. Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского. – М.; Л.: Наука, 1964. – 402 с.
71. Хаев Е. С. Идиллические мотивы в произведениях Пушкина 1820–1830-х годов // Болдинские чтения. – Горький, 1984.
72. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. – М., 1974. – 1983. – Т. 7.
73. Шатин Ю. В. Живая риторика. – Жуковский: LINK, 2000.
74. Янушкевич А. С. В мире Жуковского. – М.: Наука, 2006.

РАЗДЕЛ 2. СЛОВО И ОБРАЗ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИКАХ

ГЛАВА 1. СЛОВО И ОБРАЗ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

§ 1. Национальный менталитет и традиции русской народной песни

1. Фольклор как источник изучения менталитета

Одним из актуальных аспектов исследования русской художественной культуры на рубеже XX–XXI веков является изучение менталитета русского этноса и его отражение в фольклоре. Актуальность исследования обусловлена растущим интересом в отечественной гуманитаристике к изучению внутренних, скрытых механизмов этнической культуры, определяющих ее своеобразие. Интерес к подобной проблематике вызван кризисом этнической, национальной культуры, протекающим в мировом масштабе. В условиях процесса глобализации отчуждения человека – от национальной культуры, интернационализации, обезличивания жизни современного общества, обращение к проблеме формирования этнической культуры закономерно. Оно отражает потребность в определении возможных путей выхода из сложившейся критической ситуации и, прежде всего, – потребность в национальной самоидентификации. С проблемой национальной самоидентификации тесно связан вопрос о сохранении особенностей национального сознания, менталитета, определяющего самобытность русской художественной культуры.

Традиционная художественная культура исторически сохраняет базисные ценности, выполняющие функции ценностной ориентации этноса, определяющие его духовную уникальность, обеспечивающие консолидацию общества, помогающие восстановлению культурной преемственности и национально-культурной идентификации – необходимой составляющей мировоззренческого потенциала. Процесс образования традиций детерминирован исторической судьбой и социальными условиями жизнедеятельности народа, его мировоззрением, национальным самосознанием, бытом, обычаями и т. д. Важную роль в традиционной народной культуре выполняет фольклор, образовавший ее специфическую область. В фольклорной форме интегрируется, закрепляется и аккумулируется традиция, вырабатываемая этносом или его локальной

группой, это этническое самосознание, этнические установки, легенды о происхождении народа и его контактах с другими народами, историческая память, отразившаяся в преданиях и легендах, передача мифологической традиции и реализация мифов и верований, осмысление обрядов и традиций материальной культуры, интеграция стереотипов соционормативной культуры и т. д. Более того, можно без преувеличения сказать, что фольклор с наибольшей интенсивностью выражает этнические функции культуры. По словам В. П. Аникина, «фольклор как непосредственное традиционное творчество народной массы запечатлел в себе все свойства этнического менталитета, начиная с осознания этносом своего происхождения, исторических судеб, отношений с соседями (родственными и неродственными) и кончая объяснением особенностей бытового, психического, семейного, народно-племенного уклада жизни, привычек, характера народа и свойств языка» [2, с. 54].

В силу особенностей исторического и социально-культурного развития России основанием традиционной культуры является крестьянский фольклор, который на протяжении веков оставался системообразующим элементом культуры, определяющим целостность мировоззрения. В современном мире крестьянский фольклор можно рассматривать как основу, способствующую нравственно-патриотическому воспитанию и образованию, что указывает на возможность реализации его культуротворческого потенциала при интеграции этнического самосознания и трансляции этнокультурной информации.

Однако в современной культуре фольклор характеризуется особыми качествами, процессами, механизмами возникновения. В отечественной и зарубежной науке обсуждается вопрос о формах фольклора в современных условиях, о том, что же следует понимать под современным фольклором. Несмотря на множество подходов в определении современного фольклора, исследователи сходятся в следующих выводах: во-первых, в том, что массовое народное художественное творчество реально существует и развивается; во-вторых, в том, что современное народное творчество, взятое в целом, отличается и по своему содержанию, и по форме от классического традиционного фольклора; в-третьих, в том, что современное народное творчество характеризуется разнообразием своих видов и разным идейно-художественным качеством своих произведений, что во многом определяется новым качественным состоянием

современной культуры. В связи с этим основные расхождения существуют в определении критериев фольклорности современного народного творчества и, соответственно, в определении места фольклора в современной художественной культуре.

Необходимо отметить, что в работах последних лет наметился новый подход к изучению традиционной культуры, требующий введения в научный оборот понятия менталитет. Это подход, предполагающий исследование культуры как продукта деятельности «живых людей», обладающих особыми представлениями о действительности: менталитет способствует преодолению базисного подхода к человеку. Несмотря на давно сформировавшуюся потребность в изучении категории «менталитет», обращение к ней в отечественной науке произошло сравнительно недавно. Внимание, которое в последние годы уделяется менталитету, вызвано потребностью в новой методологии и категориальном аппарате. Теория менталитета изучает исторические корни жизни людей, их мирочувствование, образ жизни в единстве форм жизнедеятельности, их чувства, привычки, традиции. Изучение менталитета способствует более глубокому познанию взаимоотношений между человеком и обществом. Следствием особого внимания к менталитету в отечественной литературе последних лет явилось большое количество статей, очерков, предлагающих разнообразные дефиниции термина, что, однако, не позволяет говорить о всестороннем и полном исследовании категории.

Понятие «менталитет» изучается в этнографической, исторической, философской литературе, однако в современной науке нет общепринятой трактовки данного термина. Рассматривают ментальную настроенность разных эпох, разных социальных групп, разных этносов. Много споров вызывает изучение менталитета культур отдельных народов, типов культурной традиции. Безусловны различия в способе, направленности мышления у представителей различных культур. Чтобы понять, в чем они состоят и как объясняют их разнообразие исследователи культур, обратимся к истокам данной проблемы, попытаемся определить основные черты менталитета в культурологии, философии, истории, антропологии. Теоретическим источниковедческим базисом исследования является, прежде всего, наследие немецких философов и культурологов, представителей отечественной философской мысли, монографии и статьи этнологов, культурологов и фольклористов. В указанных облас-

тях научных знаний присутствует много тем, которые сегодня заслуживают особого внимания. Изучение наследия отечественных философов, этнологов, культурологов служит теоретико-методологическим ключом к объяснению сущности и своеобразия этнического менталитета и особенностей традиционной культуры этноса.

В культурологическом анализе можно выявить следующие основные методологические подходы в определении категории «менталитет»: психологическое, сравнительно-историческое, историко-антропологическое и философское. Представители подхода, занимающегося сравнительно-историческим исследованием человеческого мышления, рассматривают менталитет как культурно-историческую форму мышления. Так, по Э. Тайлору, первобытные традиционные культуры обладают менталитетом глубоко отличным от современного, благодаря особенностям в организации их мышления. По мнению Л. Леви-Брюля, менталитет имел доминирующую форму в виде коллективных представлений: «Представления, называемые коллективными могут распознаваться по следующим признакам, присущим всем членам данной социальной группы: они передаются в ней из поколения в поколение, они навязываются в ней отдельным личностям, пробуждая в них сообразно обстоятельствам, чувства уважения, страха, поклонения и т. д. В отношении своих объектов, они зависят в своем бытии от отдельной личности. Это происходит не потому, что представления предполагают некий коллективный субъект, отличный от индивидов, а потому, что они проявляют черты, которые невозможно осмыслить и понять путем одного только рассмотрения индивида как такового» [16, с. 9]. Так, например, язык, хоть он и существует, лишь в сознании личностей, которые на нем говорят, тем не менее, несомненная социальная реальность, базирующаяся на совокупности коллективных представлений. Язык навязывает себя каждой из этих личностей, он предшествует ей и переживает ее.

Особенности коллективных представлений обусловлены разнообразием культур. Для традиционного (архаичного) общества большую значимость имеют эффективная направленность, коллективные чувства, нежели чисто умственная деятельность. По мнению Леви-Брюля, законы, управляющие коллективными представлениями «отсталых» народов, совсем не похожи на наши логические законы мышления. Эти коллективные представления не отделены от эмоций, чувственных аспектов

архаических культур. В таких культурах большую роль играет феномен внушения и социально-психологического «заражения» во время религиозных обрядов эмоциями страха, религиозного ужаса, желания, надежды и т. д. Определяющим фактором коллективных представлений традиционных культур является вера в сверхъестественные таинственные силы.

В историческую науку понятие менталитет было введено основателями школы «Анналов» – Л. Февром и М. Блоком. Если Леви-Брюль и другие этнологи писали о специфической ментальности первобытных людей, то Февр и Блок применили это рабочее определение к сознанию людей других более сложных и развитых обществ. Как отмечал Февр, каждой цивилизации присущ собственный психологический аппарат. Он отвечает потребностям данной эпохи и не предназначен ни для вечности, ни для человеческого рода вообще, ни даже для эволюции человеческих цивилизаций. Эпоха налагает неизгладимый отпечаток на мировосприятие, дает определенные формы психических реакций и поведения. Эти особенности обнаруживаются и в коллективном, и в индивидуальном сознании. Понять специфику цивилизации и особенности поведения принадлежащих к ней людей – значит реконструировать присущий им способ восприятия действительности, познакомиться с их «мыслительным и чувственным инструментарием», т. е. с теми возможностями осознания себя и мира, которые данное общество предоставляет в распоряжение индивида. Индивидуальное же мировидение, по Февру, не что иное, как один из вариантов коллективного мировидения. Каждая культура представляет собой ансамбль компонентов, которые при всех противоречиях между ними, тем не менее, соотнесены друг с другом, гласит центральный тезис Февра. Следовательно, культуры (цивилизации), по Февру, имеют между собой качественные различия, каждая имеет свою систему мировосприятия. Каждая культура представляет собой ансамбль компонентов, которые при всех противоречиях между ними, тем не менее, соотнесены друг с другом. То, что относится к ментальности, не осознается человеком. Каждая культура, как и каждая эпоха, имеет свой специфический умственный инструментарий или экипировку. Согласно Февру, ментальность – не философская, научная или эстетическая система, а тот уровень общественного сознания, на котором мысль не отчленена от эмоции, от латентных привычек, от приемов сознания, – люди ими пользуются, сами того не замечая, не вдумываясь в их существо и

предпосылки, в их логическую обоснованность. Современные историки интерпретируют историю ментальностей примерно в том ключе, в каком ее понимал Блок. Историко-культурологические исследования видят свою задачу не в разработке истории ментальностей, как она представлялась Февру (как история эмоций и идей), а в постижении характера и функции ментальностей в совокупном движении исторической жизни. Блок полагал, что ментальность образует некую целостность, сложную и противоречивую картину мира.

В исторической антропологии менталитет понимается как выражение повседневной практики коллективного сознания, не отрефлексированного и не систематизированного посредством целенаправленных умственных усилий мыслителей и теоретиков. Неосознанность или неполная осознанность – один их важнейших признаков ментальности. В ментальности раскрывается то, о чем изучаемая эпоха вовсе не собиралась, да и не была в состоянии сообщить, и эти ее невольные послания, неотрефлексированные и неотцензурированные в умах тех, кто их отправил, тем самым лишены намеренной тенденциозности – в них эпоха как бы помимо своей собственной воли «проговаривается» о самой себе, о своих секретах. А. Я. Гуревич особо подчеркивает отличие ментальности от идеологии: «Когда мы говорим о ментальности, то имеем в виду, прежде всего, не какие-то вполне осознанные и более или менее четко формулируемые идеи и принципы, а то конкретное наполнение, которое в них вкладывается – не “план выражения”, а “план содержания”, не абстрактные догмы, а “социальную историю идей”» [10, с. 454]. Он полагает, что понятие ментальность до известной степени заменимо понятием «картины мира» – с той лишь разницей, что картина мира – это в значительной мере осознанное представление, зафиксированное в конкретных произведениях культуры («научная картина мира», «религиозная картина мира», «художественная картина мира» и т. д.), а ментальность не рефлексируется сознанием, но в большей степени переживается (эмоционально) и реализуется (поведенчески). Таким образом, ментальность – это «уровень индивидуального и общественного сознания; живая, изменчивая и при всем том обнаруживающая поразительно устойчивые константы магма жизненных установок и моделей поведения, эмоций и настроений, которая опирается на глубинные зоны, присущие данному обществу и культурной традиции» [10, с. 454].

Л. Пушкарев и А. Горский, подвергая сомнению перевод французского слова «mentalite», предложенный А. Гуревичем, – «мировидение» (который, по их мнению, содержит элементы пассивности, созерцательности), предлагают передавать смысл этого слова двумя дополняющими друг друга терминами «мировосприятие» и «самосознание»: первый из них подразумевает не только картину мира, существующую в сознании человека, но и активное восприятие, включающее в себя и действия субъекта, обусловленные представлениями о мире; второй – подчеркивает осознание человеком своего места и роли в окружающем мире и обществе. Итак, представители антропологического подхода фиксируют постоянство менталитета, его статичность, но вместе с тем – необходимость его изменчивости, так как он определяет реакцию человека на окружающий мир.

Философский подход к рассмотрению явления «менталитет» выявляется довольно давно. Хотя сам термин не использовался, в России первые дискуссии о русском характере, особенностях мировосприятия развернулись еще в середине XIX века. Особенность философского толкования заключается в том, что менталитет осмысливается с двух позиций: онтологически, как реальный феномен, который объективно существует, и гносеологически, как теоретический конструкт, инструмент исследователя, смоделированный с целью более полного объяснения сложного общественного комплекса. Менталитету придается функция интерпретационной модели, выражающей одну из сторон бытия социальных общностей.

Психологический подход отождествляет менталитет с понятием народный дух, он понимается как психическое сходство индивидов, принадлежащих к одному народу и одновременно как их самосознание (М. Лацарус и Х. Штейнталь). Менталитет как народное сознание интерпретировал В. Вунд. По его мнению, сознание есть творческий синтез (интеграция) индивидуальных сознаний, результатом которого является новая реальность, обнаруживающаяся в продуктах сверхиндивидуальной или сверхличностной деятельности в языке, мифах, морали. А. де Токвиль, исследуя общественное сознание, пытался отыскать первопричины предрассудков, привычек и пристрастий, распространенных в данном обществе. Он утверждал, что все жители одной страны имеют сходные принципы мышления и управляют своей умственной деятельностью в

соответствии с одними и теми же правилами. Менталитет, по мнению И. Г. Дубова, – это некая интегральная характеристика людей, живущих в конкретной культуре, которая позволяет описать своеобразие видения этими людьми окружающего мира и объяснить специфику их реагирования на него. Итак, специфика психологических определений состоит в следующем: раскрытие менталитета как характеристики индивидуального сознания; осмысление человеком окружающей реальности как основного способа ментального проявления; подчеркивание роли, которую играет традиционная культура данного этноса в формировании менталитета.

Для дальнейшего анализа понятия «менталитет» необходимо рассмотреть области его проявления. Только вскрыв сущность феномена «этническое», можно перейти к рассмотрению этнической ментальности. В конце прошлого века понятие «этнос» использовалось для обозначения человеческих общностей, разнообразных по численности и величине занимаемой территории, по уровню экономического и политического развития, по срокам исторического существования и другим признакам человеческих общностей. Такое разнообразие привело к тому, что этнографами не было вычленено единого критерия для логического деления этносов. В 20-е годы XX века, как природный феномен, этнос описывался в работах С. М. Широкогорова, обосновавшего первую общую концепцию этноса как группы людей, говорящих на одном языке, признающих свое единое происхождение, обладающих комплексом обычаев, укладом жизни, хранимых и освященных традиций и отличающих его от таковых других групп. После длительного перерыва, в 1950-е годы, вышла монография П. И. Кушнера «Этнические территории и этнические границы», где формулировалась актуальная до сих пор проблема субъективных и объективных критериев этничности. В связи с этой проблемой с середины 1960-х годов в научных кругах развернулась широкая дискуссия. Ее результатом стала отечественная «теория этноса», отдельные версии которой представляли выходившие в течение нескольких десятилетий статьи и монографии таких авторов, как Ю. В. Бромлей, Л. Н. Гумилев, С. А. Арутюнов, В. И. Козлов, Ю. В. Крюков, Н. Н. Чебоксаров и других. В настоящее время понятия «этнос» и «этничность» толкуются исследователями по-разному, в целом выделяются три теоретических подхода: примордиалистский, инструменталистский и конструктивистский. В отечественной науке

преобладает эволюционно-историческая версия примордиалистского подхода (Ю. В. Бромлей). Каждый из трех подходов характеризуется определенной достоверностью и системой аргументов в свою пользу. Возможно, в связи с этим в литературе были предприняты попытки сохранить эффективные познавательные моменты каждого из подходов путем дифференциации понятий. В этой связи этнос обычно сопоставляется с нацией, причем этнос тогда трактуется примордиально, как исторически-природный феномен, а нация – конструктивно-инструменталистски.

На наш взгляд, многосторонне и конкретно систематизировал и изложил методологию этнических исследований Ю. В. Бромлей. Он дополняет свою формулировку этноса информационными элементами, понимая под ними «исторически сложившуюся межпоколенную общность людей, объединяемых системой коммуникативных и сигнификационных связей. При этом коммуникативные связи (как синхронные, так и диахронные) обеспечиваются, в первую очередь, языком, сигнификационные же, – главным образом, культурой, а также психикой, характерные черты которых служат основанием для идентификации членов каждой такой общности (самосознания), что получает внешнее выражение в ее самоназвании (эндоэтнониме)» [6]. Фольклор был включен Ю. В. Бромлеем в число первоисточников для суждений об этнических образованиях, дифференциации этносов, самой принадлежности к этносу, для установления структуры этнической культуры, этнических процессов, этнических свойств, состава и признаков. По его мнению, относительное единство и устойчивость этноса может выражаться в многочисленных и многообразных по своему характеру и форме культурно-бытовых, языковых, антропологических, психологических особенностях, т. е. так называемых «этнических признаках», отличающих данный этнос в тот или иной исторический период от других этносов и, прежде всего, от тех, с которыми он непосредственно контактирует. С одной стороны, для того чтобы этнос существовал как целое, необходима относительная устойчивость социального организма (по терминологии Ю. В. Бромлея – «ЭСО», то есть этносоциального организма), в рамках которого он существует, хотя бы относительная общность территории, общий язык (который вместе с тем может распадаться на близкие или родственные диалекты) и хотя бы минимальный набор примерно общих черт психологического

склада и культуры. С другой стороны, этносы могут отличаться друг от друга не только целым комплексом устойчивых и взаимосвязанных признаков, образующих определенную структуру, но и одним каким-либо минимальным признаком. Поэтому ни один из признаков не должен абсолютизироваться, каждый из них может в определенной ситуации оказаться и самым важным, и второстепенным, и даже вовсе не играть никакой роли. Это создает значительные трудности, когда исследователь стремится выделить среди многих черт культуры народа такие, которые могли бы считаться этническими. Некоторые из них оказываются как бы недостаточно устойчивыми, другие как бы недостаточно этническими, так как имеют явный экономический или социальный смысл или происхождение, либо находятся в прямой зависимости не столько от этнических традиций народа, сколько от уровня его социально-экономического развития, либо границы их распространения не совпадают с границами одной этнической общности или даже группы родственных этнических общностей.

Важно подчеркнуть, что, нет таких этнических признаков, которые были бы порождены чисто этническими причинами или имели бы только этнический характер. Все они порождены социально-экономическими, географическими или другими историческими причинами и только приобретают те или иные формы и этническое значение под воздействием этнических, региональных или иных традиций и в определенной ситуации. Этносы могут объективно различаться по тем или иным признакам, но этим признакам (комплексу признаков) по тем или иным причинам субъективно может приписываться или не приписываться этнодифференцирующая роль. Так, например, объективное представление об этническом облике любого народа в прошлом невозможно без учета его религиозной принадлежности и степени воздействия религии на его быт (семейные отношения, отношения между полами, формы брака и свадебной обрядности, пищевые запреты и т. д.). Между тем представители двух народов, исповедовавших одну религию (например, латыши и немцы, литовцы и поляки и т. д.), могли не различать себя по этому признаку (или, точнее, по этой группе признаков). Отсюда следует, что этнический (этнокультурный) облик народа на определенной ступени исторического развития может находиться в сложных соотношениях с состоянием этнического сознания этого народа [32, с. 20]. Этнический (этнокультур-

ный) облик народа – это его индивидуальность, неповторимое сочетание форм его культуры (каждая из которых может иметь свой ареал бытования, не совпадающий с границами расселения этноса) в определенный период его развития. В нем объективно отражается уровень его социально-экономического развития, степень этнической консолидации и культурно-бытовой дифференциации социальных слоев, из которых он образуется, характер его хозяйственной деятельности, взаимоотношение с родственными и соседними народами и т. д.

Этнические признаки, находящие свое выражение в явлениях духовной культуры народа, не могут быть ему изначально (т. е. генетически) и навеки присущи. Все они возникают в какой-то период исторической жизни этноса, развиваются вместе с ним и могут быть частично утрачены. Ни один этнический признак не может быть абсолютно уникальным по своей функции, форме и содержанию, т. е. не представимым в системе культуры какого-нибудь другого этноса. Уникальными, по-видимому, могут быть только конкретные формы явлений, представляющие собой определенные сочетания признаков, и тем более этнические структуры целых культур. Этнический облик культуры народа формируется обычно из элементов, которые при сопоставлении их с равнофункциональными элементами культуры других народов оказываются либо глобально распространенными, либо присущими ряду народов на определенной ступени развития, либо этническими вариантами этих элементов и каких-то элементов, которые свойственны только конкретной группе народов, определенной историко-этнографической области или – реже – определенному народу. Поэтому этнические общности, расселенные в отдаленных друг от друга районах, как правило, резче отличаются, чем соседи или народы, живущие в более сходных условиях и находящиеся в длительном контакте друг с другом.

Менталитет стабилизирует этническую целостность, сохраняя ее культурное своеобразие, преграждая дорогу чуждым культуре элементам благодаря своему системному характеру, требующему соответствия нового элемента системе в целом. В результате, менталитет либо «легитимирует», либо «отвергает» возможные новации в культуре, политической, религиозной, экономической и других сферах жизни общества, тем самым сохраняет общество как таковое. Каналами сохранения в обществе, трансляции ментальной информации являются: окружающая среда,

общение с носителями менталитета, структуры языка, широко распространенные в области тексты, предметы повседневного обихода.

Категория «этнический менталитет» подразумевает национальное самосознание, осознание своей самобытности, приобретает устойчивость в условиях «встречи» с культурой иных народов. Однако ряд исследователей отказывают этническому менталитету в уникальности, они склонны рассматривать его компоненты как универсальные, общие. На наш взгляд, в менталитете каждого этноса присутствуют как общечеловеческие образы и представления, так и самобытные, уникальные. Хотя можно согласиться и с тем, что менталитет отличается, прежде всего, особыми устойчивыми связями и сочетаниями своих компонентов. Менталитет выполняет роль стабилизатора этнической целостности, системообразующего фактора в системе общества, исчезновение которого грозит гибелью этноса. В этой связи можно говорить о близости понятия «менталитет» понятию, введенному в науку Л. Н. Гумилевым – «этническое поле», которое характеризует своеобразие этноса как общности, противостоящей другим этносам. Несмотря на то, что этнический менталитет – явление внеличностное, о его сохранении в обществе можно судить по количеству его носителей, по его выраженности на уровне индивидуальных сознаний. Правомерно рассматривать совокупность всех воплощающихся в индивидуальных сознаниях черт национального менталитета в качестве «симфонической», «соборной» личности, если пользоваться терминологией русских мыслителей, которые обозначали этим понятием абстрактную личность, сочетающую в себе характерные для данного общества черты сознания, не индивидуального, но коллективного. Формирование этнического менталитета происходит под влиянием следующих факторов: естественно-географической среды, истории народа, этнических контактов, религии. Таким образом, этнический менталитет – это внеличностная, устойчивая, многоуровневая, особым образом структурированная форма коллективного сознания, нерефлексируемая своими носителями. На уровне культуры менталитет обеспечивает существование традиции, объединяет представителей культуры на основе «единомыслия», выступая в качестве языка, кода культуры. Его основу составляют древние мыслительные образования, определяющие характер всего мирочувствования того или иного народа.

Особое место в исследовании этнического менталитета сегодня занимает фольклористика. Фольклор признан важнейшим показателем истории этносов на всех этапах их исторического существования от родоплеменных образований до возникновения народностей и наций. Однако чтобы фольклор мог служить основой для этнических характеристик, он сам должен быть предварительно изучен с целью установления в нем разнообразных последовательно возникавших хронологических напластований. Стратиграфия фольклорных традиций: мотивов, сюжетов, образности, стиля, языковых свойств – проблема, которой есть все основания уделять неизменное и постоянное внимание.

Таким образом, можно сделать вывод, что фольклор отражает особенности этноса, характеризует многовековой опыт, жизненный уклад. Он сосредоточивает в себе существенную часть ментальной жизни общества, группы, семьи, во всяком случае ту ее часть, которая связана с функционирующими институтами, с ситуациями и действиями, повторяющимися регулярно, устойчивыми, отработанными опытом, требующими вербального закрепления. Фольклор концентрирует в себе и передает этническую информацию в яркой, художественно-образной форме. Фольклор, взятый в традиционных основах, возникших в далеком прошлом, поставляет ценные данные для постижения менталитета этноса. Каждый народ имеет свой менталитет, и он является реальным духовным индикатором, отличающим один этнос от другого. В этническом менталитете отражается не внешний признак этноса, а его внутреннее духовное состояние. Менталитетом мы называем глубинные смысловые структуры (обычаи, традиции, предсуждения), определяющие горизонты производства смысла и понимания в культуре. Черты, определяющие ментальность этноса, в отличие от идеологических, социально-политических, религиозно-конфессиональных и иных культурологических факторов, отличаются большой стабильностью.

Безусловно, снижение роли традиционной культуры в жизни современного человека приняло общепланетарный, объективный и, возможно, необратимый характер. Однако современная ситуация вынуждает нас обратиться к гуманистическим возможностям традиционной культуры, что обусловлено необходимостью переосмысления и обновления общественной жизни. Без восстановления традиционной культуры, ее нравственных основ не может возродиться национальный духовный менталитет.

2. Отражение мировоззрения русского человека в народной песне

В современном обществе наблюдается повсеместный интерес к истории, к глубинным смысловым структурам, который проявляется в реставрации старинных обычаев и обрядов, реконструкции исторических событий, использовании элементов фольклора в профессиональной культуре, изучении мировоззренческих истоков культуры. Под мировоззрением, определение которого связано с характеристикой менталитета, в данном случае, нужно понимать комплекс обобщенных ценностных ориентаций, жизненных установок, представлений, идеалов, чувствований, вероисповеданий, т. е. всю полноту теоретических и практических взглядов на окружающий мир и место человека в нем.

На протяжении многих столетий народная песня являлась ярким примером воплощения мировоззренческих установок, взглядов, господствовавших в тот или иной исторический период. Вобрав в себя тысячелетний духовный и практический опыт, народная песня во всем многообразии отразила нравственные, эстетические представления народа, его историю, мировоззрение, систему ценностей. «Глубоко и остро постигаемая правда о жизни – вот о чем поет народная песнь», – утверждал академик Б. Асафьев [4, с. 117]. Осмысление русской народной песни в контексте ее развития и функционирования в качестве части народной художественной культуры как энциклопедии трудовой и социальной жизни народа, его быта, психологии и идеологии представляет особый интерес.

Народное исполнительство как художественное явление в русской культуре имеет свой собственный, выработанный многими поколениями творцов, музыкально-поэтический язык, систему песенных жанров, исполнительских стилей, эстетических категорий. По мере того как фольклор из практической необходимости переходил в эстетическую потребность, возрастала роль именно исполнителя народных песен. Народная песня, первоначально существовавшая как бытовая речь, как язык, начинает твориться как художественное мышление, включая элементы живой, разговорной речи.

Характерная черта народного творчества – слияние в одном лице исполнителя и творца, поэтому, являясь традиционным, фольклор возникает каждый раз заново во время исполнения. Исполнение фольклора – есть залог его сохранения и, в тоже время, возможность для создания но-

вых вариантов распева песни. Искусство народных певцов всегда отвечало внутренним потребностям культуры благодаря своей установке на вариативность.

Народная песня – это продукт коллективного творчества, но это не означает его безликость и «ничейность». Анонимность в фольклоре профессор И. И. Земцовский связывает с коллективным началом в творчестве, с коллективным характером труда, а следовательно, и с образом мышления. Он пишет: «Традиционное пение в своей основе – коллективное музицирование, коллективная художественно-практическая деятельность, коллективное исполнительское общение. За такой неразрывной связью исполнителей со средой (в большинстве народно-песенных жанров), за такой неразделенностью “песенной общины” на индивидуального исполнителя и его аудиторию стоит мощное эстетическое своеобразие русского народно-певческого искусства. Песня – органическая часть жизни народа. Не только песня, но само пение информативно. Живое звучание песни несет богатую информацию об устройстве жизни и ее нравственных основах» [13, с. 6–7]. Далее И. И. Земцовский утверждает, что пение для народа «его органический язык», «воплощение его собственного художественного мышления», «его живая речь» [13, с. 7].

Народная манера пения связана с интонационными характеристиками русской речи, отличающейся многообразием существующих диалектов. Творцы, создавая новый напев, двигаются только в рамках определенной традиции. Они идут как бы уже знакомым путем, проложенным предыдущими поколениями. Все песенные и поэтические жанры постоянно обновлялись, но оставались узнаваемыми, благодаря традиционным музыкальным, ритмическим формулам, поэтическим особенностям, характерным для определенной традиции.

Отношение русского народа к песнетворчеству всегда носило осознанный характер. В народе существует своя развитая система обозначения художественных приемов, свои оценочные термины, правила художественной интерпретации. Иногда одна короткая, но меткая и образная фраза, точно найденное слово способны выразить характер и стиль целой песни. В своих исследованиях Белгородской области собиратель, исследователь, профессор Московской консерватории В. В. Щуров приводит примеры рассуждений народных исполнителей о процессе пения. Он пишет: «Говоря о неумелых певцах, которые не могут подла-

диться к звучанию певческой артели, выделяются из ансамбля, Д. А. Гавшин сказал: “Они поют, но нет такого обаянства, чтобы звук сливался”. Он осуждающе относится к тем, кто не заботится об этом: “Как кто ряпнул – а я все не могу!”; “Другой иногда закричит, я его толкаю: что же ты режешь другие голоса?!”. Требовательна к качеству пения и Евдокия Лукьяновна Стародубцева: “Играть нужно, чтобы ладно было и хорошо”. По мнению певцов, чтобы содержание песни выявилось полностью, ее необходимо обязательно допеть до последних слов: “Не до конца петь – никакого вывода нету”!. Высоко ценится в Фощеватове умение петь выразительно, живо: “Пойде она подпевать – живая вся! Вся ходит ходуном, поет – сила”! … О пении на несколько голосов говорят: “Вот тут-то надо и в гору брать, и к низу опускать”. Тонко чувствуют, что сольное изложение обедняет песню: “Иначе ее никак не сыграешь, только на подголосок”. Когда однажды во время репетиции певец забыл спеть один мотив, ему заметили укоризненно: “Колено ты так не выведешь!”. И пояснили фольклористу: “Колено мы не взяли – уже плохо”. Перед тем, как начать исполнение двухxорной песни в форме канона, певцы договариваются между собой: “Мы будем рассказывать, а вы лелекать”.

Если нужно петь быстрее, то говорят: «“Здесь швыже играють”. Если нужно, чтобы подголосок звучал выше, советуют певице: “Здесь нужно шибче взводить, а ты ниже держи”» [33, с. 40]. Приведенный пример указывает на серьезном отношении народных исполнителей к процессу пения как составной части их каждодневной жизни.

Русский народно-певческий исполнительский стиль как целостная художественная система берет свое начало в крестьянском песнетворчестве, которое в результате длительного развития сложилось в самобытную певческую школу со своими стилистическими и эстетическими нормами исполнения. Песенный фольклор, в данном случае, играет роль основного источника информации о нормах музыкально-поэтического языка русских народных песен, о системе организации их музыкально-звуковой ткани, то есть о музыкальном материале как продукте конкретной художественной традиции, правилам которой должен следовать любой стиль исполнения.

В определении стиля народного пения национальный фактор является одним из определяющих жанровых признаков, а народная характерность проявляется в самобытности народного певца данной этнической

культуры. Народный певец – это, прежде всего, выразитель национальных черт и признаков, которые проявляются в манере пения, манере исполнения, особенностях музыкальной интонации, средствах художественной выразительности, способах выражения эмоций. А это, в свою очередь, связано с русской музыкальной речью, особенностями ее фонетики и интонации. Каждый социальный слой имеет свой бытовой музыкальный диалект. Язык крестьянского песенного фольклора, как наиболее архаичный, несет в себе главные признаки русской песенности и поэтому является основным и бесценным источником информации о национальных и характерных признаках.

Русский народ всегда славился меткостью и образностью выражений. Образный строй народных песен характеризуется множеством эмоциональных оттенков. Например, «милый» в русских народных песнях называется: миленок, дроля, аюшка, прияточка, золотаюшка, залетка, ягодинка, духаня, шураня, матаня, роза, желанушка, хорошечка, цветочек и другие. Жениха в свадебных песнях величают князем, орлом, а невесту – княгиней, лебедушкой, несмотря на принадлежность к определенному социальному слою.

Песенные жанры в разных местностях называются по-разному. Лирические песни называются проголосные, тягальные, долгие, долгоголосные, протяжные. Например, В. В. Щуров пишет о Белгородской традиции: «Лирические протяжные песни называются здесь “выводными” (от слова “выводить”, то есть петь с верхним подголоском). Обрядовые же песни именуются “лелями” из-за характерного припева, свойственного им» [33, с. 40].

Один из самых распространенных жанров, который известен более чем полтора века, – частушки (от слова «частый»). За всю историю своего существования он отразил в себе все выработанные народной поэзией изобразительно-выразительные средства. Частушки существуют в очень многих разновидностях. Это – прибаски, приказки, тараторки, пересыпки, вертушки, пригудки, приговорки, прибаутки, матани, страдания, завлекалочки, песни «под язык» и т. д. Частушки, сопровождающие гуляния, назывались сбирушками, походными, запевочками. Основанная на декламации частушка открывает простор для самовыражения ее исполнителей, прежде всего, речевыми средствами. Она в наибольшей степени связана с живой русской речью, строящаяся из «чистого языка»

(по М. Горькому), раскрывает богатства русского слова. Исследователи и собиратели частушек отмечают их многообразный эмоциональный тон (С. Г. Лазутин, Н. И. Кравцов, В. П. Аникин, Н. П. Колпакова, А. В. Кулагина). Это и безудержное веселье *(«Эх, пол проломлю, потолок проломлю»),* и светлая грусть *(«от разлуки сердце стонет»),* и безысходная тоска и горе *(«ягодиночку убили из винтовки новенькой»).* Известно, что для частушек характерна целая система символов, метафор, сравнений, где образами сопоставления выступают объекты животного и растительного мира, так как русский человек всегда ощущал неразрывную связь с окружающим миром. Человеческие отношения сопоставляются с объектами природы. Частушки строятся по принципу параллелизма: картины природы сопоставляются с переживаниями человека:

Две березки, обе ровные,
Которую рубить?
Два парнишка, оба славные,
Которого любить?

Береза, ель, калина часто характеризуют девушку, а дуб, кедр – парня. Вода и снег символизируют охлаждение в чувствах, а чистая ключевая вода ассоциируется со счастливой любовью. Мутная, темная вода символизирует измену, обман и несчастную любовь. Цветы – образ красоты, привлекательности. Самые частые образы для сравнения – розы или аленький цветок. Вянущая трава символизирует неразделенную любовь, обманутую девушку. Невозможно назвать ту сторону жизни, которая не нашла бы своего отражения в частушках. Они охватывают общественные, семейные, личные отношения, быт, мораль, все стороны эмоционального отношения человека к окружающей действительности. Все новые явления в жизни, изменения в быту, мировоззрении человека отражались в частушках.

В народе говорили: «играть песню», «сказывать песню», также использовались глаголы «скрычать», «стягивать», «голосить», «закликать», «выть», «потешить». Такие определения точно передают характер интонирования, соответствующий конкретной функции пения – выразить настроение, которое нужно передать. В многоголосном исполнении всегда четко определяются роли, кто «заводит», а кто «тянет», «выголашивает»,

украшая напев в верхнем регистре. Не владея нотной письменностью, какими-то профессиональными вокально-техническими навыками, народные певцы могут точно оценить качество исполнения с точки зрения народной эстетики, эмоциональное отношение исполнителей к фольклору, тонкость передачи музыкального стиля, образного содержания.

Лирическая протяжная песня – уникальное явление русской песенной культуры. Порожденная крестьянской песенной традицией, она стала национальной основой городской песенности и профессиональной музыки. В лирических, эпических, трудовых и других песнях наиболее ярко проявился национальный склад русского человека, его эстетические взгляды на жизнь, выразившиеся в характере исполнения, эстетическом идеале и образном строе мышления. В пении использовались приемы, пришедшие из устной речи. Это – словесные повторы, словообрывы, вставные междометия, внутрислоговые распевы, скольжения и спады голосом.

Слово в народной песне дает толчок к созданию художественного образа. По словам Б. Асафьева, «…хоровод является драматическим действом, в котором разыгрываются под песню. Соответственно ее тексту, сцены, выявляющие наиболее яркие черты из бытового уклада. Конечно, главный интерес сосредоточен на том, что сама жизнь делает наиболее привлекательным и дорогим для людей, и через это сохранятся нерушимая связь с природой: на любви, любовных отношениях, браке и семейной жизни. Текст песен обычно создает символическое представление обо всем этом в красивых поэтических образах, в которых отражает себя неисчерпаемо богатое народное воображение. Жест, т. е. сама игра, выявляет то, о чем поется в тексте, в мимике, телодвижениях и пляске» [3, с. 97]. Интуитивно всегда улавливается «дух» нации, который неким образом воплощается как в музыке, так и в тексте русской песни.

Традиционные лирические песни – это в большинстве своем песни крестьян. Они отражают жизнь и психологию крестьянства, особенности их мировоззрения. В основе песенного языка лежит живая разговорная речь. В связи с этим необходимо перечислить основные художественные средства, характерные для русской народной лирической песни. Это, прежде всего, символика как главная примета ее условно-образного языка, различные образы природы и животного мира, используемые в переносном значении. Символом молодца в лирических песнях является «соловей», «селезень», «голубь», растительные символы – «зеленый дуб»,

«хмель». Чаще всего животные и растения являются не символами каких-то конкретных образов, а их состояний. Известны символы, такие как «полынь», «буйный ветер», «туман», которые олицетворяют горе, тоску, печаль. «Виноград зеленый» – символ мечты о красоте и тепле. В песнях, бытующих на русском севере, где не хватает тепла и солнца, встречается припев:

Розан, мой розан,
Виноград зеленый.

Для людей, живущих в очень суровых климатических условиях, виноград воплощал мечту о красивой и теплой жизни. Цветущее растение означает радость, веселье, любовь, а увядающее, наоборот, печаль и разлуку. Символ девушки – «белая лебедушка», «сизая голубка», «серая утушка», а из растительного мира – «калина», «малина», «вишня».

Традиционные народно-поэтические мотивы – горе, несчастная любовь, мотив сиротства и странничества, то есть судьбоносные и важные для каждого человека жизненные события. Исследователь старообрядческого фольклора Забайкалья Н. И. Дорофеев пишет: «Серьезность, с которой семейские относятся к любовной лирике, объясняется нравственным аспектом темы, которому придается большое значение в жизненном обиходе сельской общины» [12, с. 9]. Но надо учитывать, что в русской народной лирике на конкретно-образном уровне отбор тех или иных деталей пейзажа крестьянского быта определяется не тематикой песни, а ее эмоциональным тоном. Свои переживания, мысли человек переносил на природу: картина природы, рядом с нею картина из человеческой жизни, они вторят друг другу:

Цвели, цвели цветики да поблекли,
Любил, любил милый друг да покинул...

Всем известны постоянные эпитеты, встречающиеся не только в русских народных лирических песнях, но и вообще в фольклоре. Они занимают важное место: белый свет, чистое поле, синее небо, темный лес, отчий дом, русский дух, нечистая сила, смертный час, зеленый сад, ясен сокол. Используются и обычные изобразительные эпитеты, но чаще –

выразительные, эмоционально окрашенные: родимая земля, родимая матушка, доля молодецкая, сторонка родная, чистое полюшко, дорогие подруженьки, миленький дружочек и т. п.

Для русской песни характерно постпозитивное (после определяемых слов) употребление эпитетов. Например, «тучи темные», «зоренька алая», «сторонка нездешняя» и т. д. Используется тавтология, которая усиливает эмоциональную составляющую происходящего события. Например, «горе горькое», «диво дивное», «сила сильная» и т. д.

Широко известна и другая примета народной песни – употребление слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами. Это – «лапушка», «матушка», «избушка», «зоренька», «слезиночки», «осинничек», «дороженька», «оконце», «лесочки», «рябинушка» и т. п. Эти приемы создают определенный эмоциональный тон, способствует наиболее полному выражению настроения и в то же время говорят об отношении к происходящему, об уважительном, даже почтительном, отношении к образам, к которым обращаются. В этих выражениях проявляется и мифологичность мышления, и ощущение неразрывной связи с природой. Большое значение в русской народной лирической песне имеет ее концовка, где дается своеобразное обобщение, итог, утверждается нравственный закон, который соответствует убеждениям человека.

Таким образом, поэтический текст является основой песенного фольклора. Ему принадлежит решающее значение в создании образа, воплощении идеи, смысла, заложенного в песне. Содержание фольклорного произведения составляет нравственно-этические, эстетические взгляды русского народа, его мировоззрение, отношение к происходящим и пережитым событиям, душевные переживания. А. Радищев видел в русских песнях «образование души нашего народа» [22, с. 63]. В поэтическом тексте выражены жизненные устремления, мечты, настроения целых поколений исполнителей и хранителей народных песен. Для фольклора характерно раскрытие прекрасного в природе и в человеке, единство эстетики и морали, соединение реального и вымысла, яркая изобразительность и выразительность. Все это и составляло мировоззрение русского человека, которое было основано на его неразрывной связи с природой, практике человеческих отношений, нравственных и эстетических законах.

§ 2. Цвет и музыка древнего слова

Псалтырь, Книга псалмов Давида, Книга хвалений, наверное, одна из самых популярных книг Священного писания, которая притягивает и древней непостижимой тайною, и удивительно современной жизненностью. Псалмы играли и играют исключительную роль не только в религиозном бытии иудеев и христиан, но и в светской культуре и науке. Филологи оттачивают на псалмах проблемы перевода древнейших текстов, историки расшифровывают и уточняют через псалмы исторические факты, для богословских наук Псалтырь – один из важнейших источников доказательств бытия Божия.

Поражает востребованность древних священных текстов светской художественной культурой. 150 псалмов – «славословий» Господу, которые изначально исполнялись под аккомпанемент музыкального инструмента psalterion (отсюда их русское название Псалтырь), переводят, комментируют, перекладывают ученые и великие поэты. Только в России среди многих и многих можно назвать имена Симеона Полоцкого, Михаила Ломоносова, Александра Пушкина. Одно из ярчайших современных переложений – тексты Сергея Аверинцева. Псалмы поют монастырские и светские хоры, профессиональные композиторы создают на их основе оратории и симфонические поэмы, нередко цитируют строки псалмов рок-музыканты.

Образность, яркость, духовная сокровищница Псалтыри – неисчерпаемый источник вдохновения и для художников, стремящихся в красках воплотить состояния души и движения мысли. Соприкасаясь с Псалтырью, понимаешь, что тексты псалмов метафоричны и символичны, но как визуализировать, найти зрительный эквивалент поэтической метафоре, поэтическому символу?

На одной из выставок в Красноярске в 2010 году в залах отделения «Урал, Сибирь, Дальний Восток» Российской академии художеств Румяна Внукова представила серию «Псалмы» из одиннадцати достаточно больших по размеру листов (72х62 см), выполненных пастелью. В листе к Псалму 1 «Блажен праведник» мы видим как белое, стройное, искрящееся в тонких переливах цвета дерево как будто взмывает вверх, вскидывая свои гибкие ветви с плодами-цветами, и в своей удивительной образности умиротворяет, наполняет душу чистотой. Свет, цвет, дерево-

архетип сливаются в единый образ души праведника, язык древних слов обретает символическую визуализацию, текст переходит в новые зрительные категории восприятия, переживания, постижения. Представленное Румяной Внуковой на суд зрителей живописно-пластическое воплощение духовных гимнов заставило почувствовать, что источник языка подлинной поэзии, музыки, живописи в своей сокровенной глубине, в своей изначальности един.

Одухотворенность листов художницы, визуализирующих древние тексты, рождалась в живой вибрации сложных тонов, во вспышках и угасаниях цвета, в мягких мерцаниях и контрастных сопоставлениях бархатистых фактур особого живописного материала – пастели. Тональные гаммы, используемые художницей, расширяют границы нашего реального зрения до зрения духовного, перекидывают мост от внешнего к внутренней пульсации произведения. Вся серия строится на сложных цветовых сочетаниях, воплощающих глубину размышлений о мире, о смысле жизни, о красоте и гармонии.

Психологическая экспрессия красного обусловила архетип цвета, вызывающего ассоциации с сильными переживаниями, чуть не болевыми ощущениями в визуализации Псалма 13. «Сказал безумец в сердце своем – нет Бога». Искажаются лица, прижимаются к сердцу руки, красный с редкими всполохами белого вызывает ощущение огня, невосполнимого бедствия. В живописном прочтении 41 Псалма «Что унываешь, душа моя?» красный поток цвета, воплощающий страдание («Слезы мои были для меня хлебом день и ночь»), сливается с синим потоком, несущим ощущение небесного, жажды высокого («Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже!»). И из слияния двух потоков красного и синего, соединения страдания и надежды, конца и начала рождается сложный фиолетовый, мерцает и переливается по всему листу.

Еще активнее красный цвет выстраивает драматично-напряженное эмоциональное поле листа, воплощающего скорбные строки 65 Псалма «Ты испытал нас, Боже, переплавил нас, как переплавляют серебро». Да, на земном пути и горе, и страдание, и вряд ли кому удалось земных скорбей избежать. Но сверкают белые штрихи и линии, превращающиеся в священные потоки света. «Благословен Бог, Который не отверг молитвы моей и не отвратил от меня милости Своей», – повторяют вслед за псалмопевцем не только душа художницы, но и народы, сыны человеческие, так как лист «Ты испытал нас» самый многофигурный, хоровой.

Афанасий Великий писал, что в Псалтыри объята вся человеческая жизнь, все состояния души и все движения мысли. На листе «Псалом 22. Господь – Пастырь мой» через полнозвучные цвета осени (глубокий желтый с коричневатыми и зеленоватыми оттенками) выражается состояние обретенного внутреннего спокойствия, утихомиренного душевного волнения: «Благость и милость [Твоя] да сопровождают меня во все дни жизни моей». Главное свойство синего – его глубина, которая вызывает весьма серьезные мысли и чувства, у синего цвета как у бесконечности «нет конца и быть конца не может» (Василий Кандинский). Синее в сочетании с сакральным белым мы видим в листе «Блажен праведник» и в листе «Речные потоки веселят град Божий».

Интерпретация художественных произведений не есть их пересказ. Перевод в вербальные понятия визуальных образов – явление сложное и по сути своей опасное, так как может расчленить, умертвить живой художественный образ. Цвет не объяснишь, его нужно стремиться почувствовать. Подчеркнем еще раз, в живописных Псалмах-славословиях Румяны Внуковой именно цвет (в живописи главное выразительное средство) устанавливает возможность полного соответствия изображения с семантической структурой словесного образа древних сакральных текстов.

Но отдельно хочется сказать и о ритме. Поэтическая ритмика Книги псалмов Давида строится на повторах и параллелях, ритм логически заложен во внутреннюю структуру всякого высказывания в Библейском тексте. Ритм как чередование каких-либо элементов (звуковых, речевых и т. п.), происходящее с определенной последовательностью и частотой – понятие вполне привычное для музыки, поэзии. Но совершенно иной по своей художественной сути ритм живописного текста, найденный Румяной Внуковой, убеждает и покоряет зрителя. То гибкий, плавный, как мелодия скрипки, опоясывающий силуэты удлиненных фигур и фиксирующий границы цветовых пятен, то четкий, складывающийся из повторяющихся линий и штрихов, как бы выверяющий структуру каждой из композиций. Цветовой и линейный ритм в серии «Псалмов», с одной стороны, абсолютно точно задает эмоциональный тон каждого отдельного листа, неповторимо-индивидуально выстраивается художницей для каждой композиции, но, с другой стороны, именно ритм объединяет все листы единым дыханием в стилистически единое целое.

Соотношения «выразительного» и «изобразительного» начала в творчестве художницы Внуковой находит гармоничный баланс. Она не отказывается от «изобразительности», «реальности» как таковой. Понятие «духовности» не пересекает черту абстрактности, а обретает вполне понятные телесные формы. Вряд ли можно назвать изображенные во внуковских пастелях силуэты людей (не индивидуализированные, лишенные каких бы то ни было примет портретности) тенями, они живые, движущиеся, эмоциональные. Но все-таки они говорят с нами о душе, а не о теле. Конкретность, изобразительность столь органична у художницы потому, что она обращается к архетипичному, всеобщему. По словам С. Аверинцева, роль архетипов для художественного творчества в том, что они способны впечатлять, внушать, увлекать. Тайна воздействия искусства, по Юнгу, состоит в особой способности художника почувствовать архетипические формы и точно реализовать их в своих произведениях. «Тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов..., он подымает изображаемое им из мира единократного и преходящего в сферу вечного; притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы...» [1, с. 110].

Смысл каждого листа можно пытаться прочесть снова и снова. Румяна Внукова не ставит задач иллюстрирования поэтических текстов. Псалмы ею духовно переосмысливаются и претворяются в новой живописно-музыкальной образности, через которую раскрывается весь спектр сложнейших человеческих переживаний: сосредоточенность и высокая печаль, разочарование и надежда, благодарность и хвала, изумление и вдохновение, доверие и почтение.

Современный человек погружен в обыденность как никогда прежде. В потоке недоделанного, недодуманного, недописанного вдруг возникает необходимость остановиться и понять, какими ритмами и категориями мы живем, чувствуем, мыслим? Как за суетой и спешкою не растерять и не выплеснуть главное, как соединить вчерашнее, сегодняшнее, будущее? И так важно в такие моменты, чтобы звучали древние струны и стихи Давида, и так хочется, чтобы чаще встречались живописные просветления, подобные тем, что подарила нам Румяна Внукова.

§ 3. Музыка в русском литературном слове

Присутствие музыки в русском слове, а вернее – в русской словесности, целесообразно рассматривать в двух направлениях. Во-первых, музыка как объект литературного творчества: стихи и речи во славу музыки, зафиксированные в поэзии или прозе впечатления литераторов от существующих или созданных их воображением музыкальных произведений. Во-вторых, музыка, растворенная в слове, пронизавшая его, ставшая его отличительным свойством, которое обычно называют музыкальностью. Каждое из этих направлений представлено в российской словесности огромным количеством образцов, поэтому остановимся лишь на некоторых из них.

1 марта 1828 года А. С. Пушкин вписал в альбом пианистки Марии Шимановской строки, впоследствии вошедшие в маленькую трагедию «Каменный гость» и, увы, затертые в цитировании:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает.
Но и любовь – мелодия…

Так начинается традиция русского поэтического слова о музыке, превозносящего эмоциональное воздействие этого искусства. Иногда это восторженные признания, как в стихотворении Н. Огарева, которое превратилось в романс, слившись с музыкой А. Гурилева:

Как дорожу я прекрасным мгновеньем!
Музыкой вдруг наполняется слух,
Звуки несутся с каким-то стремленьем,
Звуки откуда-то льются вокруг,
Сердце за ними стремится тревожно,
Хочет за ними куда-то лететь...
В эти минуты растаять бы можно,
В эти минуты легко умереть.

(1841)

Иногда – горячие слова благодарности, как в стихах Владимира Соколова:

Спасибо, музыка, за то,
Что ты меня не оставляешь,
Что ты лица не закрываешь,
Себя не прячешь ни за что.

Спасибо, музыка, за то,
Что ты единственное чудо,
Что ты душа, а не причуда,
Что для кого-то ты ничто.

Спасибо, музыка, за то,
Чего и умным не подделать,
За то спасибо, что никто,
Не знает, что с тобой поделать.

Но отечественные классики знали, что делать с музыкой: всегда, или почти всегда, в русской поэзии она предстает некоей высокой и благодатной силой, примиряющей с жестокими жизненными реалиями. Вспомним, хотя бы, «Концерт на вокзале» О. Мандельштама с его аллюзией «из Лермонтова»:

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит,
Но, видит Бог, есть музыка над нами,
Дрожит вокзал от пенья Аонид…

Музыка спасает. Поэтому (снова вернемся к Мандельштаму) «нам с музыкой-голубою не страшно умереть». Поэтому в стихотворении Б. Пастернака «Музыка» (1957) вносимый в дом рояль уподобляется сакральным предметам:

Дом высился, как каланча.
По тесной лестнице угольной
Несли рояль два силача,
Как колокол на колокольню.

Они тащили вверх рояль
Над ширью городского моря,
Как с заповедями скрижаль
На каменное плоскогорье.

Поэтов отличает обостренная восприимчивость к музыке. В ее безбрежном мире они ищут и находят своих «музыкальных двойников». Так, Пушкин нашел своего Моцарта. И тот, и другой сознавали силу своего гения и не нуждались в нарочитой демонстрации своей значительности. На современников они часто производили внешне «несерьезное» и

«несолидное» впечатление. Их отличала высокая восприимчивость и пластичность дарования, подлинный артистизм в претворении образцов. Они развивались необычайно быстро и рано достигли творческой зрелости. В маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» есть примечательная сцена: Моцарт, задумав угостить Сальери «нежданной шуткой», приводит к нему слепого скрипача.

Моцарт

Из Моцарта нам что-нибудь!

Старик играет арию из Дон-Жуана; Моцарт хохочет.

Сальери

И ты смеяться можешь?

Моцарт

Ах, Сальери!

Ужель и сам ты не смеешься?

Сальери

Нет.

Мне не смешно, когда маляр негодный

Мне пачкает мадонну Рафаэля,

Мне не смешно, когда фигляр презренный

Пародией бесчестит Алигьери.

Пошел, старик!

Моцарт

Постой же: вот тебе.

Пей за мое здоровье.

Старик уходит.

Здесь сталкиваются не только два противоположных характера, но и две эстетические позиции. Не случайно готовность к шутке, способность подмечать смешное, радоваться ему, получать наслаждение от юмористических ситуаций, которые подбрасывает жизнь, Пушкин дарит гению. Для его Моцарта (как и для самого Пушкина) *жизнь артистична*, она неотделима от искусства: смех, веселье, влюбленность, образы смерти («виденье гробовое, незапный мрак»), возвышенное и трагическое, – все исполнено поэзии, все равноправно вплетается в мозаику жизни и искусства. Для второго персонажа, Сальери, жизнь и творчество противопоставлены; «искусство дивное» требует от своего «жреца» – музы-

канта – благоговейного и самоотреченного служения. По сути дела, «искусство безграничное», о котором он с восторгом говорит, имеет весьма определенные границы: *это сфера возвышенного*, вне которой музыка перестает для него существовать как искусство.

Параллелей, подобных Пушкину и Моцарту, немало в русской словесности. Я. Полонский посвятил свое стихотворение П. И. Чайковскому, передавая в ритме стиха волнообразные взлеты и спады, характерные для музыки композитора:

И плывут, и растут эти чудные звуки,
Захватила меня их волна…
Поднялась, подняла, и неведомой муки,
И блаженства полна…

В стихах Мандельштама ожили впечатления от шубертовской Баркаролы, воспоминания о беспечном Папагено из моцартовской «Волшебной флейты» («*И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме»)*. К. Бальмонт восторженно откликнулся на музыку С. Прокофьева:

Прокофьев! Музыка и молодость в расцвете,
В тебе востосковал оркестр о звонком лете,
И в бубен солнца бьет непобедимый скиф.

А. Ахматова находила утешение в музыке Д. Шостаковича:

В ней что-то чудотворное горит,
И на глазах ее края гранятся,
Она одна со мною говорит,
Когда другие подойти боятся.

Когда последний друг отвел глаза,
Она была со мной в моей могиле
И пела, словно первая гроза
Иль будто все цветы заговорили.

Поэзия Пастернака озарена постоянным общением с мирами Шопена и Брамса. Вспомним и услышим в этих стихах первое соло Фортепианного концерта ми минор Шопена:

Удар, другой, пассаж, – и сразу
В шаров молочный ореол
Шопена траурная фраза
Вплывает, как больной орел.

Или, в другом случае, «…чистый, как детство, немецкий мотив» брамсовских интермеццо:

Годами когда-нибудь в зале концертной
Мне Брамса сыграют – тоской изойду.

Особые страницы русской литературы – это музыкальные грезы литераторов, описания произведений, рожденных их воображением. Здесь встречаются светлые, мучительно-прекрасные «Фортепианные сонеты» И. Анненского и чудесные волнующие звуки импровизации старого музыканта Лемма в романе Тургенева «Дворянское гнездо»:

«... Давно Лаврецкий не слышал ничего подобного: сладкая страстная мелодия с первого звука охватывала сердце; она вся сияла, вся томилась вдохновением, счастьем, красотой, она росла и таяла; она касалась всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого; она дышала бессмертной грустью и уходила умирать в небеса. Лаврецкий выпрямился и стоял похолодевший и бледный от восторга. Эти звуки так и впивались в его душу, только что потрясенную счастьем любви. Они сами пылали любовью».

«Русская литература – самая профетическая в мире, – писал Н. Бердяев, – она полна предчувствий и предсказаний» [5]. Поэтому в ней можно найти и факт поразительного художнического предвидения, относящийся к музыке. Это описание фортепианной фантазии Лямшина «Франко-прусская война» в «Бесах» Ф. М. Достоевского – поистине звучащие страницы, с огромной силой передающие воображаемые музыкальные впечатления. «Гаденькие звуки» «Mein lieber Augustin», появляющиеся «где-то сбоку, в уголку» от упоенной своим величием «Марсельезы», разрастаются до колоссальной мощи: «…слышатся сиплые звуки, чувствуется безмерно выпитое пиво, бешенство самохвальства, требование миллиардов, тонких сигар, шампанского и заложников. “Августин» переходит в неистовый рев…». Такого разгула злых сил, подобного знаменитому «эпизоду нашествия» из «Ленинградской симфонии» Шостаковича, в музыке XIX века еще не существовало.

Но вернемся к поэзии. Один из самых музыкальных поэтов – А. Фет – признавался: «Меня всегда из определенной области слов тянуло в неопределенную область музыки, в которую я уходил, насколько

хватало сил моих» [7]. В стихах, отмеченных тайной музыкальности, смысл рождает не столько соединение слов, сколько соединение звуков, фонем. Эта тайна была известна М. Ю. Лермонтову, писавшему:

Есть речи – значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Экспрессия фонетики проявляется еще на заре русской поэзии – в XVIII столетии, когда еще В. К. Тредиаковский живописал грозу, «бывшия в Гааге»:

С одной страны гром,
С другой страны гром,
Смутно в воздухе!
Ужасно в ухе!
Набегли тучи,
Воду несучи,
Небо закрыли,
В страх помутили!
Молнии сверкают,
Страхом поражают,
Треск в лесу с перуна,
И темнеет луна,
Вихри бегут с прахом,
Полоса рвет махом,
Страшно ревут воды
От той непогоды.

Завывающее «у» и раскатисто-трескучее «р» создают «фонетическую инструментовку» этого стиха.

Грозная поступь и ледяное дыхание Смерти слышится в торжественном и неумолимом ямбическом пунктирном ритме оды Г. Р. Державина «На смерть князя Мещерского»:

Глагол времен! металла звон!
Твой страшный глас меня смущает;
Зовет меня, зовет твой стон,
Зовет – и к гробу приближает.
Едва увидел я сей свет,
Уже зубами смерть скрежещет,
Как молнией косою блещет,
И дни мои, как злак, сечет.
Скользим мы бездны на краю,
В которую стремглав свалимся;
Приемлем с жизнью смерть свою,
На то, чтоб умереть, родимся.
Без жалости все смерть разит:
И звезды ею сокрушатся,
И солнцы ею потушатся,
И всем мирам она грозит.

Но главные достижения «омузыкаленного слова» принадлежат Серебряному веку, поэты которого иногда чувствуют себя композиторами. И. Северянин заявлял:

Всегда в лазори, всегда в мечтах,
Слагаю молитвы.
Я – композитор: в моих стихах –
Чаруйные ритмы.

Музыкой своего стиха откровенно кокетничал К. Бальмонт:

Я – изысканность русской медлительной речи,
Предо мною другие поэты – предтечи,
Я впервые открыл в этой речи уклоны,
Перепевные, гневные, нежные звоны.
Я – внезапный излом,
Я – играющий гром,
Я – прозрачный ручей,
Я – для всех и ничей.

Его «Челн томленья», наполненный виртуозными аллитерациями, предстает своеобразной инверсией лермонтовского «Паруса»:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.

Чуждый чистым чарам счастья,
Челн томленья, челн тревог,
Бросил берег, бьется с бурей,
Ищет светлых снов чертог.

В ямбах Лермонтова «белеет парус», который «ищет бури», а в хореях Бальмонта – черный челн «бьется с бурей, ищет светлых снов чертог».

Когда-то в незапамятные времена нарождающаяся поэзия была неотделима от напева. С тех пор, подобно платоновским анрогинам, поэзию и музыку неудержимо влечет друг к другу. И вот Мандельштам заклинает:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

Б. Пастернак в своем переводе «Искусство поэзии» Верлена, вспоминая дантовскую «Божественную комедию», призывает:

За музыкою только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.

Не церемонься с языком
И торной не ходи дорожкой.
Всех лучше песни, где немножко
И точность точно под хмельком.

Так смотрят из-за покрывала,
Так зыблет полдни южный зной.
Так осень небосвод ночной
Вызвезживает как попало.

Всего милее полутон.
Не полный тон, но лишь полтона.
Лишь он венчает по закону
Мечту с мечтою, альт, басон.

Нет ничего острот коварней
И смеха ради шутовства:
Слезами плачет синева
От чесноку такой поварни.

Хребет риторике сверни.
О, если б в бунте против правил
Ты рифмам совести прибавил!
Не ты, – куда зайдут они?

Кто смерит вред от их подрыва?
Какой глухой или дикарь
Всучил нам побрякушек ларь
И весь их пустозвон фальшивый?

Так музыки же вновь и вновь.
Пускай в твоем стихе с разгону
Блеснут в дали преображенной
Другое небо и любовь.

Пускай он выболтает сдуру
Все, что впотьмах, чудотворя,
Наворожит ему заря...
Все прочее – литература.

§ 4. Литературный текст как источник смысла в инструментальных композициях отечественных композиторов второй половины XX века

Вторая половина XX века ознаменована появлением новых музыкальных жанров. Среди них особое место занимает жанр инструментальной композиции со словом, в котором при сценической реализации произведения создается пространство спаянности двух текстов, двух носителей информации – текста музыкального и текста вербального [21]. В отечественной музыкальной культуре создано много подобных произведений, разнообразных по содержанию и формам воплощения. К жанру инструментальной композиции со словом обращались и обращаются

С. Губайдулина, В. Тарнопольский, Р. Щедрин, В. Мартынов, Н. Корндорф, А. Вустин, В. Екимовский. При этом тексты, к которым обращаются композиторы, преимущественно, литературные. Литературные источники могут быть самими разными – от ранних образцов древнегреческих гимнов до произведений модернистской направленности [20]. Композиторы используют как поэтические, так и прозаические тексты, а также нехудожественные тексты.

Произведения такого рода существуют в творчестве С. Губайдулиной. В каждом из них – оригинальная концепция, глубоко философская идея, обличенная в трагическое содержание, свой способ ее сценического воплощения. Интерпретируя исключительно поэтические тексты, Губайдулина прибегает лишь к одному принципу голосового воспроизведения текста – свободно-декламационному, характерному для «жанра монолога, который может быть и внутренней речью, и речью реальной, обращенной к собеседнику» [23, с. 54]. Так, в произведении «Ступени» (1972) для симфонического оркестра раскрывается философская концепция, выявляющая стадии перехода от внешнего к интимному, от высокого к земному, от зарождения до смерти, и музыкальными средствами «обрисовываются» семь ступеней мироздания. В седьмой части «Ступеней» на языке той страны, в которой произведение исполняется, декламируются слова поэта трагической судьбы Р. М. Рильке из первого фрагмента части «О смерти Марии» цикла «Жизнь девы Марии»: «Тот самый ангел, что когда-то / высь покинул вестником приветной вести, / теперь стоял и ждал на том же месте, / чтобы сказать: твой час настал…». В данном случае текст выполняет функцию обобщения развития музыкального материала: сначала на фоне «размывающейся» в акустическом пространстве музыки, затем – на фоне тишины. Поэтические слова (в переводе сохранена рифма) воспроизводятся каноном (в произвольном ритме вступления голосов) всеми 29 оркестрантами. Постепенно канон из-за обилия наложенных фраз превращается в звуковой хаос. В. Холопова отмечает: «Замысел композитора – нисхождение “ступеней» – представляет собой цепь тембровых смен от высокого регистра до низкого, басового, и от более холодной “внешней” звучности, до самой человечной и интимной. Тембры, отмечающие “ступень” формы, появляются в конце каждого из семи разделов произведения. Их последовательность такова: 1) металл о металл, игра на треугольнике палочкой – звон; 2) де-

рево о металл, игра на колокольчиках – также звон; 3) фильц по металлу, игра на виброфоне – также звон; 4) смычок по струне, тремоло струнных – шорох; 5) пальцы по коже инструментов, игра con le dita на литаврах, том-томе, бонго – рокот; 6) губы к металлу, игра на медных инструментах и деревянных – дыхание; 7) язык человека, произнесение стихов – шепот» [31, с. 176]. Голос отождествляется с интимностью, с выражением низшей ступени бытия, с идеей смерти человека.

В фортепианном трио В. Тарнопольского «Троисти музики» (1989) главенствует импровизация. В конце сочинения, где текст выполняет функцию обобщения, инструменталисты исполняют свои музыкальные партии наряду с чтением и пением поэтических фрагментов (раздел «Лики поют совокупно») на языке оригинала «Песни Рождеству Христову о нищете Его», основанной на свободной трактовке Книги Экклезиаста, украинского философа и поэта XVIII века Г. Сковороды, начинающейся с фразы «О, нището, о даре небесный! Любит тебя всяк муж свят и честный…». Здесь проявляется сочетание кантиленно-песенного и свободно-декламационного принципов воспроизведения текста. «Нищета» как бы проявляется и на музыкальном уровне – в целом господствуют минималистские приемы. Помимо этого, Тарнопольский охотно использует стилизацию. Е. Долинская отмечает, что в фортепианном трио воскрешается «традиционный старинный украинский тип ансамбля. Фортепиано здесь препарировано под цимбалы, а исполнители на струнных играют как бы нарочито приблизительно» [11, с. 72]. Тем самым воссоздается атмосфера времени, когда жил Г. Сковорода. Этой атмосфере способствует и оригинальное решение, о котором упоминает С. Савенко: «Не только состав, но и материал сочинения ориентирован на фольклорные прототипы. В нем господствует модальная диатоника, ходы по звукам минорной гаммы с центром g. Музыканты должны играть в особой манере (у струнных инструментов желательны более мягкие жильные струны), как бы недостаточно совершенно, допуская случайные призвуки от слишком легкого или слишком сильного нажатия струны смычком. Хотя текст трио выписан полностью, интерпретация должна производить впечатление импровизации, как бы нащупывания музыки» [25, с. 331–332].

Примером сценического ритуала, выраженного при помощи жанра инструментальной композиции со словом, может стать произведение В. Мартынова «Иерархия разумных ценностей» (1976–1990), написанное

для ансамбля ударных инструментов на поэтические тексты В. Хлебникова. Оно выявляет свою причастность к воплощению шаманского ритуала как действа. Композитором взяты фрагменты из предсмертных произведений Хлебникова – поэмы «Настоящее» и повести-поэмы, созданной в последний год жизни поэта, – «Зангези», использующиеся на языке оригинала, что позволило наиболее точно воссоздать их в музыке, избежать их депоэтизации. В «Иерархии разумных ценностей», произведении, в котором Мартынов рассуждает о философии мирового бытия, присутствие текстов Хлебникова не только раскрывает идеи композитора, делая их плакатными, но и выстраивает концепцию. Композитор не раз высказывался о своей симпатии к творчеству поэта: «…то, что делал Хлебников, мне представлялось чем-то гораздо большим, чем поэзия. Такие вещи, как “Доски судьбы” или “Зангези”, наводили на мысль о том, что Хлебников бы причастен к некоей допоэтической или предпоэтической сфере деятельности человека, к той сфере, которая только впоследствии была редуцирована к поэзии и превратилась в то, что теперь является поэзией» [18, с. 68–69]. Мартынов нашел в текстах Хлебникова ту архаику, которая воссоздавала первобытный образ поэзии. Помимо этого, композитор фиксирует близость поэзии Хлебникова говору и пению шаманов, использующихся во время ритуалов.

Сочинение представляет собой шестичастный цикл, где словно воплощена иерархическая последовательность бытия от низшей к высшей ступеням. В этой связи вспоминается концепция «Ступеней» Губайдулиной, где иерархическая система бытия включала в себя 7 ступеней и воплощалась композитором от высшей к низшей. Причем человеческий голос, а, соответственно, и сам человек, отождествлялся с последней – низшей, интимной и смертной. Оба автора определяют человека как самую низшую субстанцию мирового бытия – с точки зрения жизни (Губайдулина) и с точки зрения разума (Мартынов).

В качестве литературной основы для 1-й части «Иерархии разумных ценностей» («Люди») Мартынов избирает текст Хлебникова из поэмы «Настоящее», который произносят исполнители-ударники: «Цари, цари дрожали, / Цари, цари дрожат! / На о́ / На о́бух господ, / На о́ / На о́бух господ, / На о́ / На о́бух, царей / Царя, / Царя / Народ, / Наро́, / Народ, / Кузнец, / Моло́, / Молотобоец». Текст сам по себе «ритуален»: в его основе игра фраз и слогов, свойственная и шаманскому камланию,

вербальные элементы которого – «магические» слова и заклинания – не идентифицируются ни с одним из существующих в мире языков. Игра на ударных инструментах не только близка звучанию шаманских бубнов, но и ритмически отражает ритмосложение стихотворения Хлебникова. Их соотношение напористо по звучанию, громко в динамике, стремительно по темпу. Музыкальное и вербальное начала совпадают по метроритму, поэтому можно говорить о присутствии здесь метроритмически-декламационного принципа голосового воспроизведения текста. Экстатичность действа утрируется движениями инструменталистов, напоминающими движения шаманов во время совершения обряда.

Вторая часть сочинения («Птицы») контрастна первой. По мнению Мартынова, птицы – существа более разумные, нежели люди и находятся между людьми и богами. Даже фразы Хлебникова из «Зангези» «пиу! пиу! пьяк, пьяк, пьяк!», «кези, нези, дзигага!», использующиеся здесь и фонетически изображающие птиц (как и в поэме), звучат более правдоподобно и мягче, нежели речь человеческая. Роль ударных инструментов заметно сглажена: они практически не употребляются; их былой ритмический накал и динамическая атмосфера сменяются изредка звучащими ударами, ставшими звуковым фоном для декламации. Третья часть («Боги») – устрашающая картина ритмического и динамического преобладания ударных инструментов с провокационным движением инструменталистов. Громкостная динамика звучания инструментов диктует здесь и своеобразное использование криков ансамблистов. Фрагменты хлебниковских произведений режут слух несколько дикой непредсказуемой фонетической игрой, утрируются музыкально. В Четвертой части («Разум») представлено чередование динамически ударного материала и тихого звучания голосов хора, пропевающего на одном звуке ряд фраз Хлебникова (речитативно-песенный принцип голосового воспроизведения текста). Контраст обусловлен образом, заключенным в названии: исполнение музыкального материала, изображающего средствами ударных инструментов раскаты грома (в прямом или переносном смысле – решать слушателю), отождествляется с силами irratio – стихии, являющейся противоположной стороной ratio, разума. Следует отметить, что завершается часть господством звучности ударных, поскольку в понимании Мартынова иррациональное начало преобладает и завоевывает все пространство мировых (в данном случае – музыкальных) категорий.

Пятая часть («Единое») довольно короткая, в цикле самая спокойная в ритмическом отношении. Это единственная драматургическая волна: тремоло ударных, начинаясь в тихом акустическом пространстве, достигает кульминации и вновь движется к начальному умиротворенному образу. По стилю – это минимализм, по идее – единение ранее контрастных начал (динамического и тихого); контраст сменяется на плавность. Шестая часть («Предчувствие непроявленного») – последовательность наитишайших звуков. Если в Пятой части отмечается ритмическое спокойствие при использовании динамической волны, в свой кульминационный момент достигающей fffff, то здесь присутствует и динамическое спокойствие – все идет на p. Инструменталисты не поют тексты Хлебникова, не выкрикивают своеобычные фонетические обороты, а тихо шепчут в заданном ритме (метроритмически-декламационный принцип голосового воспроизведения текста). Так рельефно выделен вывод автора: в иерархии мирового бытия самым иррациональным субъектом является человечество (высший разум) и боги (наивысший разум), музыкальное воплощение которых отличается динамической и ритмической активностью, порой, даже агрессивностью. Рационально все остальное – животные, птицы, то есть те объекты, которые имеют меньший разум.

Такую концепцию мироздания Мартынов, думается, почерпнул в творчестве Хлебникова, в его радикальных взглядах на природу человеческого бытия, выраженных в поэме и в повести-поэме. По замечанию М. Катунян, «Иерархия разумных ценностей» «представляет необычайное сочетание авангардной эстетики и шаманского действа. Для Мартынова оно закономерно… Где-то в глубинах ритуальной традиции коренится, видимо, и минимализм, так стихийно предвосхитившийся в хлебниковских ритмах и чутко откликнувшийся в темброритмических структурах Мартынова» [15, с. 50]. Действительно, «Иерархия разумных ценностей» представляют собой яркое сценическое действо: исполнители и играют, и пританцовывают, и передвигаются, и стучат по ударным инструментам, подпрыгивая, крича. Органично в это шаманское действо вписывается и произнесение текста инструменталистами, подчеркивающее ритуализацию происходящего и выполняющего функцию интегративного дополнения.

Трагичны по смыслу Струнный квартет и «Пассакалия» Н. Корндорфа. Так, в квартете (1992) для воображаемой констатации человече-

ской смерти (произведение может восприниматься как отклик на смерть близкого человека) используется прозаический текст православной панихиды, имеющий функцию интегративного дополнения и читающийся инструменталистами в метроритмической декламации. В «Пассакалии» (1997) для виолончели исполнитель параллельно с игрой произносит строки «Божественной комедии» Данте. Текст Данте, взятый композитором из 16, 25, 26 и 27 песен «Чистилища», читается на языке оригинала драматическим голосом на фоне ритмического остинато, которое виолончелист создает с помощью ударов по корпусу и струнам инструмента. Вот некоторые строфы, символизирующие смерть как свершившийся факт, в переводе на русский язык: «Мы, друг за другом, шли тесниной горной, / где ступеней стесненная гряда / была как раз для одного просторной…»; «Здесь горный склон – в бушующем огне, / а из обрыва ветер бьет, взлетая, / и пригибает пламя вновь к стене…». В данном случае используется метроритмически-декламационный принцип голосового воспроизведения текста: обозначение фразы внутри скобки из шестнадцатых длительностей указывает, что каждый из слогов должен быть равен одной шестнадцатой ноте. Так достигается декламационность, подчеркивающая специфику поэтической речи, присущей Данте. Фразы, избранные Корндорфом, не вырванны из контекста литературного первоисточника. В конце произведения, когда партия виолончели обретает мелодическую и ритмическую основу, виолончелист начинает не говорить, а петь тему, интонационно (первоначально – каноном) вытекающую из виолончельной партии и оформленную в последовательность легатных мелодических фраз. Возникает своеобразный вокализ, где используется кантиленно-песенный принцип голосового воспроизведения текста. Он предполагает «такую организацию музыкального времени и ритмического рисунка, которая обеспечивает преобладание долгих тонов и дает слуху возможность хоть в какие-то моменты развертывания мелодии задерживаться то на одном, то на другом выдержанном по высоте тоне и ощутить в нем дление и излияние музыкальной эмоции. Необходимым условием для этого является также и темп – умеренный или медленный» [19, с. 181]. Четверть = 40 – обозначение темпа в данном разделе. Помимо литературного текста, выполняющего функцию инте-

гративного дополнения, в «Пассакалии» Корндорфом привлекается ряд иных, подчеркивающих визуальность, средств: раскрывая содержание пьесы, исполнитель может двигаться.

Синтез искусств, как один из знаков в искусстве второй половины XX века и потребовавший от авторов, работающих в самых разных сферах, интегрирование совместимых или несовместимых жанров и форм, естественным образом проник в инструментальную музыку. Возникший в это время новый жанр музыкального искусства – инструментальная композиция со словом – не просто отвечал требованиям времени, но и становился во многих случаях единственным средством выражения синтетических композиторских идей, концептов.

§ 5. Слово и образ в сочинении К. В. Туева «Диалог с природой»

Музыка, близкая поэзии по своему эмоциональному содержанию, может способствовать раскрытию смыслов литературно-поэтического текста посредством создаваемых в процессе звучания музыкальных образов. О музыкальности слова говорит литературовед В. П. Гончаров: «Именно через звук, точнее говоря, через особое звучание стиха, выявляются его смысловые и содержательные особенности. Поэтому в стихе звук в его стилистической функции неотделим от смысловой выразительности» [9, с. 5].

Наиболее очевиден гармоничный союз музыки и слова в вокальных и хоровых произведениях, где «омузыкаленный» текст приобретает новую художественную изобразительность. Такое произведение в известном смысле содержит определенный звуковой сюжет, обладающий акустической индивидуальностью и требующий осмысления всех средств выразительности, в том числе и стихотворного текста. Ю. М. Лотман отмечает: «… высокая структурная организованность стихов, создающая ощущение музыкальности, есть вместе с тем и высокая смысловая усложненность, совершенно недоступная аморфному тексту» [17, с. 164]. Это обнаруживается и в специфических средствах собственно музыкального выражения – насыщенность звучания, темповые характеристики, штрихи, тембровые, звуковысотные качества живых голосов и все, что вступает во взаимодействие с поэтическим текстом и существенным образом влияет на звуковой образ.

Поэтому при создании вокально-хорового сочинения перед автором ставятся сложные задачи – по-своему интерпретировать содержание литературного сочинения музыкальными средствами. В подобной ситуации композитор выступает в роли соавтора, поскольку, преображая вербальный текст в музыкальной художественной системе, он стремится передать слушателям собственное эмоциональное понимание поэтического произведения, наполняет уже реализованный литературный образ новыми качествами и смыслом. Опыт подобного сотворчества очевиден в сочинениях молодого кемеровского музыканта – Константина Викторовича Туева, члена Союза композиторов РФ, в творческом портфеле которого имеется ряд заслуживающих пристального внимания произведений. Среди них пять прелюдий для фортепиано (1991, 1993–1995), «Диалог с природой» на стихи Д. Самойлова (1997) и «Осколки» на пять четверостиший Р. Парве для баритона и фортепиано (1998), Соната для фортепиано c-moll (2002), романсы на стихи Е. Винокурова, сочинения для церковного обихода (имеются в виду «Всенощное бдение» и 46 духовных песнопений).

Обратим внимание на хоровое произведение «Диалог с природой», появление которого было подготовлено рядом причин. К. Туев вспоминает, что в 1996 году студентам композиторского отделения Красноярского музыкального вуза была задана курсовая работа – написать крупное по форме хоровое сочинение. Поскольку начинающий композитор с детских лет увлекался поэзией XX века, то незамедлительно выбор пал на стихи одного из любимых поэтов – Давида Самойлова. Вдохновленный идеей создания хорового цикла, Туев достаточно быстро справился с творческим заданием, представив к отчету партитуру хорового цикла «Диалог с природой». Отметим, что в студенческом произведении уже обнаруживаются индивидуальные черты его стиля и формируется собственная образность. Имеются в виду свойственные композитору приемы красочной звукописи в хоровых партиях на основе лично освоенных знаний особенностей вокальных возможностей исполнителей.

Сложное лирико-философское содержание стихов воплощается в композиции из пяти ярко-образных миниатюр, в которых присутствует внутренний душевный диалог человека с природой, ощущается единение его микрокосмоса с миром Вселенной. Каждый номер – это оригинальная звуковая картина, выполненная в импрессионистском стиле. Ей при-

суща богатая гармония, сотканная из секундовых сцеплений, позволяющих внедрить побочные тоны в основные функции лада. Многочисленны неожиданные отклонения и модуляции в тональности далекой степени родства; а восьмиголосная фактура объединяет гибкие вокальные партии. Выносимое в заголовок слово «диалог» предопределяет наличие в драматургии двух образных сфер – природы и человека. Сферы получают воплощение в разных номерах композиции: нечетные представляют картины Вселенной; четные – сокровенный мир переживаний личности, пытающейся обрести душевное равновесие в гармонии с окружающим миром. Используемые композитором средства выразительности позволяют музыке заиграть разными гранями, одновременно обнажая его смысл – хрупкость душевного мира человека и величественность природы Вселенной.

Первый номер с авторской ремаркой «воодушевленно, спокойно», по сути, торжественный хоровой гимн природе. Одухотворенности и возвышенности поэтических строк – «чудо познаваемой Вселенной и с природой дивный диалог / этих гор возвышенные оды, пестрые элегии лесов» – соответствует светлый тональный колорит. Текст стихотворения, характеризующего человечество, выделен композитором бемольным колоритом. Например, «разговор о мысленной природе» (VI низкая ступень); «в любопытстве сдерживая нас» (VII низкая ступень с пониженной септимой и внедренной квартой). Постепенно в тональном плане первого номера формируются гармонические связи между заглавными образными сферами. А целостности масштабной формы способствуют рельефные арки между номерами. Так, тональность Соль мажор является заглавной для произведения, поскольку позволяет объединить пять частей, возможно, ее «солярная» семантика олицетворяет образ Вселенной. В процессе развития тональный план произведения получает новое гармоническое освещение: в заключительном номере в гармонию соль мажора словно вторгается «пустая» квинта VII ступени с повышенным квинтовым тоном. Оригинальная звуковая краска придает звучанию подчеркнутую хрупкость состоявшегося диалога между Вселенной и человеком.

Торжественность звучания подчеркивается переменным метром 4/4–2/4 с чередованием четвертных и восьмых длительностей. Монументальность образа природы подчеркивают терпкие краски – внедренные в диатонику секундовые созвучия в виде побочных тонов (например, то-

ника с секстой). С жанром духовного песнопения ассоциируется второй номер, этому способствует и переменный метр (8/4, 7/4, 12/4 и т. д.), и авторская ремарка «живо». Не случаен используемый Туевым речитативно-декламационный склад, а в хоровой фактуре прием имитации, как внутренний монолог лирического героя. Интерес представляет и ладотональный контраст до мажор – фа минор, так как бемольная сфера подчеркивает экспрессивность настроений человека, желающего «мирного мира» и «счастливого счастья». Появление же тональности соль мажор на словах «хочется, чтоб отвечало все твоему назначению» выделяет главную мысль сочинения – состоявшийся диалог.

Резкая энгармоническая модуляция в соль-бемоль мажор (на словах «чтоб начиналось сначала, вовремя шло к завершению»), усиливая бемольный колорит в низком регистре ре-бемоль мажора, выделяет кульминацию. Такое завершение номера оправдано, в следующем номере господствует звучание фа минора, представляющего разбушевавшуюся стихию (ветер, сметающий все недоразумения и грехи человечества с лица земли, обращающий их в пыль). В данной части также используются лейтинтонации, уже заявленные в первом и втором номерах, это секундовые сцепления, передающие «завывание ветра» и «качание деревьев». Сумрачные и суровые октавные ходы в объеме малой терции в партии басов и баритонов, быстрые пассажи шестнадцатыми длительностями, переходящие из одной хоровой партии в другую, живописуют картину кружения листьев, пыльных клубов. Именно в третьем номере заключена генеральная кульминация всего произведения, она приходится на слова: «окна с петель рвутся в гуде, двери бьют о косяки, и бегут куда-то люди, распахнув воротники». Картина урагана, разгулявшейся стихии передана широкими и экспрессивными тритоновыми ходами у басов и альтов, крещендированием и скандированием теноров, перерастающее в общехоровое, с ремаркой *ff*. Использование Туевым подобных звукоизобразительных эффектов в хоровой музыке усиливают настроение всеобщей паники, смятение в человеческих душах. Внезапная пауза обрывает жесткое звучание образовавшегося хорового кластера, словно заставляя слушателя осмыслить случившееся. После яркой кульминации на *p* звучат варианты начальных мотивов третьей части, которые теперь успокаивают и словно убаюкивают страждущую душу, призывая к внутреннему покою и смирению. Замирание хоровых голосов на звучании

пустой квинты (фа – до) без точной градации ладотональной направленности усиливает чувство душевного очищения и смирения.

Эмоциональное настроение четвертой части цикла связано с внутренними размышлениями человека. После кульминации этот номер вызывает ощущение релаксации, восстанавливающей душевное равновесие и гармонию. Метр три восьмых и умеренный темп способствуют воплощению образа человечества, осмысливающего произошедшее в предыдущем. Вновь очевидна арочная связь с предыдущими частями, теперь в виде дорийского ре минора. Мягкая, переменная в пределах диатоники с высвечиванием основной тональности соль мажор, словно колышущаяся гармония Вселенной подчеркивает идею слияния человека с природой. Короткие попевки у солирующего сопрано словно дарят надежду на новый день, они поддерживаются и в словах хоровых партий: «а где-то в высшем измерении садами полнится закат». Постепенно в бемольной сфере номера происходит прорастание тональностей диезной сферы – ля мажор, ре мажор и си мажор, – которые возвращают к первоначальному возвышенному и солнечному эмоциональному колориту всего цикла. Вновь секундовые созвучия придают терпкость и причудливость, погружая слушателя в состояние душевного равновесия. Номер заканчивается утверждением главной тональности всего цикла – солнечного соль мажора.

Последний номер – апофеоз всего цикла, воздающего почести Вселенной, итог и главный вывод в размышлениях композитора. Он пронизан торжественным и ликующим звучанием полиладовых наклонений. Гомофонно-гармоническая фактура с элементами хоральности, взволнованный чередующийся метр (9/8, 6/8), авторская ремарка «свободно, одухотворенно» – все это позволяет обнаружить смысловую и образную арку с первым и последующими номерами. Интересен его тональный план: в отличие от предыдущих номеров, последний номер словно «сверкает» всеми гармоническими красками. Это позволяет использовать композитору тональности далекой степени родства по отношению к соль мажору – си мажор, фа-диез мажор, соль-диез минор. Думается, что таким приемом Константин Туев подчеркнул заглавную мысль лирико-философского сочинения о вечной неизменности и цикличности круговорота жизни.

Подводя итог, отметим, что композиторская работа над воплощением поэтического слова в музыке представляет собой трудоемкую, не

только эмоциональную, но и интеллектуальную работу. Музыканту предстоит максимально глубоко проникнуть в содержание стихотворного текста, воплотить его с помощью средств музыкальной выразительности, возможно и углубить символический подтекст. Рассмотренный хоровой цикл «Диалог с природой» К. В. Туева позволил увидеть, как в звуковых образах сливаются эмоциональное и логическое, реальное и воображаемое, объективно существующее в тексте и субъективно ощущаемое, интерпретируемое автором. Неудивительно, что после написания сочинения, хоровой цикл был тут же исполнен Красноярским камерным хором под управлением В. И. Рязанова и получил горячий отклик у слушателей, прочно закрепившись в репертуарном списке высокопрофессионального хорового коллектива.

§ 6. Слово в поэтике композитора Сергея Слонимского

В музыке второй половины XX и начала XXI веков мы наблюдаем плюрализм экспериментальных течений, авангардных опытов и эстетических обобщений на стыке искусства и науки. Стремясь осуществить свои содержательные замыслы, передать особо сокровенные мысли и чувства в условиях нарастания композиционных усложнений и новаций, композиторы не могут уйти от решения задач постижения результатов собственного творчества исполнителями и слушателями. Поэтому своеобразное соединение во взглядах авторов художественного и философского, проявленное как в собственных музыкальных произведениях, так и в литературных или публицистических работах, обнаруживает практику своеобразной гибкой связи музыкального и немузыкального в целостной поэтической системе.

Во многом по аналогии с поэтикой писателя, поэтика композитора определяется релевантной парой: художественный язык / художественные тексты. Но в сфере композиторского творчества понятия «художественный язык», «художественный текст» подразумевают как музыкальный язык и нотные тексты, так и вербальный. В литературных или публицистических работах композиторов обнаруживается практика гибкой связи вербального и невербального, музыкального и немузыкального, литературного и нелитературного. Сочинения композиторов, где главным рычагом воздействия становится слово, обусловлены их музы-

кальным мышлением и в художественном мире творцов опер и симфоний способны выполнять функцию текста, представляя в качестве контекста музыкальные произведения. В рамках целостной стилевой системы написанные композитором очерки, статьи, рецензии, заметки и другие жанры как семантические явления определенным образом влияют на интерпретацию смысла невербальных сочинений.

В заявленном ракурсе интерес представляет проблема слова в поэтике композитора Сергея Слонимского, художественному сознанию которого свойственна универсальность. Многие десятилетия параллельно идут его изыскания как в сфере искусства, так и в сфере науки, педагогики. Выступает Мастер и в публицистических жанрах. Поэтика композитора предстает в единстве смыслового и стилевого аспектов творчества: идеи, реализованные в музыкальных текстах, коррелируются с содержанием его немузыкальных текстов. Сергей Слонимский удивляет неистощимыми, параллельно идущими изысканиями как внутри искусства, так и в сфере науки, в публицистических жанрах. Напомним слова Екатерины Ручьевской: «Он фантастически талантлив. Природа наградила его даром композитора, пианиста, литератора. <…> Он импровизирует так, что другому композитору понадобились бы недели для обдумывания и фиксации текста. <…> Однако фантазии, интуиции, оригинальности материала нигде не займешь. Технику можно приобрести. Мастерство – никогда, оно рождается вместе со стилем, непроизвольно, в процессе выполнения художественной задачи. Мастерство Слонимского – его личная собственность, а стиль его без труда узнаваем» [8, с. 115].

Действительно, особое место среди театральных, симфонических, хоровых и других произведений Слонимского занимают написанные маститым музыкантом книги, научные статьи, рецензии. И уже в первом приближении к многоаспектному художественному пространству Сергея Слонимского становится очевидна соотнесенность в свободном диссонансе собственных представлений композитора, щедро одаренного литературным талантом. Так, личные наблюдения Слонимского над жизненными коллизиями великих мастеров и размышления о трагической судьбе современников, зафиксированные в статьях-эссе памяти Д. Шостаковича, В. Шебалина, А. Должанского, Ю. Балкашина, А. Шнитке и других композиторов, словно перекликаются с линиями развития героев в операх «Виринея», «Мастер и Маргарита», «Мария Стюарт», балете

«Икар». Сложный, подчас скрытый контрапункт может обнаружиться при проведении параллельного исследования Симфонического макроцикла петербургского Мастера и его монографии «Симфонии С. Прокофьева»; в установлении ассоциативных взаимосвязей между историко-критическим этюдом об оперном наследии М. Мусоргского и партитурой русской трагедии «Видения Иоанна Грозного».

Заслуживает внимания и тот факт, что уже в начале формирования композиторского стиля наряду с Первой симфонией, завершенной Сергеем Слонимским в 1958 году, вышли в свет и его опубликованные статьи о симфоническом творчестве А. Петрова и И. Шварца. Актуальные проблемы владения современным музыкальным языком, анализируемые в статье «Варшавская осень – 69», словно получили свое полномасштабное, самобытное разрешение в партитуре камерной оперы «Мастер и Маргарита», созданной в период с 1970 по 1972 год. Заметны параллели, присутствующие в содержании собственных, по определению Слонимского, «очень субъективных заметок» о Мусоргском как о композиторе, глубоко раскрывшем в операх «Борис Годунов» и «Хованщина» психологию борьбы за власть (статья «Трагедия разобщенности людей», 1989), и в идейно-образном плане музыкальной драмы по трагедии В. Шекспира «Гамлет» (1990–1991), ораториальной оперы «Антигона» (2006).

Своеобычная диалектика литературного и музыкального начал проявляется в чутком отношении Слонимского к слову вообще. Так, оригинально понимаемый композитором принцип программности, заявленный в раннем Концерте-буфф (1964), используется и в пяти частях Седьмой симфонии (1983–1984), получивших названия «Пастораль», «Хроматическая свирель», «Бурлеска», «Монодия» и «Народный танец». Во многих других инструментальных произведениях программность обнаруживает семантические возможности благодаря развернутым названиям. Таковы, например, сюита для фортепиано в форме вариаций по Боттичелли, Родену и Пикассо «Три грации» (1963); приветственная ария для ансамбля виолончелистов и фортепиано «Дифирамб» (1982); симфония с солирующей флейтой и арфой «Аполлон и Марсий» (1991); «Петербургские видения» для симфонического оркестра (1994); «Русский калейдоскоп (через 60 лет после Сталинградской битвы)» для инструментального ансамбля (2002) и другие.

Не менее важно и то, что Слонимский наряду с использованием смысловых значений литературных заголовков опирается и на возможность уточнения идейно-образного содержания инструментальных сочинений с помощью эпиграфов. Так, нотный текст Десятой симфонии «Круги Ада» (1992) предваряет лаконичная фраза «Всем живущим и умирающим в России», а Чеченская рапсодия для арфы (1996) посвящена «Доброй чеченке Эльмире Саламовой, которая готовила чай и кофе на Международном конкурсе им. С. С. Прокофьева в Петербурге». В одном из выступлений композитор уточнил, что данным посвящением он выразил свое мнение о несправедливом отношении к известному ему человеку. Другой пример – Трио для скрипки, виолончели и фортепиано «Памяти Бориса Клюзнера» (2000), возникшее в связи с желанием Слонимского напомнить о талантливом музыканте, выразить свои художественные впечатления о свободолюбивом характере благородного человека и его внешнем облике.

Эпиграфы-посвящения присущи также многим разножанровым произведениям с вербальным рядом: «Марш гидростроителей» (1960) адресован «Строителям Воткинской ГЭС», вокальный цикл «Польские строфы» (1963) имеет посвящение «Б. Тищенко». Опера «Гамлет» (1990–1991) посвящена «Памяти писателя Михаила Слонимского», кантата «Один день жизни» (1998) – «А. Шнитке, институту и колледжу его имени», а «Песня ледяной царевны» на стихи Н. Сорокиной (2006) начинается строчкой «Посвящается Н. Сорокиной». Ряд может быть продолжен.

Мировоззренческие принципы и эстетические идеалы Слонимского фиксируют также его очерки, статьи и книги, опубликованные интервью и высказывания. Аналогично музыкальным сочинениям, в них также присутствует индивидуальное видение мира, реальные переживания, преломленные сквозь «магический кристалл» чувств, мыслей и пристрастий творящей личности. Многим очеркам, статьям, рецензиям, интервью С. Слонимского оказывается созвучным высказывание К. Паустовского, в котором отмечается, что главное для писателя – это с наибольшей полнотой и щедростью выразить себя в любой вещи.

Векторы художественного мира Сергея Слонимского четко определяет следующее его высказывание: «Композитор должен уметь все, что требуется от него в общественной жизни: дать интервью и строго проверить его текст, составленный журналистом; <…> выступить с док-

ладом о любимом им классике; организовать и вести музыкальное собрание, посвященное творчеству крупного, несправедливо забытого музыканта; <…> лучше других музыкантов знать драматургию, поэзию, художественную прозу, живопись, драматический театр, хореографию, вокальное искусство, а также философию, историю, некоторые точные науки» [27, с. 22]. Действительно, совершенство и самобытность композиторского стиля Слонимского проявляется не только в его умении воплотить творческие идеи, представить собственные замыслы в пределах категорий системы индивидуального музыкального языка. Но и в артистически своеобычных трактовках идейно-образного содержания произведений коллег, в оригинальных литературно-критических толкованиях фактов музыкальной жизни, а также в живом непосредственном общении, диалогах, интервью, беседах с учениками, друзьями, современниками о назначении искусства. Иначе говоря, в умении владеть не только «мелодией струны», но и «мелодией строки» (А. Городницкий).

Назовем некоторые музыкально-литературные сочинения Слонимского, опубликованные в разные годы: монография «Симфонии Прокофьева. Опыт исследования» (М.; Л., 1964); теоретические статьи об особенностях стиля Г. Малера (1963) и И. Стравинского (1973), Н. Римского-Корсакова (1969) и М. Мусоргского (1989), Р. Шумана (1988) и П. Чайковского (1990), Ф. Шопена и Ф. Листа (обе 2010); очерки-эссе о В. Шебалине (1984) и А. Шнитке (1999), В. Пушкове (1989) и Б. Клюзнере (1986); рецензии на музыкальные премьеры; интервью о проблемах современной культуры и современного искусства; музыкально-педагогические работы и др. Напомним и о шуточных стихотворных посланиях Слонимского, подаренных своим родным, друзьям, коллегам. Они зафиксированы, например, в «Самарском альбоме Сергея Слонимского» (2003), а также хранятся в личных архивах.

При анализе вербальных текстов Слонимского поражает то, насколько глубоко композитор знает и понимает «чужую» музыку, всегда повествуя о ней увлеченно и в то же время непринужденно. Объясним это словами самого композитора: «…Я просто очень много музыки люблю. …Поэтому хорошую музыку я впитываю как артист, как популяризатор. Я стараюсь ее просто пропагандировать» [30, с. 38]. Вероятно, причина кроется и в следующем: композитор никогда не упрощает изложения, не подлаживается к тем, кто не знает музыкального искусства, в

то же время сосредотачивает внимание на «общегуманитарных аспектах музыки, по возможности избегая профессионального волапюка и описательных рецептур» [26, с. 5]. В разных по жанрам и ракурсам музыкально-литературных опусах Слонимский убежденно отстаивает большую музыку, привлекая личные мысли, правдиво вспоминая реальные факты, иногда прибегая к безыскусной речи, порой возвышая голос, используя патетическое красноречие.

Вероятно, своеобразное доминирование в собственных литературных работах композиторского «Я», которое Слонимский намеренно не затушевывает, а наоборот подчеркивает, позволяет ему органично и свободно ощущать себя как в жанрах музыкальных, так и в писательских. Подтверждают это и строки из предисловия к «Свободному диссонансу»: «Я писал то, что думал. Мнений своих не изменил, готов отстаивать их в любой дискуссии. Следуя внутреннему голосу, можно непроизвольно оказаться в некоем диссонансе с ходячей модой, с ходячим мнением… Свобода слова необходима всем, не только критикам и журналистам… Еще драгоценнее свобода творчества, созидательной мысли и новаторства, независимость от политики, моды, конъюнктуры, а также свободы от слова неправого, несправедливого, недоброго!» [28, с. 6]. Искренность, благородная запальчивость, которые ощущаются в этих словах, убеждают, что в художническом мировосприятии Слонимского не существует некого водораздела между композиторским и писательским творчеством, это разные грани единого космоса Мастера.

Многим статьям, высказываниям, интервью Слонимского присущ особый стиль: свободная импровизационность и демократичность. Раскованная, насыщенная фразеологизмами, а порой и бытующими в среде современной молодежи выражениями, оформленная в прихотливые, но одновременно и точно выверенные структуры фраз, она задевает душу глубоко личной манерой повествования. Убедительно и одновременно выразительно сформулированы следующие фразы: «Иногда повторение шедевра стирает его таинственную красоту» [28, с. 21]; «Нет, не должен критик писать музыку, а композитор критиковать коллег» [26, с. 121]. Ирония присутствует в следующем фрагменте: «Иногда кажется, что столетней давности цветы далеких прерий, очаровавшие наших прабабушек в их юном возрасте, несколько поблекшие в блаженные нэповские 20-е годы, вернулись в виде престижного гербария засохших, но дорого-

стоящих раритетов» [27, с. 8]. Гротеск, сарказм ощущается в других изречениях: «Озверение вкусов идет рука об руку с озверением нравов. Это взаимовлияние очевидно. Улицы Петербурга и других наших городов увешаны зазывными афишами с именами и огромными фотографиями тех, кого в свое время добродушно обозвали бы халтурщиками, а ныне столь же благожелательно величают звездами шоу-бизнеса» [27, с. 4]. Еще одна нелицеприятная цитата: «Разрыв между высочайшим уровнем сегодняшней подлинной музыкальной культуры и массовой продукцией, тиражируемой средствами информации, небывало огромен, чудовищен. И чем выше технический прогресс, тем ниже уровень музыкальных вкусов владельцев и продавцов этих технических средств, ниже уровень того музыкального товара, который они непрерывным повторением навязывают потребителям как якобы самый престижный, самый “крутой”» и “прикольный”» [28, с. 136].

Подводя некий итог, отметим следующее. Музыкальная поэтика современного композитора вбирает в себя, помимо устоявшихся в системе выразительных средств констант, вербальные тексты, некие лингвистические конструкции и набор метафор. Исследование содержания подобных словесных текстов, зафиксированных не только на нотных страницах, но и в статьях, дневниках, письмах, интервью уточняет генетические истоки музыкального языка, конкретизирует мировоззренческие принципы и эстетические идеалы. Позволяет осознать личность композитора не только как музыканта-практика, но и как теоретика и методолога собственного творчества.

Библиографические ссылки

1. Аверинцев С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия. – М., 1980. – Т. 1.
2. Аникин В. П. Фольклор как часть древнерусской культуры (некоторые первоочередные задачи изучения) // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – 2000. – № 1.
3. Асафьев Б. О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.
4. Асафьев Б. О хоровом искусстве. – Л.: Музыка, 1980. – 216 с.
5. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. – М., 1990. – С. 63.

6. Бромлей Ю. В. Этнос и этнография. – М., 1973.
7. Бухштаб Б. Я. [Вступительная статья] // Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. – Л., 1937. – С. 21.
8. Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского / ред.-сост.: Т. Зайцева, Р. Слонимская. – СПб.: Композитор, 2003. – 616 с.
9. Гончаров В. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. – М.: Наука, 1973. – 276 с.
10. Гуревич А. Я. Ментальность // 50/50:Опыт словаря нового мышления. – М., 1989.
11. Долинская Е. Б. О русской музыке XX века (60–90-е годы). – М.: Композитор, 2003. – С. 72.
12. Дорофеев Н. Русские народные песни Забайкалья. Семейский распев. – М.: Советский композитор, 1989. – 455 с.
13. Земцовский И. И. Некоторые аспекты народно-певческой эстетики и феномен Народного хора // Сохранение и развитие русских народно-певческих традиций: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1986. – Вып. 86. – С. 4–12.
14. Интервью с К. В. Туевым. 21. 03. 2011 // Архив автора.
15. Катунян М. И. Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. – Вып. 2. – М., 1998. – С. 50.
16. Леви-Брюль, Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М.: Педагогика – Пресс, 1994.
17. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Наука, 1970. – 384 с.
18. Мартынов В. И. О Хлебникове, Заболоцком и Хармсе // Мартынов В. И. Пестрые прутья Иакова. Частный взгляд на картину всеобщего праздника жизни. – М.: Изд. дом «Классика-XXI», 2010. – С. 68–69.
19. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – С. 181.
20. Петров В. О. Инструментальный театр: типология жанра // Музыкальная академия – 2010. – № 3. – С. 161–166.
21. Петров В. О. Текст в инструментальной композиции (об одной особенности композиторского творчества второй половины XX века) // Музыковедение – 2010. – № 9. – С. 2–7.
22. Радищев А. Избр. соч. – М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1952. – 711 с.

23. Ручьевская Е. А. Слово и музыка // Анализ вокальных произведений: учеб. пособие. – Л.: Музыка, 1988. – С. 54.
24. Савенко С. И. Владимир Тарнопольский: восхождение к зрелости // Музыка России: от средних веков до современности: сб. ст. – М.: Изд. дом «Композитор», 2004. – Вып. 1. – С. 331–332.
25. Савенко С. И. Общие тенденции // История отечественной музыки второй половины XX века. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 442.
26. Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. – СПб.: Композитор, 2000. – 152 с.
27. Слонимский С. Мысли о композиторском ремесле. – СПб.: Композитор, 2006. – 24 с.
28. Слонимский С. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. – СПб.: Композитор, 2004. – 144 с.
29. Туев К. В. Диалог с природой для смешанного хора на стихи Д. Самойлова. – Самиздат, 1997. – 14 с.
30. Умнова И. Г. С. М. Слонимский. Литература о жизни и творчестве. Справочник. – М., 2005. – 210 с.
31. Холопова В. Н., Рестаньо Э. София Губайдулина. – М.: Композитор, 1996. – С. 176.
32. Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. Очерки теории. – Л., 1986.
33. Щуров В. Песельники из села Фощеватова. – М.: Советский композитор, 1989. – 64 с.

ГЛАВА 2. ОБРАЗ СЦЕНИЧЕСКОГО СЛОВА В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

§ 1. Образ сценического слова в культуре постмодернизма

Осмысление образа сценического слова любой эпохи невозможно без погружения в общий культурный контекст. Главной особенностью искусства в условиях современного социокультурного контекста является одновременная актуализация принципов как классической, так и неклассической эстетики. Как известно, развитие принципов неклассической эстетики наиболее рельефно проявилось в направлении постмодернизма, что не могло не найти своего отражения в искусстве сценической речи.

Исследователи обращают внимание на неоднородность художественной культуры XX века в целом и в особенности последнего десятилетия. Так, например, специалист в области эстетики, теории искусства, культурологии, доктор философских наук В. В. Бычков выделяет в художественной культуре двадцатого века три основных составляющих: консервативное направление, авангард и постмодернизм [3, с. 227]. Искусство сценической речи, являясь частным по отношению к понятию художественная культура, не может не испытывать на себе ее влияния. Большее влияние на сценическую речь, как нам думается, оказывает первая составляющая – консервативное направление, продолжающее и догматизирующее, практически без каких-либо качественных изменений, традиции искусства прошлого столетия.

В связи с мыслью о влиянии консервативного направления художественной культуры двадцатого века на искусство сценической речи крайне интересна статья одного из самых авторитетных педагогов сценической речи, профессора Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства Ю. А. Васильева «Педагогика сценической речи: у прошлого в плену». В этой статье остро поднимается проблема методологического застоя в педагогике сценической речи, а также называются причины создавшегося положения. Среди них такие, как длительное пребывание всего корпуса преподавателей сценической речи в информационном вакууме, отсутствие осмысленного целостного понимания идей Станиславского, не исследованность режиссерских экспериментов XX века в области сценического слова. Профессор Ю. А. Васильев убежден: «В последнее десятилетие методические вопросы рассматриваются авторами различных публикаций в устаревших ракурсах – мы встречаем лишь “перепевы” привычного и хорошо известного. Думаю, что это некий знак торможения. Однако надеюсь, что это свидетельствует о затишье перед бурей. Не берусь предсказывать, только предполагаю» [5, с. 8]. Вероятно, совершенно согласиться с профессором Ю. А. Васильевым относительно наличия лишь публикаций, подаваемых в устаревших ракурсах, нельзя. Ибо в статьях и книгах самого Ю. А. Васильева содержится описание упражнений, которые можно отнести к авангардным тенденциям в педагогике сценической речи. Кроме того, в практике преподавателей российских театральных школ, конечно, можно найти такие упражнения. Вместе с тем, отрицать доминанту кон-

серватизма в речевой театральной педагогике невозможно. К тому же указанная статья Ю. А. Васильева констатирует не абсолютное отсутствие поиска в сфере педагогики сценической речи, а указывает на консерватизм области теории педагогики сценической речи. И если в практике обучения появляются авангардные тенденции, то их теоретическое осмысление в публикациях разного рода (статьях, учебных пособиях, монографиях) отсутствует. В то время как теоретическое осмысление всегда является начальным этапом распространения и освоения нового знания, а также придания этому новому знанию статуса общедоступности, что, в свою очередь, способствует следующему витку развития методологии. В связи с этим считаем чрезвычайно важным проведение исследований, выявляющих общую эстетическую и методологическую базу той или иной технологии обучения сценической речи.

Влияние культуры постмодернизма на современное искусство сценической речи очевидно. Полагаем, что важнейшей причиной такого влияния явилось развитие принципов неклассической эстетики. Это привело к изменениям принципов мышления. Отход от логоцентризма и фундаментализма повлек за собой формирование нового мышления, особенностью которого является многомерность. Проявлением многомерности можно считать, прежде всего, современный социокультурный контекст, который отличается одновременным влиянием принципов классической (древесной) и неклассической (корневищной) эстетики, одновременным наличествованием классического искусства и артефактов деятельности человека. Причем, нередко именно артефакты рассматриваются как явления, заменившие искусство. Так, например, В. В. Бычков утверждает, что «сегодня искусства как одной из актуальных форм культуры уже нет. Его можно увидеть только в музее. Культуры с большой буквы – тоже. Им на смену пришли бесчисленные и самого разного толка *арт-практики, арт-проекты, артефакты* и. т. п. *деятельности* и их *продукты*. И здесь дело не просто в моде на новаторскую лексику. Лексика, что было известно с древности, выражает сущность глубинных процессов, происходящих в культуре, сознании, мышлении, наконец, во всей человеческой жизни» [2, с. 140]. С утверждением, указывающим на отсутствие современного искусства, вряд ли можно согласиться. Скорее можно согласиться с мыслью о сосуществовании произведений искусст-

ва, созданных в соответствии с разными эстетическими принципами: классическими, неклассическими, гибридными. Такая ситуация вполне закономерна для переходного типа культуры, которым и является рубеж XX–XXI столетий.

Гибридность современной культуры крупнейший специалист по эстетике XX века, доктор философских наук, профессор Н. Б. Маньковская объясняет неустановившимся типом культуры. Н. Б. Маньковская отмечает: «…в целом западная культура продолжает тяготеть к древесному типу, тогда как искусство Востока с его орнаментальностью уже являет образ корневища» [13, с. 196]. Театральное искусство как одна из сфер культуры не может не отражать общие тенденции ее динамики. Другое дело, в какой мере эти тенденции находят свое отражение в современном русском театре и искусстве сценической речи. Полагаем, что, несмотря на имеющееся влияние постмодернизма, театральное искусство, вместе с тем, не утратило своих классических основ. Хотя, конечно, формы неклассического театра нашли свое отражение как в отдельных постмодернистских проектах – перформансах, читках пьесы и т. д., так и в эстетике современных спектаклей, опирающихся на классические основы русского театрального искусства. Так, например, в Кемерове в течение двух лет (2004–2005 гг.) был популярным такой арт-проект, как читка современной пьесы. Читки пьесы вряд ли можно назвать театральным спектаклем, потому что они не выдерживают требований, предъявляемых к произведениям искусства. Хотя читки и относятся к сфере театрального представления, однако с позиций классической эстетики их эстетическое качество является весьма сомнительным. В читках манифестируется принципиальное отсутствие существования актерской игры. Скорее это арт-проект, позиционирующая акция. Предметом позиционирования в данном случае является сам театр, пытающийся посредством прямого общения с молодыми зрителями укрепить свою популярность.

Думается, что в сфере театрального искусства неклассическая эстетика – эстетика корневища (эстетика ризомы) не является отрицанием классической своей предшественницы, она просто переплетается с ней, представляя собой гибридную форму. Подтверждение этому находим в статьях известных петербургских театроведов Н. Песочинского, М. Дмитревской, начинающего театроведа Т. Крюковой, философа и

культуролога Н. Маньковской и т. д. В связи с тем, что искусство сценической речи является частью театрального искусства, то эстетическая гибридность должна закономерно проявиться и в речевой стороне спектакля. Остановимся на этом тезисе подробнее.

Во-первых, выскажем мысль о том, что театральных спектаклей, являющих собой чистый постмодернизм, не так много. Поэтому по сравнению со статьями, касающимися изобразительного, музыкального, литературного творчества, публикаций, посвященных театральному постмодернизму не много. Чаще театральный постмодернизм рассматривается культурологами и философами в контексте общих тенденций культуры. Подтверждение этой мысли находим в статье молодого санкт-петербургского театроведа Т. А. Крюковой «Постмодернистские тенденции в современном петербургском театре». Выявляя приемы постмодернизма в современных спектаклях, Т. А. Крюкова приходит к выводу: «Несмотря на то, что постмодернизм в чистом виде на петербургской сцене – явление не частое, все обозначенные тенденции в разной степени присутствуют во многих современных постановках» [11, с. 258–269]. Мысль о проявлении постмодернистских тенденций внутри ткани спектакля, созданного по законам традиционной культуры, по законам классической театральной эстетики, вполне соответствует реальной практике. Театральный спектакль конца XX – начала XXI столетий создается в условиях типа культуры, являющего собой сплав древесной и корневищной культур, что отражает и гибридность театральной культуры, и многомерность современного мышления. Кроме того, театр, в меньшей степени, чем другие виды искусства, подвержен влиянию принципам корневищной культуры. Дело в том, что произведения искусства, созданные по принципам корневищной культуры, сознательно отходят от реализации миметической функции, центром этих произведений искусства перестает быть человек с его мыслями и чувствами. Театр, в отличие от других видов искусства, не имеет право на отказ от миметической функции и не может позволить себе разрыв с человеком как с главным объектом своего внимания. Для русского театра этот объект внимания имеет особое значение. Глубинные переживания человека составляют приоритетную проблематику русского театрального искусства. Эта традиционная сосредоточенность на мыслях и чувствах человека не позволяет современному русскому театральному искусству абсолютно отка-

заться от классической эстетики и принять идеологию нонклассики. В случае с русским театральным искусством (ревностно сохраняющим психологическую доминанту) абсолютный переход на идеологию нонклассики означал бы разрушение театра. Вероятно, еще и по этой причине постмодернизм в чистом виде в русском театре явление редкое. На указанный факт и обращает внимание Т. А. Крюкова.

Однако хотелось бы обратиться к мнению не только начинающего исследователя, но и к исследователям, имеющим большой опыт в области анализа театрального искусства. Нам представляются интересными размышления санкт-петербургского театроведа, кандидата искусствоведения, сотрудника Российского института истории искусств Н. В. Песочинского, известного своими исследованиями в области русского режиссерского авангарда начала XX века. Обратимся к его статье «Режиссеры с другого берега», которая посвящена анализу спектаклей фестиваля «Балтийский дом». Н. В. Песочинский убежден в том, что «стал реальностью театральный язык постмодернизма, пришедший на помощь режиссуре тогда, когда хаос мира оказался непостижимым, недоступным для связного отражения» [17, с. 27]. Как видим, авторитетный исследователь русского театрального искусства указывает на оформление театрального языка постмодернизма. Здесь хотелось бы уточнить следующее: вероятно, Н. В. Песочинский, отмечая указанный факт, имеет в виду театральную практику. Дело в том, что область теории вряд ли можно считать освоенной. Как известно, об оформлении языка свидетельствует наличие не только устной, но и письменной его формы. В рассматриваемом контексте согласиться с утверждением о завершенности процесса оформления языка постмодернизма было бы возможно лишь в том случае, если бы все разделы теории театрального искусства (режиссура, актерское мастерство, сценическая речь, сценическое движение, сценический вокал, сценический танец и т. д.) содержали сведения в указанной области. Однако это не соответствует существующему состоянию дел. Нашу мысль подтверждает автор многочисленных публикаций по теории постмодернизма И. П. Ильин, отмечающий, что складывающаяся теория театрального постмодернизма не успела еще обрести ясные очертания [7].

Отсутствие ясных очертаний в сфере общей теории театрального постмодернизма объясняет недостаточность исследования особенностей постмодернистской эстетики и в области сценического слова. Практиче-

ски все публикации, посвященные проблемам сценической педагогики (и имеющиеся, и появляющиеся в последние десятилетия), опираются на принципы классической эстетики, а значит, не учитывают влияния постмодернизма. Во всяком случае, работ российских исследователей, рассматривающих проявления эстетики постмодернизма в искусстве сценической речи мы не нашли. Осмелимся назвать среди причин такого положения и то, что постмодернизм пришел в российский театр с опозданием, и то, что в нашей стране он проявился в большей степени вовсе не в театральном искусстве. Подтверждение высказанной мысли находим в работах Н. Б. Маньковской, которая размышляя о художественной специфике постмодернизма в России, отмечает: «Если разговор о постмодернизме в искусстве Запада обычно начинается с визуальных искусств, где он и возник, распространившись затем на другие виды искусства, то русский постмодерн отмечен традиционным литературоцентризмом» [14, с. 295]. Действительно, российская культура постмодерна в большей степени проявила себя в литературе. В театральном искусстве постмодернизм существует в большей степени локально, через отдельные приемы, вкрапленные в классические принципы создания спектакля, а в сценической педагогике – через отдельные упражнения. Следовательно, в образе сценического слова постмодернистские тенденции должны переплетаться с традициями классики.

Таким образом, основываясь на высказываниях процитированных исследователей, можно сделать вывод о том, что практика российского театрального искусства, сохраняя в своей основе принадлежность к классическим принципам создания спектакля, тем не менее, использует язык постмодернистской выразительности, опирающийся на принципы неклассической эстетики. Однако эти поиски еще не получили полного теоретического осмысления. В то время как такое теоретическое осмысление необходимо в связи с тем, что в конце XX столетия изменение социокультурного контекста, актуализация принципов нонклассики повлияли на разрушение классических канонов выразительности сценической речи. В речевом искусстве театральных спектаклей стали заметными тенденции постмодернистской деконструкции. Теоретики постмодернизма называют деконструкцию исследовательской герменевти-

ческой процедурой и одновременно творческим приемом (В. В. Бычков), структуралистским и антиструктуралистским (постструктуралистским) жестом (Н. Б. Маньковская).

Пытаясь адаптировать понятие деконструкции к речевому искусству театра, мы будем соотносить содержание этого термина с творческим приемом. Лишь на первый взгляд кажется, что деконструкция – это нечто незнакомое. Суть деконструкции в качестве творческого приема проявляется в процессах разрушения прежней конструкции и формирования новой формы. Деконструкция связана с отрицанием предшествующего опыта. Отсутствие идеологической опоры (социальной и / или религиозной) является причиной возникновения деконструкции в искусстве. По этой же причине мы подвергаем деконструкции классический образ сценического слова. В искусстве сценической речи деконструкция выступает в качестве творческого приема, подвергающего сомнению (а иногда разрушению) прежние представления о речевом искусстве актера и вскрывающего новые художественные возможности голоса и речи. С голосоречевой деконструкцией связано отклонение от традиционных языковых и ритмомелодических парадигм классического речевого искусства. Последнее стало особенно очевидным в конце XX столетия и нашло свое отражение и в языке драматургических (а также авторских) текстов, и в ритмомелодике сценической речи. В связи с этим можно отметить, что в сценической речевой культуре деконструкция имеет языковое (выражающееся в лексике, синтаксисе, стилистике) и ритмомелодическое (выражающееся в интонации) проявление. Остановимся на каждом из них поочередно.

Языковая деконструкция обнаруживает себя в особенностях современных драматургических и авторских текстов. Синтаксическими и лексическими особенностями современной драматургии является стремление к разговорному стилю. Простота синтаксиса и лексики современных драматургических текстов может быть объяснена следующим образом. С общеэстетических позиций объяснением может служить действие в произведениях современного искусства такой паракатегории неклассики, как повседневность. «Повседневность стала рассматриваться как бесконечное поле возможностей для современных арт-проектов, неограниченное пространство приложения конструктивной энергии художника. Любой произвольно взятый фрагмент повседневности (конкретный эпи-

зод из жизни обычного человека или самый незначительный предмет утилитарного назначения типа стула, унитаза, писсуара, автомобиля, обломка машины или прибора) изымается из потока обыденной жизни и переносится практически в нетронутом виде в пространство, понимаемое как художественное (выставочного зала, музея, экспозиционной площадки и т. п.). Предметы обычно перемещаются непосредственно, а фрагменты того или иного эпизода повседневности чаще всего в виде документальных фотографий, кино- или видеозаписи и т. п. Смысл акта остается одним и тем же – наделить любой фрагмент повседневности иным, неповседневным, необыденным, неутилитарным значением (или выявить это значение), превратить его в событие художественно-эстетической культуры (в данном случае – пост-культуры)» [4, с. 347]. Отражением паракатегории повседневности являются особенности языка современной драматургии. Например, паракатегория повседневности достаточно отчетливо нашла свое отражение в «Новой драме». Тексты авторов этого направления рельефно демонстрируют перенос повседневной речи в речь драматургических персонажей. Обыденная речь, перенесенная из повседневной жизни на сцену и не претерпевшая изменений, размывает границы между сценическим образом слова и его бытовым аналогом.

Процесс языковой деконструкции, в соответствии с паракатегорией повседневности, нашел свое проявление в отказе от классических канонов литературной речи. В результате языковой деконструкции произошло упрощение синтаксиса и замена литературной лексики на просторечную. Благодаря этому речь персонажей современной драматургии чрезвычайно сближена с речью реальной, бытовой (существующей в современной жизни). В данном случае деконструкция языка современной драматургии служит созданию эффекта искренности произносимого со сцены. Персонажи пьес «Новой драмы» нередко используют жаргон, обсценную лексику. Герои современной пьесы говорят языком стеба и брани, потому что не собираются демонстрировать рафинированность, не желают выбиваться из массы. Такой лексикой пестрит речь персонажей многих спектаклей, поставленных по современной драматургии. В качестве примера можно привести речь персонажей в спектаклях Кемеровского областного театра драмы «Скользящая Люче» (по пьесе Л. Черняускайте), «Дембельский поезд» (по пьесе А. Архипова), поставленные

режиссером Е. Ланцовым. В контексте категории повседневности разговорность лексики, свойственная современной драматургии, рассматривается как, своего рода, выразительность. Использование разговорной лексики, бранных слов для создания эффекта новой чувственности нельзя считать перспективным. «Диалог с хаосом превращается во внутренний диалог хаосов свободы и насилия; их метаморфозы, амбивалентные взаимопревращения возвышенного и кошмарного снимают конфликт, позволяя воспринять хаос как норму. Снятие табу с “непечатных выражений” ведет к утрате энергетики, лингвистической энтропии, “импотенции” текста» [15, с. 23–24]. В связи с этим выразительность речи, достигнутая благодаря использованию вышеуказанных лексем, достаточно условна. В логике размышлений об исчезновении современного искусства, о его замене артефактами, уместно рассматривать выразительность лексической нецензурности как симулякр сценической речевой выразительности. Также как понятие симулякр означает муляж, симуляцию – то есть обман, так и лексическая нецензурность – это иллюзия речевой выразительности.

Нонклассическая категория повседневности повлияла не только на лексическую, но и на синтаксическую составляющую образа сценического слова. В этом смысле наиболее очевидной чертой современных текстов является отсутствие длинных предложений (периодов), свойственных произведениям русской литературы конца XX столетия. Предложения, подобные тем, которые содержатся в текстах Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, в современных текстах встречаются редко. Они не типичны для современной драматургии, а значит и для звучащего со сцены слова. В синтаксическом строе современной речи отсутствует изобилие уточнений, дополнений, составляющих одну из особенностей текстов Ф. М. Достоевского. Это отсутствие проявляется в очень короткой фразе, которая выглядит значительно упрощенной. Высказывания персонажей современной драматургии строятся не на сложных (сложносочиненных и сложноподчиненных), а на простых предложениях. Кроме того, в них заметно ослабление синтаксических связей между предложениями. Предложения прерывисты, отличаются незаконченностью, что создает впечатление непоследовательности изложения мысли. Если же появляются сложные предложения, то их отличает обилие повторов, инверсии. Приоритетность разговорного стиля объясняется такой его осо-

бенностью, как создание иллюзии непринужденности, непосредственности, импровизации, эмоциональности в речи рассказчика. В структурном оформлении сценического слова на близость к повседневной бытовой речи указывает принцип незавершенности, обнаруживающий себя в обрывании фраз.

Простота синтаксиса и лексики современных драматургических текстов, актуализация разговорной стилистики свидетельствуют о стремлении к простоте в создании образа сценического слова. Как известно, каждая эпоха вкладывает свое содержание в понятие простоты. Современное содержание этого понятия связано с еще более плотным (по сравнению с предыдущими периодами) сращением низовой и элитарной культур. Причем, интересным представляется тот факт, что происходит, подчас парадоксальное сращение разных стилей. Так, можно встретить сращение официально-делового и разговорного стилей. А также соединение в одном периоде богатейшей и разнообразнейшей лексики художественного (выкристаллизовавшегося в недрах языка русской литературы XIX столетия) и разговорного (простого по своей синтаксической и лексической природе, но вместе с тем впитавшего в себя накал агрессивной эмоциональности языка масс конца XX – начала XXI столетия) стиля. На соединение разных стилей, свойственных современной драматургии, указывают различные исследователи. Так, например, доктор филологических наук Н. Л. Лейдерман отмечает, что в пьесах Н. Коляды «…первостепенная роль принадлежит сцеплению двух речевых стилей – того, что тяготеет к литературной норме, и ненормативного, бранного. Диалог этих речевых стилей является стилевой доминантой драматургического дискурса Коляды» [12, с. 38]. Тенденция сцепления стилей очень органична для постмодернистской эстетики и обусловлена влиянием неклассического принципа цитатности. Кроме того, сцепление стилей можно рассматривать как результат деконструкции литературного стиля. В данном случае под деконструкцией литературного стиля понимается отказ от установки неприменения лексем и оборотов, принадлежащих разным стилевым пластам, при создании художественных текстов. В результате такого отказа происходит одновременно разрушение прежнего и формирование нового представления о художественном стиле драматургического текста. Процесс деконструкции литературного стиля управляется влиянием в современной культуре принципов корневищной эстетики, отдающей предпочтения не упорядоченности, а хаосу

и шизопотоку. Здесь же заметим, что благодаря приему сцепления разговорного и литературного стилей образ современного сценического слова приобрел черты ироничности. Ирония является неотъемлемым проявлением постмодернизма.

Возвращаясь к тезису о синтаксической и лексической упрощенности текста, считаем необходимым отметить, что эти качества, вряд ли, следует огульно соотносить с примитивностью современного человека. Синтаксическая и лексическая упрощенность, как отступление от литературной речи, указывают лишь на отход от формы изящного изложения мыслей и чувств средствами языка. Запутанность мотивов поведения современного человека, характерная для его внутреннего мира смятенность, сложность переживаемых им реакций на окружающую действительность находят свое проявление в чрезвычайной рефлексии, которую передает не столько вербальный, сколько невербальный канал. Акцент глубинной рефлексии современного человека смещен в параязыковую сферу. Незавершенность фраз в бытовом разговоре компенсируется параязыковой выразительностью, что во многом проявляет новую чувственность. В связи с этим образ сценического слова во многом формирует ритмомелодическая составляющая. Лексическое и синтаксическое упрощение компенсируется ритмомелодическим усложнением сценической речи.

Если в период рубежа XIX–XX вв. символистов увлекала музыка стиха, завораживало перетекание звуков друг в друга, то театр рубежа XX–XXI вв. интересовали несколько иные возможности речи. Интерес театра этого периода сосредоточился в большей степени на ином проявлении ритмомелодики. Не столько перетекание звуков, сколько рельефность и обнаженность ритмической структуры речи привлекает театр периода постмодернизма. Рельефность (даже эффектность) голосоречевых интонаций современных спектаклей объясняется желанием пробиться через эмоциональную закрытость зрителя к его чувственному и интеллектуальному восприятию. Смещение акцента выразительности в ритмомелодическую сторону нашло свое выражение в формировании определенных актуальных интонационных тенденций, свойственных сценической речевой культуре рубежа XX–XXI вв.

Кроме указанной выше ироничности достаточно отчетливо явлена в образе сценического слова тенденция энергетийности. Дело в том, что слово в современных художественных практиках (как мы уже отмечали) отличает чрезвычайная стремительность (скорость произнесения), высо-

кая степень информационной концентрации. В связи с этим образ сценического слова характеризуется большой энергоемкостью. Причем тенденция энергетийности выражает себя уже не через посредство синтаксически длинного периода, принадлежащего письменной речи (некоторые предложения Ф. М. Достоевского составляют половину страницы текста), а посредством способа произнесения текста. Стремительное произнесение большого массива коротких (свойственных современной драматургии) предложений также рождает длинный текстовой период, но уже на этапе устного рождения слова. Этот способ произнесения текста как будто восполняет, актуальный прежде, синтаксически длинный период, свойственный классической литературе. В определенном смысле это позволяет говорить о возникновении в методологии сценической речи нового понятия «ритмомелодический период», понимая под старым (классическим) синтаксическим периодом длинную фразу русской литературы XIX столетия. Новый период – это довольно объемный по количеству знаков и одновременно стремительно произносимый (то есть практически безакцентный, безударный) массив авторского текста. Появление такого нового ритмомелодического периода обусловлено насыщенной информативностью и стремительным переживанием основанных на концентрации интеллектуально-чувственных реакций современного человека, а также необходимостью «продраться» к зрителю через его душевную закрытость. Другой причиной возникновения такого приема речи, как новый период, можно считать попирание авторского текста, отказ от его иллюстрирования, концептуальность современного искусства. Современный актер может стремительно проскальзывать через большие массивы авторского текста (практически пропуская их) с целью выделения какой-то фразы, важной для режиссерского решения, и, часто, совершенно не важной для автора литературного и драматургического текста. Именно «новым периодом» объясняется утверждение актерской оценки не столько посредством паузы, сколько посредством ритмомелодики. Как нам думается, востребованная в начале XX столетия психологическая пауза (сегодня о мхатовских паузах нередко говорят с иронией) утратила свою прежнюю актуальность. Интересно отметить, что синтаксически длинный период задавался драматургом, в то время как ритмомелодический период – это авторство режиссера (актера). Это

явление вполне закономерно и объясняется изменением ролевого значения драматурга (писателя) и режиссера в создании театрального спектакля. Как известно, начиная с XX столетия, роль режиссера в театре является определяющей.

Энергетийность как составляющая образа сценического слова во многом достигается не только через концентрацию интеллектуально-чувственных реакций современного человека, но и благодаря соединению звука и жеста, слова и движения, что по праву можно считать также одним из проявлений речевого постмодернизма. На протяжении всего XX столетия можно было наблюдать эволюцию отказа театра от установки на приоритетное положение слова. В искусстве, созданном по принципам классической эстетики, особенно в театральном искусстве XIX столетия, сценическое слово было действительно главным выразительным средством. Изменение отношения во многом обусловило формирование нонклассики. Не случайно одной из категорий неклассической эстетики является категория телесности. Принципы постмодернизма продиктовали приоритет движения над словом. «Деструкция мимесиса в эстетике постмодернизма означает отход от аристотелевской эстетики, сопровождающийся отказом от концепции художественной культуры как удвоения жизни. Существенным признаком постмодернизма в искусстве является размытость оппозиций между словом и экзистенцией, текстом и телом. Такая специфика особенно рельефно проявляется в постмодернистском театре. Прослеживая процесс стирания дуализма души и тела на примере театра жестокости А. Арто, Ж. Деррида делает акцент на замене слова, текста, письма ритмом, криком, иероглифом, жестом, телом. В отличие от традиционного театра жизнь здесь не изображается, но проживается во всей своей жестокости. Тем самым разрушается гуманистическая граница классического театра, деконструируется привычная роль автора, снимается оппозиция автор – актер, актер – зритель. Перенос внимания с рационального содержания слова на его плоть возвращает театр на довербальный уровень, открывая путь постмодернистскому театральному письму – визуально-пластическому. Трагическая судьба изображения в современном театре завершается праздником жестокости, крушащим различия между натурой и культурой» [14, с. 30–31]. Вероятно, первыми проявлениями неклассической эстетики в театре явились в начале XX столетия поиски

авангардной режиссуры, отдавшей приоритет движению и тем самым дисквалифицировав утверждение «Слово – главное выразительное средство». В конце XX столетия инновационные театральные спектакли вторично дисквалифицировали это утверждение, отдав приоритет не только движению, но и выразительным возможностям технических средств. Однако такое отрицание главного канала общения – языка – обернулось интересом к фонетическим возможностям сценической речи. В результате актуализировались поиски в области расширения возможностей голосоречевой выразительности, в области возможностей ритмомелодики, в экспериментировании голосоречевыми фактурами.

Правда, здесь необходимо заметить, что использование актером различных акустических фактур нельзя считать абсолютно новым шагом в развитии театра. В древнегреческом театре, как известно, актер использовал такие способы голосоведения, как каталоге, паракаталоге (пение, напевно-речевой и т. д.). Однако использование способов голосоведения в древнегреческом и современном (инновационном) театре далеко не одинаковы. В древнегреческом театре границы возможностей используемых способов голосоведения были четко обозначены. Они обусловливались содержанием категории прекрасного в соответствии с его пониманием классической эстетикой. Использование способов голосоведения в древнегреческом театре связывалось с метафизическими задачами театра, голосоведение выступало как способ приближения к божественной природе создания мира.

Авангардный русский театр начала XX столетия, по сравнению с древнегреческим театром, прибегал к использованию голосоведения уже как к приему декорирования речевой стороны спектакля, что вполне соответствовало эпохе модерна. Использование приемов голосоведения – это одно из проявлений яркой театральной формы. Далеко не в каждый период истории театра в спектакле использовались приемы голосоведения. Классический русский театр переживания практически не прибегает к их применению. Использование приемов голосоведения в большей степени органично для условного театра. Как известно, идею условного театра наиболее ярко выражали поиски В. Э. Мейерхольда, относящиеся к первой половине XX столетия. Их можно рассматривать как пример авангардного театрального искусства, создающегося по принципам уже неклассической эстетики. Театральный конструктивизм В. Э. Мейер-

хольда, так же как и неклассическая эстетика, отличается отстранением от человека и его переживаний. Человек и его переживания – магнитирующий центр классической эстетики, центр реалистического искусства. Условный театр своими поисками яркой сценической формы первым поставил под сомнение театральность классической сценической речи. Благодаря экспериментам авангардной режиссуры начала XX столетия была актуализирована проблема поиска голосоречевой выразительности. Театральных возможностей классической сценической речи, реализующейся лишь в одной фактуре, авангардному театру казалось недостаточно. Эта фактура представлена формой реалистичного, естественного, благозвучного, разборчивого произношения. Авангардному театру XX столетия одной фактуры показалось крайне мало. Импульсом к поиску новых голосоречевых фактур и их утверждению в театральной практике способствовали эксперименты А. Арто, Е. Гротовского, П. Брука. В связи с этим в конце XX столетия, во многом благодаря постмодернизму, театр накапливает опыт в области разнообразия фактур голосоречевой выразительности.

Например, ко второй половине XX столетия оформляется такой прием голосоведения, как ритмомелодическое калькирование. Как известно калька применяется для копирования очертаний нужного объекта. Процесс копирования и называется калькированием. Следовательно, копирование акцентных ритмических и мелодических очертаний слов и оборотов речи можно называть ритмомелодическим калькированием. Именно ритмомелодической калькой являются звуки, синтезируемые при помощи компьютерных технологий. В художественной речи такой принцип звучания ранее всего стал использоваться в анимации. В качестве примера можно привести и речь персонажей диснеевских мультипликационных фильмов. Звуки этих персонажей – это ритмомелодическая калька с естественной речи.

Как нам думается, в образе сценического слова ритмомелодическое калькирование проявляется в разных вариантах. Одним из вариантов является произнесение текста посредством копирования акцентных ритмических и мелодических очертаний слов и оборотов речи без помощи технических средств. Примером такого ритмомелодического калькирования в театральном искусстве может послужить спектакль «Пиросмани, Пиросмани», созданный Э. Някрошусом еще в 1980-е годы. Один из персо-

нажей этого спектакля – немой сторож, охраняющий дом художника Пиросмани и разговаривающий со своим хозяином при помощи выдувания звуков через горлышко бутылки. Эти звуки являются ритмомелодической калькой со слов, которые необходимы немому сторожу для общения, но неподвластны его голосоречевому аппарату.

Ритмомелодическое калькирование оказалось очень органичным для реализации в театральном спектакле идей постмодернизма, связанных с киберкультурой. В данном случае вариантом ритмомелодического калькирования можно считать копирование акцентных ритмических и мелодических очертаний слов и оборотов речи при помощи технических средств. Являясь атрибутом проявления киберкультуры, названный принцип звучания имеет примеры и в современном театральном искусстве и является не столько речью, сколько ее симулякром. В качестве примера такого симулякра можно привести сценическую речь в спектакле «Тедди», поставленном в Кемеровском театре кукол имени А. Гайдара (режиссер Д. Вихрецкий). Сценическая речь в этом спектакле по пьесе современного красноярского драматурга А. Охрамкова представляет собой сцепление классики и нонклассики. В ее основе – диалог человека (Макса, специалиста в области компьютерных технологий) и машины (медвежонка Тедди, являющегося продуктом деятельности Макса). В связи с этим речевая сторона спектакля складывается из классической сценической речи и, так называемой, киберречи (речи, созданной при помощи компьютера). Классикой в данном случае является речь Макса, а нонклассикой речь Тедди. Ритмомелодическая сторона речи Тедди соответствует особенностям киберречи – то есть речи синтезированной, свойственной современным техническим устройствам. Интересно отметить, что сцепление классической речи и киберречи оказывается основой и комедийных, и трагедийных эффектов одновременно. Комедийный эффект достигается за счет столкновения разных категорий: эмоциональной (часто не поддающейся объяснению) и рациональной. Трагедийный эффект достигается благодаря контрапункту чувственности (являющейся в данном случае – синонимом человечности) и жесткой (даже жестокой) целесообразности.

Если ритмомелодическое калькирование можно считать чистым проявлением постмодернизма в сценической речевой культуре, то его гибридным проявлением являются различные приемы голосоведения.

Здесь необходимо уточнить, что разнообразие фактур возникает без отрицания классической сценической речи. В современных спектаклях, гибридных по своему тяготению к разным категориям эстетики (классической и неклассической), приемы голосоведения используются, но не заменяют классическое традиционное сценическое звучание. Чаще всего в современных спектаклях классическое традиционное сценическое звучание сочетается с таким приемом голосоведения, как звукоподражание. Так, например, в уже названных выше спектаклях режиссера Е. Ланцова нередко в целях усиления голосоречевой выразительности применяется звукоподражание. В спектакле «Шут Балакирев» посредством звукоподражания крику чаек создается образ одиночества. В спектакле «Дембельский поезд» используется иной прием – «напевно-речевое произношение», отличительной чертой которого является наличие фиксированной мелодии. Например, в сцене захоронения воина вместо песни, зритель слышит напевно-речевое голосоведение, благодаря которому рождается плач-протест по убитому воину. Такой плач-протест создает образ скорби по всем гибнущим на войнах.

Наряду с приемами «звукоподражание» и «напевно-речевое произношение» образ сценического слова в культуре постмодернизма оформляется посредством приема «повтор междометий и каскадов согласных». Так, в спектакле «Шут Балакирев» актеры, исполняющие роли придворных, постоянно издают звуки: «э», «кхе», «о», «а-а» и другие. При этом в меняющихся предлагаемых обстоятельствах указанные звуки наполняются различным смысловым и эмоциональным содержанием. В одной сцене – это насмешка, в другой – страх, в третьей – агрессия. Благодаря применению приема «повтор междометий и каскадов согласных» режиссеру удается создать образ придворных холуев, не способных на членораздельное изложение мыслей, живущих обманом и развратом, беспощадных и готовых на все для личного удовольствия. Этот прием используется и в спектакле «Дембельский поезд». Междометия и каскады согласных в отличие от лексем не имеют четко определенного смыслового содержания. Их семантические возможности значительно шире, чем семантические возможности слова, имеющего конкретное лексическое значение. Интересные размышления о сути междометий, в определенном смысле проливающих свет на прием «повтор междометий и каскадов согласных», нам удалось найти на интернет-сайте майских

литературных фестивалей в Тольятти, участники которого предпринимают попытки формирования понятийного аппарата современного искусства. По мысли Т. Казариной, участницы литературных фестивалей в Тольятти, междометия противопоставлены словам, которые служебны, абстрактны, оторваны от жизни. Междометия – «почти-еще-неслова, недослова» (по выражению Т. Казариной), «не отшелушившие от себя телодвижение, мимику», являющиеся наиболее архаичным речевым пластом, словами той речи, которая еще не обособила звук от движения [9]. Далее Т. Казарина отмечает: «Это слова того разряда, которые не столько называют смыслы, сколько вызывают на помощь другие приемы смысловыражения – подкрепляют себя движениями, мимикой. Междометие – слово, еще не способное быть идеологичным, двухголосым, слово до идеологии <…> Междометие – ситуативно: это звуковое оформление телодвижения, его звуковая проекция, как кряхтение или покашливание. Оно всегда рождается при нас. Оно единично, и мы видим или представляем источник, человека, его породившего. Между тем, оно не индивидуально, не закреплено за конкретной личностью. Его, например, нельзя процитировать. Нельзя сказать: “Как говорил Гегель, ух-ты!” Оно принадлежит одному и не принадлежит одному<…>. У нас на глазах в максимально непритязательной форме объявляется высказывание, которое несет след всех индивидуальных “почесываний”, которое “просто как мычание”, и при этом уже оно, слово-жест, заключает в себе некий миф о национальном характере, национальной судьбе. Ведь миф всегда констатирует существование некоего постоянного порядка вещей, не зависимого от человека» [9]. Прием «повтор междометий и каскадов согласных» легко соотносится и с опытами футуристов, пытавшихся создать заумный язык. Поиски Крученых, Хлебникова, Туфанова были направлены на создание языка, семантический акцент которого был бы смещен в звуковую сторону. Опыты футуристов предшествовали оформлению постмодернистских тенденций в образе сценического слова.

Кроме того, прием «повтор междометий и каскадов согласных» соотносится с методом психического автоматизма, нашедшим теоретическое обоснование у постмодернистов. Суть этого метода в творчестве, руководимом импульсами, получаемыми из сферы бессознательного. Одной из форм проявления психического автоматизма является «поток сознания». Рассуждая об автоматизме как о распространенном приеме

создания современных арт-проектов, В. В. Бычков отмечает: «На этом пути в художественной сфере уже с авангарда начинаются систематические эксперименты в направлении отыскания новых художественных языков (во всех видах искусства), более адекватно, чем традиционные, выражающие глубинные, внесознательные, архетипические интенции, побуждения, смысловые реальности» [4, с. 356]. Использование в театральном спектакле различных приемов голосоведения свидетельствует о смещении семантического акцента на фонетическую, звуковую сторону языка. Такое акцентирование мотивировано желанием выразить глубокие смыслы, которые утрачены традиционными вербальными языками по причине их жесткого контроля сознанием. Междометия, как «недослова», как «архаичный речевой пласт», как «звуковая проекция телодвижения», могут быть рассмотрены как сценический голосоречевой прием озвучивания сферы бессознательного. В связи с этим включение приема «повтор междометий и каскадов согласных» в голосоречевую партитуру спектакля, с одной стороны, не оказывает значительного влияния на изменение авторского текста, а, с другой стороны, открывает богатые возможности для расстановки семантических акцентов посредством голосо- и речеведения.

Мы привели примеры, опирающиеся в большей степени на использование двух фактур сценической речи. К ним относятся: форма реалистичного естественного произношения (еще ее можно называть вербальным языком, классической фактурой сценической речи) и различные приемы голосоведение (ритмомелодическое калькирование, звукоподражание, напевно-речевое произношение, повтор междометий и каскадов согласных). Однако фактур может быть больше. В качестве акустических фактур спектакля, созданного в соответствии с принципами постмодернизма, можно назвать всевозможные способы звукоизвлечения, работающие в качестве языка сценического общения. Образу сценического слова, характерному для культуры постмодернизма, присуще превращение и перетекание одной фактуры в другую, то есть органичен голосоречевой морфинг.

Морфинг относится к понятиям постмодернизма. «Морфинг как способ превращения одного объекта в другой путем его постепенной непрерывной деформации лишает форму классической определенности. Становясь текучей, оплазмированной в результате плавных трансформа-

ций, неструктурированная форма воплощает в себе снятие оппозиции прекрасное-безобразное» [15, с. 32]. Сосуществование и взаимодействие в современном спектакле различных акустических фактур сделало возможным соседство художественных образов и симулякров. Именно это соседство обусловило сосуществование и перетекаемость всевозможных способов голосо- и речеведения, выражающих поверхностные и глубинные мысли и чувства персонажей. Различные акустические фактуры вполне органично могут быть использованы при воплощении постмодернистской литературы, являющейся реализацией потока сознания.

Неклассическая эстетика способствовала развитию теории постмодернизма, а также формированию теории бессознательного. Отметим, что проявление бессознательного в сценической речевой культуре актуализировалось лишь в конце второй половины XX столетия и нашло свое проявление в использовании различных фактур звучания. Теоретическое и практическое осмысление этой проблематики в педагогике сценической речевой культуры начинается с осмысления термина «глубинное порождение речи». Термин «глубинное порождение речи» появился в теории речевой педагогики в конце XX столетия. В публикациях конца 1990-х годов глубинное порождение речи как одно из проявлений мыследействия не рассматривалось в контексте принципов неклассической эстетики и не соотносилось ее категориями. А между тем, вне развития принципов неклассической эстетики, вне формирования категорий постмодернизма вряд ли мог выкристаллизоваться и стать рельефным интерес театра к глубинному порождению речи. «Отказ от психологизма и поиск иных возбудителей «Жупел психологизма» ориентирует исследовательскую мысль театрального постмодернизма на нервные поиски какого-нибудь иного возбудителя эмоциональной напряженности, и неудивительно, что в условиях современной концептуальной парадигмы они неизбежно приводят к очередным откровениям в области бессознательного, «глубинно психологического» обоснования той энергетической заряженности, которая способна всколыхнуть зал» [7]. Многомерность как новый принцип мышления, гибридность театральной эстетики изменили традиционное понимание речевой выразительности. Прежние (предсказуемые), обусловленные идеологическими установками, интонации в условиях разваливающейся России казались лживой добропорядочностью в разрушающемся мире. Возникла потребность в принципиально

иной выразительности, отражающей правду новой, негармоничной, не имеющей идеологии разрушенной жизни. Искренность интонации в такой социокультурной ситуации (деидеологизированной, не имеющей опоры жизни) можно было найти лишь в глубинных механизмах поведения личности, которые, как известно, далеко не всегда оказываются лицеприятными. Однако именно в этот период горькая правда мыслей и чувств (подчас связанная с агрессией, обнаженной сексуальностью, к тому же не всегда традиционно ориентированной) казалась более нужной, театрально правдивой и выразительной, чем сладкая ложь. В связи с этим в театральном искусстве снимается цензура с ранее непозволительных для сцены проявлений человеческой природы. Соответственно в сценической речевой культуре снимается цензура с ранее непозволительных для сцены речевых интонаций. В качестве примера таких интонаций можно привести голосоречевые интонации спектаклей «М. Батерфляй», «Служанки» режиссера Р. Виктюка. Глубинное порождение речи (как и глубинные мотивы поведения) в контексте неклассической эстетики оказывается мотивированным и оправданным, а значит имеющим право на сценическое существование. Расширение диапазона сценичности за счет включения сферы глубинного порождения речи (как и глубинных мотивов поведения) оправдывалось утверждающейся многомерностью мышления.

Многомерность мышления, сформировавшаяся благодаря развитию принципов неклассической эстетики, проявляется в открытости к другим культурам. Понимание человека, его способностей другими типами культуры способствует разгадыванию тайн сценического искусства. Так, например, значительно расширяется понимание такой важной категории искусства сценической речи, как воображение. Причиной этого следует считать смену идеологического подхода мифопоэтическим при изучении и оценке самых разных явлений. Исследуя изменения оценки природы воображения, философ О. Генисаретский пишет: «Это происходило – внешне – в явлениях чужих культур, построенных на восприятии и осознании мира, далеких от рационализма, причем как раз в тот момент, когда иссякло миссионерское высокомерие, образовался духовный вакуум, и чужие религии для многих сделались привлекательнее христианства; когда появились многочисленные работы о психологии народов, мифах и культурах, о возникновении религии, искусства, мыш-

ления, а идеологический подход к изучению и оценке сменился мифопоэтическим. Внутренне под повседневным сознанием среднего европейца неожиданно открылась глубина подсознательного, соединяющая его не только с миром сознания, скажем полинезийца, но и с загадочным миром растений и кристаллов. Явившись сначала как единичные и часто болезненные проявления отдельных лиц, связь эта способствовала не только сдвигу наиболее одаренных и чутких людей науки с мертвой точки просвещенческого или позитивистского рационализма, но была оценена как предвестие грозных и непонятных движений человеческих масс в XX веке» [6, с. 46]. Понимание сформированности мифопоэтического подхода к изучению и оценке явлений действительности позволило О. Генисаретскому приблизиться к научному объяснению плазматической (связанной с энергетийностью) функции воображения. Выделение этой функции воображения дает научные основания для мотивации сформулированных К. С. Станиславским явлений «влучения» и «излучения». Благодаря развитию различных направлений науки в соответствии с принципами неклассической эстетики педагогика сценической речи получила дополнительные сведения. Эти сведения необходимы не только для объяснения психологии творчества, природы речевой действенности, но и для формирования теоретических и методологических основ глубинного порождения речи.

Проявлением многомерности как принципа нового мышления можно считать послабление требований, предъявляемых к сценическому голосу и речи. Если классическая эстетика проявлялась в требованиях звонкого, чистого голоса и безупречного произношения, то неклассическая эстетика оказывается не столь строгой в своих требованиях к речи актера. Произошел не то, чтобы отход от сложившихся в XIX столетии принципов сценического звучания и произношения, но некое «впускание иного», послабление требований к сценической речи. И зритель, и режиссура стали толерантными по отношению к сипловатым, хрипловатым голосам актеров (Н. Караченцев) и неточному, недостаточно отчетливому произношению согласных (А. Демидова), «мелкой» речи (А. Панин) и т. д. Акцент требований сместился из зоны правильности в зону энергетийной выразительности. Причем под речевой театральной выразительностью стала пониматься персонность, яркое (оригинальное и убедительное) личностное начало актера. Поэтому, казалось бы, очевидное

снижение уровня выразительности сценической речи лишь с одной стороны можно было рассматривать как послабление требований к голосу и речи актера. Ведь удовлетворить актуализировавшуюся потребность театрального искусства в сценической речи не лицедеев, но персон (потребность не столько в звучности и разнообразии интонирования, сколько в убедительности мыследействия и действенной чувственности) значительно сложнее. Кроме того, изменение требований театрального искусства к голосоречевой выразительности связано с развитием нонклассики, изменившей содержание эстетических категорий прекрасного и безобразного. Н. Б. Маньковская, соглашаясь с основателями теории постмодернизма Ж. Делезом и Ф. Гваттари, отмечает, что прекрасное хоть и остается центральной эстетической категорией, но меняет свое содержание и в качестве красивого выступает неприемлемый для классической эстетики бесконечный шизопоток и беспорядок [13, с. 196]. Изменение содержания категории прекрасного объясняет и изменение критериев выразительности сценической речи. Современное понимание выразительности сценической речи собирает под своим флагом такие качества, как энергоемкость, паритетность интеллектуального и чувственного начал, наличие персонности, эффектность ритмомелодической формы. Названное характеризует особенности образа сценического слова, соответствующие эстетике постмодернизма.

Итак, к началу XXI столетия методологической опорой сценической речевой культуры являются не только классическая эстетика, но и нонклассика. Сочетание принципов классической эстетики и нонклассики утвердилось как методологическая основа современного искусства сценической речи благодаря поискам практиков театра в области авангарда, модернизма и постмодернизма. Проявлением постмодернизма в сценической речевой культуре следует считать голосоречевую деконструкцию, выразившуюся в изменении языка современной драматургии, в экспериментах с голосоречевыми фактурами. При этом в постмодернистском спектакле образ сценического слова формируется благодаря способам голосоведения, соотносящимся как с принципами классической эстетики, так и с принципами нонклассики, что обусловлено сосуществованием художественных образов и симулякров.

Последнее послужило окончательной дисквалификации долгое время популярного утверждения «Слово – главное выразительное средство». Поэтому, вероятно, на первый план выразительности сценической

речи выступила не лексическая, а звуковая оболочка слова, его интонационно-мелодические возможности. Если классический образ сценического слова опирался на правильность, благозвучность произношения, то образ сценического слова в контексте постмодернизма соотносится с энергетийностью, агрессивной чувственностью, эффектностью ритмомелодической формы.

§ 2. Критика сценического слова (по материалам региональных рецензий Ольги Штраус о спектаклях Кемеровского областного театра драмы)

Как считал философ культуры М. Каган, художественная критика имеет четыре адреса: театр, зритель, учредитель, исследователь [8]. Поэтому можно сказать, что критику следует рассматривать в аспекте художественной культуры, социальной психологии, организационной структуры, истории театра. Следовательно, деятельность критика, одного из интереснейшего феномена театрального процесса, требует многомерного изучения.

Обращаясь к региональному аспекту изучения художественной критики, следует отметить ряд проблем, имеющих во многом типичный характер, связанных с особенностями современной медиакультуры. Как показало недавно проведенное интервьюирование (доклад А. Лозовой «Концепция развития театра как катализатор репертуарного поля города Кемерово» на II этапе студенческой научно-практической конференции, состоявшейся 28 апреля 2011 г.), художественные руководители 5 театров города заявили об отсутствии критики в городе, конкретизировав это в следующих тезисах [18]:

- «критик не знает внутренней структуры театра»;
- «театру важно мнение зрителя, а не критика»;
- «местный критик не владеет спецификой жанра (вида) театра»;
- «деятельность критика имеет несистемный характер»;
- для критики характерно «непонимание направления поисков театра».

Другими словами, происходит несовпадение ожиданий театров и деятельности «местного» критика. Однако, можно утверждать, что такое «непонимание» – естественное состояние отношений театра и критика, ибо, как известно, у театра цель – создать спектакль и «продлить» ему

жизнь на сцене, у зрителя цель – посредством спектакля преодолеть свои житейские трудности «здесь и сейчас» (от потребности в развлечении до необходимости решить индивидуальные проблемы экзистенциального порядка), у критика же цель – зафиксировать ситуацию реализации целей театра и зрителя (где бывает полное совпадение, ситуация – «мимо» зрителя, театр «не для нашего зрителя») или, другими словами, соотнести предложение и спрос, или наблюдать диалог театра и зрителя. Критик – один из важнейших участников театрального процесса; в отличие от театра и зрителя, имеющих потребность в сиюминутном диалоге, критик выступает в качестве одновременно и сиюминутного, и вневременного участника такого диалога. Критика театральная – это «обсуждение современного театрального процесса в средствах массовой информации, на публичных собраниях, в театральных коллективах, в письменной и устной форме театроведами или журналистами, специализирующимися на театральной тематике» [16].

Ярким примером реализации особенностей критической мысли явилось творчество О. Штраус. В 1983 г. она окончила Свердловский университет (факультет журналистики). С 1983 г. являлась журналистом пермской газеты «Звезда» (специализировалась на социальной проблематике), затем возглавила отдел культуры в этой же газете. С 2000 г. работала в газете «Томь» (г. Кемерово). С 1 апреля 2003 г. является заведующей отделом культуры газеты «Кузбасс». Анализ публикаций в газете «Кузбасс» позволил выделить следующие направления деятельности О. Штраус:

- освещение вопросов культуры (деятельность музеев, библиотек, события в литературном мире, премьеры театров);
- курирование рубрик, не связанных с проблематикой культуры («Стать счастливым», «Жизнь после» и др.)
- описание курьезов личной жизни (участие в передаче Л. Милявской и др.).

Необходимо отметить, что направления деятельности были определены в связи с количественными характеристиками ее тематических работ: в среднем в год 64 публикации (то есть чаще, чем раз в неделю), из них 14 % не связаны с вопросами культуры, 41 % – посвящен общим проблемам культуры (не включая театры), 45 % – театрам вообще, в том числе, театру драмы посвящено 46 % всех публикаций о театре. Другими

словами, количество публикаций о Кемеровском театре драмы составляет около 21 % от общего количества.

Показателем особенностей критического творчества О. Штраус является структура рецензии. В современных учебниках по жанрам журналистики указано, что в рецензии, связанной с анализом произведения литературы и искусства, присутствует 5 обязательных структурных элементов:

1) сообщение о произведении искусства;
2) определение места произведения в творчестве автора в совокупности других произведений данной тематики;
3) характеристика и общая оценка произведения;
4) анализ содержания и формы произведения;
5) привлечение внимания читателя (зрителя) к произведению [10].

В рецензиях О. Штраус, которые по отдельности выступают как оригинальные продукты и по структуре, и по содержанию, можно выделить следующие элементы:

1. Сообщение о премьере (как правило, за редким исключением, анализу подвергаются только лишь премьерные спектакли).
2. «Про пьесу» (специфика пьесы, биография автора, тематика его творчества). Основное внимание уделяется пересказу содержания пьесы.
3. «Про спектакль»:

– ответственность за спектакль несет постановщик, то есть анализируется работа режиссера, но режиссер предстает как организатор зрелища, с одной стороны, с другой, – является проводником некой идеи, которая может быть отличной как от мировоззрения драматурга, так и от мировоззрения критика;

– затем идет «разбор» актерских работ. Как правило, анализируются удачи, неудачные роли – «зоны умолчания», в редких случаях, когда Штраус считает, что спектакль пока «не случился» – анализируются несостоявшиеся актерские работы (например, о роли Л. Н. Цукановой в рецензии «Чары “Дорогой Памелы”», там исполнение кемеровской актрисы сравнивается с образами О. Аросевой и Т. Пельтцер, не в пользу Л. Цукановой). Хотя в рецензиях превалирует описание персонажа, а не актерской работы, как правило, имеется попытка метко определить «что есть» персонаж: «сплошное чувство долга» (про Лошадь Сестричку С. Царевой, спектакль «Очень простая история»), «символ

здорового материнства» (про Корову Зорьку С. Ткачевой, тот же спектакль), «этакий энергичный живчик-активист» (Пес Крепыш М. Быкова, тот же спектакль). «Незаурядное комическое дарование артиста, его темперамент раскрылись здесь в полной мере», «тонко и изящно» ведет роль; преобладает констатация: «неплохо справляются со своими задачами» [16];

– анализ хореографии (пантомимы), которая, кстати, выступает в качестве своеобразного «оживляша»: «шуму спектаклю это добавляет, а многоплановости, глубины, юмора – нет» (спектакль «Примадонны»); в ином случае, как с «Люксом № 13», именно пантомима и танцы создали «глубокий» план спектакля; в «Шуте» отмечена «ювелирная точность» танцев [16];

– про сценографию и музыку говорится мимоходом, отмечаются лишь как помогающие, либо мешающие зрелищу элементы.

4. Вердикт – высказывание своей позиции относительно проблематики произведения, при этом важна не плоть спектакля, а идея произведения, актуальность ее разворачивания в современном зрительном зале.
5. Рекомендация зрителю есть, но выражена по-особому. Во-первых, через отношение к спектаклю по всему тексту рецензии («могло бы быть, но…»), во-вторых, через определение спектакля «скучный / нескучный», в-третьих, определение места спектакля в репертуаре театра: «то, что нужно для репертуарного театра» («Люкс – № 13»), или «в палитре полноценного репертуарного театра, претендующего на остросовременную актуальность, должна такая краска быть» («Скользящая Люче», который предстал перед критиком как «холодноватое, стильное блюдо для интеллектуалов») [16].

В целом можно отметить, что структура рецензии О. Штраус соответствует тем необходимым критериям жанра, которые являются хрестоматийными. Другой вопрос, каковы особенности проявления оценки произведения искусства в работах О. Штраус? Ведь именно аргументы формируют то необходимое, что и составляет критическое кредо.

При первом приближении оказывается, что не сам театр как феномен важен О. Штраус, а лишь те проблемы, которые он решает, о которых «говорит», становятся предметом критической рефлексии. В этой позиции есть два момента, на которых стоит остановиться.

Первое, в русской критической традиции соседствуют два направления: эстетическое и социальное. К первому направлению принадлежат критики, пишущие в основном о том, как произведения сделаны, что нового в художественной системе эпохи открыто, как «взрывается» театральная традиция (А. Григорьев, А. Гвоздев и др.). Для социального типа критики характерно следующее: происходящее на сцене – лишь повод для рассуждения о современности, поэтому важен не художественный результат, а борьба идей, которая отражает актуальность текущего момента (Н. Добролюбов, В. Воровский, Г. Плеханов и др.). Отношения данных направлений в истории русской художественной культуры непростые, причем «ведет действие», как правило, социальное начало (в советский период, к примеру, выродившееся в социально-идеологическое). Критика О. Штраус принадлежит к «социальному» направлению, что было прокомментировано в ее интервью (здесь и далее цитаты из интервью О. Штраус [19]):

«Мне не интересна технология производства культурных произведений, мне интересен человек и его проявление. <…> В театре должно быть нечто, что остро и жестко сопрягается с моей реальной жизнью, тогда можно об этом писать, а не о том “кто выше ногу поднял”».

«Существует такая точка зрения, что, начав писать о произведении искусства, надо именно давать “портрет спектакля” и воздерживаться от собственного эмоционального впечатления, кто ты такой, чтобы оценивать? Это не правомерно. Я с этим категорически не согласна. Во-первых, истина в конечной инстанции никому не интересна. Во-вторых, я имею на это право ровно такое же, как и всякий другой. Но так случилось, что я сижу за этим столом и могу высказывать свое мнение через газету».

«О спектакле начинаешь рассуждать со стороны эстетической критики, когда тебе, как котировщику, оценщику не хватает собственной мысли, собственного запала. Начинаешь писать о технологии спектакля. Когда у тебя, у “отражающего инструмента”, ничего в душе не ворохнулось, и анализировать тебе нечего, и тогда ты, с холодным носом, начинаешь отображать не то, что между спектаклем и зрителем, а то, что на сцене».

Второе, формат газеты «Кузбасс» – областная массовая газета. Соответственно, адресат – читатель, неискушенный в искусстве театра. Вот как это комментирует О. Штраус:

«Театру интересно, что о них напишут, публике, которая видела спектакль, тоже интересно, совпадает с ее мнением критика или нет. А другой стороне публики зачем? Идти на спектакль или не идти? Это

решает «сарафанное радио», газета к этому не имеет никакого отношения. Получается, если суммарно сложить, что 1 % читает нашу газету из всего Кузбасса, 1 % ходит в театр, и не факт, что это один и тот же процент».

Другими словами, именно приверженность к социальному направлению во взгляде на деятельность театра обусловлена определенной традицией, личным отношением и потребностью «заказчика» – читателя газеты «Кузбасс». Стоит здесь упомянуть одну важную деталь, относящуюся к пониманию значимости собственной деятельности, особая миссия журналиста, пишущего о культуре в Кузбассе.

«Любое “чихание” на эту тему становится событием, так как культурный слой настолько тонкий, что любое нейтральное упоминание о том, что что-то прошло, состоялось, было, этот слой утолщает, просто потому, что ничто не прошло в пустоте, а об этом было сказано в газете, оставлено на бумаге».

О. Штраус, оценивая театральную ситуацию в целом, отмечает, что театральная ситуация в городе Кемерово формируется через определенный репертуар. Данный репертуар замысливается художественными руководителями театра, воплощается постановочным коллективом театра, формирует (актуализирует) афишу города, затем воспринимается (конкретизируется через спектакль, идущий сегодня) зрителем. Критик в таком случае выступает в качестве своеобразного наблюдателя за развитием театральной ситуации, ситуации вокруг репертуара.

Надо отметить, что феномен репертуарного театра, понимание его специфики, культрегерской направленности и функций в пространстве города, а также его основные проблемы анализируются О. Штраус и явно, и подспудно. В ряде публикаций отражена проблема управления театрами. Как считает О. Штраус, на должность директора нужен «просто хороший директор», идеалом для нее является Купцова, директор Прокопьевского драматического театра:

«Во-первых, она в хорошем смысле “напонтованная”, она всегда была красивой женщиной и, став директором театра, стала театр воспринимать как себя саму, как бы слилась с театром. Она не боится быть смешной, неграмотной. Она поставила себе задачу: “прозвездеть” на фестивалях и чтобы зритель к ней ходил. И ведь получается! И еще у Купцовой есть важная черта, она умеет использовать человека с выгодой для самого этого человека».

В своих газетных работах она выражает отношение к директорам Кемеровского театра драмы (Ю. Штальбауму и А. Разукову), особенно показательна публикация об открытии сезона в 2004 году, когда скороспешный ремонт привел к провалу премьеры водевиля, и именно администрация театра была признана виновной в случившемся [1].

С другой стороны, репертуар оценивается с точки зрения возможности удовлетворения различных театральных пристрастий. Так, спектакль «Люкс – № 13» назван хитом репертуара за его универсальность, за способность найти диалог со всем зрителем; «Скользящая Люче», несмотря на его «узкозрительную» направленность, был признан необходимым для репертуара; «Игрокам» была дана низкая оценка, при этом имеются рассуждения о необходимости подобных постановок в афише театра и т. д.

Все постановки рассматриваются О. Штраус с точки зрения воплощения «идеи о репертуаре», некоей общей тенденции в репертуарном движении театра. Вот как О. Штраус пояснила данную ситуацию в интервью:

«Уверена, что 98 % репертуара должны быть комедии: лирические, нелирические… Среди них есть “Три сестры” и “Калигула”, но они идут редко, не каждый месяц. Сначала я от такой мысли ужаснулась, но комедия комедии рознь. Они же не чистого жанра. Должно быть 8 разных комедий. Сегодня сугубо трагедийная вещь, возможна ли она в театре? Я к “кассовости” отношусь, как к чему-то низменному, но почему я должна платить деньги за спектакль типа “Калигула”, где местами откровенно скучно? Разная интонация должна быть у спектаклей, но они должны быть нескучными».

Такое видение репертуара связано именно с тем, каков тот человек, которого О. Штраус наблюдает в зрительном зале. Этот среднестатистический портрет прорисовался в одном из интервью:

«Зритель, которого я вижу постоянно, – это женщина старше среднего возраста с неудавшейся судьбой. Она ходит в театр, который для нее имеет компенсаторную функцию. Она, не имея “крови-кровати-кошелька” (это, по мнению О. Штраус, принцип новостного контента современных СМИ. – *прим. А. Б.)*, идет за эмоциональными переживаниями в театр. Для нее это и выход в свет, и бал, и волнение как перед свиданием, и эмоции, ведь проживает она чужую жизнь, которая рифму-

ется, так или иначе, с ее жизнью. И это главный посетитель зрительного зала. Если посмотреть драму, и особенно музыкальный театр, то там 90 %. Будут ли когда-нибудь ходить в театр молодежь и мужчины? Для этого надо, чтобы это стало модным и престижным, как в Омске, например. Нужны дикие, ненормальные проекты, нужен запретный плод» [20].

В целом, рассуждая об особенностях критики О. Штраус, можно сказать, что для нее характерны следующие моменты: системность представлений о содержании театра, понимание и утверждение собственной позиции относительно театральных событий, сохранение дистанции от театра. Это воплощается в структуре рецензии, именно об этом О. Штраус может рефлексировать, давать оценку собственной деятельности. Другими словами, критическое кредо О. Штраус – это саморефлексирумый комплекс, в котором театр рассматривается как с точки зрения искусства, так и с позиции бытования театра в социальном пространстве.

Библиографические ссылки

1. Бураченко А. И. Интервью с О. Штраус (24 мая 2011 г.) // Архив автора статьи.
2. Бычков В. В. Философия Лексикона // КорневиЩе ОА: Книга неклассической эстетики. – М., 1999. – С. 139–147.
3. Бычков В. В. Художественная культура XX века // КорневиЩе ОА: Книга неклассической эстетики. – М., 1999. – С. 224–227.
4. Бычков В. В. Эстетика. Краткий курс. – М., 2003. – 384 с.
5. Васильев Ю. А. Педагогика сценической речи: у прошлого в плену // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: К новому синкретизму: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – Вып. 4.
6. Генисаретский О. Воображение и рефлектированный мифопоэтизм // КорневиЩе ОА: Книга неклассической эстетики. – М., 1999. – С. 43–61.
7. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа: http://lib.ru/CULTURE/ILIN/postmodern.txt
8. Каган М. С. Художественная критика и научное изучение искусства // Советское искусствознание-76 / редкол.: В. М. Полевой и др. – М.: Сов. художник, 1976. – С. 332–333.

9. Казарина Т. Миф и театр – туда и обратно. На материале творчества Вс. Некрасова: http://may.pisatel.org/almanac.html?almalm02&txt=02kon
10. Кредо // Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / отв. ред. Н. Ю. Шведова. – М.: Изд. центр «Азбуковник», 2007.
11. Крюкова Т. А. Постмодернистские тенденции в современном петербургском театре // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: К новому синкретизму: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – Вып. 4.
12. Лейдерман Н. Л. Драматургия Николая Коляды: Критический очерк. – Каменск-Уральский: Изд-во «Калан», 1997.
13. Маньковская Н. Б. Ризома // КорневиЩе ОА: Книга неклассической эстетики. – М., 1999. – С. 195–196.
14. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб., 2000.
15. Маньковская Н. Б. Эстетика русского постмодернизма // КорневиЩе ОА: Книга неклассической эстетики. – М., 1999. – С. 18–42.
16. Песочинский Н. В. Критика театральная // Театральные термины и понятия: материалы к словарю / ред. А. П. Варламова, А. В. Сергеев. – СПб.: РИИИ, 2005. – С. 122.
17. Песочинский Н. В. Режиссеры с другого берега // Театральная жизнь. – 2005. – № 4.
18. Пять художественных руководителей о театральном процессе г. Кемерово: интервью (март – апрель 2011 г.) // Архив автора статьи.
19. Тертычный А. Жанры периодической печати. – М., 2004.
20. Штраус О. После оваций // Кузбасс. – 2005. – 6 янв.

ГЛАВА 3. РУССКОЕ СЛОВО В ВИЗУАЛЬНЫХ И АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ВИДАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

§ 1. Визуальная культура и особенности ее изучения через виртуальность вербального

Научных парадигм, в рамках которых рассматривается визуальная культура, достаточно много. Актуальным является видение не различий этих парадигм, а общего направления, которое всех их отличает от трактовки и понимания визуальности в рамках традиционных форм культуры.

Прежде чем говорить об этом исследовательском дискурсе, обозначим основные характеристики визуальной культуры и ее исторические рамки. Нижней границей визуальной культуры следует считать середину XIX века, когда в общекультурном процессе наметился так называемый «визуальный поворот». Он непосредственно связан с развитием и распространением технических средств фиксации и демонстрации изображений. Первым таким средством явилась фотография, которая, как известно, возникла в 1839 году.

Именно фотография, первая из современных медиа, показала, что производство «картин реальности» и визуальный контакт с ними не сопряжены с какими-то уникальными обстоятельствами. То есть для этого не требуется длительное обучение человека, наличие у него определенных способностей, мест для демонстрации визуального продукта и т. д. Сущность визуального поворота состояла в том, что визуальная рукотворность обогатилась машинным производством изображений.

Как это сказалось на визуальной культуре в целом? Во-первых, ценность ручных изображений, выполняющих информационные функции, стала стремительно снижаться. Функции визуального информирования взяла на себя фотография. В результате этого сфера визуальной культуры значительно расширилась для общества середины XIX века и продолжает расширяться сегодня.

В эволюции визуальной культуры существенную роль сыграли и другие технические средства продуцирования и демонстрации изображений – кино, теле, видео, мультимедиа. Здесь можно выделить два принципиально важных исторических этапа: 1) переход от статического изображения к динамическому; 2) переход от аналоговых форм существования изображений к цифровым. Третий этап еще только наметился, но его развитие неизбежно. Будущее визуальной культуры теснейшим образом увязано с функционированием трехмерного, объемного изображения.

Сказанное выше относится к продуцированию визуальной культуры, к ее производству на основе медийных средств. Что же касается другого симметричного процесса – потребления визуальных продуктов зрительской аудиторией, то и в этой коммуникативной области можно наметить свои эволюционные этапы. Первый из них – этап массового тиражирования статичных изображений (печатный). Второй этап – соборного освоения динамической визуальности (кинотеатральный). Третий –

трансляционного индивидуально-массового потребления визуального (видеотелевизионный). Четвертый – сетевого взаимодействия с визуальной продукцией (кибернетический). На каждом историческом этапе в процессе визуальной коммуникации используется определенный способ и канал взаимодействия аудитории с визуальной информацией.

Развитие новых практик машинно-индустриального искусства не только расширяло *видение* реальности человеком, но и приводило визуальную культуру общества к новому качественному состоянию, иначе говоря, к смене оптик. За ними непременно стоял определенный сдвиг в общественном сознании, в психологии зрительского восприятия. Например, интенсификация фотографической практики способствовала тому, что «очевидное» и «истинное» стали трактоваться как различные сущности. Несмотря на предельно жизненный реализм фотографического изображения, в нем всегда присутствует в той или иной степени авторская субъективность. Следовательно, фотографию не стоит воспринимать во всех случаях как истину факта, потому что ее появление сопровождается такими моментами, как: выбор точки съемки, масштаба и угла зрения на объект, характера освещения и т. д.

Функционирование кинематографа углубило в этом смысле сомнения человека в природе вещей. Оказалось, что восприятие движения человеком и в жизни, и на экране это скорее фактор психологии, сознания, нежели объективная картина происходящего. Наиболее ярким примером здесь служит анимация, материал которой статичен, а на экране мы видим непрерывно развивающийся визуальный образ.

Телевидение в свою очередь привнесло в наше восприятие визуальности *дистанционное* видение. Произошло преодоление пространственной ограниченности визуального бытия индивида. Мы стали наблюдателями происходящих событий в момент их свершения, находясь от них за пределами прямого видения. Естественно, что мы имеем в виду в данном случае прямые телевизионные репортажи, которые составляют специфику телевидения как культурного феномена.

Тотальное становление мультимедиа и видеотехнологий также не могло не отразиться на отношении человека к визуальной культуре. Обладая колоссальными трансформационными возможностями, современные электронно-цифровые технологии практически стерли грань между действительными и умозрительными визуальными образами, между

их реальной и фантазийной формой. Образная система визуальной культуры, основанная на использовании указанных технологий, нивелировала значимость представленной оппозиции для визуальной коммуникации. Повсеместное распространение симулякров – образов, не имеющих реального жизненного прототипа, становится нормой современной визуальной культуры.

Какими же наиболее характерными признаками обладает современная визуальная культура?

Во-первых, она *комплексна*, синкретична. В сферу современной визуальной культуры входят: фотография, кинематограф, телевидение, видео, мультимедиа, дизайн городской среды, интерьеров, одежды, современное актуальное искусство, реклама и многое другое. Визуальная культура удовлетворяет запросы всех слоев общества и реализуется через систему различного рода языковых средств. Она вбирает в себя весь опыт визуального, как исторический, так и современный. В визуальной культуре принципиально не различается образность художественная и нехудожественная. Эта оппозиция нивелируется, потому что в ней акцент ставится на информационных процессах и их всеобщей эстетизации.

Во-вторых, современная визуальная культура *технологична*. Дизайн всех видов, современная реклама, не говоря уже о современных видах экранного творчества, активно используют современные технологии и для создания, и для распространения визуального продукта. Причем с их помощью могут распространяться не только новые образцы визуальной культуры, но и те, что были созданы ранее традиционными рукотворными способами (виртуализация музеев). В этом коммуникативном процессе происходит их определенная трактовка, переосмысление старых образцов культуры, перевод невербализованных в прошлом смысловых рядов в вербализованные. Симптомом современной визуальной культуры следует считать внедрение в нее цифровых технологий.

В-третьих, современная визуальная культура является *вездесущей*. Она составляет среду нашего повседневного существования, в которой мы погружены настолько интенсивно и плотно, что это дает основание считать визуальную культуру самой повседневностью. Визуальная культура стала доминирующей культурной формой. Степень этой доминантности с течением времени только увеличивается. Начиная с конца

XIX века, визуальная культура изменилась больше, чем за все предыдущие века за счет включения в нее все новых и новых знаков развития цивилизации – различной техники, построек, средств передвижения, связи и т. д.

В-четвертых, современная визуальная культура *агрессивна*, *аттракционна*. Агрессивна в том смысле, что использует способы художественного выражения, эмоционального воздействия на реципиента с помощью цветовых, световых, кинетических изобразительных средств. Это так называемые зрительные удары, о которых в свое время писал С. Эйзенштейн в своей работе «Монтаж аттракционов». Возникает новая зрелищность, которой присуща определенная скорость восприятия визуальных образов, их синтезированность.

Можно и дальше выделять характерные признаки визуальной культуры, но ограничимся теми, что были перечислены выше и перейдем собственно к теории вопроса, тому, что мы обозначили как исследовательские парадигмы.

Прежде всего, следует отметить, что изучение визуальной культуры носит принципиально *междисциплинарный* характер. Чаще всего исследования данного феномена ведутся на границе искусствоведения, культурной антропологии и эстетики. Пристальный интерес к визуальной культуре проявляют и такие науки, как философия, социология, теория культуры, психология и др.

Как целостный феномен визуальная культура стала рассматриваться в теории, начиная примерно с середины XX века. Именно этот период отмечен глобальной интенсификацией визуальных сообщений, вызванных появлением телевидения, компьютерной техники, новых средств коммуникации. Еще большую интенсивность визуальные исследования обрели на рубеже XX–XXI веков.

В настоящее время в нашей стране и странах ближнего зарубежья сложились определенные центры изучения визуальной культуры. Это Нижегородский филиал Государственного центра современного искусства, на базе которого проводится чтение лекционного курса по современной визуальной культуре и выпущено в 2007 году методическое пособие – «Визуальная культура XX – начала XXI веков. Актуальные направления» (составитель Е. И. Вдовиченко). Это лаборатория визуальных и культурных исследований, основанная в Европейском государственном университете (г. Минск) в 2000 году, которую возглавляет Альмира Усмано-

ва. Им выпускается книжная серия с одноименным названием (с 2003 года) и подготовлен ряд мультимедийных изданий (DVD), посвященных различным аспектам визуальной культуры. Это Центр культуры и искусства «МедиаАртЛаб» (г. Москва), исследовательский Центр «Медиафилософия» Санкт-Петербургского государственного университета. Это Центр визуальной антропологии и эгоистории Российского государственного гуманитарного университета, где в 2003 году была проведена конференция «Увидеть невидимое: визуальная культура и визуальная антропология» (г. Москва).

Отталкиваясь от материалов конференции РГГУ [9], в которой приняли участие некоторые ведущие аналитики визуальной культуры, можно показать широкий спектр научных направлений, занимающихся ее изучением.

В частности, Е. Петровская в своем выступлении с позиции философско-эстетического знания констатирует возникновение новой антропологии – *визуальной*, которая обладает собственной исследовательской программой. Эта программа включает в себя в качестве объекта исследования *визуальный опыт* и *субъект* этого опыта. При таком подходе произведение искусства предстает не как условная зримость, а как «жизненный след», посредством которого мы узнаем о мире и о себе нечто новое.

Эстетический подход заявил в своем докладе и И. Бакштейн, предложивший считать визуальность основным принципом современной эстетики. По его мнению, создание художественности сегодня заключается в том, чтобы визуализировать *невизуализируемое*. В основе новой эстетики превалируют такие признаки, как «навигационность» и «экранность», меняющие психологию восприятия субъекта. Определенным продолжением обозначенного научного дискурса явилась мысль А. Морозова о том, каким образом в этих условиях меняется психология воспринимающего субъекта. С его точки зрения, она переходит от созерцания к «скорочтению» (рецептивная эстетика).

Переход от чисто рецептивной эстетики к собственно визуальной антропологии продемонстрировал американский исследователь Дж. Флэтли, сделав акцент на формировании у зрителя нового опыта восприятия, возникающего в процессе визуального контакта с творчеством Уорхола и Джадда. Киноработы первого и инсталляции второго, погружающие зрителя в медиативную расслабленность, вызывают у него *скуку*. Именно

такое эмоциональное состояние становится источником свободных ассоциаций, приводящих зрителя к встрече с собственным воображением.

Ряд теоретиков, используя анализ киновизуальности, продемонстрировали возможности *социологического* и *феноменологического* подходов. Например, Самутина Н. подвергла исследованию культовое кино, режим зрения которого предполагает фиксацию внимания зрителя на *маргинальных* аспектах киноизображения. Зритель при этом остается свободным при выборе объекта своего культа. Прямо противоположную идею о принципиальной пассивности кинозрителя выдвинул О. Аронсон. По его мнению, кинозритель как коллективный субъект формируется и существует только в процессе восприятия, а не до и после него. Смысл кинематографа как раз и состоит в том, чтобы соединять воедино зрителей на основе немиметических параметров киноизображения.

В целом совокупность теоретических дискурсов, заявленных на обозначенной выше конференции по визуальной культуре, дает основание говорить о том, что в центре внимания исследователей находится визуальность, связанная с функционированием новых медиа, новых художественных практик. Однако теоретические подходы к их анализу существенным образом изменились.

Традиционное искусствоведение с его доминантным правом на интерпретацию визуальных репрезентаций уступило место междисциплинарным исследованиям визуальной культуры. Традиционное искусство в ней уже не является привилегированной формой визуальных практик. Новые визуальные практики расширили и изменили пространство визуальной культуры. Сегодня на статус искусства могут претендовать и телевизионная продукция, и газетная фотография, и рекламный ролик, и оформление интерьера и т. п., то есть любая реальность, поданная дискурсивно, институционально как художественно-эстетическое явление.

В данной ситуации оценка современной визуальности с позиции традиционной художественной методологии оказывается ограниченной, потому что не опирается на анализ социальных практик, вне которых современная визуальная культура теряет свою значимость. Для полноценного анализа ее явлений важна интерпретация не только самого визуального текста, но и знание *экстратекстуальных* факторов его производства и функционирования, то есть факторов исторических, социальных, экономических и т. д.

В этом смысле показателен пример, который приводит в свой статье о визуальных исследованиях А. Усманова [13, с. 3]. Речь в ней идет о телевизионном ток-шоу М. Швыдкова «Культурная революция», на котором дискутировалась тема под названием – «Шедевр может создать только мужчина». Его участники в принципе сошлись во мнении о том, что к созданию шедевров (имеется в виду живопись) способен только мужчина и в силу особенностей физиологии женщины, и просто в силу отсутствия имен женщин-художниц в истории искусства.

Усманова, на наш взгляд, совершенно справедливо подвергает критики этот вывод и не только потому, что ее задевает такая фатальная констатация неспособности женщины к творчеству. Суть ее принципиального несогласия в другом – в научно-методологическом просчете участников этой передачи.

Они приняли во внимание только факт отсутствия шедевров, сделанных женщинами, и совершенно не учли социально-культурный контекст функционирования искусства в истории. Сама возможность в прошлые времена заниматься искусством для женщины во многом зависела от социального табу, денег, классового положения, биологической функции и других внехудожественных факторов.

Этот пример показывает, чем принципиально отличается традиционное искусствоведческое исследование от современных визуальных исследований. В них происходит *контекстуализация* произведений в социальном мире и акцент смещается от анализа *субъективности* художника к изучению форм *субъективации* зрителя. Произведение искусства при таком подходе менее всего является индивидуальным творением, а более всего – сложным *социальным текстом*.

Итак, заканчивая анализ теоретических парадигм визуальной культуры, следует констатировать, что это, во-первых, сложившееся самостоятельное научное направление, имеющее свой специфический предмет (визуальный образ как социальный феномен); во-вторых, существует достаточно много подходов к исследованию визуальной культуры и описывающих ее языков, которые объединяет общая устремленность к антропологической проблематике (*визуальной антропологии*) и *социальной теории визуальности*.

§ 2. Слово в аудиовизуальных видах творчества

1. Язык отечественного телевидения как отражение перестроечной эпохи

Телевидение – организм живой, постоянно меняющийся, чутко реагирующий на окружающую жизнь во всем ее многообразии. Конец XX – начало XXI столетия четко обозначили ключевые явления современной жизни, во всем мире идут бурные процессы изменения общественных отношений. Наша страна в эти годы пошла по пути строительства гражданского, демократически ориентированного общества, хотя процессы преобразований проходили далеко не однозначно. Это повлекло за собой радикальные изменения в средствах массовой информации и, прежде всего, на телевидении.

Появились новые условия работы журналиста: бесцензурность, свобода мировоззренческих взглядов, свобода проявления творческой индивидуальности. Изменился объем доступной информации. Изменилась тональность общения СМИ с аудиторией. Как всякое средство массовой информации, телевидение, прежде всего, стремится воздействовать на свою аудиторию системой присущих ему образов. Как это воздействие осуществляется?

Слово и образ для телевидения как аудиовизуального средства массовой информации являются ключевыми, формообразующими понятиями. Работа над программой или фильмом любого вида и жанра начинается со сценария, то есть со слова. С самого начала автору необходимо четко выявить два момента:

1) художественную идею будущего материала;

2) какими выразительными средствами будет создан и раскрыт на экране образ этой идеи, образ авторского замысла.

К. Гаврилов в книге «Как делать сюжет новостей» приводит следующие данные: 80 % информации зритель получает из видеоряда; а 80 % смысла визуальной информации зритель получает из текста [3, с. 159]. Из этого следует определенный вывод: вместе видеоряд и текст создают образ сообщаемой информации, ее толкование. Ясно из этого и другое: у разных авторов может быть и разное отношение к одной и той же ин-

формации. Поэтому проблема создания образа на экране напрямую связана с *идеологией*, с мировоззренческими взглядами автора, с его отношением к теме и материалу сюжета.

Авторская позиция – это точка зрения, это акцент, ракурс взгляда на суть того явления, события, характера, которые стали объектом авторского внимания и исследования. Именно авторский замысел ложится в основу художественной идеи и концепции фильма, он диктует структуру и элементы сценария. И потому проблема точки зрения, авторского отношения – это центральная проблема экранной публицистики.

Б. А. Успенский в фундаментальной монографии «Семиотика искусства», анализируя произведения литературы и живописи, рассматривает проблему «точка зрения» как универсальную, присущую всем видам искусства, и придает ей первостепенное, основополагающее, мировоззренческое значение. «Самый общий уровень, на котором может проявляться различие авторских позиций (точек зрения) – уровень, который можно условно обозначить как *идеологический или оценочный,* понимая под оценкой общую систему идейного мировосприятия. Отметим, что идеологический уровень наименее доступен формализованному исследованию: при анализе его по необходимости приходится в той или иной степени использовать интуицию» [14, с. 19].

В данной работе мы рассмотрим проблему «точка зрения» в плане идеологии. Прежде всего, рассмотрим то искажение, которое претерпевает действительность при ее передаче через соответствующую точку зрения, формируя у зрителя определенный образ. В сценарной практике при работе можно выделить несколько вариантов формализованных структур.

Первый вариант. Это может быть точка зрения самого автора, явно или неявно выраженная. Главное требование честной журналистской работы: соответствие авторской позиции объективному положению вещей. Автору категорически нельзя подгонять жизнь под свое мировоззрение, выбирать только те события, факты, людей, которые соответствуют авторской точке зрения либо точке зрения заказчика материала. Это распространенная практика недобросовестной журналистики. Главная заповедь автора публициста состоит в следующем:

1. Собирая материал, осмысливая события и факты, автору необходимо трезво их оценивать, *привести собственное мнение*, представление о фактах, событиях жизни *в соответствие самому факту, событию*.

2. Понять, выявить сущность события, характеров и отражать их максимально *полно, объективно и адекватно*.

Однобокая идеологическая оценка в документальном публицистическом фильме делает его драматургию плоской и неинтересной. Подобное построение произведения исследователь М. М. Бахтин называет *монологическим* построением.

Второй вариант. В эпическом документальном фильме, где главное место занимает событие или их множество, может быть использована точка зрения анонимного рассказчика, никак не названного. В этом случае информация, представленная в фильме, претерпевает наименьшие искажения, предстает более объективной. Рассказчик отделен от рассказываемого, событие развивается как бы само по себе. Авторы стремятся быть объективными, беспристрастными и достоверными. Таких фильмов большинство, в них текст отдан либо диктору, либо актеру – и в этом случае рассказчик не обладает чертами и точкой зрения индивидуальной, авторской личности. Повествование ведется в третьем лице. Но и в эпическом произведении документального экрана рассказчик может быть представителем определенной социальной группы или класса.

Третий вариант. В композиции документального фильма может развиваться точка зрения главного героя или одного из персонажей. Рассказчик по-своему преломляет события и образы людей, он сам участвует в описываемых событиях и оценивает их. Это уже будет повествователь, обладающий чертами индивидуальной личности. Таким повествователем в фильме Л. Квинихидзе «Маринино счастье» стала официантка городского ресторана, которая рассказала автору фильма о своем житье-бытье, а тот весь ее рассказ записал на диктофон. Фильм подкупал достоверностью фактов и наблюдений, искренностью интонации, выразительным строем речи героини, неординарной точкой зрения, взглядом «изнутри», что делало его особенно впечатляющим.

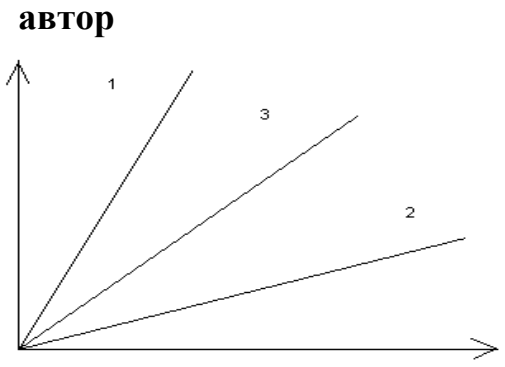
Четвертый вариант. В документальном фильме может прослеживаться определенная смена авторских позиций – в этом случае можно говорить о различных ценностных (идеологических) точках зрения. В данном случае имеется *различное мировосприятие,* т. е. присутствует

несколько идеологических точек зрения, которые образуют достаточно сложную сеть отношений. В этом случае композиция фильма разбита на несколько частей – эпизодов, каждая из которых дана с особой точкой зрения, то есть в различных частях фильма повествование ведется от лица различных героев. Это пример драматургии сопоставлений. По такому принципу была построена серия документальных фильмов, прошедших по телевидению в 2007 году под общим названием «Борьба за космос», созданных совместно с американскими документалистами.

Пятый вариант. Если в фильме различные точки зрения не подчинены одна другой, но даются как равноправные, то перед нами будет наиболее многоплановый и уже потому более интересный, полифоничный фильм, многообразное экранное произведение. При этом данные точки зрения должны принадлежать непосредственным участникам повествуемого события.

Чем больше *авторского отношения, авторского отбора* кадров и людей, тем дальше материал от правды жизни, ибо автор опускает, проходит мимо всего, что не соответствует его позиции. И чем ближе к жизни, где есть и плюсы, и минусы, тем правдивее материал и его образы.

Графически это выглядит так:



1 – автор берет только то, что соответствует его позиции;

2 – автор старается отразить событие в его многообразии, без всякого отбора материала;

3 – взвешенная объективная позиция.

Документалист, решивший снять публицистический фильм, всегда будет стоять перед выбором: *факт и мое мнение о факте.* Беру этот факт в фильм или опущу его; какую оценку я дам этому факту, правдивую или искаженную; скажу правду, полуправду, заведомую ложь или вообще умолчу. Чем серьезнее тема, тем большая ответственность автора: какие образы реальной жизни он будет создавать, какое отношение к людям и событиям будет формировать у зрительской аудитории.

Донести до аудитории свою точку зрения – это первостепенная задача любого автора. У человека говорящего перед человеком пишущим есть одно очень убедительное преимущество, как говорил Марк Твен, «орудие крупного калибра» – душа живой звучащей речи. В письме издателю Э. У. Боку он писал: «*Как только прямая речь оказывается напечатанной, она перестает быть тем, что вы слышали, – из нее исчезает что-то самое важное. Исчезает ее душа, а вам остается только мертвая оболочка. Выражение лица, тон, смех, улыбка, поясняющие интонации, – все, что придавало этой оболочке тепло, изящество, нежность и очарование, делая ее приятной, или, по крайней мере, сносной, – исчезло, и остался только бледный, застывший, отвратительный труп. Вот во что превращается живая речь, уложенная в гроб интервью»* [12, с. 599].

Эмоциональная сила живого слова через синхронную речь персонажей и закадровый текст формирует образ говорящего человека на экране. Современное телевидение носит ярко выраженный персонифицированный характер: на экране востребованы яркие выразительные личности, прежде всего, самих творцов, авторов и ведущих программ. Именно авторский голос в программе чаще всего играет ключевую роль, воедино связывая все фрагменты в единое целое. Он может давать оценку ситуациям, которые складываются во время передачи или в фильме; свои размышления о явлениях жизни и человеческих отношениях. Он может передавать скорбь и радость в связи с теми или иными событиями на экране. Он может быть добрым, злым, гневным, умиротворенным. Он должен уметь эмоциями, чувством, словом передать через экран зрителям то свое авторское, что он считает нужным сказать им.

Экранные образы – *это слепок, отражение* жизненных реалий, характеров людей, их речи. Яркое тому подтверждение в народной поговорке: «*Что на зеркало пенять, коли рожа крива*». Таким объективным зеркалом красоты или кривизны личности является речь человека. Можно одеться в самый современный изысканный костюм, внешне выглядеть комильфо, но вот человек раскрыл рот – и «глупость хлынула водопадом» (И. Ильф). Речь беспощадно, как лакмус, отражает суть характера, личности говорящего. Вот почему самым сильным средством для создания образов был и остается язык, речь, слово.

Экранные образы напрямую связаны с современной *языковой культурой.* По данным исследователя современного русского языка Максима Кронгауза после перестройки, после развала СССР «*мы пережили*

минимум три словесных волны: ***бандитскую***, ***профессиональную*** *и* ***гламурную****, а в действительности прожили три важнейших одноименных периода, три, если хотите, моды, разглядеть которые позволяет наш родной язык. Про эти периоды можно снимать фильмы или писать романы, а можно просто произнести те самые слова, и за ними встанет целая эпоха»* [7, с. 18].

Эпоха 1990-х как ворвалась на экран со своими идеями, героями и языком, так и господствует на телевидении поныне. Профессиональная языковая волна «накатила», прежде всего, широкой компьютеризацией страны с внедрением современных технологий – и это замечательно! Молодежь быстро освоила язык программирования, компьютера и интернета. Особенно втянул молодых в себя виртуальный мир всемирной паутины, где каждый находит для себя то, что хочет. Мы не останавливаемся на рассмотрении профессиональной языковой волны, в ней, на наш взгляд, не так ярко просматриваются в телевизионном вещании образы эпохи.

А вот бандитская и гламурная лексика определенного содержания уже более 20 лет формируют идеалы и приоритеты молодых людей. В одной из передач на вопрос: «Кем вы хотите видеть своего сына?», отец ответил коротко: «Киллером». И пояснил: «Киллер – это санитар общества. Он убивает всякую мразь. И за это платят хорошие деньги. Я научу сына, как убивать, а самому остаться в живых». Чудовищные мечты папаши наверняка породила криминальная бандитская волна, подобно цунами, захлестнувшая отечественный телеэкран, сносящая из эфира миролюбивые программы. Чего стоит один только перечень сериалов, на которых, как под гипнозом, застывала и застывает вся страна, особенно молодежь: *Бандитский Петербург, Бригада, Ментовские войны, Зона, След, бесконечные Улицы разбитых фонарей 1-2-3-4-5-6-7….*

Герои этих сериалов и программ принесли с собой на экран свою «профессиональную» лексику и образы, которые телевидение разносит по всей стране, делает их всеобщим достоянием. Вот типичные образчики*: авторитет, беспредел, боевик, браток, в натуре, киллер, кидалово, отстой, рэкет, стрелка, фильтруй базар, зыкански, кошелка, телка (девушка), ништяк, откат, отморозок, конкретно, грузить, типа, тормоз, чердак, бардачок (голова), по барабану, жесть, сидюшник и т. д.*

У девушек – свои кумиры. «Кем хочешь стать?» – «Валютной проституткой!».– «О чем мечтаешь?» – «Выйти замуж за миллионера». Острейшее желание – разбогатеть любой ценой! На экране процветает идеология богатства, идеология общества потребления, вседозволенности по принципу: если нельзя, но очень хочется, то можно. Телевидение в информационной политике канала ориентируется, прежде всего, на молодежную аудиторию. Именно молодежи адресуются три типа самых многочисленных программ: криминал, гламур, развлечение (попса, юмористические шоу). Язык криминала и гламура оказался привлекателен для молодежи своей экспрессией, новизной, определенной свободой, независимостью от привычной назидательности речей родителей и школы, от скучной нудности текстов в учебниках, от банальности и обыденности языка многих передач. Этот язык молодым понятен, и его ограниченность их не смущает, им его вполне хватает для общения. Это реальность, как бы она нам не нравилась.

Вместе с тем необходимо отметить, что в последние годы в обществе происходят позитивные сдвиги и к программам подобного рода отношение далеко не однозначное. Об этом свидетельствуют собственные наблюдения, но сошлемся на серьезного исследователя современного отечественного телевидения Г. В. Кузнецова*: «Знаем же, какое раздражение у множества людей вызывает общий поток электронной продукции с его сокрушительным перепадом от образа сытого праздничного торжества до устрашающего образа жестокого, обезумевшего во всех грехах мира»* [8, с. 219]. Больное общество 1990-х потихоньку после агонии, хаоса и беспамятства начинает приходить в себя. Телевидение, ориентированное сегодня, прежде всего, на рейтинг передач, не может не реагировать в своей информационной политике на эти изменения общественного настроения. В одной из передач «Культурная революция» на канале «Культура» прозвучали слова, отражающие должное понимание отношения к слову: *«Огромное богатство России не нефть и газ, а родной русский язык».*

2. Феномен молчания в современном документальном фильме

В современных документальных фильмах много говорят. Считается, что герой может раскрыться через диалог, монолог, интервью, авторский текст. Многие книги по документалистике посвящены тому, как

«разговорить говорящего». При этом есть ощущение, что документальный экран сейчас заговорен настолько, что авторское слово стало важнее материала. Убери монолог персонажа или автора, и останется только набор ничего не значащих кадров, фильма не будет. Дипломные и курсовые фильмы студентов кафедры фотовидеотворчества заполонили «говорящие головы». Мы страдаем от «журналистского» подхода, к которому приучены как зрители ТВ.

Понятно, что смыслы постигаются через слова, а образы через впечатления. Почему же слово должно значить больше образа? Может быть, нужно гораздо больше внутренних усилий, чтобы о чем-то промолчать, чем тонко, всесторонне, с блеском обговаривать тему вслух? Физик Нильс Бор ввел в человеческое мышление понятие *дополнительности*. Что настолько противоположно истине, чтобы неизбежно ее дополнять? Нильс Бор говорил, что это – ясность. Чем больше ясности в суждении, тем дальше оно от истины. Иными словами, чем больше разговора, тем дальше от правды.

Для человека чрезвычайно важна роль контекста. Понимание одной и той же вещи может меняться в зависимости от трактовки. Основой творчества, является как раз непредсказуемость, размытость, неточность, приблизительность описаний, инсайт. Чем более невероятней ход, тем он ценнее.

«Непонимание – самый важный орган, орган зрения. Оно дает мир в интегральности, целостности. Произведение искусства требует не понимания, а оцепенения… Вот это оцепенение – и есть материя искусства. И приходят в мир Бергман или Антониони, чтобы принести в мир оцепенение и непонимание, но существуют такие агенты материалистического дьявола, которые их пытаются описать и убить, выводя из них смыслы. Превращают их великое непонимание в свое маленькое понимание. …Так что, если кто-то чего-то не понял, надо лелеять свое непонимание», – говорит философ и режиссер Дмитрий Мамулия [11].

С другой стороны, сегодня наше общество стремится к «нарративизации»: в журналистике, рекламе, на телевидении, вплоть до семейных альбомов – в центре всегда занимательная, развлекающая история, за которой видится человеческая слабость к отыскиванию закономерностей. Но ведь есть документальные фильмы, где герои молчат. Такое кино преодолело пресловутую «власть языка». Молчание – как начало и конец

всякого слова. Ролан Барт в своей книге «Нулевая степень письма» рассматривает молчание в его дискурсивных контекстах. У Барта молчание – это особая форма отношения к смыслу. Молчание сокрытия, молчание агрессии, молчание ускользания показывает – оно существует как минус-текст. Если герой говорит – это звучащий язык, а когда он умолкает, наступает не тишина, а минус-речь. Тишина может трактоваться как положительное действие. Можно ли играть, снимать тишину? Можно в документальном кино ввести понятие «мастерство молчания»? Нас интересует уход от слова с его неизбежной однозначностью, интересует *невыговариваемое*.

Речь не о том, что кино должно стать немым, вернуться к жесту. «Немое» – это не совсем правильный термин; это скорее кино «молчащее», а еще лучше «неболтливое». Речь пойдет о молчании как отказе от литературы, о доверии к телесности, к «физике». Крайние проявления авангардного искусства постмодерна – это фильмы без звука и изображения, книги с чистыми листами с припиской «переведена на все языки мира», холсты без рисунка. Все истории уже давно рассказаны, время молчать. Предлагаем в молчании слышать не шаги смерти, не пустоту, а увидеть содержание.

Из современных режиссеров-документалистов, которые знают цену слову, а значит, им не разбрасываются, можно назвать Виктора Косаковского, Сергея Дворцевого, Эдгара Бартенева. В их фильмах почти нет привычных синхронов. Оказалось, существуют эстетические принципы, когда молчание органично. Об этом они часто говорят в интервью. «Нынешняя особенность русской литературы – в том, что ее нет. Есть конструкции, лингвистика, истории. Возможно, это благословенные времена. Время помолчать в тишине, безгласности – и, наконец, услышать оставленную нами музыку сфер, тучку золотую», – говорит Эдгар Бартенев [10].

Художественная правда Сергея Дворцевого состоит не в том, чтобы конструировать сценарий, а в том, чтобы быть с героями, почувствовать их жизнь. Фильм «Хлебный день» сделан без лишних слов, но с массой непередаваемых эмоций. Кадр, где старухи толкают вагон с хлебом, длится девять минут. При этом реальная сцена становится метафорой. «Можно было бы написать красивый закадровый текст о бедах опустевших селений, взять интервью у бабушек про их непростую судьбу, скомпоновать все это бойко, как сделали бы на BBC. А можно рас-

сказать историю при помощи образов. Слов нет, но открывается целая жизнь… Работая над «Хлебным днем» и над «Счастьем», к «бессловесной тайне» я прикоснуться смог», – говорит Сергей Дворцевой [1].

Петербургский режиссер Эдгар Бартенев снимает на краю земли – на острове Ямале, в республике Коми. Его герои редко разговаривают, но даже если начинают говорить, их речь мало понятна зрителю. Так фильм «Ёдя», возможно, протест против моды говорить. Можно было произнести все смыслы вслух и перевести все слова на русский, но Бартенев никогда этого не делает. Уникальность этого документалиста состоит в том, что он строит свои картины исключительно на драматургии ощущения, если таковая водится. Его кино принципиально неиллюстративное, оно не повествует о чем-то, потому что у него нет задачи, что-то повествовать, а есть задача – *произвести*. Оно осваивает телесность как жанр и поэтому манкирует словом. «В кино и в жизни пока медленно-медленно происходит возвращение к жесту, к проживанию жеста, к ответственности перед ним», – говорит Э. Бартенев [10]. Для режиссера актуально проживание «слова» как слова «бедного» и нериторического. Почувствовать нечто сущностное, сокровенное, полноту жизни, счастье – это Эдгар Бартенев осуществляет за счет одного наблюдения, используя только лишь зрение.

Точно также наблюдает за жизнью Сергей Дворцевой. Но фильмы-наблюдения (а он снимает их, в отличие от Э. Бартенева, на кинопленке) все труднее делать с производственной точки зрения. Такова режиссерская философия Виктора Косаковского – физическое существование духовного во времени. Не случайно самый известный фильм Косаковского называется «Тише!». С появлением портативной видеотехники режиссер-документалист становится одиночкой, проблемы создания фильма превращаются в его личные проблемы, отношения с героем – в человеческие отношения. Часто в современных документальных фильмах режиссер является и оператором, и только от этого выигрывает. Как у оператора у него вырабатывается особое чувство на «вкус и цвет». Режиссер-оператор способен перевести зрительное в ощущаемое, вкусовое. Изображение у него обретает новое качество – оно подключает не сознание, а *ощущение реальности.*

Такое направление документалистики в сторону неподдельной реальности называется визуальной антропологией. Такие авторы, как Э. Бартенев, С. Дворцевой, В. Косаковский и другие, в попытке передать жизнь, как она есть, стремятся к объективности, а их основной прием – это взаимодействие с реальностью. Жанр антропологического документа – результат структурализма, его образец – не акт творчества, не создание «произведения», а рефлексия-фиксация. Разумеется, страсть к созданию подробных, откровенных, антропологически документальных картин связана с разочарованием от истории-сюжета. Зафиксировать, запечатлеть происходящее оказывается не менее важным, чем понять его. Ощущение авторства исчезает. Документальное кино становится неким подобием иконописи, когда имя художника было не важно.

Визуальная антропология логически отталкивается от идеи, что культура проявляется через видимые символы, содержащиеся в жестах, церемониях, ритуалах, и артефактах. Но, антропологический подход – это только верхний пласт подобных документальных фильмов. Сам Эдгар Бартенев называет себя художником-этнографистом. Он скептически относится к «визуальной антропологии», считая, что ни одна форма репрезентации, включая документальное кино, не способна представить действительность, как она есть. Основная проблема многих теоретиков – это подверстывание фильмического материала под уже существующую теоретическую схему. Известный российский теоретик кино и философ Михаил Ямпольский писал, что свою основную педагогическую задачу он видит в том, чтобы отучить студентов «набрасывать на фильм готовую сетку понятий» (историографических, психоаналитических, семиотических) и помочь им добраться до их собственного «феноменологического» опыта.

«Правда всегда ускользает от нас. Но никто у меня никогда не отнимет *переживание* этой правды. Но мы можем всегда передать впечатление от реальности» [10]. Для Э. Бартенева документальный фильм – не продукт, а кусок жизни, пережитый вместе с героями. Если режиссеру достаточно образной визуальной выразительности, он может отказаться как от внутрикадровых синхронов, так и от закадрового текста. Тогда и возникает образная система – живая, а не механическая, не информаци-

онная. Понятие строится, образ рождается. Образ не терпит оголенной идеи, он многозначен. Информационные модели часто строятся на основании «здравого смысла» и «бытовой последовательности». Но есть фильмы, для которых атмосфера важнее самого действия. В экранной речи при построении образа главное – подтекст. Недосказанное такие режиссеры ценят выше сказанного, они доверяют мысль визуальным образам, а не слову, потому что последнее может «предать».

«Я говорю о том, что люди испорчены смыслами. Они рассуждают о произведении искусства, говорят, что им понравилось, а что нет. Ищут смыслы. Пытаются соотнести его со своим скудным мировоззрением. Произведение искусства так же, как женщина, хочет поразить. Оно не хочет понимания. Понятая женщина становится пустой, она теряет блеск. Там, где возникает понимание, кончается любовь», – говорит Д. Мамулия [11].

Здесь возникает аспект любви. Люди говорят о событиях и склонны молчать о чувствах. «Первый принцип, исповедуемый мной, не говорить больше, чем говорит кадр, изображение; второй принцип (он касается целого): не говорить больше, чем говорит любовь», – отмечает Э. Бартенев [10].

Вот что пишет режиссер-документалист Тофик Шахвердиев: «Однажды я снимал фильм «Убить человека» в детской воспитательной колонии, где 70 % дети-убийцы. Я, когда приехал туда, растерялся, потому что как будто в пионерлагерь «Артек» попал: утром линейка, доклады воспитателей, все чистенькие, аккуратненькие, милые школьницы. Что снимать?. Я ходил дня три, не знал, за что зацепиться. Потом зацепился: я начал с ними говорить. Чудные девочки, редко когда вульгарное слово скажут и охотно рассказывают, как они убивали. Я на этом построил фильм. Он состоит из череды рассказов. Мне в библиотеке дали уголок, надзиратели приводили туда девчонок, я сажал их на стул и просил: «Расскажи, как ты совершила убийство». И они рассказывали – одна за другой, одна за другой. И вот приходит еще одна, ничем не отличается от других, садится и молчит. А я снимаю. Понимаю, что зря, что потом буду переживать. Но снимаю, мало того – медленно-медленно наезжаю на крупный план. А она молчит. И уже воспитательница за моей спиной не

выдерживает: «Наташа, ну чего ты молчишь?». Я наехал на крупный план и продолжаю снимать. Одна минута, вторая, третья идет. Она пошевелила губами. Я говорю: «Наташа, по губам я ничего понять не могу». И вдруг у нее на глазах появляются слезы, начинает дрожать подбородок, и слеза медленно-медленно катится по щеке. …Когда мы это сняли, я понял, что у меня есть фильм. Потому что все те девицы рассказывали с такой привычной легкостью и свободой, с такой милой улыбкой, а в этом кадре было очищение, искупление…» [6].

В обычном документальном кино информационный момент выступает на первый план, а визуальная антропология – потому и называется *визуальной*, а не аудиоантропологией, потому что в ней момент информации, понимаемый традиционно, отступает на задний план и выдвигается сложная задача прикосновения к реальности, которая есть тайна. Здесь кино окончательно избавляется от «костылей» текста – история не рассказывается удобным и привычным нашему сознанию методом. Она полностью в поле визуальных образов. Герои ждут, надеются, любят, радуются, жалеют, сочувствуют… И единственная возможность восприятия картины – проживание ее вместе с героями.

Молчание в сфере документального кино является основанием творчества и фундаментальным условием восприятия. Для документалиста молчание делает возможным соприкосновение с основами мира. Молчание как отказ от смыслопорождения из себя дает возможность воспринять смыслы, которые есть в бытии. Устойчивая связь между феноменами молчания и любви позволяет конкретизировать статус молчания как пребывания в тайне, полноты общения.

«Когда зритель в каждом кадре фильма угадывает фразу из сценария и таким образом «читает» и воспринимает рассказываемую с экрана историю, век типового американского кино, законсервированного таким способом рассказывания, не будет долгим. Зато потом, возможно, кино некоторое время будет эволюционировать из развлечения и трюка в сторону сообщения и рукотворности – и снова переживет ренессанс» [10].

§ 3. Слово и дизайн

1. Графический дизайн и реклама: концептуально-образные основания

Дизайн как самостоятельный вид профессиональной деятельности, едва насчитывающий столетнюю историю, тем не менее, в настоящее время признается как универсальная метадисплина, как художественное проектирование не только предметов, среды, процессов и услуг, но и образа жизни. Обладая сложной внутренней структурой, дизайн включает несколько *типов проектирования*: предметный дизайн, средовой дизайн, коммуникативный дизайн.

Графический дизайн представляет собой ядро дизайна коммуникативного типа и обладает исключительными возможностями в развертывании межкультурной коммуникации, поскольку оперирует *иконическими знаками* (визуальными образами), *знаками-символами* (икотипами), которые лежат в основе гербов, эмблем, пиктографических комплексов. Знаковая система графического дизайна создает особый интернациональный *визуально-образный язык*, не требующий перевода. Это язык дорожных знаков, пиктографических указателей, международных выставок, полиграфических изданий, рекламы, телевидения, интернет-ресурсов.

Поэтому мы определяем *графический дизайн* как художественное проектирование визуальной коммуникации с помощью графических средств, а сами *художественно-графические средства* дизайна – как материально-знаковые носители информации, с помощью которых выражается художественное содержание и создается художественная форма. Причем, необходимо отметить, что сущность проектирования в графическом дизайне определяют два взаимосвязанных и разнонаправленных процесса: процесс *визуализации идеи*, при котором идея артефакта материализуется в знаково-образной форме, и процесс *концептуализации визуального образа*, в результате чего найденный визуальный образ наделяется определенным символическим значением.

Для всестороннего анализа сущности дизайн-проектирования как феномена проектировочной реальности недостаточно ограничиться рассмотрением только структурно-функциональных особенностей дизайна. Структура и функции дизайна должны быть соотнесены с его процессу-

ально-деятельностной моделью, отражающей основные стадии и уровни проектирования (см. рис. 1).

Рис. 1. Системно-деятельностная модель дизайна

Основная идея разработанной модели дизайн-проектирования заключается в визуальном представлении взаимосвязанных процессуальных блоков: осознание проблемой ситуации, концептуальное проектирование, перцептуальное проектирование, функционирование артефактов. Эти компоненты, отражающие цикличный характер проектирования, акцентируют внимание на основных этапах деятельности субъекта дизайн-проектирования. Поэтому деятельностная и системная структуры проектирования обеспечивают оптимизацию усилий субъекта, что соответствующим образом отражено в модели, где они создают своеобразное «поле», условия функционирования субъекта.

На уровне концептуального проектирования целью и результатом выступает разработка идеи артефакта как основного ядра проектной концепции. В блоке перцептуального проектирования результатом следует считать создание визуально-художественного образа артефакта в процессе визуализации концептуальной идеи. Визуально-художественный образ артефакта материализуется и фиксируется в дизайн-проекте либо в графической форме, либо с помощью объемно-пространственных макетов в зависимости от объекта проектирования. В предметном дизайне проект отражает принципы и стилистику формообразования предмета, его конструктивное и колористическое решение, основные функции и материалы. В средовом дизайне проект представляет визуально-художественный образ

ландшафтной территории, внешней архитектурно-художественной среды или образ интерьеров, выполненных с помощью перспективных или аксонометрических изображений, планов, разверток, макетов. В графическом дизайне проект, как правило, содержит плоскостные или объемные изображения: фирменные и товарные знаки, серии плакатов, образцы полиграфической продукции, рекламы, упаковки и т. п.

Рассматривая дизайн как феномен проектировочной реальности, мы отмечаем, что он представляет собой сложноструктурированное многокомпонентное образование с множеством внутренних связей и функциональных особенностей. В связи с этим можно предположить, что мышление, познавательная деятельность и структура проектного знания в дизайне несводимы к каким-либо простым и однозначным типологическим характеристикам. Мышление определяется не только особенностями познающего субъекта, но и спецификой познаваемого объекта. Чем сложнее в структурно-функциональном отношении объект познания, тем более сложные требуются структура и характер взаимосвязи компонентов мышления для его отражения.

Мышление дизайнера представляет собой сложный симбиоз компонентов *научного, художественного, проектного и визуального мышления,* а содержательной основой, предметом мышления является *идея, концепция (слово) и визуальный образ* (см. рис. 2).

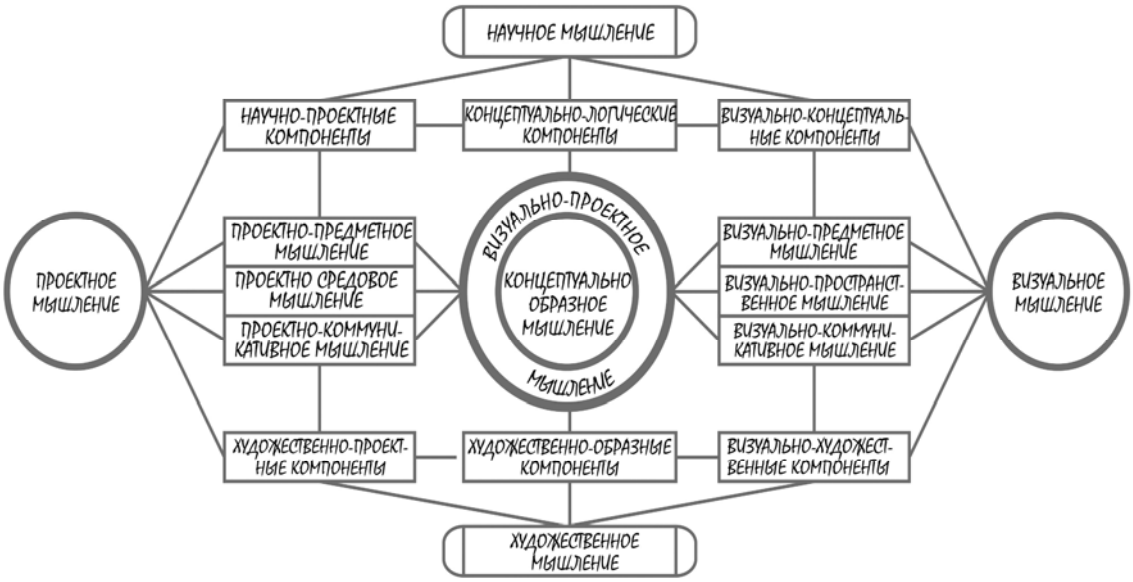


Рис. 2. Особенности мышления в дизайне

В мышлении дизайнера на различных этапах проектирования участвуют компоненты научного и художественного мышления в формировании проектных идей и визуальных образов, а также компоненты проектного и визуального мышления, поскольку дизайн – один из видов проектной деятельности, которая всегда перцептуализирована (визуализирована). Исходя из структуры и особенностей мышления дизайнера, его типологических, содержательных и формальных оснований, можно утверждать, что мышление дизайнера есть *концептуально-образное по содержанию и проектно-визуальное по форме.*

Особенности мышления дизайнера наиболее ярко проявляются в графическом дизайне и рекламе. Взаимоотношения дизайна и рекламы представлены на рис. 3

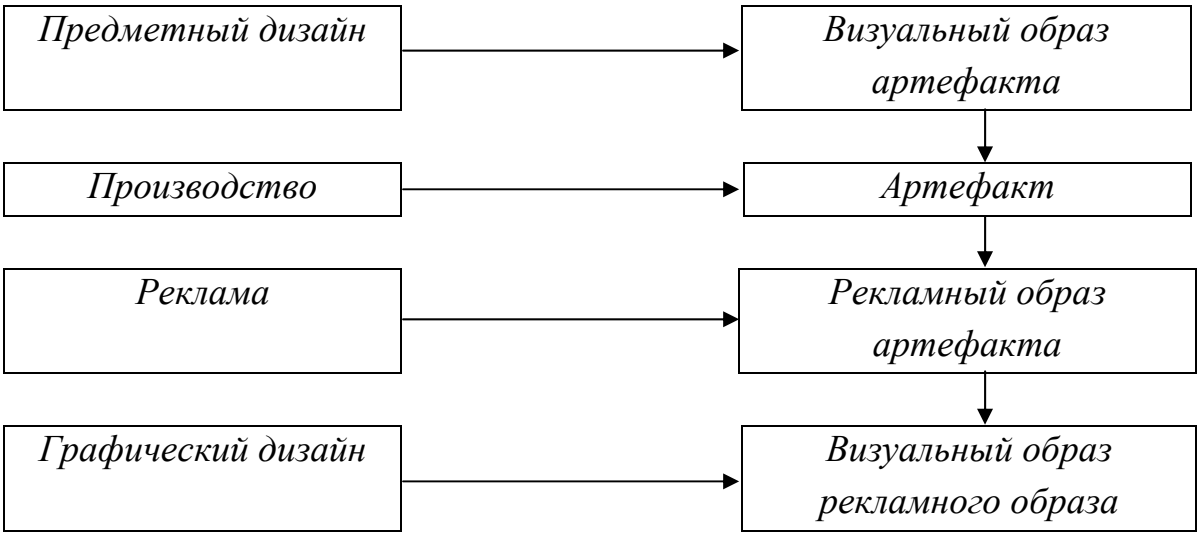


Рис. 3. Взаимосвязь дизайна и рекламы

В целом для графического дизайна и рекламы характерно наличие девяти основных художественно-выразительных средств, с помощью которых передается художественное содержание и создается художественная форма: изображения, текст, предметы, композиция, колорит, графика, динамика, пластика, фактура.

В качестве *изображений* используется широкий спектр иконических и символических знаков: графические, символические, динамические, голографические, фотоизображения и т. д. В качестве *предметов* в дизайне выступают натуральные экспонаты, макеты, муляжи, упаковка. *Колорит* в дизайне и рекламе образуется путем сочетания цвета и света:

цветовая символика, цветовая гармония, локальный цвет и свет, светоцветовая среда. *Графику* представляют ее прикладные формы: орнаментальная, изобразительная, шрифтовая, суперграфика. *Динамика* как выразительное средство дизайна и рекламы формируется с помощью вращающихся и кинетических устройств, светодинамики, цветомузыки, динамических изображений. *Пластика* как обобщающая характеристика оперирует пространством, объемом, формой и конструкцией. *Фактура*, которая в определенных видах дизайна имеет большое значение, понимается как качество поверхности (шероховатая, глянцевая, зеркальная и т. п.) и как свойство материалов (текстура дерева, металл, стекло и т. п.). *Композиция* по определению является интегративным художественным средством дизайна, объединяющим, организующим и соподчиняющим все другие элементы в едином целом.

Теоретический анализ практики применения художественно-выразительных средств дизайна и рекламы позволяет сделать вывод о двух группах средств, имеющих различное функциональное назначение. Первая группа – смысловые средства, предназначенные для передачи смысловой информации: изображения, текст, предметы. В отдельных случаях эту функцию может выполнять цвет. Собственно говоря, именно эти элементы знаковой системы формируют и определяют семантику дизайна. Вторая группа – формообразующие средства, способствующие более оптимальному и эмоциональному восприятию смысловой информации: композиция, графика, пластика, динамика, колорит, фактура. Это касается дизайна в целом, всех его типов и видов.

Семантика графического дизайна определяется тем, какие изображения используются в произведениях графического дизайна, какие тексты, как они соотносятся друг с другом. При всем многообразии форм графического дизайна особое место занимают произведения, при проектировании которых используются только изображения, причем вполне определенного вида, знаки-символы, которые в отличие, например, от математических знаков-символов могут содержать не только смысловое значение, но и предметное значение. К таким произведениям графического дизайна можно отнести пиктографию, гербы, эмблемы, фирменные и товарные знаки.

Нельзя оставить без внимания и многочисленную группу форм, при проектировании которых используются две смысловые единицы графического дизайна – *изображение и текст.* По существу, на взаимо-

действии текста и изображения строится и проектируется графический фирменный стиль, реклама, дизайн полиграфических изданий, графические комплексы различного назначения и состава. Но наиболее концентрированное выражение взаимодействие текста и изображения получило в плакате – рекламном, социальном, политическом и т. п.

Таким образом, дизайнер, проектируя визуальное сообщение, кодирует его смысл, идеи, образы с помощью визуально-графических знаков. Зритель со своей стороны, воспринимая эти знаки, пытается их «расшифровать», декодировать их смысл и его интерпретировать.

2. Жанр как словесная и образная характеристика в русском дизайне

Искусство как вид человеческой деятельности по созданию объектов, до того отсутствовавших в природе, по определению включает в себя характеристики созданности, преднамеренности. Фундаментальные основы этой проблемы изложены, как известно, В. Б. Шкловским в его работе «Искусство как прием». Если, согласно его концепции, «поэтическая речь – речь построенная» [15, с. 25], то пространственное образование, созданное человеком, поставившим перед собой эстетико-художественные задачи, также является высказыванием, актом поэтической речи.

Освещенные в работе Шкловского проблемы искусства слова также актуальны для искусства создания вещи: ведь она связана со словом узами родства. Материал литературы – язык – укоренен в быту, а дизайн погружен в него непосредственно. Дизайнер насыщает вещи и процессы образностью и смыслом, причем, не только относительно какого-то конкретного предмета: он «расколдовывает» универсальное начало вещи.

Родственность вещей и слов в 1920-е годы осознавал не только Шкловский. В это же время А. Г. Габричевский в своей статье «Язык вещей» писал: «…вещь не только понимается как носительница своего смысла, но может явиться средством сообщения и передачи другого смысла» [2, с. 31]. Под другим смыслом здесь понимается, конечно, смысл культурно-художественный, выразительный. Образность вещи раскрывается при определенных обстоятельствах: «… (она – Л. Ф.) молчит, пока мы ею пользуемся, стоит ее созерцать, как она сразу начинает говорить тысячей голосов, вспоминает свое культурное прошлое, свою собственную историю, начинает говорить о том месте, которое она занимает в мире, и вступает в диалог с созерцателем…» [2, с. 37].

Тем самым определяется, что артефакт, уже существующий или спроектированный для будущего, должен иметь заранее известные свойства, характеризуемые словом. Одним из таких определяющих понятий является *понятие жанра*. Оно применяется практически во всех искусствах, но наиболее характерно для тех из них, что имеют сюжет и связаны со словом: литература, сценические искусства, кинематограф. Традиционно понятие жанра включает в себя три взаимосвязанных позиции: условия бытования, эмоционально-образные и формальные свойства. В каждом из искусств и в каждом из жанров соотношение этих трех составляющих различно.

В настоящее время в дизайне термин «жанр» не входит в круг широко распространенных. Однако он обладает значительным проектно-культурным потенциалом: ведь выраженная словом утилитарная принадлежность определяет включенность объекта в сценарий, сюжет пользования и некоторые особенности его художественной формы и эмоциональное восприятие ее образности. В целом в дизайне, как и в архитектуре, значительно большее значение, чем в других искусствах, играет внехудожественная составляющая существа жанра: утилитарная применимость, удобство использования и изготовления. При этом жанр в дизайне, как и в других искусствах, обладает набором типичных формально-композиционных приемов, которыми определяются особенности образности и художественной формы отдельных произведений. Иначе говоря, свойство жанра есть проявление действия внешнего контекста, художественного и внехудожественного, на внутренний контекст.

Для дизайна внехудожественный контекст особенно важен, потому что его произведения мыслятся и создаются для практического применения. Ограниченность утилитарными условиями предохраняет произведения дизайна и архитектуры от бессмысленности, оторванности от жизни: «В его (искусства – Л. Ф.) слиянии с повседневными, будничными проявлениями жизни, в его прозаичности есть та подлинная реальность искусства, конкретика его формального языка, которая может его спасти и от болезненной опасности, грозящей современному искусству, – его отвлеченности» [4, с. 95]. Для произведений дизайна тактильность, взаимодействие с человеком в процессе пользования являются характеристикой жанра и частью условий для создания искомой образности. Эти объекты включены в ход жизни пользователя, в возможные ряды-последовательности событий. Сюжетно-фабульные составляющие игра-

ют важную роль в предпроектном моделировании, создании и восприятии объектов дизайна. Объект дизайна участвует в ряде типовых «сюжетов», которые прогнозируются методами сценарного моделирования. Для такого объекта внехудожественный внешний контекст – это эргономические и технологические требования, ситуация на рынке товаров, социокультурные условия. В зависимости от них предмет должен обладать определенными структурными особенностями, характеристиками формы, утилитарными и художественными.

Каждый вид единичного изделия можно рассматривать как принадлежащий к определенному жанру, например, посуда, и к определенному поджанру, например, праздничная или каждодневная посуда. В определенные исторические периоды возникают остроиндивидуальные жанры и поджанры, как, например, агитационный фарфор первых послереволюционных лет. Внешний художественный контекст объекта дизайна неоднороден. Это не только произведения дизайнерского искусства, но и живопись, скульптура, архитектура, а также литература, театр, танец, музыка. Здесь перед дизайнером открывается большое поле для образных заимствований: от «гжели» и «хохломы» для корпусов часов [5, с. 423, ил. 136–137] до конструктивистских инсталляций (курсовой проект С. Лебедева, студента МВПХУ им. С. Г. Строганова) [5, с. 417, ил. 119]. В этих и множестве других объектах используются приемы, охарактеризованные Е. В. Жердевым как стилизующие, но они уточняют или изменяют жанровые характеристики. В частности «намек формы (или детали) на прототип» представляет собой, как правило, развитие внутри одного жанра, а «перенесение одной художественной системы прототипа на объект формообразования, заимствование темы прототипа и включение его в разрабатываемый средовой контекст» [5, с. 300] вносит во вновь созданный объект оттенок жанровой и семантической многозначности.

Частью внешнего художественного контекста являются эмоционально-образные и формальные характеристики, основополагающая часть которых является внестилевой. Связанность объектов дизайна с пользователем, с утилитарными требованиями, обуславливает достаточно четкое разграничение монументальных и камерных типов жанров-форм. Дизайнер работает в рамках, определяющих не только общий размер, но и ряд других параметров, свойств предметов и их частей, соприкасающихся с человеком. Эти требования, обусловленные антропо-

метрическими данными и другими требованиями эргономики, плюс утилитарная функция предмета в контексте определенных культурных традиций жестко диктуют «область допустимого».

Жанру часто свойственна иерархичность строения, наличие в нем жанровых элементов. Это могут быть как центральные образования, так и фоновые. В живописи «центральный» жанровый элемент определяет жанр целого: пейзажа, портрета, жанровой сцены и т. д. В дизайне центральный жанровый элемент – это основной объем, главная рабочая часть объекта: тулово чайника, экран монитора или телевизора и т. п. Разветвленная система охватывает подчиненные жанровые элементы в живописи: стаффажные фигуры, пейзажный фон, условную архитектуру, драпировки. Аналогичным образом жанровыми элементами в дизайне являются устройства для включения / выключения, футляры-оболочки, надписи, циферблаты, шкалы и др. В определенных ситуациях жанровый элемент может мигрировать в другой жанр, как, например, свойственные приборам цифровые табло на ручных электронных часах. Разумеется, в этих случаях транслированный жанровый элемент привносит с собой другие смысловые оттенки образности в новый объект. Форма целого может стать более динамичной, активной. Иногда наличие разнохарактерных элементов привносит драматизм.

При определенных ситуациях самостоятельный жанр способен, а иногда и вынужден, стать элементом другого жанра: например, товарный знак, этикетка включается составной частью в облик другого изделия. Объект, способный функционировать самостоятельно, может быть в самом прямом смысле приклеен к другому, более крупному, или нанесен непосредственно на поверхность другого. Тогда возникает эффект коллажности, суть которого – вторжение в перцептивную ткань произведения другого, резко контрастного по своим качествам элемента.

Применительно к рассматриваемому здесь вопросу для теории дизайна представляет интерес термин «жанровый коллаж» (В. Н. Холопова), применяемый, когда в произведения одного жанра как бы вторгается фрагмент другого. Включение некоей уже существующей целостности в качестве элемента более крупной целостности особенно актуально для дизайна постмодернизма с его «тотальным цитированием». Его объектом часто становятся фоновые жанровые элементы. Они значительно менее индивидуальны, чем центральные, и характеризуются набором сходных приемов, которые можно охарактеризовать музыковедческим термином

«общие формы движения». Их миграция способствует превращению группы произведений в интертекстуальное единство. К тому же наличие таких общих фоновых форм облегчает задачу гармонизации среды, состоящей из предметов, спроектированных разными дизайнерами.

Принципиально иначе, чем в других искусствах, решается в дизайне проблема межвидового художественного контекста. Обычно во всех искусствах наличие подчеркнутых перекличек с другими видами существенно не меняет статуса этого произведения. Например, изображение какой-либо сцены в живописи или графике может быть самостоятельным произведением или иллюстрацией к произведению литературы. В дизайне ситуация иная. Здесь ярко выраженные связи с общехудожественным контекстом подчеркивают статус объекта как произведения искусства и уточняют его жанровые характеристики: *не*-будничность, праздничность, возможно, принадлежность к арт-дизайну. Общехудожественный контекст может обусловливать особенности стиля, в том числе ретро- и полистилистику, возможность цитирования каких-либо приемов.

К внутривидовому художественному контексту относятся совокупности жанров и форм, характерных стилевых приемов и т. п. Этот контекст может быть внутристилевым и межстилевым. Для внутристилевого контекста часто важна соревновательная и полемическая составляющая. Так, например, проекты одежды В. Ф. Степановой и Л. С. Поповой могут характеризоваться как разные варианты конструктивизма: подчеркнутая энергичность работ Степановой фактически была созданием нового жанра одежды. В работах Поповой еще сохраняется влияние модерна. Для межстилевого контекста характерен спор-диалог, ностальгическое восхищение, ирония, а также всевозможные их комбинации.

В дизайне выявление внутривидового контекста – это этап поисковой работы, анализ аналогов и прототипов. Его результаты должны отразиться на итоговом облике изделия. Здесь тоже имеет место как соревновательность внутри одной группы изделий, так и полемика с какими-то другими решениями недавнего или давнего прошлого. Но, проводя эту работу, дизайнер должен сохранить и даже улучшить утилитарные качества объекта, то есть остаться верным законам данного жанра.

Таким образом, понятие жанра применительно к дизайн-объекту является проектной категорией и обозначает синтез утилитарных, формальных и обусловленных ими эмоционально-образных характеристик,

универсально-единое сущностное качество, пронизывающее всю художественную практику и культуру человечества.

Библиографические ссылки

1. «В степи чувствую себя комфортнее, чем в горах или в лесу…». Интервью с Сергеем Дворцевым [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/
2. Габричевский А. Г. Язык вещей // Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 31–39.
3. Гаврилов К. В. Как делать сюжет новостей. – СПб., 2007.
4. Гинзбург М. Я. Стиль и эпоха. Проблемы современной архитектуры. – М.: Гос. изд-во, 1924. – 238 с.
5. Жердев Е. В. Метафора в дизайне. – М.: Архитектура-С, 2010. – 464 с.
6. «Когда снимаешь кино, не задавай умных вопросов». Интервью с Тофиком Шахвердиевым [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.google.ru/#sclient=psy&hl=ru&newwindow
7. Кронгауз М. Русский язык на грани нервного срыва. – М., 2009.
8. Кузнецов Г. В. ТВ-журналистика: критерии профессионализма. – М., 2003.
9. Ли Д., Заяц Е. Увидеть невидимое: визуальная культура и визуальная антропология: конференция по визуальности, Русская антропологическая школа, РГГУ, Москва, 26–28 ноября 2003 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/66/li30.html
10. «Не говорить больше, чем говорит кадр...». Интервью с Эдгаром Бартеневым [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kinoart.ru/magazine/08-2004/names/Bartrenev0408
11. «Непонимание – самый важный орган». Интервью с Дмитрием Мамулия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.google. ru
12. Твен М. Собр. соч.: в 12 т. – М., 1961. – Т. 12.
13. Усманова А. Между искусствознанием и социологией: к вопросу о предмете и методе «визуальных исследований» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://belintellectuals.eu/media/library/artsociology_ousmanova.doc
14. Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М., 1995.
15. Шкловский В. Искусство как прием // О теории прозы. – М., 1983. – С. 9–25.

РАЗДЕЛ 3. СЛОВО И ОБРАЗ В МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

ГЛАВА 1. СЛОВО И ОБРАЗ В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

§ 1. Слово и образ в языковой картине мира диалектной личности

1. Языковая картина мира в аспекте интеллектуального и формального мышления (на материале устойчивых словосочетаний со значением времени суток в донских говорах)

Человек познает мир посредством языка, в результате формируется языковая картина мира, которая представляет мир действительности этноса. Говоря о тесном взаимодействии языка и мышления, о том, что энергийная сущность языка связана с духом нации, этноса, В. фон Гумбольдт не употребляет термин «языковая картина мира», но по сути его высказывания многогранно освещают это понятие: «Если в душе пробуждается безошибочное чувство, что язык – не просто средство обмена, служащее взаимопониманию, а поистине мир, который внутренняя работа духовной силы призвана поставить между собою и предметами, то человек на верном пути к тому, чтобы все больше находить в языке и все больше вкладывать в него» [21, с. 171]; «отразившись в человеке, мир становится языком, который, встав между обоими, связывает мир с человеком и позволяет человеку плодотворно воздействовать на мир» [21, с. 198]; «язык – это мир, лежащий между миром внешних явлений и внутренним миром человека <…>; изучение языка открывает для нас, помимо собственно его использования, еще и аналогию между человеком и миром вообще и каждой нацией, самовыражающейся в языке, в частности» [21, с. 304]. Язык, По Гумбольдту, формирует мировидение, окруженное кругом языка, выйти из которого он может только тогда, когда перейдет в другой круг. Таким образом, языковая картина мира каждой нации, народности имеет специфические черты, обусловленные взаимной связью мыслительных и языковых процессов.

Различия языковых картин обнаруживается, прежде всего, в словах, которые не переводятся на другие языки, создавая неповторимость этнического языкового видения мира. Исследование таких слов и устойчивых словосочетаний позволяет описать фрагменты языковой картины мира, выявить ментально-языковые способы актуализации этих фрагментов.

Рассмотрим языковые реалии, представляющие способы определения времени суток в донских говорах. Материалом анализа послужили языковые данные, извлеченные из трехтомного словаря донских говоров [42].

Одним из распространенных и видных издалека деревьев на пространстве Придонья является дуб, описанный в мифах, в устном народном творчестве и художественной литературе. Следует отметить, что определение времени по соотношению с деревом имеет место и в других русских говорах: *солнце, солнышко в дерево*; *солнце в полдерева* в уральских говорах [43].

Время определяется жителями Дона через соотношение движения солнца по небосводу и видимостью солнца по соотношению с дубом, которая меняется в зависимости от положения солнца на небе. Такое определение времени суток согласуется с природным ритмом. Обладая дискурсивностью мышления, человек пропозиционально связывает солнце с объектом (дубом), определяя через местоположение солнца на небе и тенью от дуба время суток. На солнце смотреть сложно, оно слепит глаза, а дуб – метка, косвенным образом указующая на место нахождения солнца на небе. Знание времени необходимо для определения продолжительности сна; часов подъема после сна с тем, чтобы начать работу; продолжительности работы и ее окончания. По соотношению дуба с солнцем определяется и время приема пищи.

Время в дуб – 10–11 часов. *Время в дуб, значить, пора полдничать.*

Одним и тем же словосочетанием *солнце в дуб* обозначается восход и закат (энантиосемия в пределах лексико-семантического варианта); этим же устойчивым выражением именуется полдень, что согласуется с замечанием Гумбольдта о том, что «природа разговорной речи потворствует подобным нечеткостям, умея делать так, чтобы они не мешали достижению ее главных целей», то есть пониманию сказанного [21, с. 102]. В «Тихом Доне» выражение *солнце в дуб* означает часов 5 вечера: *Я пошел от станции по дороге, солнце было так в дуб вышины, как у нас говорят: без часов, по-здешнему, часов 5 вечера.*

Устойчивое в донских говорах словосочетание *Солнце в дуб* полисемично, включает следующие лексико-семантические варианты:

1. Положение солнца над горизонтом при восходе или закате. *Солнца, кода садится или взошло невысока, то говорять: солнца в дуб.*

2. Положение солнца на небе в полдень. *Солнца в дуб стала в полудня, када самая жара наступаеть днем.*

В многозначности устойчивого выражения проявляется многомерность семантического пространства, сопряженного с реализацией пересекающихся ментально-языковых структур знания – пропозиций: субъект – действие – место; субъект – действие – время. Данные пропозиции актуализованы в контекстах, но формально в словосочетании *солнце в дуб* представлена пропозиция «субъект – действие (имплицитно) – объект». То есть в обыденном языковом сознании жителей Дона за явленной формой, укороченной ввиду имплицитности действия (что характерно для русского языкового сознания в целом), на уровне бессознательного имеют место указанные выше пропозиции, которые эксплицируются в речевом контексте. Это то потенциальное, которое всегда имеет место в языке и при необходимости реализуется в речи, направляемое апперцепцией (жизненным опытом) и пропозициями, синтезирующими жизненный опыт. Это наслоение проявляет специфику ментальности описываемого этноса.

Употребления одного и того же выражения даже без контекста снимает двусмысленность, если оно произнесено в определенное время (восход, закат, полдень). В данном случае срабатывает жизненный опыт, ставшие стереотипными пропозиционально-ассоциативные связи. Достаточно в полдень сказать «солнце в дуб», чтобы люди приостановили работу и пошли отдыхать. Этому способствует ситуация: начинающаяся жара. Чтобы легче перенести ее, лучше отдохнуть в тени, перекусить, с тем, чтобы потом, когда жара спадет, работать более продуктивно. Когда же человек вспоминает событие из своей жизни или говорит о времени как о факте, то в его речи всегда есть конкретизаторы устойчивого словосочетания: ***солнце в дуб*** *– взошло невысоко, садится; стало в полудня*. Совмещение в одном устойчивом словосочетании разных ассоциаций, связанных с прохождением солнца по небосводу, проявляет экономию речевых усилий и специфику пропозициональной связанности именуемых явлений в обыденном сознании человека.

Жителями Дона отмечается градация восхода и заката солнца словосочетанием *солнце в полдуба* по сравнению со словосочетанием *солнце в дуб*.

Солнце в полдуба:

1. Положение солнца на восходе или закате, более близкое к горизонту, чем «в дуб». *Солнца в полдуба, значить ешо невысоко поднялось.*

2. Солнце на небе, близкое к положению в полдень. *Уже солнца в полдуба: пора кофеек пить.*

Солнце в дуб$_1$ и *солнце в полдуба*$_1$ различаются прагматически значимой для жителей Дона градацией восхода и захода солнца (*солнце в полдуба*$_1$ – означает более низкое положение при восходе солнца и более низкое при его заходе по сравнению с выражением *солнце в дуб*$_1$).

Солнце в дуб во втором значении означает полдень, а *солнце в полдуба*$_2$ – время, близкое к полудню. Когда солнце в полдуба, люди полдничают, а когда солнце в дуб – обедают. То есть эти разграничения также имеют прагматическую ценность.

Проявляется удивительное чувство семантики предлога (по Гумбольдту, – чувство формального отношения): *солнце в дуб*$_1$ – положение солнца над горизонтом при восходе или закате (солнце вошло в дуб); *солнце у дуба* – это еще не закат, а время, близкое к закату (еще можно работать, солнце пока находится у дуба); *солнце за дуб* – закат солнца (прекращение работы; солнца не видно, оно находится за дубом).

Солнце у дуба – положение солнца, близкое к закату. *И поехал бы говорить, да солнце у дуба, перед вечером уж дела.*

Солнце за дуб – заход солнца. *Солнца за дуб – ета солнцы заката, восемь часов; его не видна за дубом.*

Время суток определяется также через соотношение солнца с временем приема пищи между работой. Если в приведенных выше словосочетаниях прием пищи имплицирован, то в представленных ниже устойчивых выражениях он представлен языковой формой.

Солнышко в завтраки – положение солнца в 7–9 часов утра. *Солнышко в завтраки – это восемь часов.*

Солнце в завтраках – положение солнца в 8–9 часов утра. *Восемь-девять часов, солнце уж в завтриках.*

Солнце в обедах, в обеды – о положении солнца в 12 часов дня. *Солнце в обедах, будем кушать.*

Солнце с обед – положение солнца после полудня. *Уже солнци с обед пошла, часа три будеть.*

Солнце с полден – солнце после полудня. *Солнце уже с полден – пора полудновать.*

Солнце в полдни – солнце в полднях – солнце в 3–4 часа дня. *Солнца уже в полднях, часа 4 дня.*

Анализ контекстов позволяет выявить, что у жителей Дона полдник – кратковременный прием пищи в два этапа: первый – до полудня (10–11 часов), второй – после полудня (3–4 часа) до ужина. В других говорах это время обозначает выражением *солнце в паужну, в паужне* [42].

Как следует из приведенного выше: определение времени через соотношение солнца с дубом и через соотношение солнца с приемом пищи детерминистически пересекаются, образуя синонимичные отношения. Наблюдается закономерность, время по циферблату часов называется, когда указывается время приема пищи. В этом видится определенная комплементарность синонимов, которые стремятся обозначить многомерность именуемого пространства посредством актуализации актантов пересекающихся пропозиций в рамках фрейма «время суток».

Время полдника может обозначаться и одним словом: *полдни* – полдень, 12–2 часа дня. *Подошли полдни, сена косят, дифчата кричать: «Пашли полднивать!».* Обозначение времени суток одним словом *полдень* включает указание на время приема пищи до обеда (12–2 часа дня), в то время как в устойчивом словосочетании *солнце в полдни – солнце в полднях* содержится указание на полдник – время приема пищи после обеда до ужина. В последнем случае, как представляется, происходит ассоциативное пересечение со словосочетанием *Солнце с полден.*

В донских говорах существует также несколько названий вечернего времени.

Подвечерок – предвечернее время.

Ранние подвечерки – 3–4 часа дня. *Паабедали в двинадцать чисоф, а подвищорки ранни, ф три чиса.*

Поздние подвечерки – 6–7 часов вечера. *С обеда начнет свитать – это уж ранние подвечерки, а потом – поздние подвечерки.*

Солнце в подвечерках, подвечерки, в подвечерки. – Положение солнца на небе после полудня. *Подвечорки солнца свернула.*

Получается, что *солнце с полден, ранние подвечерки* синонимичны, обозначают время приема пищи во второй полдник, после обеда. В первом случае акцент делается на то, что это время после полудня, а во вто-

ром – на то, что это время, близкое к вечеру. Акценты зависят от установки говорящего, в первом случае имеется в виду, что еще осталось много времени до окончания работы, во втором – фокусируется внимание на скором окончании сельскохозяйственных действий.

Разведение свиней является актуальным для жителей Дона, в связи с чем значимым оказывается указание на время кормление свиней.

В *свинячьи (свининые) полдни (полудни), в свинячий (свининый) полдень (полудень)* – в 9–10 часов утра (первоначальное время кормления свиней). *Вот долго спала, в свинячьи полдни встала.* То есть время кормления свиней почти совпадает со временем первого полдника людей, которые уже поработали и отдыхают.

Синонимичным к данному устойчивому выражению является выражение *в свинячий голос. Пайдешь за малаком, апаздал, пришел ф свинячий голос.*

Указанные выражения с разных сторон обозначают ситуацию кормления свиней: в первом случае – время кормления свиней, во втором – крик, хрюканье свиней, требующих пищу. В том и другом случаях данное время является более поздним по сравнению с доением коров или с началом сельскохозяйственных работ.

Время суток, когда есть солнце, определяется также по времени работы, называемом упругом.

Упруг – период, состоящий из нескольких часов сельскохозяйственных работ без перерыва. *Бывала, паедим ф поли рана, да солнышка. Работаим да завтрика, ат завтрика да абеда, ат абеда да ужина. Ента упруги.*

Первый упруг – первый период работы с утра до полудня. *Первый упруг – ето рабочий день с 8 до 12 часов дня.*

Второй упруг – период работы до обеда. *Во втором упруге хорошо работали, потом обедали.*

Обедний упруг – период работы до обеда. *Утрам запрягаим пахать быкоф, да абеда пашым: упрух абедний.*

Третий упруг – время работы от обеда до вечера. *Я отработала уже третий упруг, темнеет уже.*

Вечерний упруг – период работы от обеда до вечера. *Ат абеда да вечира – вичерний упрух.*

Упряжка = упруг. Адну упряшку паработал – адни быки, а потом другия, штоп ни умаривать худобу.

Первая упряжка – время работы с утра до обеда. *Первая – да абеда упряшка.*

Вторая упряжка – время работы с обеда. *Фтарая упряшка – с абеда.*

Все приведенные устойчивые выражения взаимно дополняют друг друга, обозначая начало, окончание работы, перерывы на прием пищи. Синонимичные устойчивые выражения актуализуют пропозиции, в одной из которых объективируется очередность работы, в другой – прием пищи: второй упруг = обеденный упруг; либо – время суток: третий упруг = вечерний упруг. Все вместе они создают образную языковую картину мира, связанную с временной организацией летних сельскохозяйственных работ, «язык, стремясь преодолеть дискретность производных единиц, стремится к объемному представлению одного и того же предмета разными дериватами в границах одного фрейма» [54, с. 69].

Закат солнца обусловливает определение времени по звездам. Одна и та же звезда в зависимости от времени суток называется вечерней либо утренней.

Вечерняя звезда (зарница, заря) – Венера. *Чуть солнца упадеть, она будеть видна, вечерняя звезда.*

Утренняя (утрешняя) звезда (зарница, заря). Сегодня я проснулся и увидел утреннюю звезду.

Ночное и раннее утреннее время определяется по крику петухов (кочетов), которые, по народным поверьям, приветствуют восход солнца, а ночью своим криком отгоняют нечистую силу.

Если дневное время в сознании жителей Дона соотносится с работой, то ночное время связано с гуляньем, а раннее утреннее время – с подъемом на работу.

До кочетов – до глубокой ночи, до пения первых петухов. *До самых кочетаф прагулял, работать иттить нада, а спать хочица.*

С кочетами

1. Поздно (ложиться спать) *Гуляли долга мы на пасиделках, спать с качитами лажились.*

2. Очень рано (вставать). *Бывала, фстаешь с качитами ищо сонцы ни сходить, работать идем, сена касить.*

Перед кочетами – до рассвета, перед петухами (вставать). *Фстал перет качитами.*

Первые кочета – о полночи (как факт). *Первыи качиты в зиму кричать в двинадцать чисоф.*

С первыми кочетами – в полночь (вставать). *Фстала да зарницы с первыми питухами.*

До вторых кочетов – очень долго, за полночь (прогулять). *Да самых фтарых качитоф прагулял, очень долга.*

Со вторыми кочетами – очень рано, до рассвета (вставать). *Рана фставали, как толька зарница взашла, со фтарыми качитами.*

До третьих кочетов – до рассвета (встать до рассвета).

Третьи кочета – о наступлении рассвета (идти домой). *Бывалаща третьи кащита пракрищать, а я тольки дамой плитусь.*

С третьими кочетами – на рассвете (вставать). *С третьими качитами падымался, тольки заря начинала падымаца.*

Таким образом, временной цикл суток в донских говорах являет такой фрагмент языковой картины мира, в котором проявлено мировосприятие посредством языка связанности времени с производимыми жителями села, значимыми для них, постоянно повторяющимися действиями, которые обозначаются в рамках пропозиций: «Субъект – действие – объект», «Субъект – действие – время». Наименование одного и того же периода в разных, взаимодополняющих аспектах – показатель того, что устойчивые словосочетания являются эквивалентом осмысленности этого временного события, представленного в языковой форме. В анализируемых языковых формах проявляется, как пишет Гумбольдт, сближение человека с внешней природой и самодеятельного развертывания своих внутренних ощущений «в той мере, в какой его духовные силы дифференцируются, вступая между собой в разнообразные соотношения», запечатлевающиеся в языкотворчестве [21, с. 104].

В языковой системе русских донских говоров сложилась характерная для этих говоров ценностная категория времени суток, обусловленная жизненным укладом и спецификой формального мышления (по Гумбольдту), представленного в отмеченных грамматических формах и грамматических (с помощью предлогов) отношений. Частотность употребления одних и тех же грамматических отношений – свидетельство сформировавшегося в определенном направлении формального мышле-

ния: «язык (das Sprechen) как материальное явление и результат реальных потребностей непосредственно касается только обозначения вещей; мышление как явление идеальное всегда касается формы. Преобладающая мыслительная активность придает языку формальную направленность, а преобладающая формальность языка поднимает мыслительную активность» [21, с. 343]. В разных устойчивых словосочетаниях присутствуют одни и те же грамматические отношения с употреблением предлогов, но набор предлогов различен, что обусловлено грамматической формой сочетающихся с предлогом существительных. В сочетаниях *солнца* и *дуба* используются предлоги *в, за, у, с*. В сочетаниях числительного с кочетом – предлоги *с, до, перед*.

Сочетания прилагательного с существительными *упруг, подвечерок* представлены только грамматическими формами.

Сложившиеся устойчивые выражения, обозначая конкретный отрезок времени суток, взаимосвязаны между собой отношениями пропозициональной синонимии, позволяющей в речи, в зависимости от цели и ситуации уточнить необходимый аспект [54].

Временной цикл суток, сложившийся в языковом сознании жителей Дона, являет собой целостный, упорядоченный фрагмент картины мира, который органично входит в состав общей картины мира описываемого этноса, высвечивает особенности его жизненного уклада, укоренившиеся стереотипы.

2. Система ценностей в сознании диалектной личности (на материале словообразовательных отсубстантивов)

Для современного этапа развития лингвистики, ориентированной на изучение языка сквозь призму его культурного бытия, характерен интерес к семантике. Семантическая информация, кодируемая разноуровневыми языковыми единицами, отражает типизированные модели взаимодействия человека с окружающим миром, утверждая «экзистенцию в действительности отдельных тел, лиц, их атрибутов» [34, с. 22]. Результатом такого «диалога», происходящего в пространстве культуры, можно считать «смысловую сеть языка, сотканную им из тех значений, которые пронизывают собою разные его уровни» [53, с. 434], в том числе и словообразовательный уровень.

Назвав словообразование самой глубокой и загадочной сферой языка, В. фон Гумбольдт предопределил обращение исследователей к изучению инвентаря, организации, функционирования словообразовательной системы в системно-функциональном аспекте на материале диалектного языка. Общепризнанной становится идея о коммуникативной функции диалектного словообразования и о его роли в объективации языковыми средствами знаний человека о мире. Как замечает Т. И. Вендина, «в диалектах (в отличие от литературного языка) наблюдается большая степень детализированности и расчлененности одного и того же семантического пространства с помощью словообразовательных средств, что связано с особенностями концептуализации и членения языковым сознанием диалектоносителей окружающего их мира, с потребностями его дифференциации в целях лучшей ориентации и освоения» [14, с. 23].

В целом можно увидеть, что своеобразие диалектного словообразования диктует необходимость рассмотрения словообразовательного типа – основной комплексной единицы словообразовательной системы – в пределах макромодели (на уровне типа-эталона) и микромодели (в реально функционирующих диалектных системах) [6].

Это означает, что посредством анализа мотивирующих, мотивированных единиц, словообразовательной семантики типа, получающей культурную маркированность, можно изучить ценностное видение мира диалектоносителями (см. §1.1). Объектом нашего исследования является словообразовательный тип «Осн. сущ. + -ИН(а)» (далее – СТ) в аспекте его функционирования в русских говорах; в качестве предмета изучения нами выбран план содержания словообразовательного типа, представленный сетью взаимосвязанных словообразовательно-пропозициональных значений, демонстрирующих разные этапы познавательной деятельности диалектоносителей [6; 54].

Диалектоносители, находясь на территории бытования определенных систем говоров, оказываются укорененными в той или иной сфере семиотического пространства культуры, вступая в «диалог» с предметами, являющимися социально или биологически значимыми для них. «Взаимодействие человека с окружающим миром, в процессе которого происходит познание и оценка мира, приводит к формированию ценностного видения мира» [14, с. 9]. Поскольку аксиологическая направленность сознания людей зависит от их культурно-исторического бытия,

то можно предположить, что каждая система говоров отличается своеобразием в лексико-словообразовательном освоении мира, ограниченном рамками словообразовательно-пропозициональных значений (далее – СПЗ).

В СТ «Осн. сущ. +-ИН(а) как макросистеме обнаруживается набор СПЗ, реализация которых в количественном и качественном отношении варьируется в зависимости от его функционирования в контексте разных систем говоров. Например, из обнаруженных нами 31 СПЗ общими для всех систем говоров оказались «артефакт – средство по функционально значимому объекту назначения», «артефакт – результат по средству изготовления», «артефакт – результат по функционально значимому времени». Повсеместная представленность СПЗ свидетельствует о их ядерном положении в смысловом пространстве СТ во всех системах говоров, а также о специализации типа на производстве имен-артефактов в функциональных аспектах результата и средства. СПЗ, возникнув на базе пропозициональных схем, задают, на наш взгляд, общие направления смыслогенеза, получающие конкретизацию на лексико-словообразовательном уровне.

Пропозиция *результат – действие – средство* вводит обобщенную ситуацию получения результата от определенного вида деятельности с использованием того или иного средства, которая отражает этап в развитии событий, в совокупности представляющих целостный образ мира и место человека в нем. Пропозициональная схема, реализуясь в смысловой структуре дериватов, наполняется смысловым содержанием, обусловленным многоаспектностью семантики мотивирующих единиц, посредством сети лексико-словообразовательных значений (далее – ЛСЗ).

В северно-русских говорах обнаруженный набор ЛСЗ, расчленяющих смысловое наполнение СПЗ «артефакт – результат по функционально значимому средству», позволяет вскрыть стоящие за ними культурно значимые ситуации: ЛСЗ «мясо животного, птицы, рыбы» – ситуации получения мяса животного, птицы, рыбы (баранина, гусина, лососина); ЛСЗ «шкура животного» – ситуации получения шкуры животного (моржина); ЛСЗ «суп по ингредиенту» актуализируется на основе ситуации приготовления супа (мясина, гороховина); ЛСЗ «шерсть животного» – на ситуации получения шерсти (лосина, коровятина); ЛСЗ «кушанье по ингредиенту» – ситуации приготовления кушанья (маканина, мякина); ЛСЗ «хлеб по продукту изготовления» – ситуации изготовления хлеба

(мякотина, ржанина); ЛСЗ «мука из определенного продукта» – ситуации изготовления муки (овсянина2); ЛСЗ «продукты питания по средству изготовления» – ситуации изготовления продуктов питания (молочина); ЛСЗ «одежда по материалу изготовления» – ситуации изготовления одежды (опойчина); ЛСЗ «шуба по материалу изготовления» – ситуации пошива шубы (телятина); ЛСЗ «обувь по материалу изготовления» – ситуации изготовления обуви (берестина); ЛСЗ «пряжа по материалу изготовления» – ситуации изготовления пряжи (одервина); ЛСЗ «любое изделие по материалу изготовления» – ситуации изготовления изделия (платина); ЛСЗ «заплатка из определенного материала» – ситуации изготовления заплатки (пашнина); ЛСЗ «посуда из определенного материала» – ситуации изготовления посуды (деревенина); ЛСЗ «предметы быта по материалу изготовления» – ситуации изготовления предметов быта (берестина); ЛСЗ «подоконник по материалу изготовления» – ситуации изготовления подоконника (липина2); ЛСЗ «дрова из определенного материала» – ситуации изготовления дров (березина, елошина); ЛСЗ «силок из определенного материала» – ситуации изготовления силка (волосянина); ЛСЗ «помещение по материалу строения» – ситуации строительства помещения (мшарина); ЛСЗ «волокно растения по средству чеса» – чес растения (гребенина); ЛСЗ «канавка, обработанная сельскохозяйственным орудием» (бороздина); ЛСЗ «сено по средству воздействия» – воздействие на сено природных явлений (дожжевина); ЛСЗ «отходы растений» – в ситуации обработки растений (колосина); ЛСЗ «древесина определенного растения» (осинина); ЛСЗ «икра» – (квокчина); ЛСЗ «помет животного» – животное как живое существо (леготина); ЛСЗ «осадок в чем-либо» – ситуации приготовления напитка (оловина); ЛСЗ «остатки чего-либо» – ситуации приготовления напитка (еловина).

Среди мотиваторов, принадлежащих названным семантическим категориям, можно выделить те, которые получают реализацию в большинстве систем говоров, т. е. частично противопоставленные («предметы быта», «лицо»), и те, которые реализуются в одной или двух системах, отсутствуя в остальных («природные объекты», «растения», «копна сена»), или непротивопоставленные. Наличие реализованных и нереализованных мотиваторов семантических категорий в ряде систем говоров объясняется включением стоящих за ними явлений в культурно значимые и культурно незначимые формы их существования, которые потен-

циально обладают возможностями быть осмысленными субъектом в качестве участников ситуации. Гипотетически явления, объекты, оказавшиеся культурно значимыми и культурно незначимыми, наделены признаками и свойствами, позволяющими им участвовать в ряде ситуаций, вступая в многоступенчатые отношения с сосуществующими явлениями, объектами. Например, растения выращиваются в определенном месте и в определенное время года и используются человеком с целью получения сырья для изготовления каких-либо изделий (продуктов питания, одежды, обуви, предметов быта); при этом их следует обрабатывать, защищать от природных явлений. Потенциальная включенность растений в практическую деятельность людей опирается на их знания о данной реалии, предполагающие ее системное видение сквозь призму сопряженных с ней реалий. Однако на языковом уровне пропозициональное оформление мотиваторов конкретной семантической категории детерминирует их реализацию в одном из возможных аспектов (в южнорусских говорах растения, играя роль объекта в пропозиции, релевантны в аспекте необходимой обработки (*колосовина2* – приспособление для укладки и просушки снопов (Смол.))); иной аспект, связанный с изготовлением изделий из растений, получает актуализацию в рамках пропозициональной структуры *результат – действие – средство* (*оржанина* – хлеб из ржаной муки (Смол.); *альнянина* – платье изо льна (Смол.)). Каждый из актуализованных аспектов мотиваторов семантической категории в смысловой структуре дериватов имплицитно предполагает актуализацию ассоциируемых с ним аспектов. Например, мотиваторы семантической категории «напитки» в северно-русских говорах представлены в аспектах объекта, для которого предназначена особая посуда (*бражина* – кружка, бокал для питья (Пск.)), средства для изготовления продуктов (*молочина* – молочные продукты (Арх.)); в южнорусских говорах – в аспекте объекта, нуждающегося в хранении (*кваснина* – посуда (Смол.)); в среднерусских говорах – в аспекте объекта, нуждающегося в хранении (*бражина* – глиняный кувшин или кадочка для хранения браги (Мордов.)); в уральских говорах – в аспекте объекта, нуждающегося в приготовлении (*бражина* – раствор, смесь для браги (Урал.)); в среднеобских, западносибирских и восточносибирских говорах мотиваторы названной категории не представлены.

Становится очевидным, что актуализация аспектов мотиваторов определенной семантической категории, принадлежащих разным системам говоров, подчиняется логике поэтапного развертывания ситуаций (приготовление, хранение, испитие напитков), прогнозируя появление комплекса взаимосвязанных ЛСЗ. ЛСЗ, расчленяющие смысловое наполнение СПЗ «артефакт – средство по объекту назначения», демонстрируют участие средства в наборе культурно значимых ситуаций, обнаруживающих потенциальные связи друг с другом: в северно-русских говорах – испитие напитков *(братина – кружка, бокал для питья (Пск.))*, носка одежды *(казачина – теплый, покрытый сукном кафтан (Карел., Яросл.))*, уход за животными *(поскотина – изгородь (Яросл.))*, изготовление предметов быта *(кулевина – большой мешок из рогожи (Карел.))*, работа с сеном *(остожина – палка, служащая подпором для стога (Карел))*; в южнорусских говорах – приготовление напитков *(киселевина – мука для приготовления киселя (Смол.))*, хранение напитков *(кваснина – посуда для хранения кваса (Смол.))*, испитие напитков *(братина – сосуд (Курск., Сарат.))*, изготовление приспособлений *(колосовина – ряд жердей, на которые укладывают снопы (Смол.))*, изготовление предметов быта *(печина – сорт глины для обмазывания печей (Орл.))*, владение имуществом *(бабина – имущество (Калуж.))*; в среднерусских говорах – хранение напитков *(бражина – кувшин, кадочка для хранения браги (Мордов.))*, употребление пищи *(братина – блюдо, из которого едят (Влад.))*, шитье одежды *(гольтяпина – разрез у детских штанов (Мордов.))*, хранение икон *(божничина – полка для икон, киот (Пск.))*, разделка дров *(дровина – бревно для разделки на дрова (Подмоск.))*, владение имуществом, хозяйством *(дедина – участок земли (Пск.))*; в среднеобских говорах – перевозка сена *(копенина – веревка, с помощью которой перевозятся копна сена (Среднеоб.))*; в уральских говорах – приготовление напитков *(бражина – раствор, смесь для браги (Урал.))*, изготовление приспособлений, построек, предметов быта *(поскотина – изгородь для защиты полей от скота (Ср. Урал.))*, использование пастбища *(поскотина – пастбище, выгон (Ср. Урал.))*, владение имуществом *(вотчина (Ср. Урал.))*; в западносибирских говорах – приготовление пищи *(братина – большой ковш для разливания пищи (Сиб.))*, изготовление предметов быта *(клепи-*

на – дерево, идущее на изготовление клепок (Нвсб.)), перевозка сена *(копенина – веревка, с помощью которой перевозятся копна сена (Сиб.)*, владение хозяйством *(вотчина (Тобол.))*; в восточносибирских говорах – уход за животными *(кобылина – приспособление для ковки лошадей (Прибайк.))*, ловля рыбы *(сиговина – сеть, предназначенная для ловли рыбы (Забайк.))*, разделка дров *(дровина – бревно, предназначенное для разделки на дрова (Краснояр.))*, изготовление приспособлений *(заплотина – бревно для постройки изгороди (Краснояр.))*, защита от природных явлений *(ветрина – приспособление (Приамур.))*, изготовление предметов быта *(клепина – дерево (Иркут.))*. Анализ приведенных ситуаций показывает, что актуализованные на их основе ЛСЗ обладают широким спектром вариативности в своем развертывании в системах говоров. ЛСЗ «приспособление по объекту назначения», актуализованное в северно-русских, южнорусских, уральских и восточносибирских говорах, имплицитно содержит в себе информацию о других участниках ситуации, выводимую из аксиологически ориентированных контекстов (о субъекте действия, о способе, цели использования средства (*поскотина – изгородь вокруг деревни для защиты полей от скота. –* «*Хлеб свой хозяева поскотиной загораживали» (Ср. Урал.)*); о самом процессе изготовления (*колосовина2 – приспособление для укладки и просушки снопов (Смол.). –* «*Вырыли яму, делали печку, рядом делами настил из жердей. На эту колосовину клали снопы и сушили (Смол.)*). Имплицитно содержащаяся информация указывает на сопутствующие ЛСЗ смыслы, благодаря которым оно приобретает смысловую глубину и перспективу. Смыслы способствует образованию как в рамках СПЗ «артефакт – средство по объекту назначения», так и в рамках других СПЗ ЛСЗ «палка по объекту назначения *(заплотина – бревно для постройки изгороди. – «Надо заплотины нарубить и забор ставить. Заплотины привез из леса, из сосны» (Краснояр.))*; ЛСЗ «хлеб из определенного продукта» в северно-русских, южнорусских, уральских, восточносибирских говорах *(оржанина (Пск., Смол., Перм.), аржанина (Волог., Яросл., Перм., Свердл., Приамур.)*; ЛСЗ «одежда по материалу изготовления» в южнорусских говорах *(альнянина (Смол.))*; ЛСЗ «поле, засаженное определенным видом сельскохозяйственных культур» в северно-русских, среднерусских говорах *(гороховина*

(Карел.), ржанина (Пск., Твер.), оржанина (Новг.)); ЛСЗ «корм для пчел, сходный по значимости с другим видом пищи» в среднерусских говорах *(хлебнина (Подмоск.))*; ЛСЗ «порода глины по результату» в южнорусских говорах *(печнина – сорт, порода глина, используемой для обмазывания печей (Орл.))*; ЛСЗ «место, где раньше находился какой-либо объект» *(печнина – место, где раньше стоял дом (Яросл.))*. Каждое ЛСЗ, в силу свойственной ему смысловой емкости, одновременно эксплицитно и имплицитно оказывается включенным в систему ЛСЗ, организующих смысловое пространство СТ, функционирующего в разных системах говоров в актуальном и потенциальном планах.

ЛСЗ, уже актуализованные в рамках СПЗ «артефакт – средство по объекту назначения», обладая прогностическим потенциалом, имплицитно предполагают появление ЛСЗ, каждое из которых аккумулирует смыслы, вскрывающие потенциальные иерархические связи между ситуациями:

ЛСЗ «ингредиент для приготовления напитков» в уральских говорах *(бражина – раствор, смесь для браги (Урал.))* оказывается связанным с ЛСЗ «продукт по средству изготовления» в северно-русских говорах *(молочина (Арх.))*; с ЛСЗ «посуда, предназначенная для хранения определенного вида напитка» в южнорусских говорах *(кваснина (Смол.))* и среднерусских говорах *(бражина (Мордов.))*;

ЛСЗ «продукт для приготовления кушанья» в южнорусских говорах *(киселевина (Смол.))* – с ЛСЗ «кушанье по ингредиенту» в южнорусских говорах *(желудятина (Смол.))*, в северно-русских говорах *(гороховина (Карел.))*, в уральских говорах *(горошина (Перм.))*, в среднерусских говорах *(кислина (Влад.))*, в западносибирских говорах *(кугульнина (Сиб.))*; с ЛСЗ «кушанье по посуде приготовления» в северно-русских говорах *(щанина – капуста для приготовления щей (Яросл.))*; с ЛСЗ «поле, засаженное определенным видом сельскохозяйственных культур» в северно-русских, среднерусских говорах *(гороховина (Карел.), ржанина (Пск., Твер.), оржанина (Новг.))*.

Лексико-словообразовательная репрезентация смыслов является закономерной в границах словообразовательного типа, функционирующего в русских говорах. Словообразовательный тип, представленный в

определенной системе говоров, стремится приобрести собственный смысловой профиль посредством комплекса ЛСЗ, как реализованных, так и потенциальных, демонстрирующих этапы развертывания ситуации (см. работы Л. А. Араевой, А. А. Шумиловой).

Таким образом, словообразовательный тип – многоуровневая, многомерная система, аккумулирующая культурно значимую информацию о поэтапном ходе жизнедеятельности диалектоносителей, их ценностных предпочтениях, апперцепции и стереотипных моделях поведения в процессе взаимодействия с окружающим миром.

§ 2. Отражение образа слова в языковых явлениях (на примере явлений синонимии и полимотивации)

1. Ситуативная и индивидуальная синонимия как результат трансформации мыслительно-чувственного образа слова

Индивидуальный вид синонимии в традиционной лингвистике воспринимался как «ложный, не имеющий ни структурных, ни логических ограничений», так как «индивидуальное употребление слова может редко выводиться из сферы привычных для него связей, по чисто субъективным ассоциациям» [19, с. 21]. Такой подход к синонимии отрицался, считалось, что этот вид синонимии приводит к размыванию самого термина: «образное сопоставление понятий – это крайний вариант синонимической ситуации, построенной на субъективных или мнимых связях» [11, с. 34]. Но в работах таких ученых, как В. Гумбольдт, А. А. Потебня, Б. де Куртенэ, Ш. Балли и др., говорится о существовании как индивидуального языка, так и общенационального, который является «обобщающей конструкцией, состоящей из целого ряда реально существующих индивидуальных языков» [12, с. 71]. Всякое понимание слагается из единства субъективного и объективного. Называя один и тот же предмет, каждый вкладывает в слово свое представление: в общении люди «затрагивают друг в друге одно и то же звено цепи чувственных представлений и начатков внутренних понятий, прикасаются к одним и тем же клавишам инструмента своего духа, благодаря чему у каждого вспыхивают в сознании соответствующие, но не тождественные смыслы» [21, с. 165]. Гердер в своих работах подчеркивает чувственный характер речи и считает, что «в любом ее знаке следует воспринимать не сам знак, а тот

смысл, который ему присущ; душа воспринимает не слово как носителя силы, – но саму силу, то есть смысл слов» [16, с. 160]. Таким образом, значение слова реализуется в языке как абстрактной сущности, смысл же представляет собой реальную жизнь значения, актуализирующуюся в сознании индивида и в различных речевых актах. При естественном общении мы оперируем индивидуальными смыслами, вкладывая в слово свое представление. На таком подходе к языку основаны современные концепции синонимии, поскольку он помогает раскрыть не только природу языкового феномена, но и выявить особенности ментально-речевой деятельности человека.

Явление синонимии занимает значительное место в изучении специфики функционирования слова в пространстве ментального лексикона. Каждый человек обладает собственной психикой. Это означает, что у разных людей разное восприятие, разные ассоциации по отношению к предметам или явлениям, а, следовательно, и процесс номинации различен. При этом психолингвистический подход к значению предполагает его интерпретацию не как объективно существующего вне структуры сознания носителя языка, а, в первую очередь, как достояние индивида. В связи с этим значимым становится функционирование слов, «близких по значению», внутри ментального лексикона.

В речевой деятельности оперирование словами, близкими по значению, не вызывает трудностей, но эксплицирование критериев для установления сходства или различия между лексемами вызывает затруднения. Очевидно, это связано с тем, что единицы в индивидуальном сознании не представляют собой четко организованную систему и при описании близости значений сознание индивида не ограничивается пределами лексико-семантической системы языка и оперирует своей системой знаний о мире. Речевые синонимы не только контекстуально обусловлены, но и зависят от индивидуальных особенностей говорящего, они существуют в реальности: в реальном времени, пространстве, в сознании реального субъекта «здесь и сейчас» [36, с. 80].

Слово, вызывая в нашем сознании образ того, о чем идет речь, выводит нас на определенную ситуацию, в которой также происходит категоризация, выделение важных и неважных моментов. «Любая ситуация значима для индивида, это не просто фиксация существующих свойств и предметов явлений реальной действительности, а отношение к ним, спо-

соб видения, направление которого определяется внутренним контекстом носителя языка. Именно внутренний контекст является основанием создания образа ситуации. При этом субъект соотносит не образ с предметом, а различные свойства и отношения предмета – в образ» [36, с. 36]. Процесс построения образа в индивидуальном сознании реализуется в неком «универсальном коде», специфичность которого определяется «способностью сознания суммировать результаты полученной и переработанной информации (нередко поступающей по разным каналам) и, тем самым обеспечивая связь между разнокорневыми элементами единой информационной базы человека» [24, с. 155–156]). Ситуационный подход выводит за рамки сугубо языкового знания и включает исследование знаний о мире (энциклопедические знания), выходит на индивидуальную картину мира [24], акцентирует внимание на образе мира и неразрывности предметного и вербального значения [37]. Такой подход, с одной стороны, связан с понятием репрезентации и ментальных моделей, а другой – с проблемой взаимодействия языковых и энциклопедических знаний о мире как средстве выхода на целостную картину мира и объясняет существование ситуативных синонимов (здесь же можно рассматривать и стилистические синонимы), слов, различающихся различной эмоциональной окраской. Формируется определенная оценка отношения к ситуации, складывается ее образ, и слово в контексте этой ситуации переживается соответственно ей, как бы преломляясь через нее. Обилие ситуаций (фреймов) [18, с. 81], обилие взглядов на эти ситуации, которые рождают потребность обозначить их, закрепить их за определенной языковой формой потенциально провоцируют бесконечный процесс установления сходства (переживание слов как близких по смыслу) и рождение новых смыслов (многообразие функционирования слова в различных ситуациях рождает обилие смысловых оттенков, которые приводят к распаду тождества) и новых форм (новые номинации, словообразовательно-пропозициональная синонимия).

В качестве примера возникновения ситуативных синонимов, функционирующих в пределах определенного «фрейма», можно привести анализ отрывка из романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», сцену, когда Берлиоз и Бездомный впервые видят таинственного незнакомца – Воланда. В романе прекрасно продемонстрировано, как происходит познание незнакомого объекта, попытка охарактеризовать его (процесс ка-

тегоризации) и обозначить (лексикализации). Первое впечатление, которое произвел незнакомец, позволило Берлиозу и Бездомному отнести его к разряду иностранцев, чему способствовал необычный внешний вид и такая отличительная деталь, как заграничные туфли. Далее появляется стремление упорядочить сложившийся образ в систему родовидовых отношений: «“Немец”, – подумал Берлиоз»; «Англичанин, – подумал Бездомный. – Ишь и не жарко ему в перчатках». Сложившиеся индивидуальные образы способствуют тому, что объект относится к одной категории, но характеризуется на основе разных дифференциальных признаков, поскольку каждый индивид имеет собственное представление об иностранцах и подмечает разные детали в познаваемом объекте: «Тут он вежливо снял берет, и друзьям нечего не оставалось, как приподняться и раскланяться. “Нет, скорее, француз” – подумал Берлиоз. “Поляк?..” – подумал Бездомный»; *вежливость* и *берет* связаны в сознании героев с разными видовыми категориями в пределах категории «иностранец», такими, как *француз, поляк*. Далее номинации постоянно меняются по мере производимого впечатления: *интурист, иноземец (необычный, загадочный), заграничный гусь (пренебрежительно, раздраженно), «он не иностранец, он престранный субъект» (неприятное впечатление, тревожные мысли), шпион, русский эмигрант (отсутствие акцента, знание их имен, подозрение)*. Можно сказать, что данные номинации синонимизируются в этом контексте: обладают рядом общих и различительных сем, обозначают один объект действительности, при этом дополняя и конкретизируя сложившийся образ (об образных средствах в творчестве М. А. Булгакова см. § 3.3).

Выделенные синонимы расходятся с традиционным синонимическим рядом (отраженным в словарях), представляя собой скорее соединение нескольких синонимических рядов, объединенных на основе общих сем. Например, в словаре синонимов под редакцией Александровой представлены следующие ряды синонимов. ***Иностранец*** *– иноземец, чужеземец, иноплеменник, немец (устар.).* ***Неизвестный*** *– незнакомый.* ***Загадочный*** *– таинственный.* ***Странный*** *– непонятный* [1]. Слово *шпион* не представлено ни в одном из словарей синонимов, но, как показал выше приведенный пример, оно вступает в синонимические отношения в определенном контекстном окружении. В определенной мере появление в качестве синонима к слову *иностранец* слова *шпион* обусловлено тем временем, в которое писался роман, вернее, идеологией советского бытия.

Таким образом, синонимы являются коммуникативно-обусловленным явлением, отражающим движение мысли в процессе осмысления объекта номинации в конкретной речевой ситуации. В синонимичные отношения вступают слова, не являющиеся синонимами в системе языка, поскольку только индивидуальному сознанию известно, что похоже в этом мире, и только ему свойственно устанавливать сходства и различия в познаваемой действительности.

В подтверждение описываемого примера нами был проведен ассоциативный эксперимент, результаты которого показали, что в ассоциативных полях, выстраиваемых по отношению к словам *незнакомец, иностранец* и *шпион*, есть ряд общих ассоциаций, свидетельствующих о синонимических отношениях. Слово *шпион* появляется в ассоциациях у людей старшего поколения, очевидно, для человека советского времени *иностранец* и *шпион* являются словами, близкими по смыслу, общая сема «*чужой»,* характерная для всех трех слов, существует в ассоциативных полях и современного времени: **иностранец –** англичанин, китаец, иноземец, европеец, эмигрант, легионер, шпион, нерусский, чурка, **чужак**, неместный, приезжий, турист, беженец, **не свой**, зарубежный гость, из-за границы, **незнакомец**, нерусь, интурист, заморский.

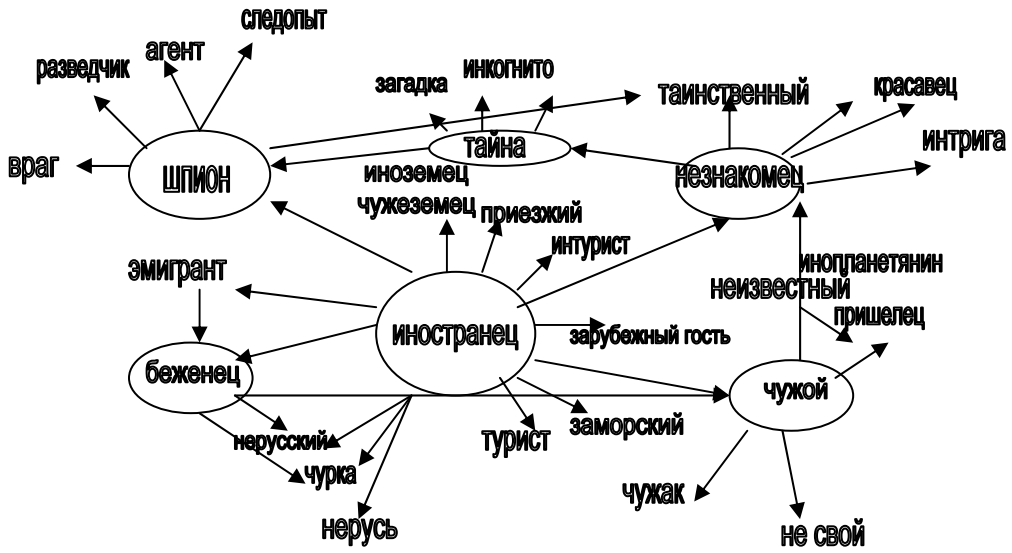
Включение слова *беженец* в данные синонимические связи обусловлено сложившейся в настоящее время общественной ситуацией. *Беженец* – человек, волей сложившихся обстоятельств вынужденный переехать из родных мест на постоянное поселение в другое место, в котором он воспринимается как *иностранец, чужак.* В пределах представленного синонимичного ряда можно выделить более тесные группы синонимичных слов: *беженец, чужак, неместный, не свой (слова этого ряда так или иначе связаны с именованиями беженцев);* можно выделить группу именований беженцев по признаку «принадлежность к другой национальности»: *нерусь, чурка, нерусский.* Отдельную группу составляют синонимы, обозначающие людей, на некоторое время приехавших из-за рубежа в Россию*: турист, интурист, зарубежный, заморский гость, европеец*. Сюда же скорее всего примыкает слово *шпион*. В каждом из подрядов гипостазируется один из признаков, объединяющих слова в более конкретную синонимичную категорию.

Одновременно слово **шпион** объединяет слова иного синонимичного ряда: разведка, разведчик, Штирлиц, жучки, **иностранец**, агент,

след, конспирация, кодировка, Джеймс Бонд, осторожность, опасность, **тайна**, решимость, ответственность, следопыт, подглядовальщик**, плащ**, **черный плащ**, шляпа, предатель, снайпер, резидент, слежка, преследует, фашист, **чужой**. То же самое мы можем наблюдать и в синонимичном ряду, в основе которого находится слово *незнакомец* – загадка, **тайна**, неизвестный, таинственный, **не свой**, пришелец, инопланетянин, **чужой**, инкогнито, перспектива, приятный, **иностранец**, интересно, тайный поклонник, подозрительный, **человек в черном плаще**, опасность, красавец.

Придерживаясь точки зрения, что синонимы образуют естественную категорию, можно заметить, что традиционные доминанты синонимического ряда совпадают с прототипами образуемой категории. Такой подход разрушает привычное представление о синонимическом ряде, который не может быть четко выстроен в силу того, что со сменой «угла зрения» слова не переживаются индивидом как близкие по значению. Причины, по которым происходит смена «угла зрения», имеют не только предметную основу, но и эмоционально-оценочную, на установление сходства или различия не могут не повлиять и другие специфичные особенности индивидуального сознания. Поэтому формирование оттенков значения и переживание синонимии смыслов на основе единой информационной базы человека имеет ситуативный характер, переживание близости значения слов «для меня здесь и сейчас» [36]. В психолингвистической традиции значение слова в речемыслительной деятельности индивида является единственным способом взаимодействия с внешним миром, поэтому не стоит забывать об общности семантической организации слов при формировании синонимов. Сознание имеет полевую структуру, а члены нескольких синонимических рядов обладают одинаковыми семами, тем самым сливаясь между собой, вместо синонимического ряда образуется сеть. В пределах таких семантических сетей на основе различных, ценностных для человека признаков образуются совокупности близких по значению слов. Следует отметить, что одно и то же слово на основе разных актуализованных признаков может входить в несколько синонимичных объединений. Таким образом, синонимичные ряды всегда подвижны, незамкнуты, переплетаются между собой в ядерной и периферийной семантической сфере. Они проявляют быстроту, гибкость мысли, стремящейся воплотить в языковой форме малейшие ее изменения, обусловленные познанием мира и социальным опытом чело-

века, его проникновением в эту жизнь и тем культурным пространством и сложившимися стереотипами, проявляющими специфику национальной ментальности [5]. На основании сделанных выводов, продемонстрируем пример синонимической сети к слову-стимулу **иностранец**:



Выстроенная синонимическая сеть показывает нам, что отношения тождества и сходства, преимущественно строясь на индивидуальной основе, непосредственно зависят от того социально-культурного пространства, в котором проживает индивид, и от глубинных познавательных процессов, находящихся в основе речемыслительной деятельности.

Говоря об индивидуальном личностном видении мира, о личностно-смысловых образованиях, не нужно забывать об одной из основных функций языка как средства общения, за которым должно стоять единое или сходное понимание реальности. То есть индивидуальные личностные смыслы не бывают беспочвенными и имеют «некоторую культурную “сердцевину”, единую для всех членов определенного социума и фиксируемого в понятии значения. Можно наряду с индивидуальными значениями говорить и о системе инвариантных образов мира, точнее, – об абстрактных моделях, описывающих общие черты в видении мира различными людьми» [37, с. 273].

В данном случае речь идет о культурных прототипах, фреймах, сценариях, свойственных определенным социальным группам, о различных типах ментальных репрезентаций (семантические сети, ментальные образы, схемы) и о доязыковых когнитивных структурах (пропозициях),

оперирование которыми является органичной составной частью процесса речепорождения, и относительно них происходит определение места различных языковых величин.

Дихотомия индивидуального и объективного в языке отражается в психолингвистической традиции как различение смысла и значения языковых знаков. Смысл слова – это явление подвижное, постоянно меняющееся. «Если смысл слова есть совокупность всех психологических факторов, возникающих в нашем сознании благодаря слову, то значение есть одна из устойчивых, унифицированных зон смысла, который приобретает слово в контексте какой-либо речи, – один из камней в здании смысла» [15, с. 328]. Смысл слова постоянно изменяется сообразно отдельным сознаниям и для одного и того же сознания в соответствии с обстоятельствами.

Применение фреймового подхода позволяет рассматривать синонимию как ситуативно-обусловленное явление, рождаемое и изменяемое в зависимости от ситуации общения. Отношения между элементами внутри определенного фрейма порождают синонимию смыслов, посредством процесса категоризации или ассоциативных связей. При этом фреймы не являются изолированными, а, пересекаясь друг с другом, разрастаются в сеть. Многообразие фреймов, обилие взглядов ведет к потребности обозначить, закрепить их за определенной языковой формой, потенциально провоцируя бесконечный процесс установления сходства (переживание слов как близких по смыслу), а также рождение новых смыслов (многообразие функционирования слова в различных ситуациях рождает обилие смысловых оттенков, которые приводят к распаду тождества) и новых форм (новые номинации). Таким образом, ситуативные и индивидуальные синонимы являются результатом трансформации мыслительно-чувственного образа слова в пространстве ментального лексикона индивида и зависят от особенностей сознания, от социальных, гендерных и культурных факторов. В результате чего мы наблюдаем относительное тождество единиц, обусловленное ситуацией и индивидуальным сознанием.

2. Психосемиотический эксперимент – методика изучения языкового образа в полимотивированных единицах

Полимотивация «представляет собой момент раскрытия смысловой плотности оязыковленного образа, маркированного деривационой струк-

турой» [29, с. 84], и определяется рядом детерминант (основной и сопутствующими детерминантами).

Изучение функционирования созвучных по основе элементов в аспекте реализации системных возможностей языка связано с обоснованием системности явления (А. Г. Антипов, Л. А. Араева, О. И. Блинова, П. А. Катышев и др.), его роли в познавательной деятельности языковой личности (Л. Г. Зубкова, П. А. Катышев, С. В. Оленев, Ю. С. Паули и др.), а также с поиском детерминант, способствующих росту мотивированности определяемого деривата (А. Г. Антипов, Н. Д. Голев, П. А. Катышев). Несмотря на то, что в связи с изучением данной проблемы были получены определенные результаты, ощущается необходимость в более внимательном изучении того влияния, которое оказывают структурные свойства языка / слова (структурные детерминанты) на речемыслительную деятельность индивида. Поэтому рассмотрение зависимости полимотивации (интенсивного воспроизведения в речи созвучных по основе элементов) от структурных свойств деривата как темообразующего элемента дает возможность предположить, что устойчивость / затухание полимотивации коррелирует со степенью проявленности внутренней формы деривата. Полимотивация в этом случае рассматривается как способ реализации смыслового потенциала производного, основанный на действии механизма формальной аналогии определяемого и определяющего и реализующийся через неоднократное воспроизведение в речи звукобуквенного комплекса отсылочной части деривата. В лингвистике под воздействием традиции, восходящей к учению Ф. де Соссюра об анаграмме, явление полного или частичного воспроизведения звукобуквенного комплекса корневой морфемы именуется осно́вной анафонией [41], в соответствии с чем полимотивация может быть квалифицирована как неоднократное использование в речи осно́вной анафонии с целью раскрытия языкового образа производного.

В силу установки на экспериментальную проверку гипотезы, материалом исследования послужили данные специально организованного направленного психолингвистического эксперимента, которые обрабатывались статистически для выявления превалирующих тенденций мотивационного дискурса, а также разбирались с помощью процедур дискурсивного анализа, в соответствии с которым составленные испытуемы-

ми тексты есть субстрат, содержащий разнообразные конкретизаторы, раскрывающие смысловой потенциал определяемого деривата.

Для проведения эксперимента испытуемым – школьникам гимназии № 21 г. Кемерово (6-ые классы) в количестве 45 человек и студентам КемГУ в количестве 81 человека – предъявлялись установочный текст и задание, базовая функция которых заключается в создании условий, настраивающих продуцентов на внимательное отношение к определенным словам и творческое их осмысление. См. текст-установку и задание:

Каждое лето мы со студентами выезжаем на диалектологическую практику. Как правило, для этого мы выбираем какую-нибудь глухую деревеньку, расположенную вдали от цивилизации, где люди живут в гармонии с природой, придерживаясь издавна заведенных традиций, доставшихся им от предков. В одну из таких экспедиций встретилась нам бабушка Аграфена, местная травница. Жила она на краю деревни, прямо около самого леса, но каждый в деревне знал, как ее найти. Ведь если случилась беда: *заболело что, корова не телится или еще какая напасть – то все обращались к ней за советом и помощью. Уж очень она много знала, но лучше всего Аграфена разбиралась в травах*: *и как трава называется, и где ее найти можно, когда трава цветет и когда ее нужно собирать, чтобы для пользы она послужила, а когда уже и толку в этом никакого нет, и что в каком растении брать нужно (где листочек сорвать, где цветочек, а где корешок выкопать), и как отличить вредную траву от полезной, и какую траву при каких недугах надо использовать, а также как правильно отвар или настой приготовить, и как ее перед этим засушить, чтобы все нужные свойства сохранить, а от вредных избавиться. А рассказывать об этих травах она страсть как любила, и так красочно, так захватывающе у нее это получалось, что заслушаться можно было. Иногда засидишься у нее за чашкой травяного чая и не заметишь, как уже коровы с выпаса домой идут. А когда мы с Аграфеной гуляли по полям и лесам, там уж она ни одной травинки, ни одного листочка не пропускала – о каждой что-нибудь да расскажет.*

И особенно меня поразил рассказ Аграфены о таких травах, как красноголовник, медуница, девятильник, рекостав и свербигуз, которые мы встретили во время одной из наших прогулок по лесу. Так удивитель-

но она о них рассказывала, все-то о них знала: *и почему их назвали, и для чего они нужны и т. д. и т. п.*

Задание: напишите рассказ травницы Аграфены об этих растениях.

Проводимый эксперимент по форме организации сближается с психолингвистическим – продуценту предъявляется стимул (в нашем случае пять производных) для того, чтобы получить речевую реакцию, – но по существу имеет ряд отличий.

Так, традиционно в психолингвистике наиболее распространенной формой психолингвистического эксперимента является свободный ассоциативный эксперимент, использование которого способствует изучению речемыслительных процессов. При этом решаемые исследователями проблемы, в том числе и с привлечением результатов свободных ассоциативных экспериментов, направлены в основном на построение модели внутреннего лексикона индивида (А. А. Залевская, Н. О. Золотова), исследование процессов усвоения и хранения информации (Дж. Андерсон, Г. Боуэр, А. Г. Асмолов, А. А. Залевская), изучение процессов идентификации слова (Т. Ю. Сазонова, Е. Ю. Мягкова, С. И. Тогоева, Т. Г. Родионова, С. О. Сабитова) и т. д. Таким образом, внимание ученых сосредоточено преимущественно не на языковой системе, а на том, *что* ее обусловливает в индивидуальном сознании и подсознании.

Процесс идентификации вербальных стимулов активно изучается Тверской психолингвистической школой. В ранних публикациях исследователей данной школы этот термин был более развернутым: ученые говорили об *идентификации психологической структуры значения слова.* В дальнейшем понятие было свернуто до термина *идентификация слова,* и не только для удобства пользования, но и потому, что психолингвистические исследования последних лет убедительно доказывают, что значение – это нечто большее, чем просто структура, так как при взаимодействии со словом идентифицируется не только значение, но и некоторые следы на пути от перцептивного стимула (написанного / сказанного слова) к информации, стоящей за словом в сознании и подсознании человека.

В самом общем смысле «акт идентификации устанавливает тождество объекта самому себе путем сопоставления свойств, признаков, фактов и т. п., данных в непосредственном наблюдении или поступающих

по каналам информации, со сведениями или впечатлениями, вытекающими из прошлого опыта. Идентификация есть итог сличения результатов разного знания прямого и опосредованного» [7, с. 111].

Процесс идентификации при этом приравнивается к процессу поиска опор, необходимых для узнавания стимула, т. е. данный процесс рассматривается как процесс опознания слова, осуществляемого по принципу сравнения. «Поэтому ассоциативные эксперименты служат орудием исследования скорее сугубо отражательных (репродуктивных), чем творческих (продуктивных) актов человеческой деятельности» [38, с. 41].

При расширенном понимании процесс идентификации – это познавательный процесс, направленный на осмысление языкового знака, или речемыслительная категоризация, «т. е. установление связи между звучанием и значением познаваемого слова, погружающегося в систему языковых категорий (и лексических, и грамматических), актуальных для языкового сознания познающего субъекта» [39, с. 90]. По сути дела, идентификация – это понимание или, обращаясь к терминологии В. фон Гумбольдта, момент «инстинктивного установления» (прояснения, прозрения) внутренней формы слова.

Для описания процесса идентификации в таком смысле необходимо использовать другие методы исследования. Так, в работе С. В. Оленева отмечается: «для того чтобы раскрыть семиотический (у́же мотивационный) потенциал словообразовательной формы и отдельных ее свойств, необходимо использовать специальные приемы экспериментального моделирования» [38, с. 70]. В этой связи психосемиотический эксперимент (модифицированный психолингвистический эксперимент), используемый в работах Кемеровской дериватологической школы (прежде всего работы А. Г. Антипова, Л. А. Араевой, П. А. Катышева, а также исследования, выполненные под их руководством), способствует созданию специальных условий, необходимых для более осознанной реализации мотивационного потенциала деривата в ходе дискурсивной деятельности индивидов.

Психосемиотический эксперимент направлен на актуализацию процессов формирования образа и последующего его раскрытия в дискурсивной деятельности информанта, что обусловлено рассмотрением языка с точки зрения его психичности и семиотичности. Под психичностью в данном случае понимается «способность языка создавать образ

как условие для осмысления восприятия, а также служить средством осознания образа в качестве представления, понятия или группы понятий и представлений» [30, с. 67], а семиотичность рассматривается как свойство языка, «обеспечивающее единство и расчлененность знака» [3, с. 15].

Динамика речемыслительной категоризации языкового знака, на формирование которой направлен психосемиотический эксперимент, рассматривается в рамках тетрады «субстрат – образ (протослово, или же его структурная разновидность – дериватема) – представление – понятие», т. е. как семиотический процесс, в ходе которого осуществляется «приближение вещи (т. е. субстрата) к полноте ее смысловой реализации (т. е. к понятию) за счет обобщения (т. е. создания образа) и уточнения (т. е. замены образа представлением) познаваемого» [29; 39], что связано с системностью осмысления данного процесса.

Процесс категоризации означает «получение признания в сфере действующей целесообразности, согласно которой участь любой вещи состоит в переходе от знака-энигмы (субстрата) к знаку-образу (протослову, или же его структурной разновидности – дериватеме), способному продемонстрировать возможности своего осмысленного существования» [29, с. 76].

В данной работе утверждается, что дериватема, раскрывая «познавательный статус словообразовательной формы», «представляет собой одну из разновидностей протослова – опорного элемента, концентрирующего и стимулирующего речемыслительную деятельность языковой личности» [29, с. 6]. При этом языковой знак приобретает осмысленность тогда, когда конкретизируется во всей своей полноте. Поэтому, познание можно представить также «как процесс, совмещающий в себе образование протослова и планомерное его уточнение – создание элемента, который, с одной стороны, ориентирует, настраивает на реализацию его смыслового потенциала, а с другой – становится все более освоенным, конкретизированным» [29, с. 84].

Представляя собой «внутренний», «интериоризованный» знак, «внутренне осваиваемую структуру, провоцирующую на увеличение формально соотносимых конкретизаторов», дериватема соответственно «определяется по тому, какую форму приобретает субстрат при вхождении в сознание, а также по той функции, которую выполняет данная структура в событии познания слова» [29, с. 19].

Процесс взаимодействия индивида и языкового знака состоит из двух этапов: 1) «фиксации познающего усилия на языковом знаке, возведения его в ранг порождающей единицы, способной стать источником раскрытия замысла» [39, с. 90] и 2) «реализации тех символических потенций, которые были установлены моментом выделения (акцентировки) познаваемого знака» [Там же]. В связи с вышеуказанными особенностями процесса идентификации в эксперименте помимо производных слов, которые являются непосредственными стимулами, в качестве дополнительного (направляющего) стимула, вводится установочный текст, восприятие которого создает предпосылки для сознательного осмысления знака и настраивает продуцентов на внимательное отношение к деривату. Таким образом, направленный на раскрытие смыслоисполненности словообразовательной структуры познавательный процесс, положенный в основу экспериментального изучения, активизируется за счет проблемной ситуации: а именно, необходимости раскрытия смыслоисполненности словообразовательной структуры слова «с опорой на установленный стимул и провоцируемый модус восприятия знака» [29, с. 87]. Создание проблемной ситуации осуществляется за счет введения в эксперимент момента восприятия установочного текста, в котором описывается реально не существующая, но принципиально возможная коммуникативная ситуация. При этом в текст-установку включаются стимулы, обусловливающие интенсивное создание и раскрытие познаваемого языкового образа и оптимизирующие наблюдения экспериментатора за тенденциями влияния знаковой структуры на текстопорождение. К таким стимулам можно отнести:

(1) погружение продуцентов в мир субъекта речи (*травницы Аграфены*);

(2) выбор фитонимов (названий растений) как знаков с многопризнаковой семантической структурой, по заданным признакам которой (*место произрастания, время цветения и сбора, целебные части, характер использования, лечебное действие* и т. д.) требуется охарактеризовать специфику наименований;

(3) выбор в качестве стимулов производных фитонимов, обеспечивающих более пристальное отношение продуцентов к словообразовательной структуре производных;

(4) указание на определенную речевую форму (*рассказ*), приводящую к включению характеристик растений в некоторую описательную текстовую структуру.

Гипотетически самостоятельную предпосылку осуществления речемыслительной деятельности испытуемых представляют вводимые в установочное задание структурные параметры означающих. Пять производных (*красноголовник, медуница, девятильник, рекостав* и *свербигуз*), предложенных информантам в качестве слов-стимулов, имеют разные структурные характеристики.

§ 3. Слово и образ в языковых жанрах

1. Благодарность в культуре речевого общения

Природа современного человека во многом объясняется его средой, его культурой, важнейшим компонентом которой оказывается язык. Уровень общей культуры человека в связи с этим определяется его речевой культурой. В процессе социализации человек, становясь личностью, познает этические нормы взаимоотношений с окружающими, в том числе и нормы речевых взаимоотношений, то есть овладевает культурой общения. Для гармоничного взаимодействия своих членов общество вырабатывает некие стандартизованные правила социального (и речевого) поведения, которые определяются представлением об образце, шаблоне. Поэтому чтобы не быть архаичным, человек осуществляет свое поведение, руководствуясь формальными законами, выработанными обществом в силу многократного повторения одинаковых проявлений в стандартных ситуациях. Умение ориентироваться в ситуации общения, в ролевых признаках партнера, способность соответствовать собственным социальным признакам и удовлетворять ожидания других людей, стремиться к образцу, сложившемуся в сознании носителей языка и т. п. – все это, в конечном счете, связано с понятием речевого этикета, и, как следствие, с культурой речевого общения.

Общая ситуативно-целевая задача речевого этикета – говорить, чтобы высказаться и встретить понимание, опознать себя как достойного члена данного социума. Речевой этикет призван сохранить сложившийся тип отношений, отдать дань привычке к обмену мнениями, эмотивной эксплицированности речевого поведения, в которой отсутствует инфор-

мативная необходимость. Предписывая обществу некую систему устойчивых речевых формул общения с целью установления речевого контакта, речевой этикет включает в себя определенные «национально-специфические правила речевого поведения, применяемые в ситуации вступления собеседников в контакт и поддержания общения в избранной тональности соответственно обстановке общения» [49, с. 5. См. также 17].

Рассмотрение речевого этикета связано с описанием ритуала как этнокультурного феномена, поскольку ритуальные действия составляют неотъемлемую часть этикета. Исследование этикетного поведения как разновидности ритуального позволяет представить реализующие его этикетные речевые жанры (речевой жанр в дальнейшем РЖ) в качестве экспликации определенного вида речевого действия, которое организует речевое взаимодействие и позволяет правильно интерпретировать поведение других людей. Повторяемость и стереотипность жизненных ситуаций приводят к образованию стандартных, шаблонных фраз, называемых «стереотипными высказываниями», которые закрепляют способы выражения наиболее частотных и социально значимых коммуникативных намерений. Предписывая определенные типы речевого поведения, правила успешного взаимодействия коммуникантов соотносятся с представлениями о ритуализованном поведении, представляющем собой стереотипное поведение как ясно осознаваемое социализированной личностью модели поведения. Ритуал как главный механизм коллективной памяти, регулирующий социальную жизнь общества, являет собой систему речевых действий, совершаемых по строго установленному порядку, традиционным способом и в определенное время [4, с. 101]. Будучи некой ситуативной моделью, иначе сценарием, ритуал наделяет человека определенной маской, обязует его следовать шаблону, соответствующего нормам данного социума. Этикетное поведение, будучи ритуализованным по своей природе, включает в себя ритуальные сценарии общественного поведения или иначе правила оформления высказываний, облаченных в некую жанровую форму. Человек в процессе социализации усваивает этикетные РЖ, предусматривающие правила взаимодействия с партнером, особенности ориентации в пространстве социального взаимодействия. В ритуальном поведении, выражающемся в стремлении к заданному коммуникативному взаимодействию, ритуальная роль коммуниканта включает такие установки, как ориентация на адресата, учет его

статусных характеристик, прогнозирование речевых реакций, моделирование отношений с адресатом в рамках конвенциональных норм.

Особое место в системе этикетных речевых форм, сложившихся в культуре разных народов, занимает благодарность как слово и как действие. Почти во всех культурах слова благодарности пришли из торжественного красноречия и постепенно стали обычными формами выражения признательности, утрачивая особенности книжных слов [32, с. 228]. Русские формы по происхождению такие же: *исполать*, *спасибо*, *благодарю*.

Исполать в значении «спасибо», известное еще с XVI века, является искаженным в русском произношении греческим сочетанием слов «ейс полла ети», то «есть многая лета»: помоги Бог, то есть спасибо. В итоге «исполать тебе, добрый молодец» оказывается вовсе не русским по происхождению и в настоящее время является «дремучим архаизмом» (Ср. данные «Словаря современного русского литературного языка» 1956 г. [45]. «*Исполать*, междом. Устар. Хвала, слава (употребляется в восклицательном обращении как выражение одобрения, восхищения) и «Большого толкового словаря» 2001 г. [13], где слово «*исполать*» уже не фиксируется).

Далее, этикетная формула *благодарствую*, то есть «возношу благодарение, благо дарю». В русском языке во времена А. С. Пушкина слово *благодарствую* смешивалось с разговорным *благодарствуй*. Фонетическое изменение слова в разговорной речи влечет и изменение в значении: будто уже не ты благодаришь, а себе требуешь благодарности (благодарствуй). В простой замене старинного глагола *дарствуешь* новым *даришь* происходит понижение степени важности, опрощение формы слова. Чтобы избежать этого, изначально стали употреблять сложное сочетание, соединяющее выражение благодарности с низкой просьбой: *покорно благодарю*. Внутренняя форма глагола *благодарю* раскрывает его исконный смысл «дарения блага».

В XVI в. в русском языке прочно закрепляется форма *спасибо*, включив в себя все основные смыслы сопутствующих ему слов. *Спасибо* возникает на основе двух слившихся слов: спаси (вас) Бог: см. *Спасибо* из *съпаси богъ [48]. В конце второго слова исчезает звук г. несколько меняется смысл слова, поскольку вместо прежнего «спаси вас Бог» звучит «спасибо вам». Таким образом, изначально *спасибо* – это пожелание «спасения Богом» за совершенное малое или большое доброе дело. Через

некоторое время *спасибо* стало настолько самостоятельно, что его склоняли как существительное среднего рода: *Из спасиба шубы не выкроишь, Что мне в твоем спасибе?, Своего спасиба не жалей, а чужого не жди.* «Столь свойское», по выражению В. В. Колесова, обращение с некогда торжественным словом долго мешало ему войти в обиход как частице-обращению [32, с. 229].

К настоящему времени полностью исчезла былинная форма *исполать*, а оставшиеся формы *спасибо* и *благодарю* начинают дифференцироваться по степени официальности / неофициальности: *благодарю* встречается преимущественно в книжных стилях, тогда как *спасибо* является более нейтральной формой, характерной для обиходно-разговорного общения. По мнению авторов коллективной монографии «Хорошая речь», *спасибо* – вообще самая частотная формула благодарности, независящая от типа речевой культуры [51]. Любые иные формулы благодарности воспринимаются уже как отклонения от привычной нормы. Например, в московском ресторане «Славянский базар» швейцар, обслуживающий уходящих гостей, услышав вместо обычного «Спасибо!» – «Благодарю Вас!», отреагировал таким образом: «“Благодарю” уехал в Париж, а “Спасибо” осталось в России». Формулы гипервежливости в настоящее время практически не используются (к примеру, *очень тронут вашим внимание, почту сие за благодеяние, разрешите поблагодарить вас, я вам очень обязан* и т. п.). Сама благодарность, будучи стереотипом общения, нередко произносится по привычке, на бегу. В «Словаре русского речевого этикета» А. Г. Балакая, вобравшем выражения «простонародного доброжелательного обхождения», представлены 231 выражение благодарности и 44 ответа на нее [8]. Об особой ценности благодарности для носителей русского языка, обусловленной ее сопряжением с социально-этическими отношениями людей, говорят многочисленные пословицы: *Спасибо – великое дело; Не гостям хозяина, а хозяину гостей благодарить; Знай, кому добро творить и кого благодарить; Пожалуйста не кланяется, а спасибо спины не гнет; Стол спасибом красится* и др.

Установлено, что для эффективного достижения коммуникативной цели благодарности (и этикетных РЖ в целом [47, с. 6]) оказывается важным соответствие обстоятельств речевому действию, что предполагает, в свою очередь:

1. Соответствие речевого действия общепринятому прототипу, «сценарию». Благодаря многократному повторению в типичных ситуациях, коммуникативные намерения говорящих отражаются в языке в виде стереотипов общения: – *Спасибо тебе от души за все, за все ...Не знаю, как благодарить тебя… (Григорович, Замшевые люди).*

2. «Пригодность» участников коммуникативной ситуации для выполнения речевого действия. Нарушение этого условия приводит к коммуникативным неудачам – к несоответствию или несоблюдению правил речевого действия: *Борька молча поел и вышел из-за стола.*

– Спасибо сказал бы, – миролюбиво предложила Верка.

– Перебьешься, – Борька хлопнул дверью (Березин, Свидетель).

3. Правильность и полнота исполнения жанра: *Я протянул хозяйке ключ и предложил открыть дверь. Замок работал безупречно.*

– Спасибо! – улыбнулась она. – Сколько я вам обязана.

Нарушение третьего условия приводит к невыполнению речевого действия, РЖ оказывается недействительным и, в итоге, коммуникативная цель не достигается: *Машину вел пожилой таксист. На переднем сиденье сидел парень лет двадцати двух.*

– Мне тут, – произнес он, когда «Волга» поравнялась с кинотеатром. Машина остановилась. Парень небрежно бросил деньги на подставку между сиденьями.

– Самое главное забыл, – доброжелательно, как сыну, сказал таксист.

– Что еще? Или на чай надо?

Спасибо сказать, вот что, – сразу посуровел таксист.

Парень хмыкнул.

– Было бы за что. Это ваша работа! [50, с. 57].

Успешность реализации благодарности предполагает наличие у говорящих подлинных намерений выполнить данный РЖ: *Больше ничего не произошло, и мне пришлось оторваться от стула, изобразить милую улыбку и проникновенное «большое спасибо» и выйти из мрака на свет божий (Агуреева, Без парашюта)* и вести себя соответствующим образом: *Казалось, что Колька и впрямь благодарит ее, что слова его искренни. Единственное, что выдавало его – это звериный оскал, который все разъяснял без слов (Коротков, Абориген).* С невыполнением этих ус-

ловий коммуникативная цель достигается, однако неискренность говорящего делает ее формальной: – *Если можно, еще одно пиво на дорожку […].*

Стефф [Соседка Нортона] принесла Нортону еще одну банку.

– Благодарю, – сказал он, даже не благодаря на самом деле, а, только пробормотав это слово, словно разговаривал с официанткой в ресторане (Кинг, Туман).

Как отмечено выше, повторяемость ситуаций способствует использованию РЖ как готовых речевых формул, тем самым усиливая стандартность речи. Возможности участников общения ограничены самой ситуацией, запрограммированы правилами и нормами общества, принятой в данном обществе последовательностью этикетных действий: *Наверное, мне надо было вскочить, поцеловать его, сказать «Спасибо», но я не сообразила… (Андреева, Без парашюта).* Кроме того, у адресата есть выбор: его реакция не обязательно должна быть вербализована: *Тогда она встала и, вместо всякой благодарности, просто улыбнулась ему в ответ (Альтов, Набрать высоту); – Катюша, Я даже не знаю, что сказать, – его рука в знак благодарности крепко сжала мою руку и уже не отпускала ее (Андреева, Без парашюта).*

Языковое воплощение благодарности, определяемое как спектр возможностей, лексических и грамматических ресурсов жанра, обусловливается его спецификой как перформативного высказывания и ситуацией, в которой реализуется эта этикетная форма. В жанровом сознании носителей русского языка данный РЖ может быть воплощен с помощью следующих стандартных формул:

1. Лексический маркер «спасибо» (реже его семантические эквиваленты «мерси», «сенкью» и т. п.) + (местоимение 1, 2 лица ед. / мн. ч. либо обращение в виде имени собственного) + предлог за + указание на предмет благодарности, выраженный существительным в В. п.: – *Спасибо вам за ваше радушие, за ваши ласки, за вашу любовь (Чехов, Верочка)* либо придаточной предикативной единицей с союзом (за то) что: – *Спасибо, что проводили (Вампилов, Старший сын).* Лексический маркер может располагаться в конце предложения: *На этого прохвоста я не в обиде. Научил он меня на всю жизнь. Спасибо ему (Домбровский, Факультет ненужных вещей).*

Лексический маркер могут сопровождать слова-усилители: большое, большущее, огромное, искреннее и т. п.: *Сердечное спасибо за Ваш,*

ценный для меня, отзыв о повести (Горький, Письмо И. П. Ладыжникову 11 или 12 января 1907 г.).

2. Перформативный глагол «благодарить» в форме 1 или 2 лица ед. / мн. ч. + указание на предмет благодарности, выраженный существительным в В. п.: – *Покорно вас благодарю…Вовек не забуду вас… – начал было Алексей (Мельников-Печерский, В лесах)* либо придаточной предикативной единицей с союзом (за то) что: – *Благодарю, что нашли для меня время; Благодарим за то, выслушали (Андреева, Без парашюта).* Реже представлен вариант с обратным расположением элементов: – *За цветы благодарю* (См. *Тысяча благодарностей!!!)*

По мнению Н. И. Формановской, речевой этикет лежит в зоне высказываний-действий [50, с. 52]. Для того чтобы в живом общении реализовалось такое действие, нужны определенные показатели речевой ситуации, а именно говорящий («я»), адресат («ты»), точка их встречи («здесь»), момент контакта («сейчас», см. высказывание Менандора: «Благодарность приятна вовремя»). Идея речи, равной действию, реализуется в высказывании на основе соответствующего глагола речи-действия в форме 1 лица, Н. вр., изъявительного наклонения, действительного залога: *Благодарю!* Это слово-действие или перформативный глагол. В общей семантике перформатива «Благодарю» отражено значение коммуникативной интенции, цели говорящего, в силу которой осуществляется действие: говоря, благодарю.

3. Прилагательные «благодарный», «признательный» в краткой форме, И. п., ед. / мн. ч., порой сопровождаемые словами-усилителями «очень», «безмерно», «премного» и т. п. + предлог за + указание на предмет благодарности, выраженный существительным в В. п.: – *Как я вам благодарна за ваш визит (Достоевский, Дядюшкин сон); Швейцар, опередив его, отворил дверь и, низко кланяясь, забормотал: – Премного, премного благодарен вами, ваша честь (Шишков, Угрюм-река)* либо придаточной предикативной единицей с союзом (за то) что: – *Мы очень благодарны…господину Печерину за то, что он доставил нам случай с вами познакомиться (Лермонтов, Герой нашего времени).*

4. Сочетание (преимущественно в официальной речи): глаголы, стоящие в определенно-личной форме, разреши(-те), позволь(-те) + инфинитив глагола (по-), (от-) благодарить + предлог за + указание на предмет благодарности, выраженный существительным в В. п.: – *Разре-*

шите поблагодарить Вас за подарок (См. также *Разрешите высказать вам слова глубокой (сердечной) благодарности)* либо придаточной предикативной единицей с союзом (за то) что: – *Позвольте отблагодарить вас за то, что все так удачно разрешилось (Глазов, На международном престижном аукционе).* В данном случае в формах повелительного наклонения значение побуждения почти стерто. Эти формы образуют структуру, обозначающую реальное речевое действие в момент речи [50, с. 53].

В официальной речи используются также высказывания: словоформа «*примите» (мое, наше (-у)) …благодарение, благодарность, признательность, (сердечное) спасибо*.

5. Сочетание: словоформы «хочу», «должен(-жна)» + инфинитив глагола (по-), (от-) благодарить + предлог за + указание на предмет благодарности, выраженный существительным в В. п. либо придаточной предикативной единицей с союзом (за то) что. По наблюдению Н. И. Формановской, высказывание *Я хочу поблагодарить вас!* (и тому подобные стереотипы с глаголом *хочу*) содержит мысль не о желании совершить действие, а исполняет роль самого действия «здесь» и «сейчас» (о ситуативном подходе см. § 2.1) [49, с. 87]. Перед нами не просто желание отблагодарить, а сама осуществленная благодарность, то есть речь, равная действию в момент говорения. Вне стереотипов речевого этикета как раз такая реплика – разрешение на потенциально будущее действие адресата: – *Мы хотели бы выразить вам свою благодарность за всю вашу многотрудную работу (Толстая, Кысь).*

В качестве благодарности возможно высказывание без собственно этикетной формулы: – *Вы спасли мне жизнь. Что бы я без вас делала! (Толстая, Кысь); – Если бы не вы, я бы погиб (Вампилов, Старший сын); – Я в большом (неоплатном) долгу перед вами; – Я вам очень обязан; – Пошли Вам (тебе) Бог (Господь) здоровья,* а также благодарность-вопрос: – *Как мне отблагодарить вас за все, что вы нам сделали? (Вампилов, Прощание в июне).*

Стоит отметить, что благодарность в силу значительной нагруженности социальным и культурным компонентом и ее важной роли в речевых взаимодействиях людей может сопровождать другие этикетные РЖ (поздравление, пожелание, соболезнование, комплимент и др.), сохраняя при этом относительную самостоятельность:

– *Примите мои поздравления.*

– *Спасибо.*

Языковые средства реализации благодарности тесно связаны с невербальными семиотическими элементами, а потому моделирование интерактивной коммуникативной деятельности в ситуации благодарности невозможно без описания механизмов такого взаимодействия. Но это отдельная проблема, требующая специального научного изучения. Здесь отметим лишь, что у благодарности могут быть различные невербальные содержательные эквиваленты, как то жестовые: (воздушный) поцелуй, рукопожатие, прижимание рук(-) и к груди, поклон, похлопывание по плечу (спине), объятия: – *Спасибо, Сержук! – говорил он, пожимая руку старшему разведки. – Вовремя поспел, брат (Голиков, В дни поражений и побед); – Спасибо, – поклонился Гарик, – ты очень любезна (Синицына, Кривой четверг); Сашенька пила, испытывая необычайную благодарность, ей хотелось обнять и поцеловать эту добрую женщину (Горенштейн, Искушение),* мимические: улыбка*: И он благодарил ее, улыбался и снова благодарил (Толстая, Любишь – не любишь);* взгляд: *Несмотря на напряженность обстановки, я благодарно посмотрела на шефа, в ответ он улыбнулся... (Буркин, Остров Русь).*

Таким образом, культура речевого общения предполагает необходимость верно оценивать и тонко чувствовать этикетные особенности поведения. Успешной социализации современного человека во многом способствует знание этикетных возможностей русской речи и умение использовать эти возможности согласно нормам коммуникативной ситуации. Благодарность, являясь элементом общего сложного механизма этического общения, располагает значительным арсеналом языковых средств реализации, важно лишь выбрать наиболее уместное, приемлемое выражение из того множества форм, которым обладает наш язык.

2. Особенности функционирования окказионального слова в рекламном дискурсе

Конец XX – начало XXI вв. характеризуется в русском языке активизацией деривационных процессов, связанных с обилием новообразований, отражающих трансформации в государственном устройстве, политической системе, идеологических доминантах и экономическом укладе современной России.

В последнее время одной из основных сфер возникновения и функционирования новых слов становится языковое пространство

средств массовой коммуникации, в частности. Это объясняется тем, что в современном социуме медиасфера занимает значимые позиции, вовлекая в свою сферу индивидов из самых широких социальных, возрастных и профессиональных групп.

Особый интерес представляет описание индивидуальных языковых систем, функционирующих в таком виде медианосителя как наружная реклама (баннеры, рекламные щиты, афиши, названия предприятий сферы услуг) (см. например, работы Л. А. Араевой).

Данное исследование проведено на материале наружной рекламы, собранной в г. Кемерово в 2008–2011 гг. С одной стороны, это различного рода **рекламные акции**: «*Домобиль. Вместе дешевле*» (рекламная акция по комплексному страхованию имущества и автотранспорта), «*МедОЗон. Озонотерапия»* (медицинский метод лечения активным кислородом *О3*), «*СТРАХ**OFF**КА для Вас и Ваших близких»* (реклама страхового общества), «*EuroBus снова едет в Шерегеш»* (рекламная акция радиостанции Europa Plus), «*Дни соВСЕМ скидок»* (рекламная акция магазина «ТехноСила») и др. С другой стороны, это **рекламные имена** – городские объекты г. Кемерово, в частности номинации: 1) магазинов автомобильной техники (*Аудиомобиль, ПиШ-сШоп*), оптики (*ЕврО^Оптика*), модной молодежной одежды (*Кувыр. сот, ХЛОП**ОК***), книг (*Лас-Книгас*), текстиля (*МирТек*), кожгалантереи (*О'кейс*), спортивных товаров (*Спортугалия*), цифровой техники (*ДискОмания, DVZiON*); 2) культурно–развлекательных комплексов: *ВОЛНушкА* (TV-бар комплекса «Волна»), *ZAЖИГАЛКА* (дискобар); 3) туристических агентств: *ORANGEтур, г☼рячие туры*; 4) почтовых отделений: *КиберПочт@, ФОРМАТ©от*; 5) офисов и контор: *адвокатУРА* (адвокатская контора); 6) салонов: *ШИКолад* (парикмахерская) и др.

Особенностью функционирования инноваций в языке наружной рекламы является то, что они выполняют не столько номинативную функцию, сколько экспрессивную и компрессивную функции. Для того, чтобы привлечь внимания адресата к рекламному щиту, внешний сигнал должен быть предельно сильным, выделяться из общего информационного поля. Достижению этой цели способствует «формирование нового фрейма товарной категории» [31, с. 107], которому на языковом уровне соответствует создание новых, необычных единиц (ср. *биродром, медОзон, кремьера, шоколадница* и др.). Включение неузуальных слов в рек-

ламный дискурс, таким образом, является одним из эффективных способов манипулятивного воздействия на людей, поскольку окказионализмы придают рекламным щитам яркость, новизну, компрессию смысла («уплотняют» текст), что в целом помогает экономить речевые усилия адресата.

Вышеперечисленные особенности во многом детерминируют специфику реализации в рекламном дискурсе механизма языковой игры. Стоит отметить, что языковая игра как «принцип, способ, прием манипулирования словом как двусторонней единицей языка» [20, с. 3] может быть связана с сознательной установкой на ее достижение или объясняется спонтанным проявлением эффекта ЯИ в актах речевой коммуникации. В языке рекламы использование языкового знака всегда является мотивированным, соответствует установке автора на раскрытие ассоциативного потенциала слова.

Языковая игра как лингвистический феномен «открыта» не только лексическому составу языка, но и морфологическому, словообразовательному, синтаксическому и другим его уровням при индивидуальных возможностях ее использования. Поэтому в создании игрового стиля рекламного дискурса принимают участие разнообразные языковые средства – «игремы» (см. подробно в исследовании Т. А. Гридиной [20]).

На наш взгляд, словообразовательная игра занимает центральное место в структуре рекламного дискурса, направляя процесс восприятия текста и актуализируя феномен внутренней формы единиц, что в дальнейшем координируется различными аспектами словообразовательной структуры: фонетическими, графическими, грамматическими и семантическими. Функционирование окказиональных слов в различного рода текстах, в т. ч. и в рекламном, является отражением, прежде всего, игровой символической природы актов номинативной деривации (ср. концепции языковой игры в работах Л. Витгенштейна; Ж. Пиаже), основанных на переосмыслении разнообразных словообразовательных моделей.

Анализ языка рекламы показывает, что создатели новообразований активно практикуют не только заполнение лакун русского словообразования (потенциальные слова), развивая словообразовательные гнезда, модели, типы (1), но и каламбурное скрещение слов, образование целых классов новых словоэлементов (окказионализмы) (2).

(1) Продуктивность узуальных способов образования отмечается у аффиксальных дериватов (1) и композитов (2), ср.: 1) а) суффиксация

(*ВОЛН / ушк / (а), раз / буDи / льник*); б) префиксация (*за / звонить*); 2) а) сложение (*Цифр0град* {цифр(а) + град}; *дискомания* {диск + мания}); б) сложение с применением графических средств (*ORANGEтур* {orange + тур}); в) сложение с усечением (*МирТек* {мир + текстиль}) и др.

В данной группе новообразований помимо нарушенной формальной / семантической валентности компонентов в структуре слов, встречаются и орфографические нарушения, ср.: в композите *мехамания* (слоган *«Мехамания начинается!»)* позицию интерфиксального элемента *О* занимает *А,* что соответствует произносительному варианту лексемы.

(2) К способам создания собственно словообразовательной игры в нашем материале относятся междусловное наложение, контаминация, образование по конкретному образцу, слияние, а также включение ряда производных слов в текст (словообразовательный «куст»):

1. В рекламных текстах активно используется прием междусловного наложения. Яркой особенностью наложения является соединение двух слов в одно, при отнесении определенного отрезка к обеим мотивирующим базам. Другой чертой наложения выступает снятие «табу» на использование разнообразных средств, способствующих выразительности, в том числе и графических, в чем и проявляется специфика современного рекламного дискурса (ср.: *Спортугалия* {спорт + Португалия}; *вечеGREENка* {вечеринка + green} – обыгрывается зеленый цвет бутылки).

Особого рода языковой эксперимент представляет антропонимическое образование в сфере новых контаминированных слов. В исследуемом рекламном дискурсе такой прием словообразовательной игры представлен в номинации популярного сериала «*Маргоша»* {Марго + Гоша}): «*МАРГОША. Женщиной не рождаются…».*

2. Прием контаминации является менее распространенным, поскольку интерференция частей не позволяет произвести четкого морфемного членения окказионализма, что затрудняет адекватное восприятие рекламного текста адресатом. Эффект наложения тождественно звучащих сегментов может быть как графически выраженным (1), так и не иметь специальных графических средств (2): (1) *GREENдіозно* {green + грандиозно}, *REEформа* {Reebok + реформа / форма}; (2) *домобиль* {дом + автомобиль}; *аудиомобиль* {аудио + автомобиль}; *кремьера* {крем + премьера}.

3. В словообразовательной игре важнейшая роль принадлежит аналогии, наиболее распространенный прием которой – создание по конкретному образцу: в структуре производного слова вычленяются определенные сегменты, которые позволяют создавать семантические параллели с прообразом и эксплицировать их. При этом узуальный аналог может быть как производным (Лас-Вегас –> *Лас-Книгас*, Жар-птица–> *Жар-пицца*), так и непроизводным, но обязательно вычленяющим значимые элементы в своей структуре (шоколад –> *ШИКолад*).

В последнее время в русском языке наблюдается тенденция к семантизации квазиморфем (*-голик, -голизм, -гейт, -ман*), что позволяет им служить образцом для создания инноваций. Например, в дискурсе рекламы активно используется компонент – *голик* в значении ‘лицо, любящее то, что называет мотивирующее слово’. Помимо уже устоявшихся номинаций (*шопоголик, скупоголик, трудоголик, сексоголик* и др.), появляются новые, ср.: «*Твой абонемент в спортзал дороже аренды твоей квартиры? Может, ты* ***спортоголик***?» (реклама спортивных товаров Nike).

4. В нашем материале отмечены случаи слияния – использования в качестве базы для деривата словосочетания с императивной модальностью, характерной для современных рекламных текстов ({бери паркет}–>*ПАРКЕТБЕРИ*). Исследователи отмечают синтаксическую основу данного типа номинаций («отпредложенческое» словообразование в [28, с. 174]) и отмечают его ситуативный характер, отсутствие дальнейшего закрепления в языке.

5. В анализируемом рекламном дискурсе особые игровые возможности окказионализмов могут использоваться не только применительно к функционированию отдельных, изолированных дериватов, но и в качестве «семиотической провокации» [26, с. 196]. Как прием художественной выразительности включение в текст неузуального каскада слов служит прежде всего целям создания комического эффекта: «*Ты можешь не знать, чем закончится* ***вечеGREENка****, но точно знаешь, с кем она начинается. Tuborg – початок* ***GREENдіозного*** *настрою.* ***GREENдіозно****!*».

6. Продуктивный характер в рекламной сфере приобретает способ образования слов, при котором используются визуальные (графические / орфографические) средства выразительности [28, с. 29]: варьирование кеглем (*АПТЕКарь, соВСЕМ*), варьирование цветом (*адвокат****УРА,*** *ХЛОП****'ОК****)*, использование пунктограмм (*О'кейс, ХЛОП'ОК*), средств

других знаковых систем (*МедОзон, КиберПочт@; %та; ФОРМАТ©от, на100 %ящие мужчины*) и др.

Графическая игра представляет собой особый тип функционирования языкового знака, характеризуемый специфическим механизмом осуществления – активным участием внешней структуры слова при его употреблении, актуализацией значимых формальных оппозиций слова, служащих для воплощения рекламной идеи.

Использование способа графической деривации позволяет «развернуть» семантику одного слова до целой ситуации: в рекламной акции торгового центра «Я» в слогане *Охота за скидками* первое слово представлено в виде графемы **%та**, где ребусная информация, стоящая за символом %, трансформируется в контекстуальную семантику ‘охота за процентами по скидке’. В социальной рекламе ***сПИВАются*** *быстро* заложена свернутая синтагма, линейно прочитываемая в структуре глагольного деривата: *с пива спиваются быстро*.

С одной стороны, варьирование кеглем, цветом, шрифтом создает многоуровневость текста и позволяет актуализировать новую семантику в слове. Например, включение в словообразовательную структуру слова символов компьютерной сферы (*Киберпочт@, Кувыр. сот, СТРАХОFFКА, ФОРМАТ©от*), математической (*Цифр0град, ПиIII – сIIIоп, [π]ЕКЛО*) и химической (*МедО3он*) систем способствует повышению мотивационной прозрачности, понятности деривационной модели для информанта.

С другой стороны, среди новообразований, функционирующих в языке рекламы, выделяется группа слов, отнести которые к графической деривации представляется неправомерным, т. к. включение графем в их структуру не несет дополнительной смысловой нагрузки. Это так называемые графические (визуальные) плеоназмы, где отмечается: 1) дублирование визуальной и словесной информации в слове (*г☼рячие (туры), ORANGEтур* (буква О визуализирована в виде апельсина), *паР-ковка* (включение в структуру слова элемента Р, который является дорожным знаком автомобильной стоянки); 2) использование графического маркирования определенной фонемы / морфемы или ее замена иностранным символом при дублировании формально-семантической структуры узуальной единицы (*АПТЕКАрь, MOROZZ, ZAЖИГАЛКА, ДЖAZ* и др.).

7. В языковом пространстве рекламы функционируют и такие новообразования, которые не имеют дословного перевода на русский язык, но претендуют на статус полноценной лексемы. Например, использование номинации *биродром* в слогане «***БироДром***. *Пивной маркет»* ({бир (англ. ‘пиво’) + дром}) является достаточно «свежим», по сравнению с уже устоявшимися словами *аэродром, велодром, танкодром*.

Все перечисленные способы и приемы образования новых слов в языке рекламы связаны, прежде всего, с феноменом словообразовательной игры, возникающей «в результате взаимопересечения тенденций нестандартного использования знака с каноническим употреблением (предписанием нормы)» [20, с. 7]. Столкновение этих взаимонаправленных тенденций дезавтоматизирует процесс восприятия, позволяя «оживлять» внутреннюю форму узуального слова, способствуя реализации ассоциативного потенциала у окказионализма, тем самым привлекает внимание адресата неожиданностью интерпретации содержательных и / или формальных трансформаций языкового знака.

3. Тропы и подтекст произведения (на материале повести М. А. Булгакова «Собачье сердце»)

В повести «Собачье сердце» М. Булгаков представляет читателям изменяющуюся Россию и свое негативное отношение к происходящим переменам. Писатель считает, что все должно идти своим чередом, вмешательство человека в природу и историю недопустимо. Представляется, что данная мысль, имплицитно выраженная в произведении, актуализируется образными средствами. В повести М. А. Булгакова подтекст моделируется в основном с помощью сравнения, т. к. иронично-сатирический и риторически-изобличительный эмоциональный фон повести создается в большей степени с помощью сравнительных конструкций.

При сплошной выборке из текста повести сверхфразовых образных единств (СФОЕ), содержащих метафоры, метонимы, сравнения и эпитеты (таких СФОЕ – 467), и осмыслении функциональной значимости каждого из СФОЕ мы обратили внимание на то, что прагматическая значимость «сравнения» как приема выразительности обозначена автором достаточно ясно: автор использует сравнения как при описании всех ключевых сцен повести, так и при создании сущностных портретных характеристик основных персонажей. Было также замечено: в тех СФОЕ,

которые содержат несколько тропеических средств, как правило, смысловые компоненты сравнения усиливаются метафорами, метонимами и эпитетами.

В качестве примера разберем несколько СФОЕ. Так, идея жестокого убийства живого существа дается в представленном ниже СФОЕ: «*И вот на подушке появилось на* ***окрашенном кровью*** *фоне* ***безжизненное потухшее*** *лицо Шарика с кольцевой раной на голове. Тут же Филипп Филиппович* ***отвалился*** *окончательно,* ***как сытый вампир****, сорвал одну перчатку, выбросив из нее облако потной пудры, другую разорвал, швырнул на пол и позвонил, нажав кнопку в стене. Зина появилась на пороге, отвернувшись, чтобы не видеть Шарика и кровь».* Сравнение «*отвалился … как сытый вампир» «*поддерживается» эпитетами «***на окрашенном кровью», «безжизненное», «потухшее»:**

В следующем СФОЕ сравнительным оборотом обозначен резкий поворот событий: «***Преступление созрело и упало, как камень****, как это обычно и бывает. С* ***сосущим нехорошим*** *сердцем вернулся в грузовике Полиграф Полиграфович.* ***Голос*** *Филиппа Филипповича* ***пригласил*** *его в смотровую. Удивленный Шариков пришел и с* ***неясным*** *страхом* ***заглянул в дула на лице*** *Борменталя, а затем и Филипп Филипповича.* ***Туча ходила*** *вокруг ассистента, и левая его рука с папироской вздрагивала на блестящей ручке акушерского кресла».* Сравнительный оборот ***«преступление созрело и упало, как камень»*** уже содержит в себе метафору, с помощью которой автор подчеркивает неслучайность и неизбежность происходящего. Предстоящие события не сулят ничего хорошего для Шарикова, это идея эксплицируется эпитетами «*с* ***сосущим нехорошим*** *сердцем», «с* ***неясным*** *страхом»,* метафорой «***заглянул в дула на лице…****», «****туча ходила****»* и метонимом «***голос*** *…* пригласил». Сравнительный оборот как бы «вбирает» в себя семантику окружающих образных языковых средств.

Все вышеперечисленные наблюдения послужили основанием обращения к сравнению как к ведущему, задающему подтекст произведения тропу. Выделено 79 СФОЕ, включающих в свою структуру указанное средство образности, в некоторых образных единствах сравнительные конструкции встречаются 2–3 раза, что еще раз доказывает особую функциональную значимость этих образных единиц для формирования подтекста.

В речи Филиппа Филипповича Преображенского сравнительные конструкции встречаются только четыре раза. Все они оказались прагматически значимы для моделирования подтекста. Первое и последнее сравнение, учитывая последовательность расположения конструкций в тексте, образуют модели СФОЕ, которые дают характеристику Швондеру как представителю нового времени. Они демонстрируют отношение профессора к новой морали: «*Конечно, если бы я начал* ***прыгать по заседаниям*** *и* ***распевать*** *целый день,* ***как соловей****, вместо того, чтобы заниматься прямым своим делом, я бы никуда не успел <…> Я сторонник разделения труда».* («Прыгать – 1. // перен. разг. Резко, беспорядочно перемещаться» [46, III, с. 550]; «◊ Петь соловьем. Обычно с оттенком неодобрения. Говорить о чем-либо с увлечением, с жаром, красноречиво» [44, XIY, с. 227]). Конструкция «прыгать по заседаниям» приобретает смысловое «приращение» – «легковесно, безответственно относиться к работе, поверхностно вникать в дела в разных местах», что создает идею о профанации общественной деятельности, видимости такой деятельности. Преображенский подчеркивает бессмысленность и пустое времяпрепровождение тех, кто взял на себя право решать судьбы других. Сравнение «распевать, как соловей» прочитывается в контексте повести как «пустословить». Экспрессивность элементов характеризует эмоциональное состояние профессора и его негативное отношение к происходящим изменениям в старом укладе жизни.

Во втором сравнении он дает характеристику Шарикову: «*…Открывая их* (глаза), *слеп вновь. Так как с полу,* ***разбрызгивая веера света****, бросались в глаза лаковые штиблеты с белыми гетрами. «****Как в калошах****», – с* ***неприятным*** *чувством подумал Филипп Филиппович, вздохнул, засопел и стал возиться с заглохшей сигарой. Человек у двери* ***мутноватыми*** *глазками поглядывал на профессора и курил папироску, посыпая манишку пеплом».* Отрицательная оценка Шарикова, обозначенная эпитетами «неприятный» и «мутноватый», усиливается сравнением «как в калошах», что явно «снижает» образ персонажа, подчеркивая нелепость его внешнего вида и тщетность его попыток выглядеть подобающим образом.

В следующем сравнении нейтральная по стилю лексика становится экспрессивной: «*Это нестерпимо!* ***Человек, как первобытный****, прыгает по всей квартире, рвет краны…». «*Человек» – это цивилизованная,

культурная личность, «первобытный» – это невежественный, неразвитый, дикий, подобный животному человек, который «прыгает и рвет краны». Профессор испытывает духовную тяжесть от необходимости находиться рядом с таким существом, лишенным понятий нравственности и культуры. И последнее сравнение, которое использует в своей речи Преображенский: *«– Я бы этого Швондера повесил, честное слово, на первом же суку, – воскликнул Филипп Филиппович,* ***яростно*** *впиваясь в крыло индюшки, – сидит* ***изумительная дрянь*** *в доме,* ***как нарыв. Мало того, что он пишет всякие бессмысленные пасквили в газетах…****».* Во всех сравнениях Преображенского, где речь идет о представителях новой власти, выделяются отрицательные эмоции и оценки. Шариков как бы является естественным продолжателем дел Швондера, но он не полностью копирует учителя, а еще больше усугубляет его черты. М. Булгаков пытается показать, что будет, если подобные люди, лишенные нравственности и культуры, придут к власти.

Сравнений, которые характеризуют профессора Преображенского, в тексте повести 15. Эта группа сравнений является самой многочисленной, что является подтверждением того, что М. Булгаков обращает особое внимание на фигуру профессора. Обратимся к материалу исследования.

Профессор оценивается М. Булгаковым неоднозначно: «*Он умственного труда господин, с* ***культурной*** *остроконечной* ***бородкой*** *и* ***усами*** *седыми, пушистыми и* ***лихими****,* ***как у французских рыцарей****, но запах по метели от него летит* ***скверный****, – больницей и сигарой».* В целом положительный образ профессора разрушается с помощью эпитета «скверный». Автор повести изображает профессора Преображенского как человека уверенного, знающего себе цену, готового отстаивать свою позицию: *«Будет пока что, – господин* (Ф. Ф.) *говорил так* ***отрывисто****,* ***точно командовал****»; «Гораздо более* ***неприязненно*** *встретил гостей* (членов домкома) *Филипп Филиппович. Он стоял у письменного стола и* ***смотрел на них, как полководец на врагов****. Ноздри его* ***ястребиного*** *носа раздувались».* Сравнение и эпитет обозначают отношение героя к представителям новой власти.

Описывая операцию, которую проводит профессор, (а это центральное место в композиции произведения) М. Булгаков отдает должное его уму: «*Филипп Филиппович вошел в азарт,* ***ястребиные*** *ноздри его раздувались. Набравшись сил после* ***сытного*** *обеда,* ***гремел он****,* ***по-***

добно древнему пророку, и голова его сверкала серебром*»;* «*Только по смутному запаху можно было узнать, что это Филипп Филиппович. Подстриженная его седина скрывалась под белым* ***колпаком, напоминающим патриаршую скуфейку****.* ***Жрец*** *был весь в белом, а поверх* ***белого, как епитрахиль****, был надет резиновый узкий фартук».* («Жрец – 2. перен.: чего Устар. Тот, кто посвятил себя служению чему-л. (искусству, науке и т. п.)», [44, I, с. 488]). Вмешательство профессора в природу столь серьезны, что напоминают действия создателя, творца. Однако писатель негативно оценивает сам факт подобного вмешательства: «***Нож вскочил*** *к нему в руки как бы сам собой, после чего лицо Филиппа Филипповича стало* ***страшным****. Он оскалил фарфоровые и золотые коронки и одним приемом навел на лбу Шарика* ***красный венец****.* ***Кожу с бритыми волосами откинули, как скальп****, обнажили костяной череп»; «Затем оба* ***заволновались, как убийцы****, которые спешат. – Нож! – крикнул Филипп Филиппович. Нож вскочил к нему в руки как бы сам собой, после чего лицо Филиппа Филипповича стало* ***страшным****»; «Лицо у него* (Ф. Ф.) *при этом* ***стало как у вдохновенного разбойника****. <…> Шариков комочек он вышвырнул на тарелку, а новый заложил в мозг вместе с ниткой и своими короткими* ***пальцами, ставшими, точно чудом****,* ***тонкими*** *и* ***гибкими****, ухитрился янтарной нитью его там замотать»; «И вот на подушке появилось на окрашенном кровью фоне безжизненное потухшее лицо Шарика с кольцевой раной на голове. Тут уж Филипп Филиппович* ***отвалился*** *окончательно,* ***как сытый вампир...****».* Действия, произведенные доктором Преображенским и его ассистентом, скорее напоминают фокус, нежели могут претендовать на серьезные события, способные изменить жизнь.

М. Булгаков негативно оценивает действия профессора, однако отдает должное его таланту, способностям, он дал профессору компетентность, мастерство, талант, абсолютную преданность работе и одиночество как некий признак мастерства, отказав ему, может быть, в чувстве меры, что и выливается в итоге в страшную социальную и человеческую трагедию. Даже наличие таланта у героя не приближает его к создателю, его действия приобретают зловещий характер, поддерживаемый мотивом чуда, превращения: «*Он долго палил вторую сигару, совершенно изжевал ее конец и в полном одиночестве,* ***зеленоокрашенный, как седой Фауст****, воскликнул, наконец: – Ей-богу, я, кажется, решусь!»; «****Я – московский***

студент, а не Шариков! *Филипп Филиппович* ***горделиво*** *поднял плечи и* ***сделался похож на французского древнего короля****».* Писатель при оценке поступка профессора не случайно сравнивает Филипп Филипповича с Фаустом: светило с мировым именем, увлеченный идеей возможности искусственного изменения человека, поступился вечными истинами. Образ профессора Преображенского – это, прежде всего, трагический образ человека, соприкоснувшегося с социумом: «соприкосновение ученого с обществом чревато неизбежным монстром на обезьяньих кривых ногах» [27, с. 147].

Идея неприятия М. Булгаковым любого вмешательства в естественные жизненные процессы поддерживается моделями СФОЕ, описывающими доктора Борменталя, прислугу: «*Инструмент мелькнул в руках у тяпнутого* (Борменталя)*,* ***как у фокусника****»;* «*Филипп Филиппович вздрогнул и посмотрел на Борменталя.* ***Глаза*** *у того* ***напоминали два черных дула, направленных на Шарикова в упор.*** *Без всяких предисловий он двинулся к Шарикову и* ***метко*** *и* ***уверено*** *взял его за глотку».*

Профессор не одинок в совершаемом преступлении, идея убийства, эксплицированная при создании образа профессора Преображенского, поддерживается образами других персонажей: «*Зина оказалась неожиданно в* ***халате, похожем на саван****…»;* «*У Зины мгновенно стали такие же* ***мерзкие*** *глаза,* ***как у тяпнутого****. Она подошла к псу и явно* ***фальшиво*** *погладила его. Тот с* ***тоскою*** *и* ***презрением*** *поглядел на нее»;* «*Острым и узким ножом она* (Дарья Петровна) *отрубила* ***беспомощным*** *рябчикам головы и лапки, затем,* ***как яростный палач****, с костей* ***сдирала*** *мякоть, из кур вырывала внутренности, что-то вертела в мясорубке. <….> В плите* ***гудело, как на пожаре****, а на сковороде ворчало, пузырилось и прыгало. Заслонка* ***с грохотом*** *отпрыгивала, обнаруживала* ***страшный ад****».* Таким образом, мы видим, что даже второстепенные персонажи вызывают негативные эмоции. Вероятно, это связано с особой философской позицией М. Булгакова, состоящей в том, что вмешательство человека в естественный ход жизни невозможно, трагические последствия неизбежны.

Мысль о невозможности создания разумного существа искусственным путем поддерживается при помощи сравнительных оборотов, содержащихся в речи Шарикова. В четырех сравнительных конструкциях использована нейтральная лексика, характеризующая отношение героя к различным предметам и явлениям. Эти сравнительные конструкции, об-

разуя СФОЕ, отражают процесс осознания Шариковым места среди окружающих и обретения уверенности в себе: «***Ошейники*** *все равно,* ***что портфель****», – сострил мысленно пес и,* ***виляя задом****,* ***последовал*** *в бельэтаж,* ***как барин****».* Шариков находит признак, благодаря которому он подобен человеку, при этом снижается статус человека, а не повышается статус бывшей собаки. Человек, имеющий портфель и занимающий определенное место в социальной системе, так же, как собака, несвободен. Эпитет «виляя задом» подчеркивает уверенность Шарикова в своих поступках и убеждениях.

Сравнительные конструкции демонстрируют мир его ценностей: *«****Дерзкое*** *выражение загорелось в человечке. – Да что вы все… то не плевать, то не кури…туда не ходи…* ***Чисто, как в трамвае?*** *Что вы мне жить не даете? И насчет «папаши» это вы напрасно! Разве я вас просил мне операцию делать, – человек* ***возмущенно*** *лаял, –* ***хорошенькое дело!****»; «Вот* ***все у нас как на параде,*** *– заговорил он* (Шариков)*, – салфетку туда, галстух – сюда, да «извините», да «пожалуйста», «мерси», а так, чтобы* ***по-настоящему****, – это нет.* ***Мучаете себя, как при царском режиме****».* Элементы культуры, организованности («чисто, как в трамвае», «все у вас, как на параде») для него не представляют никакой ценности и воспринимаются как посягательство на свободу человека («мучаете себя как при царском режиме»). Шариков пытается осознать свое место среди людей и приходит к выводу, что он «как все»: *«– ...Я хожу.* ***Как все люди…****».* Умения ходить, по мнению Шарикова, достаточно, чтобы считать себя человеком. Подобным сравнением он демонстрирует свою несостоятельность.

В следующей конструкции можно говорить о неожиданности сравнения: « *– В приемной* (книга)*, –* ***покорно*** *ответил Шариков,* ***зеленая, как_купорос…****».* В словарном запасе Шарикова появилось новое слово, означающее химическое вещество. Сравнение демонстрирует примитивность мышления Шарикова, отсутствие у него элементарных знаний.

Все проанализированные нами модели СФОЕ, принимающие участие в формировании смысловых блоков подтекста повести «Собачье сердце» организованы с участием сравнения, которое избирается создателем произведения как единственно приемлемый троп для передачи замысла.

Наибольшее количество единиц СФОЕ, выстроенных по разным моделям, эксплицируют идею негативного отношения автора к Шарикову, чей образ является центральным в повести, т. к. это артефакт, созданный руками одного из умнейших представителей своего времени – профессором Преображенским. Искусственное «улучшение» природных процессов, по мнению М. Булгакова, дает обратный результат.

Таким образом, очевидна связь сравнений с подтекстом данного произведения на композиционно-семантическом уровне. Сравнительные конструкции, поддерживаемые метафорой, метонимом и эпитетом, структурируют семантическое поле подтекста. Необходимо заметить, что в изображении всех образов произведения присутствует карнавальность, эксплицированная сравнениями, что еще раз доказывает идею сознательного выбора автором именно этого тропа.

Библиографические ссылки

1. Александрова З. Е. Словарь синонимов русского языка. – М., 1975.
2. Антипов А. Г. Русская диалектная морфонология в функциональном освещении // Кемеровская дериватологическая школа: Традиции и новаторство / под ред. Л. А. Араевой, Э. С. Денисовой, С. В. Оленева, Ю. С. Паули; предисл. И. А. Свиридовой, К. Е. Афанасьева. – М.: ЛЕНАНД, 2011. – С. 131–162.
3. Араева Л. А., Катышев П. А. Полимотивированность производного слова в концептуальном освещении // Природные и интеллектуальные ресурсы Сибири (СИБРЕСУРС – 7, 2001). Доклад 7 Международной научно-практической конференции, Барнаул, 2001. – Томск, 2001. – Ч. 2.
4. Араева Л. А. Множественная мотивация: структурно-системный и когнитивный подходы // Актуальные проблемы современной лингвистики. Тихоновские чтения: материалы Международной научной конференции, посвященной 75-летию профессора А. Н. Тихонова. – М.; Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2006. – Т. 1. – С. 58–65.
5. Араева Л. А. Словообразовательный тип как ментально-языковая категория // Природные и интеллектуальные ресурсы Сибири. Доклады 8 Международной научно-практической конференции. – Томск, 2002. – С. 91–95.

6. Араева Л. А. Словообразовательный тип как семантическая микросистема. Суффиксальные субстантивы. – Кемерово, 1994. – 223 с.
7. Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл. Логико-семантические проблемы. – М., 1976. – 383 с.
8. Балакай А. Г. Словарь русского речевого этикета. – М., 2001.
9. Балли Ш. Язык и жизнь. – М., 2003. – 230 с.
10. Батурина О. В. Идиоматичность словообразовательной формы (на материале микологической лексики русского языка): дис. … канд. филол. наук: 10.02.01. – Кемерово, 2004.
11. Бережан С. Г. Семантическая эквивалентность лексических единиц. – Кишинев, 1973.
12. Бодуэн де Куртенэ И. А. Избр. тр. по общему языкознанию. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – Т. I. – С. 6–20.
13. Большой толковый словарь русского языка / под ред. С. А. Кузнецова. – СПб., 2001.
14. Вендина Т. И. Русская языковая картина мира сквозь призму словообразования (макрокосм). – М., 1998. – 288 с.
15. Выготский Л. С. Мышление и речь. – М., 2005. – 352 с.
16. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. – М., 1977. – 441 с.
17. Гольдин В. Е. Речь и этикет. – М., 1983. – 109 с.
18. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. – М., 2004. – 750 с.
19. Григорьева А. Д. Заметки о лексической синонимии // Вопросы культуры речи. – М., 1959. – Вып. 2. – С. 7.
20. Гридина Т. А. Ассоциативный потенциал слова и его реализация в речи (явление языковой игры): автореф. дис. … докт. филол. наук. – М., 1996.
21. Гумбольдт В. фон. Избр. тр. по языкознанию. – М.: Прогресс, 1984. – 396 с.
22. Денисова Э. С. Особенности речевого и ментального функционирования окказионального слова. – Томск, 2008. – 200 с.
23. Добросклонская Т. Г. Вопросы изучения медиатекстов. Опыт исследования современной английской медиаречи. – М., 2010.

24. Залевская А. А. Введение в психолингвистику. – М., 1999. – 382 с.
25. Залевская А. А. Проблема организации внутреннего лексикона человека: учеб. пособие. – Калинин, 1977. – 79 с.
26. Земская Е. А. Словообразование как деятельность. – М., 1992. – 224 с.
27. Зеркалов А. Этика Михаила Булгакова. – М.: Текст, 2004. – 239 с.
28. Изотов В. П., Панюшкин, В. В. Неузуальные способы словообразования: конспекты лекций к спецкурсу. – Орел, 1997.
29. Катышев П. А. Полимотивация и смысловая многомерность словообразовательной формы. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2005. – 260 с.
30. Катышев П. А. Полимотивированность деривата как показатель интенсивности русского языкового мышления // Актуальные проблемы современного словообразования: труды Международной научной конференции (г. Кемерово, 1–3 июля 2005 г.). – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2006. – С. 67–71.
31. Квят А. Г. Лингвокогнитивные технологии позиционирования товаров и услуг: дис. … канд. филол. наук. – Омск, 2010.
32. Колесов В. В. Культура речи – культура поведения – Л., 1988. – С. 228–230.
33. Колтунова М. В. Конвенция как прагматический фактор диалогического общения // Вопросы языкознания. – 2004. – № 6. – С. 100–115.
34. Кубрякова Е. С. Ведение. Проблемы представления знаний в языке // Структуры представления знаний в языке. – М., 1996. – С. 5–32.
35. Кубрякова Е. С. Части речи с когнитивной точки зрения. – М.: Ин-т языкознания РАН, 1997. – 327 с.
36. Лебедева С. В. Близость значения слов в индивидуальном сознании : автореф. … канд. филол. наук.: 10.02.19. – Тверь, 2002.
37. Леонтьев А. А. Основы психолингвистики. – М., 1999. – 287 с.
38. Оленев С. В. Моделирование динамики русской языковой личности. – Томск: Изд-во Томск. пед. ун-та, 2008. – 264 с.
39. Оленев С. В. Экспериментальное исследование механизмов осмысления незнакомого слова (к вопросу о взаимовлиянии синтактики языка и языковой личности) // Вопросы когнитивной лингвистики. – Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина. – 2010. – № 1 (022). – С. 88–98.

40. Панкрац Ю. Г. Фреймы и их роль в интерпретации семантики денотативных глаголов // Явление вариативности в языке. Тезисы докладов конференции. – Кемерово, 1994. – С. 8–10.
41. Паули Ю. С. Лингвокреативное моделирование идеостиля Н. А. Бердяева: на материале философского трактата «Смысл творчества. Опыт оправдания человека». – Томск: Изд-во Томск. пед. ун-та, 2008. – 200 с.
42. Словарь русских донских говоров: в 3 т. – Ростов н/Д: Изд-во Ростовского ун-та, 1976.
43. Словарь русских народных говоров. – СПб.: Наука, 2003. – Вып. 39. – С. 342.
44. Словарь русского языка: в 4 т. – М.: Русский язык, 1982–1988.
45. Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. / под ред. В. И. Чернышева. – М.; Л., 1956. – Т. 5. – С. 491.
46. Словарь современного русского литературного языка. – М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – Т. 14–15.
47. Тарасенко Т. В. Этикетные жанры русской речи: автореф. дис. … канд. филол. наук. – Красноярск, 1999. – 19 с.
48. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. – М., 1987. – Т. 3. – С. 732.
49. Формановская Н. И. Когнитивные и прагматические аспекты единиц общения. – М., 1998. – 114 с.
50. Формановская Н. И. Речевой этикет и культура общения. – М., 1989. – 159 с.
51. Хорошая речь / О. Б. Сиротинина, Н. И. Кузнецова, Е. В. Дзякович и др. – Саратов, 2001. – С. 210.
52. Чичерина Н. В. Медиатекст как средство формирования медиаграмотности у студентов языковых факультетов. – М., 2008.
53. Шведова Н. Ю. Русский язык: избр. раб. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 640 с.
54. Шумилова А. А. Синонимия как ментально-языковая категория (на материале лексической и словообразовательной синонимии русского языка): монография. – Кемерово, 2010. – 204 с.

ГЛАВА 2. ЯЗЫК В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

§ 1. Заимствования некоторой терминологии и лексических единиц как элемент межкультурного диалога

Современная общественная жизнь характеризуется повышенным вниманием к такому явлению, как межкультурная коммуникация, в процессе которой передается и усваивается социокультурный опыт, происходит изменение взаимодействующих субъектов, формируются новые личностные качества. По мере развития мирового сообщества расширяются каналы и возможности межкультурной коммуникации, что выражается в возрастающем социокультурном значении для всего человечества общих достижений цивилизации. Межкультурная коммуникация предстает как диалектический процесс, в котором разнообразные векторы социокультурного взаимодействия не исключают, а взаимно обуславливают друг друга. При этом межкультурное взаимодействие непрерывно эволюционирует, достигая рост взаимопонимания в разных сферах социальной жизни и на разных уровнях.

Язык – это средство общения, средство выражения мыслей. Язык служит коммуникации, это главный, самый эксплицитный, самый официальный и социально признанный из всех видов коммуникативного поведения [16, 17].

Межкультурная коммуникация – общение между представителями различных человеческих культур.

Межкультурная коммуникация есть адекватное взаимопонимание двух участников коммуникативного акта, принадлежащих к разным национальным культурам [4, с. 26], вследствие чего в русский язык проникают широкие пласты англоязычных заимствований, получающих то или иное смысловое развитие. Растет интерес к особенностям функционирования полинациональных и полицентричных языков, к которым относятся, в частности, английский и русский языки, к их состоянию на современном этапе глобализованного общения, а также к механизму отражения ими различающихся между собой отрезков действительности в регионах их распространения. В связи с этим особо актуальными представляются теоретические вопросы единства и вариативности английского языка в

эпоху глобализации. На широком пространстве английский язык обнаруживает себя одновременно как единый коммуникативный инструмент и как система социально обусловленных вариантов, например, как метаязык профессионально ориентированного общения в сфере экономической деятельности. При этом каждый из вариантов характеризуется определенным функциональным своеобразием, структурными и нормативными особенностями. Научно-техническая революция и быстрый рост объемов научного знания обусловливают быстрое развитие научной терминологии и специальной лексики в лексических системах мировых языков и, в первую очередь, стандартного американо-британского варианта английского языка (САБА) как наиболее признанного языка мирового общения и языка международного научного сообщества. Вместе с тем, для закрытия пробелов, периодически возникающих в собственных лексических системах, растет количество заимствований научной терминологии и специальной лексики в автохтонных языках планеты из САБА. В дальнейшем такого рода заимствования могут проникать различными путями в повседневное общение, расширять сферу употребления и обосновываться в литературном языке. Подобные процессы можно наблюдать и в русском языке. Следующие заимствования прочно вошли в современный язык: компьютер, драйвер, коллайдер, ваучер, бартер, дилер, спонсор, девелопер и др. Подобные изменения ведут к перестройкам лексико-семантических группировок языка, к изменениям в его лексической подсистеме.

Значительный вклад в общее количество заимствований терминов из английского языка в русский принадлежит подъязыку экономических наук. По всей видимости, это можно объяснить процессом глобализации мировой экономики, все большими масштабами вовлечения населения в активную хозяйственно-экономическую деятельность, о чем свидетельствуют такие заимствования из сферы экономической терминологии, как «овердрафт», «оффшор», «девелопер», «гипермаркет», «лобби», «ликвидность» и т. п.

Рост популярности высшего и среднего экономического образования в нашей стране, обусловленный, по всей видимости, вышеупомянутыми причинами, в не меньшей степени мог поспособствовать популяризации заимствованной экономической терминологии и специальной лексики среди населения. Существенную роль играют СМИ, развитие

интернет-технологий и технологий массовой коммуникации, которые в современном мире стали неотъемлемыми инструментами экономической деятельности.

Экономика как наука тесно взаимосвязана с реалиями повседневной жизни человека. Мы ежедневно совершаем сделки купли продажи, высчитываем проценты по кредитам, совершаем различные банковские операции. Это объясняет, почему люди с готовностью принимают в практику повседневного общения заимствованные экономические термины из другого языка, преимущественно из английского. Одной из главных причин выступает рост престижа английского языка в современном российском обществе, что косвенно подтверждается многочисленными предложениями в сфере частных образовательных услуг по обучению иностранным языкам, среди которых наибольшим спросом пользуется английский язык. Не менее важную роль играет известный в лингвистике принцип, согласно которому население в своих языковых предпочтениях стремится подражать элитарным слоям общества, а в условиях глобализации «мировой элите», преимущественно – американо-английской. Учитывая, что «элиту общества» в массовом сознании составляют бизнесмены и политики, то в современный русский язык открыт путь заимствованной английской экономической терминологии и специальной лексике.

Основанием для описания такого рода контактов русского языка в условиях глобализации со стандартным американо-британским английским может служить дихотомия «экзоглоссия – эндоглоссия». Как справедливо отмечает Ю. В. Кобенко, в условиях языкового контакта при экзоглоссном варианте развития языка происходит активное заимствование языковых средств из другого языка [9, с. 5]. При эндоглоссии язык ограничивается собственными средствами. Для многих современных языков, которые в силу тех или иных культурных или экономических условий вступают в регулярные контакты с другими языками, характерна, как правило, экзоглоссия. Таким образом, многоуровневая структура контактов языка-донора и языка-реципиента является лингвистическим признаком экзоглоссии [9, с. 28]. Эндоглоссное развитие происходит за счет собственных ресурсов. При этом в современных условиях САБА является глобальным языком-донором, а сам процесс экзоглоссии протекает в одностороннем порядке, от глобального языка-донора к языкам-

реципиентам, что, отчасти, подтверждается появлением таких вариантов, как Denglish в Германии, franglais во Франции, spanglish в Испании, stadinkieli в Финляндии, hinglish в Индии и т. д. При этом САБА, несмотря на многочисленные контакты с другими языками, сохраняет относительную устойчивость своей системы. Его собственное развитие можно охарактеризовать как эндоглоссное. Таким образом, в случае с САБА мы имеем дело не с взаимосвязанными изменениями в языках в результате многосторонних языковых контактов, а с влиянием одного более развитого языка на другой в результате контакта. Таким образом, всевозможные Denglish, franglais и т. д. нужно считать производными не от САБА, а от национальных языков. Как правило, они появляются не только в результате экзоглоссных тенденций в их развитии, но и в результате отсутствия равновесия в глобальной языковой ситуации и глобальной тенденции к мультикультурализму и плюрилингвизму в условиях глобализации. Иначе мы бы имели не только гибриды национальных языков и САБА, но и различные варианты САБА, так как он в таком случае активно обогащался бы сам за счет языков, вступающих с ним в контакт.

В настоящий момент не приходится говорить о равновесии «экзоглоссии – эндоглоссии». Принимая во внимание факт, что в русском языке присутствуют целые страты – результаты такого рода языковых контактов, – можно охарактеризовать вектор развития русского языка как экзоглоссный. Дихотомия экзо – эндоглоссия в сложившейся языковой ситуации может характеризовать не только систему целиком, но и отдельные ее части. В данном случае наиболее интенсивно происходит заимствование жаргонной лексики, компьютерного сленга или метаязыка науки. Наибольший интерес для нас представляет экзоглоссия, ориентированная на контакт с САБА.

Экзоглоссия может являться причиной заимствования не только отдельных единиц, но целых пластов лексики для целей того или иного варианта стандартного языка, что мы можем наблюдать, изучая метаязык экономических наук или компьютерных технологий. Это является свидетельством того, что путь заимствования лежит, прежде всего, через те варианты, которые в силу своей ограниченной сферы применения подвержены наименьшей стабильности и потому свободны для нововведений.

Рассматривая данные явления с точки зрения теории языковых контактов, нам также должно быть интересно исследование воздействия

одного языка на другой. При синхроническом исследовании такого воздействия важно определить степень участия и то, какую роль в процессе заимствования играет индивид, т. е. какие иностранные лексические элементы в родной речи носителя того или иного языка появились в связи с его непосредственным участием в языковом контакте, например, «риск-тейкинг», «коммерческий бэнкинг», «кэш-флоу», «овердрафт», а какие уже довольно хорошо укоренились в его родном языке: менеджмент, корпоративный клиент, бизнес-план и др. В случае, когда заимствование не укоренилось в словарном запасе родного языка, наиболее остро проявляет себя интерференция, возникающая при языковых контактах.

Большинство исследователей, занимающихся изучением языковых контактов, проводят различия между заимствованными словами и прочими типами заимствований. Те и другие являются инновациями, обязанными своим появлением в языке интерференции того или иного типа [19, с. 77]. Большую часть всей заимствованной из САБА лексики составляют единицы, непосредственно заимствованные (априорные) и созданные из материала САБА (апостериорные) [9, с. 25].

Типологически все заимствования терминологии и специальной лексики – это как лексические (морфемные и лексемные) заимствования, так и семантические (покомпонентные и переводческие) и синтаксические (фразеологические) кальки.

Наиболее многочисленную группу составляют априорные единицы: девелопер от англ. developer; риск-тейкинг от англ. risk-taking; кэш-флоу от англ. cashflow; овердрафт от англ. overdraft; менеджмент от англ. management.

Менее частотные апостериорные образования представлены, как правило, гибридными образованиями – сложными словами, морфологическими соединениями из гетерогенных основ, в нашем случае САБА и русского языка. Например, бизнес-сообщество от англ. Businesscommunity; коммерческий бэнкинг от англ. Commercialbanking; бизнес-план от англ. businessplan.

Совершенно очевидно, что большинство заимствований связано с факторами экстралингвистического характера. Упомянутые выше политические и экономические факторы, приводящие к доминированию того или иного языка над другим, способствуют экзоглоссным тенденциям в развитии языка и благоприятствуют усвоению заимствований [9, с. 79].

Среди заимствований наблюдается перевес имен существительных, что типично для экзоглоссии в условиях активного заимствования реалий и их обозначений из престижного языка для номинации явлений, заимствованных у культуры-донора.

На данный момент нельзя определенно сказать, что в развитии русского языка преобладают экзоглосные или эндоглосные тенденции, так как в отличие от ряда европейских языков, в русском языке в ответ на тенденции экзоглоссного характера (заимствования из английского) мы можем наблюдать и набирающие силу эндоглоссные тенденции (пуризм), что в условиях глобализации в России проявляется в отрицании американской культуры, американского образа жизни, а также массовыми антиамериканскими настроениями, присущими широким слоям современного российского общества. Эти настроения отражаются в языке при попытках заменить заимствования более привычными русскими словами.

Однако языковая эволюция – это многоуровневый процесс, охватывающий как интра-, так и экстралингвистический уровни языка. В целом британо-американское влияние стало наиболее существенным в постсоветский период. Современная Россия стремится к статусу одной из ведущих держав, Globalplayer, в мировом сообществе и поэтому старается успевать за тенденциями его развития. Следовательно, можно прогнозировать, что в долгосрочном периоде степень пермиссивности русского языка для английских заимствований возрастет, что будет способствовать все большему смещению вектора развития русского языка в сторону экзоглоссии. Тем не менее, определяющая роль в изменениях подобного рода будет принадлежать языковой и культурной политике государства.

§ 2. Феномен образа личности в пространстве межкультурной коммуникации

Наблюдаемые трансформационные процессы в глобальном сообществе вызывают также вопрос о способах передачи культурно значимой информации и средствах ее трансляции, одним из которых, как представляется, являются персоналии. Под персоналиями в условиях межкультурной коммуникации понимаются имена собственные реальных

либо вымышленных личностей, имеющих известность и значимость для носителей культуры и отражающих их культурные и нравственные ориентации, ценности, установки. Изучение персоналии как знака культуры позволяет выявить отраженные в данной единице национально-специфические ценностные установки, присутствующие в концептосфере носителей культуры, а также универсальные элементы, актуальные для большинства культур. Таким образом, проблема исследования заключается в том, чтобы выяснить, какое именно значение передает персоналия и насколько этот знак способствует изменению моральных и ценностных приоритетов при их использовании в сфере межкультурной коммуникации.

Необходимость обмена интеллектуальным, социальным и эмоциональным опытом является врожденной потребностью человеческого существа, что обуславливает возможность данного процесса в условиях социальных, культурных, возрастных, половых и иных различий между представителями социума. Существование подобной необходимости является причиной стремления выработать максимально универсальные средства передачи различной информации. Таким средством взаимодействия служат различные знаки, являющиеся носителями закрепленных за ними значений, понимаемых получателями информации. Знаки предстают как объективная данность, готовые к употреблению инструменты взаимодействия с антропореальностью. Их значение может быть конвенционально обусловлено, что подразумевает наличие определенного комплекса характеристик, приписываемых объекту, и позволяющих придать ему категориальную отнесенность. Значения существуют не сами по себе, а лишь в рамках человеческой деятельности, и в этом проявляется социальный характер значения.

Исходя из того, что персоналии представляют собой знаковую систему, являющуюся, наряду с другими системами, упорядоченным комплексом средств передачи социально-культурного опыта, представляется возможным предположить, что значение указанной единицы формируется в результате социально-коммуникативной деятельности субъектов и отражает ценностные установки этой деятельности. Кроме того, значение персоналии должно быть детерминировано социумом в целом, поскольку информация, воспринимаемая в процессе трансляции, отражает установки, наиболее значимые для большинства представителей социо-

культурной общности. Однако ведущую роль все же играет индивид как субъект восприятия со своей врожденной и усвоенной системами ценностей и опытом. Чем больше вовлеченность той или иной сущности или явления в сферу опыта человека, тем больше у нее шансов выступать в роли знака, т. е. становиться формой, вмещающей некоторое содержание, понимание которого обусловлено опытом интерпретатора. Эти сущности и явления могут стать знаками, а могут и не стать, и зависит это от того, наделяет ли их человек значимостью. Эта значимость может в значительной степени социализироваться в результате взаимодействий людей с отдельными типами сущностей или явлений, но индивидуальный аспект никогда не исчезает до конца.

С точки зрения философии, семиотики и культурологии, изучение и сопоставление различных форм знаков, образов и символов (особенно раскрытие их происхождения, развития и сравнения особенностей, характерных для разных периодов или разных социокультурных групп) позволяет сделать выводы о становлении и развитии мышления, языка, культуры, коммуникации и т. п.

Символом в современной философской науке называют социально закрепленное содержательное значение вещи. Применительно к материалу исследования можно сказать, что персоналии обладают значением, подобным символам культуры, т. е. «иносказательно выражают определенное содержание, которое составляет существо ценностей, норм и идеалов конкретной культуры» [4, с. 326], но, во-первых, они не являются вещью. Кроме того, как указывалось ранее, значение персоналии шире и более комплексное, чем значение символа, его компоненты могут отсылать к нескольким социокультурным концептам сразу.

Что касается термина «образ», под которым понимают результат и идеальную форму отражения объекта в сознании человека, возникающую в условиях общественно-исторической практики, на основе и в форме знаковых систем, то персоналия и ее образ непосредственно связаны. Можно сказать, что через восприятия и представления, а также понятия, суждения и умозаключения возникает субъективированный образ объективного значения персоналии. Именно поэтому персоналии могут по-разному восприниматься индивидами. Тем не менее, образ не может включать в себя полностью все свойства и отношения того, отражением чего он является.

Имя в логике – это выражение языка, обозначающее предмет (собственное, или единичное, имя) или множество (класс) предметов (общее имя); при этом предмет понимается в широком смысле – как все, что мы можем назвать. Важность информации, передаваемой именами собственными, признается представителями различных наук, а исследование данных единиц имеет достаточно долгую научную традицию. Среди филологических дисциплин существует даже особый раздел – ономастика, – изучающий семантику имен собственных, закономерности их развития и функционирования. Однако в рамках методологии упомянутого направления не представляется возможным оценить роль персоналии как средства передачи социокультурного опыта на глобальном уровне, поскольку в нем используются преимущественно лингвистические методы. Хотя аспекты ономастических исследований многообразны, имя не рассматривается в них как феномен социальной реальности, т. е. вне пределов его прямого назначения – именования чего-либо. Таким образом, возникает вопрос: чем персоналия отличается от имени собственного?

Прежде всего, не каждое имя собственное является персоналией, поскольку имя – субстанция потенциальная, которой теоретически может быть наделен любой объект реальности. Примером такого явления могут служить существование как индивидов, именование которых частично или полностью совпадает, так и географических названий, равно как и вымышленных персонажей, и мифологических героев. Это явление получило широкое распространение в силу различных причин: скудности воображения, религиозной традиции, стремления перенести на новый объект положительные качества предшествующего и т. д. Персоналия же, хотя и представляет собой имя собственное, всегда уникальна, т. е. имеет лишь один референт, обозначение которого, тем не менее, не является основной функцией персоналии. Имена, принадлежащие к данной категории, не столько указывают на их носителей, сколько на те свойства, обладание которыми принесло общественное признание, известность и знаменитость их обладателям. Способность персоналий символизировать определенные качества свидетельствует о закреплении в составе значения некоторых компонентов, выбор которых обусловлен приоритетами социума. Другими словами, они позволяют судить о востребованности отдельных качеств индивида в обществе и стремлении к их развитию в личности. Примеры замещения именем определенных ха-

рактеристик человека можно наблюдать во многих учебных и публицистических материалах, а также в художественной литературе.

Так, в одном из учебных заданий студентам предлагается определить в тексте диалога выражения, отличающиеся от аудиозаписи. Одним из них является фраза одного из собеседников, которую можно расценить как ироническое заявление:

You're not exactly miss Einstein yourself!

Ты и сама не совсем мисс Эйнштейн! [25, с. 30], – так как в тексте этой фразе соответствует выражение:

You are stupid too!

Ты тоже глупа!

Отсюда можно сделать вывод о том, что в структуре значения персоналии «Эйнштейн» контекстуальной доминантой является качество, противоположное глупости, т. е. ум. Аналогично можно оценить следующий пример:

His name was Brad. And he did look a bit like Brad Pitt.

Его звали Брэд. И он действительно был немного похож на Брэда Пита. [26, с. 72].

Основной характеристикой, реализуемой в данном контексте, является внешняя привлекательность, красота и сексуальность. Также, например, в одном англоязычном учебном пособии, в статье, посвященной творчеству известной современной группы, говорится:

They listened and danced to the music of James Brown, The Crusaders, Rufus and many others…

Они слушали и танцевали под музыку Джеймса Брауна, Крузейдерс, Руфуса и многих других…[25, с. 7].

Очевидно, что авторы, упоминая имена данных исполнителей, стремились не указать на их носителей, а определенным образом охарактеризовать людей, увлекающихся подобной музыкой и ориентирующихся на нее в своей творческой деятельности. Таким образом, на первое место в значении использованных персоналий выходят такие характеристики, как успешность, необычность и эмоциональность. Аналогичные признаки фиксирует и словарь английского языка и культуры (DELC) в статье, посвященной Джеймсу Брауну, а поскольку в контексте несколько имен находятся в отношениях синонимии, мы можем предположить наличие подобных составляющих и в значении остальных перечисленных личных

имен [21, с. 158]. Наличие подобных связей позволяет предположить, что отдельная персоналия не выражает какой-то неповторимый признак или комплекс признаков. По-нашему мнению, существует несколько основных категорий, в которые можно объединить персоналии исходя из передаваемого ими значения, однако этот вопрос может быть рассмотрен лишь после определения значения персоналии в целом.

В соответствии с традиционными представлениями, восходящими к работам Рассела и Фреге, смысл выражения заключается в соотношении между выражением и содержащейся в нем информации об объекте и может быть раскрыт в дефиниторной дескрипции, иными словами, предмет референции характеризуется признаками, которые закреплены в соответствующих дескрипциях. Исходя из этой теории, имена обеспечивают референцию к предметам через дескриптивное содержание, связанное с именем. Имя соотносится с некоторым множеством дескрипций и отсылает к своему носителю в силу некоторой связанной с именем дескриптивной информации, имеющей отношение исключительно к носителю имени. Возможность референции при таком подходе определяется некоторым уровнем знания об объекте, т. е. дескрипция оказывается зависимой от некоторой системы описания, или концептуальной схемы.

Понятие концептуальной схемы разрабатывалось такими исследователями, как У. Куайн, Д. Дэвидсон, П. Стросон, М. Лебедев. Последний, систематизировав имеющиеся точки зрения, определяет данный термин как «совокупность широко распространенных мировоззренческих установок и элементов знания, т. е. некоторая (научная) картина мира» [12]. Далее автор отмечает, что могут существовать два контекстуально обусловленных варианта невозможности идентификации референта по дефиниторной дескрипции. В первом случае ситуация обусловлена тем, что знания, которыми обладает реципиент, недостаточно качественные, неполные или не отвечают требованию истинности. Типичным примером затруднений, связанных с недостатком знаний, могут служить проблемы, возникающие у представителей различных социумов при выполнении задания на идентификацию персоналий согласно их достижениям:

The 35th president of the USA was: a) Bill Clinton; b) J. F. Kennedy.

Тридцать пятым президентом США был: а) Билл Клинтон; б) Дж.Ф. Кеннеди [22, с. 32].

Или другой пример, где помимо выполнения грамматического задания предлагается сопоставить личности и то, что они изобрели или открыли [23, с. 41]:

America	invent	Christopher Columbus
The telephone	discover	Alexander Graham Bell
Australia		Captain James Cook
The television		John Logie Baird
The airplane		the Wright Brothers

В ситуации недостаточности знания контекст может быть прояснен при помощи координирования индивидуальной концептуальной схемы реципиента и схемы, общеразделяемой всеми участниками коммуникативного сообщества. В данном случае общепринятая концептуальная схема представляет собой некоторый минимально допустимый объем знания, и согласование в таком случае будет заключаться в приведении в соответствие с ним наличного объема знаний реципиента путем получения недостающей информации. Таким образом, индивидуальная концептуальная схема реципиента может быть скорректирована согласно общеразделяемому образцу – стандартной схеме. С другой стороны, как можно видеть из примера, большинство представленных персоналий, хотя и являются личностями, совершившими открытия или изобретения общемирового значения, тем не менее, обнаруживают свою принадлежность к западной, точнее даже англоязычной культуре. Таким образом, корректировка концептуальной схемы происходит с позиции носителей культуры, отличной от культуры реципиента.

В то же время, если речь идет о личностях, изначально представлявших определенную национальную социокультурную общность, они, тем не менее, позиционируются как принадлежащие общемировой культуре. Например, судя по фактам, представленным студентам младшего возраста для написания биографии Рудольфа Нуриева, в России этот танцор вырос и учился, но успех, которого он достиг, переехав в Европу, сделал его звездой мирового масштаба, а его достижения – частью всеобщего культурного наследия.

По мнению Е. С. Кубряковой, как только носителями определенного языка получена дополнительная информация о мире и в распоряжение

говорящих попадает (через значение зафиксированных в лексиконе слов или оборотов) некий круг сведений об объектах мира или о его членении, рефлексы этих сведений пополняют концептуальную систему говорящих на данном языке. Какой именно частью данной системы – входящей в ее ядро или в ее периферию – станет указанный круг сведений, зависит не от языка, а от онтологической сущности обозначенного и его прагматической ценности. В этом смысле за пределами концептуальной картины мира не может остаться то, на что уже была направлена мысль человека в акте номинации, и то, что уже зафиксировано в виде апробированного обществом конвенционального знака. Следовательно, ознакомление с новой информацией влечет за собой не только расширение горизонта знаний, но и трансформацию мировоззренческих установок.

Более того, возможен также и другой вариант рассогласования, возникающий в результате конфликта двух социальных концептуальных схем, фиксируемых естественными языками и существующих в социокультурных сообществах. Координирование таких схем вызывает необходимость не приближения к чему-то общепринятому с целью устранить несоответствия, но установления эквивалентности между двумя классами понятий. М. Лебедев приводит в качестве примера, иллюстрирующего эту ситуацию, следующую дескрипцию имени Наполеон: «побежденный при Бородино», – которая может одновременно указывать и на Наполеона, и, будучи переведенной на французский язык, на его противника Кутузова. Аргументируя это тем, что, «поскольку в этом сражении было уничтожено примерно равное число людей с обеих сторон, а войска при этом остались на прежних позициях, то вопрос о том, кто же при этом оказался победителем, оказывается вопросом интерпретации» [12], автор далее поясняет, что такая точка зрения является общепринятой во французской культуре и что любой учебник истории интерпретирует сражение при Бородино как очередную славную победу французской армии, а необходимость оставить Россию возникла у Наполеона только под влиянием непредвиденных климатических факторов. И напротив, каждый русский знает значение победы русских войск при Бородино, которая явилась началом краха империи Наполеона.

Аналогичную ситуацию можно наблюдать, если взять такую дескрипцию как «изобретатель радио». В этом случае представители русскоязычной культуры соотнесут дескрипцию с именем А. Попова, тогда

как в западном мире авторство изобретения этого аппарата приписывается Г. Маркони, что зафиксировано и в справочной литературе, и в учебных курсах, являющихся составной частью образовательной системы. Причем, тогда как в России в последнее время имя Маркони, так или иначе, упоминается в связи с изобретением радио, имя А. Попова вообще не фигурирует в зарубежных источниках информации. Следовательно, согласование концептуальных схем в приведенных случаях потребует пояснения, что каждая из указанных дескрипций соответствует двум референтам, и для выявления точного соответствия могут быть использованы уточняющие дескрипции, например, в последнем случае это может быть такая дескриптивная характеристика, как «владелец патента на изобретение радио».

Примером также могут служить тексты о Юрии Гагарине в учебных пособиях «ClickOn» и «Upstream». Оценка его достижений как авторами, так и принадлежащими к русскоязычной культуре интерпретаторами совпадают, но основания для совпадения различаются. Поскольку, согласно западному мировоззрению, ценящему индивидуальность, «самость», самореализацию, Гагарин совершил нечто, невозможное для большинства людей и за счет этого стал знаменитым, т. е. здесь мы видим воплощение ценности, которая соотносится с индивидуализмом западной культуры, стремлением выделиться из общей массы. Следует особенно отметить заголовок, который объединяет рассказ о Гагарине и еще двух людях, Альберте Эйнштейне и Стивене Джобсе, – «Люди, которые изменили мир» [23, С. 65–66]. Такое заглавие свидетельствует, в очередной раз, о социокультурной установке западного общества на изменение окружающей действительности в соответствии со своими желаниями и потребностями. И напротив, русские воспринимают первого космонавта, прежде всего как представителя своей нации: не «он» – первый, а «мы» – первые, что соотносится с понятием соборности и вызывает чувство гордости не за отдельного человека, а за этнос в целом. «Я» в этом случае – лишь часть коллектива. Тем не менее, успех, первопроходчество, совершение подвига вызывает восхищение и уважение, независимо от мотивов, вызывающих эти эмоции.

Таким образом, персоналия является феноменом социокультурной реальности в силу соотнесенности компонентов своего значения с общеразделяемыми социокультурными ценностями, лежащими в основе кон-

цептуальной схемы носителей культуры. Персоналии возникают как результат концептуализации и категоризации действительности, равно как и способствуют этим процессам. Специфика значения персоналии, в отличие от имени собственного как такового, заключается в способности репрезентировать в сжатой, кодированной форме информацию о культурно обусловленных мировоззренческих установках социально-культурной общности. Возможность понимания значения указанного знака обеспечивается наличием у индивида соответствующего социокультурного опыта.

§ 3. Перевод и проблемы понимания иноязычного текста

1. Культурно-специфические особенности перевода иноязычного текста

Перевод играет огромную роль в культурном развитии человечества. Благодаря переводу люди одной страны знакомятся с жизнью, бытом, историей, литературой и научными достижениями других стран. Многие переводные художественные произведения становятся частью национальной литературы. Посредством перевода одна культура приобщается и знакомится с национальным эпосом и литературными произведениями другой культуры.

Исключительно важную роль в процессе перевода играет переводчик. Проблематика межкультурной компетенции приобрела в России актуальность в связи с тем, что новые условия потребовали специалистов не только со знанием иностранных языков, но и использующих язык в качестве реального средства коммуникации с представителями разных культур и народов.

В работах отечественных и зарубежных ученых подчеркивается особая роль, которую играет перевод в развитии культуры, науки, литературы и самого языка общения. В последние годы перевод сам стал объектом культурологических исследований, и новая концепция культуры накладывает свой отпечаток на эти исследования. В переводе сталкиваются различные культуры, разные склады мышления, разные литературы, разные эпохи, традиции. Несмотря на то, что существует представление о том, что главную роль в переводе играют языки и ведущее место принадлежит лингвистическим теориям перевода, многие лингвистические по-

ложения переводятся в разряд культурологических и объясняются различиями в культурах этноса. Ведь перевод – это не просто новая интерпретация оригинала, он дает тексту новое измерение, вводит его в другую культурную систему, где он и внедряется как самостоятельная единица со своей жизнью, не всегда похожей на жизнь оригинала.

На сегодняшний момент более четко стали осознавать, что основные трудности перевода и характер самого процесса обуславливается не только расхождениями в структурах и правилах функционирования языков, а также различием культур, традиций, обычаев, менталитета народов, разными картинами мира.

С этой точки зрения, А. Д. Швейцер обращает внимание на то, что перевод – это не только взаимодействие языков, но и взаимодействие культур: «Перевод может быть определен как: однонаправленный и двухфазный процесс межъязыковой и межкультурной коммуникации, при котором на основе подвергнутого целенаправленному («переводческому») анализу первичного текста создается вторичный текст (метатекст), заменяющий первичный в другой языковой и культурной среде… Процесс, характеризуемый установкой на передачу коммуникативного эффекта первичного текста, частично модифицируемой различиями между двумя языками, двумя культурами и двумя коммуникативными ситуациями» [19, с. 4].

Культурологическая роль перевода во многом зависит и от роли переводчика. Ведь знание языка и культуры какого-либо народа и личное отношение к нему – это два слоя в сознании переводчика, которые ему приходится разделять в своей работе. Острая потребность во взвешенном учете различий между культурами сегодня должна хорошо осознаваться переводчиками. Изучение только языка в совершенстве не дает полного представления о культуре какого-либо народа. Вытекающие отсюда пробелы в конечном счете отразятся на взаимонепонимании между народами. На современном этапе решающее значение приобретает тот факт, что переводчик должен владеть иностранным языком как средством межкультурной коммуникации, что предполагает необходимость формирования у него культурологической компетенции, являющейся неотъемлемой частью профессионально-коммуникативной компетенции.

Основу культурологической компетенции переводчика составляют фоновые знания представителя лингвокультурной общности. Словарь

лингвистических терминов дает следующее определение фоновых знаний: «Фоновое знание – backgroundknowledge. Обоюдное знание реалий говорящим и слушающим, являющееся основой языкового общения». Фоновые языковые знания – знания каких-либо реалий говорящим и слушающим, которые подразумеваются, но явно не проговариваются в диалоге, и которые являются основой языкового общения. Представляет собой идеальную модель внешнего мира или его части. Вербализация фонового знания является отдельной познавательной задачей и в повседневном общении не происходит. Практическое значение этого понятия заключается в частности в том, что владение иностранным языком должно опираться на усвоение культурологических представлений [11].

Наличие общих знаний является основной предпосылкой для адекватного общения, когда коммуниканты принадлежат к различным лингвокультурным общностям. Переводчик должен усвоить определенный объем фоновых знаний.

Попытки описать фоновые знания типичного носителя изучаемого языка и культуры неоднократно предпринимались как в зарубежных, так и отечественных исследованиях. Так, широко известна концепция В. П. Фурманова, выделяющего следующие разделы фоновых знаний, которыми должна овладеть «культурно-языковая» личность для успешного общения в ситуациях межкультурной коммуникации: 1) историко-культурный фон, включающий сведения о культуре общества в процессе его исторического развития; 2) социокультурный фон; 3) этнокультурный фон, включающий информацию о быте, традициях, праздниках; 4) семиотический фон, содержащий информацию о символике, обозначениях, особенностях иноязычного окружения [18, с. 48].

Одна из самых простых и удобных моделей, предназначенных для анализа специфики иноязычной культуры, была предложена Х. Хамерли. Исследователь выделяет: 1) информационную (или фактическую) культуру (знания по истории, географии, общие сведения, которыми обладает типичный представитель общества); 2) поведенческую культуру (особенности взаимоотношений в обществе, нормы, ценности, разговорные формулы, язык телодвижений); 3) традиционную культуру с «большой буквы» (художественные ценности) [24, с. 78].

С точки зрения культурологического подхода переводчика к процессу перевода, актуализируется и используется одна из социальных функций языка – кумулятивная. В этой функции язык выступает связующим звеном между поколениями, хранилищем и средством передачи внеязыкового коллективного опыта, так как язык не только отражает современную культуру, но и фиксирует ее предшествующее состояние. Кумулятивная функция свойственна всем языковым единицам, однако наиболее ярко она проявляется в области лексики – в словах, фразеологизмах, афоризмах. Согласно данной точке зрения, в семантической структуре номинативных единиц языка присутствует экстралингвистическое содержание, которое прямо и непосредственно отражает обслуживаемую языком национальную культуру. Эта часть значения слова, восходящая к истории, географии, традициям, фольклору – иначе говоря, к культуре страны, называется национально-культурным компонентом, а номинативные единицы языка, содержащие такой компонент, принято называть лексикой с национально-культурным компонентом семантики.

Анализ основных положений культурологической компетенции переводчика позволяет сделать вывод, что добиться адекватного взаимопонимания между коммуникантами в ситуациях межкультурной коммуникации невозможно без знания лексики с национально-культурным компонентом семантики.

Анализ литературы по проблемам межкультурной компетенции позволяет выделить знания и умения, составляющие сущность культурологической компетенции переводчика.

Под культурологической компетенцией языковой личности мы понимаем способность осуществлять межкультурную коммуникацию, базирующуюся на знаниях лексических единиц с национально-культурным компонентом семантики и умениях адекватного их применения в ситуациях межкультурного общения, а также умениях использовать фоновые знания для достижения взаимопонимания в ситуациях опосредованного и непосредственного межкультурного общения.

Благодаря сформированности у переводчиков названных выше знаний и умений культурологической компетенции, обеспечится их коммуникативная компетенция в ситуациях межкультурной коммуникации.

Итак, анализ приведенных аспектов проблемы позволяет предположить, что культурологическая компетенция переводчика является компонентом его профессионально-коммуникативной компетенции и включает в свою структуру:

– основные фоновые знания типичного образованного представителя изучаемой лингвокультурной общности, а также умения использовать фоновые знания для достижения взаимопонимания в ситуациях опосредованного и непосредственного межкультурного общения;
– знание лексических единиц с национально-культурным компонентом значения и умение адекватно их применять в ситуациях межкультурной коммуникации.

Таким образом, этот подход позволяет рассматривать перевод как культурологическую единицу, средство межкультурной коммуникации, с помощью которого мы распознаем мир оригинала. И поэтому очень важно – передает ли перевод информацию, отражающую культуру, своеобразие той временной эпохи, которая соответствует произведению автора. Для того чтобы русское произведение проникло в душу английского читателя и волновало так же, очень важен точный и адекватный перевод, учитывающий все детали оригинала.

2. Проблема понимания иноязычного текста

Изучение понимания не является новым для современной науки, однако, значимость проблемы считается общепризнанной, а ее решение следует искать на стыке гуманитарных дисциплин, т. к. понимание, безусловно, проблема междисциплинарного характера.

Современные исследования в области межкультурной коммуникации рассматривают понимание как средство осуществления удачного общения. Стабильность и благополучие нашего мира во многом зависит от способности представителей разных народов и культур понять друг друга. Именно взаимопонимание помогает преодолеть этнические, расовые и культурные барьеры, разрешить межэтнические, межконфессиональные и межкультурные конфликты. Это возможно только на основе уважения и понимания культурных различий народов мира и практического осуществления основополагающих принципов межкультурной коммуникации.

Вся социальная и индивидуальная жизнь человека проходит в языковой среде. Язык является пространством, в котором находится человек, средой, в которой он живет. Язык отражает универсальные условия жизнедеятельности человека, позволяющие ему ориентироваться в постоянно меняющемся мире межличностного общения. Системы понятий, существующие в сознании человека, и существенные особенности его мышления определяются тем конкретным языком, носителем которого этот индивидуум является. Таким образом, ментальные представления носителей различных культур могут не совпадать.

Ученые, работающие в разных отраслях гуманитарного знания, с давних времен интересовались феноменом понимания. Над этой проблемой трудились философы, психологи, филологи, педагоги, культурологи. В парадигме философских наук постепенно сложилась самостоятельная наука о понимании, получившая название «герменевтика». В целом разработка проблемы понимания осуществлялась различными направлениями гуманитарного знания. Герменевтико-экзегетическое направление представлено, главным образом, средневековыми философами и теологами (Ансельм Кентерберийский, Фома Аквинский и др.), которые рассматривали проблему однозначности перевода священных текстов и их истолкования.

Герменевтическая школа немецкого Просвещения (Г. Эрнести, И. Землер) создает основу для появления и развития исторической интерпретации, а также закладывает основы подъема немецкой филологии.

Разрабатывая проблематику герменевтики, В. Дильтей, вслед за Ф. Шлейермахером, решает вопрос об условии возможности понимания письменных документов. По мнению Дильтея, задача исследователя состоит в том, что он должен вжиться в определенную эпоху прошлого и пытаться интуитивно ее понять, передавая это «понимание» слушателю или читателю [7, с. 115]. Кроме того, филолого-лингвистическое направление было представлено трудами В. фон Гумбольдта. Эти авторы подчеркивали важную роль языка в мышлении и познании, а также в создании конкретной культуры народа.

В рамках феноменологического направления следует отметить герменевтическую феноменологию М. Хайдеггера и Г. Г. Гадамера, которые рассматривают основные характеристики повседневного существования человека как некий носитель элементарных смыслов, через ко-

торые можно постичь смысл более сложных форм (произведения литературы, искусства, исторические события и т. д.).

В настоящее время признается роль понимания как основного фактора, определяющего успех коммуникации. Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров, а также С. Г. Тер-Минасова, считают, что существует некий обоюдный культурный код, известный всем участникам общения, являющийся главным условием взаимопонимания при межкультурной коммуникации. Исследованию феномена понимания посвятил свои труды М. М. Бахтин.

М. М. Бахтин выдвинул лингвокультурологическую концепцию диалога культур, считая диалог основой диалектики, а понимание – пространством смыслов и знаний, возникающих при освоении культуры.

Научно-практическая значимость исследования данной проблемы состоит в том, что результаты могут быть использованы для дальнейшей разработки теории межкультурного общения и понимания в культурологическом и социально-философском плане.

Лингвокультурологический анализ проблемы понимания в межкультурной коммуникации приводит к выводу о том, что понимание в межкультурной коммуникации имеет некоторые особенности, отличающие его от понимания при межличностном общении в рамках одной культуры. Существующие в сознании человека системы понятий (категорий), а, следовательно, и существенные особенности его мышления определяются тем конкретным языком, носителем которого этот человек является; таким образом, ментальные представления носителей различных языков могут не совпадать.

Перевод является одной из составляющих межкультурной коммуникации, который осложняется тем, что посредником между автором и реципиентом является переводчик, взгляд которого на текст оригинала является весьма субъективным. Чем сложнее и многозначнее текст оригинала, тем интереснее анализ понимания данного текста представителями иной культуры, ознакомившимися лишь с переводом произведения.

Все вышеизложенное позволяет обосновать понимание как феномен, возникающий и функционирующий одновременно на двух уровнях: лингвистическом и культурологическом (результат адекватного восприятия иных культурных представлений). Данный феномен имеет специ-

фику, обусловленную разницей в национально-специфических картинах мира участников общения, культурными сценариями, используемыми коммуникантами, и их ролью в контексте взаимодействующих культур.

§ 4. Межкультурная профессионально-коммуникативная компетенция

Одним из средств межкультурной коммуникации и адекватного взаимодействия с представителями других культур является знание иностранных языков и самой культуры. Это обусловлено тем, что знание языка на коммуникативно-достаточном уровне в современном мире позволяет установить деловые контакты между специалистами; а также это способствует снятию языковых барьеров и значительно расширяет круг возможностей, как в профессиональной деятельности, так и в образовании.

Здесь должна пойти речь о коммуникативной компетенции, под которой мы понимаем способность и готовность участника межкультурного диалога использовать грамотный иностранный язык в разных ситуациях общения в соответствии с нормами данного языка, при работе с иноязычной информацией, в совокупности знаний социолингвистического и социокультурного планов; способность к ведению диалога культур, что невозможно без знания собственной культуры и культуры страны изучаемого языка.

Можно привести множество примеров того, когда участники диалога произносят фразы, обмениваются информацией, однако не происходит понимания в процессе общения. Основная причина этого – отсутствие социокультурной коммуникативной компетенции.

Каждая культура выражает свои нормы посредством коммуникации. Как известно, культуры существуют благодаря созданию и сохранению общих систем символов, в которые участники общения вкладывают определенные значения и с помощью которых могут обмениваться информацией. Культуры являются чужими из-за различия в смыслах, а перевод слова не устраняет понятийной проблемы.

Повышение уровня обучения коммуникации, общению между людьми разных национальностей может быть достигнуто только при ясном понимании и реальном учете социокультурного фактора. Как

известно, «язык не существует вне культуры, т. е. вне социально унаследованной совокупности практических навыков и идей, характеризующих наш образ жизни» [17, с. 45].

Специфика и сложность возникающих здесь проблем связана с тем, что коммуникация осуществляется в условиях несовпадающих (в большей или меньшей степени) национально-культурных стереотипов мышления и поведения, в том числе и в ситуациях профессионального взаимодействия.

До недавнего времени в процессе подготовки управленческих кадров в нашей стране вопросы формирования межкультурной профессионально-коммуникативной компетенции практически не рассматривались. Сегодня мы сотрудничаем в международных политических, экономических и профессиональных организациях, участвуем в международных форумах и конференциях, обмениваемся опытом в профессиональной сфере, у нас в вузе обучаются иностранцы, российские туристы путешествуют по всему миру. Развитие процессов глобализации, укрепление социальных и экономических взаимосвязей, функционирование многонациональных (мультинациональных) компаний влечет за собой необходимость формирования и развития межкультурной профессионально-коммуникативной компетенции менеджера. По данным ООН, сегодня свыше 50 % мирового ВВП производится на совместных предприятиях и эта цифра в последние годы неуклонно возрастает. Если учесть, что за этим стоит работа международных команд, где вместе трудятся представители разных народов, религий, мировоззрений, культур, то станет понятным актуальность проблем межкультурной коммуникации [15].

Не случайно в книге «Война и мир языков и культур» С. Г. Тер-Минасова, известный специалист по межкультурным коммуникациям, приводит цитату бывшего директора компании «Форд» Ли Яккоки: «В течение всей своей карьеры я отдавал лишь 20 % времени всему, что связано с коммуникацией, и 80 % – остальной работе. Если бы я мог начать с начала, то я сделал бы наоборот». «Его величество Общение (или его величество Коммуникация), – утверждает автор, – правит людьми, их жизнью, их развитием, их поведением, их познанием мира и самих себя как части этого мира. И всякая попытка осмыслить коммуникацию между людьми, понять, что ей мешает и что ей способствует, важна и оправдана, так как общение – это столп, стержень, основа существования человека» [17, с. 34].

Коммуникативная компетентность – важная составляющая деятельности любого руководителя. Специалисты считают, что руководитель организации от 50 до 90 % своего времени тратит на коммуникацию. С другой стороны, именно коммуникации являются доминантным барьером достижения эффективности деятельности организации. Следует подчеркнуть, что в зависимости от специфики деловой культуры страны цифры значительно разнятся: 85 % японских, 73 % американских и 63 % английских руководителей считают, что коммуникации являются главным препятствием на пути достижения эффективности их организаций [13, с. 166].

Как избежать коммуникативных нарушений? Как достичь взаимопонимания на деловых переговорах с представителями разных национальных культур? Каковы межкультурные различия делового общения? Результативность межкультурной коммуникации зависит от уровня подготовки менеджеров. Взаимосвязь культур в современном мире и, прежде всего, в профессиональной сфере вызывает необходимость обновления парадигмы образования, как в области менеджмента, так и в области изучения иностранного языка.

С. Г. Тер-Минасова приводит составляющие процесса общения в цифрах:

- 7 % – собственно вербальные средства (слова);
- 38 % – фонетическое оформление речи (интонация, тон, тембр, темы, т. е. понятия, так называемого сверхсегментного уровня);
- 55 % – невербальные средства (мимика, жесты, телодвижения, глаза, улыбка и т. п.).

Таким образом, словам, т. е. тому, что говорим, отводится всего лишь 7 % общения. 93 % – это то, как говорим.

Разумеется, речь идет об устном и визуальном общении, о прямых контактах. В телефонном, магнитофонном, радиообщении исчезают 55 % невербальных средств, в письменном – все 93 %, и 7 % вербальных средств и становятся 100 % общения.

С. Г. Тер-Минасова утверждает, что, не проводя никаких специальных исследований, на основе 40-летнего опыта преподавания иностранных языков в высшей школе России, при овладении языком как главным средством человеческого общения 95 % времени отводится на изучение слов, их форм, значений, правил их соединения, т. е. на 7 %

вербальных средств общения; 4–5 % времени тратится на интонационное оформление, т. е. на 38 %, и 0–1 % времени уделяется 55 % невербальных средств. И далее для наглядности автор приводит эти цифры в таблице.

Составляющие общения и время, затраченное на обучение

Составляющие общения	**Общение**	**Время, затраченное на обучение**
Слова, язык	7 %	9 %
Интонация	38 %	4–5 %
Невербальные средства	55 %	0–1 %

Комментируя приведенные цифры, автор пишет: «Получается уже не грустная, а страшная картина, или повесть о потерянном времени: миллионы людей десятками лет «учат язык», а потом оказываются неспособными эффективно общаться, потому что «выучивают» только 7 % компонентов реального устного общения» [17, с. 67].

В деловых кругах уже утвердилась мысль о том, что менеджеры должны обладать высокой коммуникативной компетентностью в области профессионального общения. Основные функции менеджера это прогнозирование / планирование, организация, мотивация, контроль, координация. Коммуникация является составляющей всех функций в менеджменте (рис. 1).

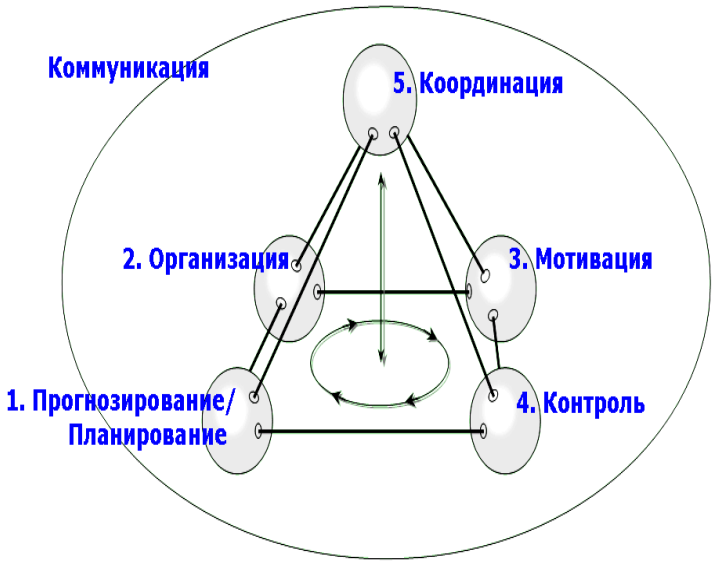


Рис. 1. Роль коммуникации в процессе менеджмента

Информационный контакт обеспечивается использованием слов (символов) и значений, передаваемых словами. Поэтому в деятельности менеджера слово – это инструмент, с помощью которого он осуществляет свою профессиональную деятельность, реализуя все функции управления, как внутриорганизационные, так и внешние, на уровне межкультурных коммуникаций.

Не случайно М. Мескон, М. Альберт и Ф. Хедоури в популярном в России учебнике по менеджменту выделяют целую главу «Коммуникации» [13, С. 165–193]. Особое значение в коммуникационном процессе менеджера авторы придают семантике, которая изучает способ использования слов и значения, передаваемые словами. Поскольку слова (символы) могут иметь разные значения для разных людей, то, что некто намеревается сообщить, необязательно будет интерпретировано и понято таким же образом получателем информации. Полный словарь английского языка приводит около 14 тыс. возможных определений к 500 наиболее употребительным словам, 79 значений такого простого слова, как round (круг, круглый). Слово tip (конец) может быть, к примеру, интерпретировано официанткой как чаевые, а азартным игроком на скачках – как частная информация. Для полиграфиста tip – это специальное приспособление, наконечник. Существует и более распространенное значение – «верхушка» чего-либо, например, айсберга [13, с. 177].

Семантические вариации, утверждают авторы, часто становятся причиной неверного понимания, ибо во многих случаях вовсе не очевидно точное значение, приписываемое символу отправителем. Руководитель, говорящий подчиненному, что отчет представляется «адекватным», может иметь в виду, что он полон и отвечает цели. Однако подчиненный может декодировать слово «адекватный» в том смысле, что отчет заурядный и требует значительного улучшения.

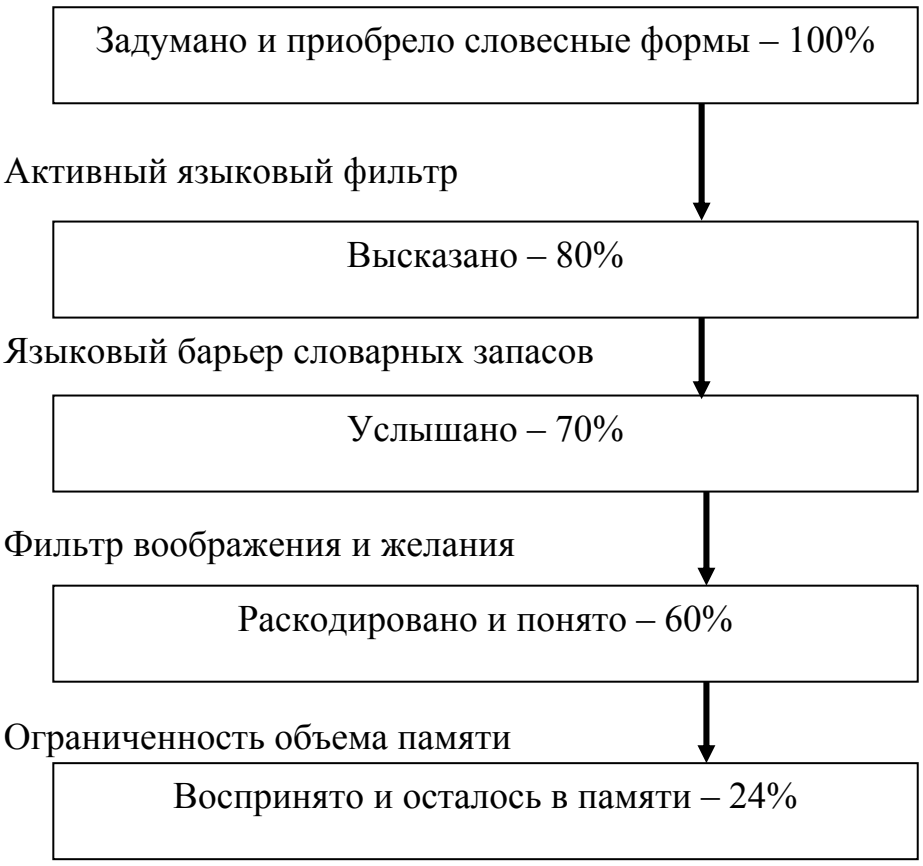
Семантические барьеры могут создавать коммуникативные проблемы для компаний, действующих в многонациональной среде. Например, фирма «Дженерал Моторс», выбросив на латиноамериканский рынок модель «Чеви Нова», не добилась ожидаемого уровня сбыта. Проведя исследование, фирма к своему ужасу установила, что слово

«нова» по-испански означает «она не едет»! Как показано в примере 6.2. японцы часто произносят слово «хай», что переводится как «да», но означает «я вас понимаю», а не «да, я согласен с вами». Нетрудно догадаться, что семантические барьеры, обусловленные культурными различиями, могут серьезно затруднять деловые переговоры.

В менеджменте коммуникация и общение понимаются как обмен информацией и смыслом информации между двумя и более людьми [13, с. 171]. Профессор С. Г. Тер-Минасова, обращаясь к словарям, рассматривает коммуникацию как акт общения, связь между двумя или более индивидами, основанную на взаимопонимании; сообщение информации одним лицом другому или рядом лиц. Коммуникация – сообщение, общение [16, 17]. Анализ публикаций Н. П. Безугловой, В. В. Горанчук, О. Ю. Котельниковой и многих других авторов свидетельствует, что понятия «коммуникация» и «общение» рассматриваются как идентичные [1, 5].

А. П. Панфилова, исследуя коммуникативную компетентность менеджера, справедливо отмечает, что «общение – это социально-психологический механизм, на который опирается функционально-ролевая деятельность специалиста. Это форма деятельности, осуществляемая между людьми как равноправными партнерами и приводящая к возникновению психологического контакта, который проявляется в обмене информацией, взаимовлиянии, взаимопереживании и взаимопонимании [14, с. 9]. Автор концентрирует внимание на психологических аспектах делового общения менеджера. Именно взаимопонимание способствует достижению результата в менеджменте. Недопонимание в деловой коммуникации может исказить информацию, усилить предубеждение и вызвать негативную реакцию. При устной передачи информации на каждом этапе последовательности «задумал → высказал → услышал → раскодировал → понял → воспринял» происходит утечка или искажение информации. Количество информации (%) показано на схеме.

Количество информации (в %), остающейся на каждом этапе, показано на схеме [5, с. 132]:



Г. В. Бороздина, рассматривая деловое общение, отмечает, что это не только обмен информацией, но и обмен деятельностью, опытом, предполагающим достижение определенного результата, решение конкретной проблемы или реализацию определенной цели [2].

Таким образом, компетентность менеджера в сфере делового общения непосредственно связана с успехом или неуспехом деятельности. Для людей, занятых в сфере управления в современных условиях развития процессов глобализации, коммуникативная компетентность представляет важнейшую часть их профессионального облика [3]. В связи с этим, деловое общение в условиях межкультурной коммуникации является объектом исследования многих специалистов.

Л. М. Босова анализирует деловые коммуникации с позиций лингвистики и лингводидактики [3]. Н. М. Громова изучает проблемы, вызванные несовпадением в восприятии окружающего мира носителями разных культур [6]. В современной лингвистике эти явления все чаще становятся объектом как теоретических, так и прикладных исследований. Однако межкультурную профессионально-коммуникативную компе-

тентность в процессе подготовки менеджеров с учетом специфики социально-культурной сферы (СКС) рассматривают крайне редко. О. Ю. Котельникова в [10] справедливо отмечает, что важными в деятельности специалиста – менеджера СКС – становятся не только собственно специальные знания, но и общая составляющая коммуникативной организации профессиональной деятельности в новых социокультурных условиях с представителями разных социальных, национальных, возрастных сообществ и культур. Она выделяет коммуникативную компетентность на межкультурной основе как одну из определяющих качество образования менеджера СКС. Это качество автор определяет как общую способность, основанную на знаниях, умениях и навыках, которые приобретены в процессе профессионального образования. Оно (качество) рассматривается как возможность установления связи между знанием и профессиональной ситуацией, то есть способность, позволяющая найти возможные практические варианты для решения конкретных задач, возникающих в процессе социокультурной деятельности.

Библиографические ссылки

1. Безуглова Н. П. Проблемы межкультурного взаимодействия в сфере ВЭД. – М.: ВАВТ, 2010. – 128 с.
2. Бороздина Г. В. Психология делового общения: учеб. пособие. – М.: ИНФРА, 2006. – 224 с.
3. Босова Л. М. Лингводидактические и когнитивные аспекты межкультурной деловой коммуникации [Электронный ресурс]. – URL: http://elib.altstu.ru (дата обращения: 18.02.2000).
4. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура: лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. – М.: Рус. яз., 1990. – 226 с.
5. Горанчук В. В. Психология делового общения и управленческих воздействий. – СПб.; М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2003. – 288 с.
6. Громова Н. М. Межкультурное деловое общение в сфере межнационального сотрудничества [Электронный ресурс].– URL: http:// institutiones.com/download/books/391-biznes-kurs-mba9.html (дата обращения: 01.04.2002).

7. Дильтей В. Собр. соч.: в 6 т. Т. 4: Герменевтика и теория литературы. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – 531 с.
8. Деревянко Н. Н., Жаворонкова С. В., Козятинская Л. В. New Millennium English: Student's Book : учебник английского языка для 10 класса общеобразовательных учреждений [Текст] – Обнинск: Титул. – 2006. – 174 с.
9. Кобенко Ю. В. Экзоглоссная динамика эволюции немецкого языка в условиях американизации: автореф. дис. ... доктор фил. наук. – Самара, 2011. – 41 с.
10. Котельникова О. Ю. Формирование коммуникативной компетенции на межкультурной основе у будущих менеджеров социально-культурной деятельности в вузе: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. – Краснодар, 2009. – 198 с.
11. Крюков А. Н. Фоновые знания и языковая коммуникация // Этнопсихолингвистика / сост. Ю. А. Сорокин, И. Ю. Марковина, А. Н. Крюков и др.; отв. ред. и авт. предисл. Ю. А. Сорокин. – М.: Наука, 1988. – С. 19–34.
12. Лебедев М. В. Семантика перехода от описания к объяснению [Электронный ресурс] // Что значит знать? – Режим доступа: http:// ru.philosophy.kiev.ua/library/kn_book/00.html
13. Мескон М. Х., Альберт М., Хедоури Ф. Основы менеджмента: пер. с англ. – М.: Дело, 2002. – 702 с.
14. Панфилова А. П. Интерактивные технологии формирования коммуникативной компетентности руководителей социально-культурной сферы: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.05. – СПб., 2001. – 441 с.
15. Стародубцев В. Ф. Деловой мир в Российском предпринимательстве [Электронный ресурс] – URL: http://www.delorus.com/every/ index.php?ELEMENT_ID=2484 (дата обращения: 25.05.2009).
16. Тер-Минасова С. Г. Война и мир языков и культур. – М.: Слово, 2008. – 314 с.
17. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация. – М.: Слово, 2008. – 264 с.
18. Фурманов В. П. Межкультурная коммуникация и лингвокультуроведение в теории и практике обучения иностранным языкам. – Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 1993. – 368 с.

19. Хауген Э. Языковой контакт // Новое в лингвистике. Вып. 6: Языковые контакты. – М.: Прогресс, 1972. – С. 61–80.
20. Швейцер А. Д. Теория перевода (статус, проблемы, аспекты). – М., 1988. – 380 с.
21. Dictionary of English Language and Culture / ed. D. Summers. – Longman, 1992. – 1534 p.
22. Evans V., Dooley J. Upstream Beginner. – Newbury: Express Publishing, 2005. – 151 p.
23. Gray E., Evans V. Welcome 3. Pupils Book. – Newbury: Express Publishing, 2001 – 125 p.
24. Hammerly H. Synthesis in Second Language Teaching. – Second Language Publications, 1982. – 142 c.
25. Kay S., Jones V. Inside Out Intermediate. – Oxford: Macmillan Heinemann, 2000. – 160 p.
26. Kay S., Jones V. Inside Out Upper intermediate. – Oxford: Macmillan Heinemann, 2001. – 160 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алексеенко Марина Алексеевна, преподаватель кафедры иностранных языков Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Араева Людмила Алексеевна, доктор филологических наук, профессор кафедры стилистики и риторики Кемеровского государственного университета

Астахов Олег Юрьевич, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Афанасьева Эльмира Маратовна, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой русской литературы и фольклора Кемеровского государственного университета

Бородин Борис Борисович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург)

Бураченко Алексей Иванович, старший преподаватель кафедры театрального искусства Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Гук Алексей Александрович, доктор философских наук, профессор, директор НИИ прикладной культурологии Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Денисова Эльвира Степановна, кандидат филологических наук, доцент кафедры стилистики и риторики Кемеровского государственного университета

Егле Людмила Юрьевна, кандидат культурологии, доцент, начальник научного отдела Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Елисеенков Геннадий Симонович, профессор, заведующий кафедрой дизайна Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Золотарева Светлана Александровна, кандидат культурологии, доцент кафедры иностранных языков Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Ивлева Татьяна Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры управления социальной сферы Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Калашникова Анна Леонидовна, ассистент кафедры русской литературы и фольклора Кемеровского государственного университета

Красюк Татьяна Дмитриевна, старший преподаватель кафедры теории литературы и истории зарубежных литератур Кемеровского государственного университета

Кузнецов Илья Владимирович, доктор филологических наук, доцент кафедры гуманитарного образования Новосибирского института повышения квалификации и переподготовки работников образования

Литовченко Мария Владимировна, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой литературы и русского языка Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Маслова Тамара Яковлевна, заслуженный работник культуры Российской Федерации, доцент кафедры фотовидеотворчества Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Медведева Нина Владимировна, аспирантка, преподаватель кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Межова Марина Вячеславовна, кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой иностранных языков Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Мельниченко Константин Александрович, ассистент кафедры иностранных языков Красноярского государственного торгово-экономического института

Мироненко Елена Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедра литературы и русского языка Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Сибирского государственного университета (г. Красноярск)

Осадчий Михаил Андреевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры стилистики и риторики Кемеровского государственного университета

Петров Владислав Олегович, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (академии)

Подковырин Юрий Владимирович, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и зарубежных литератур Кемеровского государственного университета

Поселенова Евгения Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и фольклора Кемеровского государственного университета

Прокопова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, профессор, заведующая лабораторией теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Проскурина Анастасия Викторовна, кандидат филологических наук, ассистент кафедры стилистики и риторики Кемеровского государственного университета

Рабенко Татьяна Геннадьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания и славянских языков Кемеровского государственного университета

Рябцева Васелина Александровна, младший научный сотрудник научного отдела Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Светлакова Елена Юрьевна, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой фотовидеотворчества Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Сермягина Светлана Семеновна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории языка и славяно-русского языкознания Кемеровского государственного университета

Сидорович Ольга Александровна, соискатель Кемеровского государственного университета

Соколова Светлана Константиновна, ассистент кафедры стилистики и риторики Кемеровского государственного университета

Стенюшкина Татьяна Сергеевна, доцент кафедры народного хорового пения Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Тресвятский Лев Александрович, доктор культурологии, профессор Кузбасской государственной педагогической академии (г. Новокузнецк);

Умнова Ирина Геннадьевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Флегентова Татьяна Николаевна, соискатель Кемеровского государственного университета

Фрейверт Людмила Борисовна, кандидат философских наук (эстетика), доцент кафедры дизайна Института дизайна и организации упаковочного производства Московского государственного университета технологий и управления им. К. Г. Разумовского

Шумилова Анастасия Анатольевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры стилистики и риторики Кемеровского государственного университета

Шунков Александр Викторович, кандидат филологических наук, доцент, проректор по научной и инновационной работе Кемеровского государственного университета культуры и искусств

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие …… 5
РАЗДЕЛ 1. СЛОВО И ОБРАЗ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ
Глава 1. Слово и образ в христианской культуре Сибири…..….. 10
§ 1. Проповедь Слова Божьего в Сибири православными миссионерами в XVII–XVIII веках (*Л. А. Тресвятский*)……..…… 10
§ 2. Ценность духовного стиха как явления культуры старообрядцев (*Л. Ю. Егле, В. А. Рябцева*)……..…….. 19
§ 3. «Молитва» («Мира Заступница, Матерь Всепетая») Ю. В. Жадовской: поэтическое слово в ритуальной традиции начала XXI века (*Э. М. Афанасьева*)…….……. 31
Глава 2. Рефлексия слова и молчания в русской лирике…..…… 42
§ 1. Рефлексия над поэтическим словом в лирике Н. М. Карамзина: онтология творчества в стихотворении «Поэзия» 1787 года (*Е. Ю. Поселенова*)…….……. 42
§ 2. Мотив «говорящего молчания» в эстетическом манифесте В. А. Жуковского «Невыразимое»: к вопросу об онтологической поэтике (*Э. М. Афанасьева*)…….. 48
§ 3. Категории молчания и слова в художественном мире Ф. И. Тютчева: «Silintium!» (*А. Л. Калашникова*)…….…..……. 57
§ 4. Рефлексия ассоциативных смыслов в поэзии И. Анненского (на примере сборника «Тихие песни» Ник Т-о.) (*О. Ю. Астахов*)… 64
§ 5. Слово и образ в лирике О. Э. Мандельштама. Стихотворение «Золотистого меда струя из бутылки текла…» (*Т. Д. Красюк*)…..…. 69
Глава 3. Слово в русской повествовательной традиции……... 80
§ 1. Фактор публицистичности в развитии словесности XVI века (*И. В. Кузнецов*)……..…….. 80
§ 2. Слово повествователя в сказках В. А. Жуковского (*О. А. Сидорович*) …… 89
§ 3. Духовная традиция в изображении мира и героя в повести Н. В. Гоголя «Нос» (*А. В. Шунков*)……...….. 97
§ 4. Евангельская ситуация распятия в романах Ф. М. Достоевского (*Т. Н. Флегентова*)…….. 103
§ 5. Пушкинская традиция в повести А. П. Чехова «Огни» (*М. В. Литовченко*) ……...…… 108
§ 6. Философско-эстетические идеи Владимира Соловьева в художественной рефлексии Чингиза Айтматова (*Е. А. Мироненко*)…….. 118

§ 7. Смысловые параметры заглавий драматических произведений (на материале русской драматургии 1990–2000-х гг.) (*Ю. В. Подковырин*) ……..……..……... 124
РАЗДЕЛ 2. СЛОВО И ОБРАЗ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИКАХ
Глава 1. Слово и образ в музыкальном искусстве……..…… 139
§ 1. Национальный менталитет и традиции русской народной песни ……..…… 139
1. Фольклор как источник изучения менталитета (*Л. Ю. Егле*)…….. 139
2. Отражение мировоззрения русского человека в народной песне (*Т. С. Стенюшкина*)……. 152
§ 2. Цвет и музыка древнего слова (*М. В. Москалюк*)…….. 160
§ 3. Музыка в русском литературном слове (*Б. Б. Бородин*)…...…… 164
§ 4. Литературный текст как источник смысла в инструментальных композициях отечественных композиторов второй половины XX века (*В. О. Петров*)…… 171
§ 5. Слово и образ в сочинении К. В. Туева «Диалог с природой» (*Н. В. Медведева*) …… 178
§ 6. Слово в поэтике композитора Сергея Слонимского (*И. Г. Умнова*) ……..…... 183
Глава 2. Образ сценического слова в современной художественной культуре……. 191
§ 1. Образ сценического слова в культуре постмодернизма (*Н. Л. Прокопова*) ……..…… 191
§ 2. Критика сценического слова (по материалам региональных рецензий Ольги Штраус о спектаклях Кемеровского областного театра драмы) (*А. И. Бураченко*) …….…… 215
Глава 3. Русское слово в визуальных и аудиовизуальных видах художественного творчества……..…….. 223
§ 1. Визуальная культура и особенности ее изучения через виртуальность вербального (*А. А. Гук*)……...……. 223
§ 2. Слово в аудиовизуальных видах творчества…….. 231
1. Язык отечественного телевидения как отражение перестроечной эпохи (*Т. Я. Маслова*) …….……. 231
2. Феномен молчания в современном документальном фильме (*Е. Ю. Светлакова*)…….……. 237
§ 3. Слово и дизайн……..…… 244
1. Графический дизайн и реклама: концептуально-образные основания (*Г. С. Елисеенков*)…….…….... 244

2. Жанр как словесная и образная характеристика в русском дизайне (*Л. Б. Фрейверт*)…… 249
РАЗДЕЛ 3. СЛОВО И ОБРАЗ В МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ
Глава 1. Слово и образ в языковой картине мира…..…… 255
§ 1. Слово и образ в языковой картине мира диалектной личности …… 255
1. Языковая картина мира в аспекте интеллектуального и формального мышления (на материале устойчивых словосочетаний со значением времени суток в донских говорах) (*Л. А. Араева, М. А. Осадчий*) ……... 255
2. Система ценностей в сознании диалектной личности (на материале словообразовательных отсубстантивов) (*А. В. Проскурина*)…… 263
§ 2. Отражение образа слова в языковых явлениях (на примере явлений синонимии и полимотивации)…… 271
1. Ситуативная и индивидуальная синонимия как результат трансформации мыслительно-чувственного образа слова (*А. А. Шумилова*) …… 271
2. Психосемиотический эксперимент – методика изучения языкового образа в полимотивированных единицах (*С. К. Соколова*)……..……. 278
§ 3. Слово и образ в языковых жанрах…….…….. 285
1. Благодарность в культуре речевого общения (*Т. Г. Рабенко*)……..... 285
2. Особенности функционирования окказионального слова в рекламном дискурсе (*Э. С. Денисова*)…….…… 293
3. Тропы и подтекст произведения (на материале повести М. А. Булгакова «Собачье сердце») (*С. С. Сермягина*)……..……. 299
Глава 2. Язык в пространстве межкультурной коммуникации …… 310
§ 1. Заимствования некоторой терминологии и лексических единиц как элемент межкультурного диалога (*К. А. Мельниченко*)……..….. 310
§ 2. Феномен образа личности в пространстве межкультурной коммуникации (*С. А. Золотарева*)…….……..… 315
§ 3. Перевод и проблемы понимания иноязычного текста…….. 324
1. Культурно-специфические особенности перевода иноязычного текста (*М. В. Межова*)…….…… 324
2. Проблема понимания иноязычного текста (*М. А. Алексеенко*)…..….. 328
§ 4. Межкультурная профессионально-коммуникативная компетенция (*Т. Н. Ивлева*)……... 331
Сведения об авторах…… 341

Научное издание

Алексеенко Марина Алексеевна, Араева Людмила Алексеевна, Астахов Олег Юрьевич, Афанасьева Эльмира Маратовна, Бородин Борис Борисович, Бураченко Алексей Иванович, Гук Алексей Александрович, Денисова Эльвира Степановна, Егле Людмила Юрьевна, Елисеенков Геннадий Симонович, Золотарева Светлана Александровна, Ивлева Татьяна Николаевна, Калашникова Анна Леонидовна, Красюк Татьяна Дмитриевна, Кузнецов Илья Владимирович, Литовченко Мария Владимировна, Маслова Тамара Яковлевна, Медведева Нина Владимировна, Межова Марина Вячеславовна, Мельниченко Константин Александрович, Мироненко Елена Анатольевна, Москалюк Марина Валентиновна, Осадчий Михаил Андреевич, Петров Владислав Олегович, Подковырин Юрий Владимирович, Поселенова Евгения Юрьевна, Прокопова Наталья Леонидовна, Проскурина Анастасия Викторовна, Рабенко Татьяна Геннадьевна, Рябцева Василина Александровна, Светлакова Елена Юрьевна, Сермягина Светлана Семеновна, Сидорович Ольга Александровна, Соколова Светлана Константиновна, Стенюшкина Татьяна Сергеевна, Тресвятский Лев Александрович, Умнова Ирина Геннадьевна, Флегентова Татьяна Николаевна, Фрейверт Людмила Борисовна, Шумилова Анастасия Анатольевна, Шунков Александр Викторович

СЛОВО И ОБРАЗ В РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Коллективная монография

Редактор *Н. Ю. Мальцева*
Дизайн обложки *Н. П. Давыденко*
Компьютерная верстка *Е. И. Ащеулова*

Подписано к печати 23.08.2011. Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Уч.-изд. л. 18,4. Усл. печ. л. 20,2.
Тираж 100 экз. Заказ № 377

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru