

Раздел 2

ФИЛОЛОГИЯ.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Ведущие эксперты раздела:

ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВНА ЛУКАШЕВИЧ — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой

языка массовых коммуникаций и редактирования Алтайского государственного университета (г. Барнаул)

ТАТЬЯНА ПЕТРОВНА ШАСТИНА — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Горно-

Алтайского государственного университета (г. Горно-Алтайск)

ТАМАРА МИХАЙЛОВНА СТЕПАНСКАЯ — доктор искусствоведения, профессор Алтайского государственного университета (г. Барнаул)

УДК 821. 111.09

Б.Р. Напцок, канд. филол. наук, доц., докторант Адыгейского государственного университета, г. Майкоп

ТИПОЛОГИЯ «ГОТИЧЕСКИХ» ОБРАЗОВ В РОМАНЕ КЛАРЫ РИВ «СТАРЫЙ АНГЛИЙСКИЙ БАРОН»

Целью статьи явилось исследование типологии «готических» образов в романе Клары Рив «Старый английский барон». Продолжая традиции «готического» романа Хореса Уолпола, не нарушая канонов «готики», К. Рив дополняет содержание типологии образов высоким нравоведением: осуждает в лице «готических» героев-злодеев человеческие пороки и утверждает в лице положительных персонажей добродетель, мораль и человеческие достоинства.

Ключевые слова: **romance, novel, «готический» роман, «готическая» традиция, типология «готических» образов, «Старый английский барон», Клара Рив.**

С момента публикации в Англии первого «готического» романа «Замок Отранто» Хореса Уолпола в 1764 году открытый им жанр в течение десяти лет не был востребован английской литературой XVIII века. За этот период появились короткие повести, явно подражающие уолполовскому стилю, но не использующие потенциал «готической» поэтики. Лишь в 1777 году было опубликовано второе значительное произведение «готической» школы. Его автором явилась Клара Рив (Clara Reeve, 1729 – 1807), ученица С. Ричардсона, тесно связанная с моралистической просветительской литературой. Начиная писательница посвятила свой роман дочери Ричардсона миссис М. Бригден, помогавшей ей в работе над текстом будущего произведения. Связь с ричардсоновской традицией была намеренно подчеркнута Рив в первом издании романа, опубликованного под названием “Champion of Virtue” – «Защитник добродетели». Во втором издании (1778) роман получил новое название – “The Old English Baron. A Gothic Story” – «Старый английский барон». Тем самым К. Рив давала читателю почувствовать, что перед ним повесть из времен Средневековья, «картина готических времен и нравов», «роман ужасов», включившийся в традицию, начатую «Замок Отранто» Х. Уолпола.

В подзаголовке книги К.Рив определяет ее жанр так же, как в свое время это сделал Х.Уолпол во втором издании «Замок Отранто», – “a gothic story” – «готическая повесть». Таким образом Рив указывает на принадлежность ее романа к «готической» литературной традиции, отцом которой явился Уолпол. В предисловии ко второму изданию писательница открыто называет «Старого английского барона» “the literary offspring” –

«литературным отпрыском» «Замок Отранто» [1, с. 12], тем самым еще раз подчеркивая, что ее роман является «литературным порождением» «готического» романа Х. Уолпола.

В «Старом английском бароне», как и в «Замке Отранто», повествование представляет собой стилизацию под старинную рукопись. Отличие состоит лишь в том, что в романе Рив речь идет о древнеанглийской рукописи, а в произведении Уолпола – об итальянском манускрипте. Как в первом английском «готическом» романе, так и во втором авторы выступают в качестве переводчиков древнего текста на современный язык.

Взяв за основу сюжет «Замок Отранто», К. Рив изменяет исторические и географические условия. Если в первом «готическом» романе действие происходило в Италии, а время уточнялось пространством определением – «между 1095 и 1243 гг., то есть между первым и последним Крестовым походом, или немного позже» [2, с. 258], то в романе «Старый английский барон» действие перенесено в Англию и относится к XV веку, ко времени царствования Генриха VI. Исторический план не играет значительной роли в романе Рив, а события, упоминаемые в ходе сюжетного развития (война с Францией и Грецией и др.), являются наглядной иллюстрацией к раскрытию образа главного героя Филиппа Харклэ. В целом историческая атмосфера воссоздается с помощью колоритных деталей. «Подготовкой к скоттовскому роману явилось отражение определенного исторического этапа в состоянии общества, нравов и обычаев, там господствующих. Главное, на чем сосредоточено внимание писательницы, – воспроизведение отношений между феодалом и его вассалом», – писала о романе К. Рив Н.А. Соловьева [3, с. 92].

Сюжет «Старого английского барона» не оригинален и во многом повторяет сюжет «Замка Отранто» Х. Уолпола. В основе романа К. Рив лежат две ключевые темы – узурпация владений героем-злодеем и противостояние ему законного наследника, ущемленного в правах и восстанавливающего свой титул и состояние после гонений и испытаний. Основное место действия – замок Уолтера Ловелла, в некоторых эпизодах оно перемещается в дом сэра Харклэ.

На первый взгляд в романе К. Рив «Старый английский барон» сохраняются типология «готических» образов «Замка Отранто» Х. Уолпола. Однако сравнительный анализ двух «готических» текстов доказывает наличие как сходств, так и различий в системе персонажей романов Х. Уолпола и К. Рив.

«Замок Отранто»	«Старый английский барон»
Князь Манфред, владелец Отранто, – злодей и узурпатор, потомок убийцы законного владельца	Лорд Уолтер Ловелл – злодей, братоубийца, узурпатор
Теодор – молодой крестьянин, преследуемый Манфредом; внук и законный наследник Алфонсо Доброго, князя Отрантского	Эдмунд Твайфорд – молодой крестьянин, преследуемый сыном и племянниками барона Фиц-Оуэна; сын и законный наследник владений лорда Артура Ловелла
Маркиз Фредерик да Виченца – рыцарь, вернувшийся после долгого отсутствия; претендент на наследство Алфонсо Доброго	Сэр Филипп Харклэ, рыцарь, вернувшийся на родину после долгих походов; «защитник добродетели», помогающий сыну друга вернуть законные права наследника
Отец Джером – священник церкви Святого Николая, граф Фальконара, отец Теодора, открывающий тайну его происхождения	Священник Освальд, помогающий Эдмунду раскрыть тайну его происхождения
Ипполита – добродетельная жена Манфреда	Аналогов нет
Изабелла – дочь маркиза Фредерика да Виченцы, преследуемая Манфредом	Жена Артура Ловелла, преследуемая сэром Уолтером
Аналогов нет	Барон Фиц-Оуэн – человек буржуазных взглядов, помогающий Эдмунду
Матильда – дочь князя Манфреда, возлюбленная Теодора	Эмма – дочь барона Фиц-Оуэна, будущая жена Эдмунда
Аналогов нет	Сыновья и племянники барона Фиц-Оуэна
Служанка Бьянка и другие слуги	Слуги

Одним из главных героев в романе К. Рив «Старый английский барон» является рыцарь Филипп Харклэ, который, по сюжету, после долгого отсутствия возвращается на родину. Он видит вещий сон, в котором получает приглашение от своего старинного друга лорда Артура Ловелла посетить его замок. Во сне сэра Харклэ реально-возможные события соединены с невероятно-ирреальными: лорд Ловелл, умерший пятнадцать лет назад при загадочных обстоятельствах, приветствует Харклэ у ворот своего замка. Затем предстает другая картина: доспехи, забрызганные кровью, страшные стоны, тяжелые вздохи, обращение призрака друга с просьбой разгадать тайну его смерти. Сновидение становится для Харклэ большим потрясением. Он приходит к решению начать собственное расследование обстоятельств гибели друга.

В романе «Старый английский барон» К. Рив использует мотив сновидений – художественный прием, утвердившийся в английской «готике» благодаря Х. Уолполу. «Сверхъестественное» вводится в контекст «готического» произведения через сны героев, когда возможным становится сосуществование живых и мертвых, реального и фантастического. Сон волнует сэра Харклэ, и он пытается постичь границы сознательного и бессознательного, возможного и невероятного.

Мотив сна организует повествование «готического» романа К. Рив. В нем закодирована перспектива Будущего и информации из Прошлого. Предсказывается будущее и восстанавливается картина прошлого в пророческом эпизоде, в котором сэр Филипп Харклэ попадает в один из залов подземной пещеры, где укрылся лорд Ловелл, и видит приготовление к поединку двух враждующих сторон. В этой части сна содержится подсказка для рыцаря: самый верный путь – найти причину смерти законных наследников замка и наказать виновников в честном рыцарском бою. Это пророчество сбудется позже, когда Харклэ выяснит обстоятельства смерти друга и его жены, разоблачит нынешнего владельца замка и инициирует рыцарский поединок с ним.

Образ смелого рыцаря сэра Филиппа Харклэ создан по аналогии с образом маркиза Фредерика да Виченцы из «Замка Отранто». Однако в отличие от уолполовского персонажа, выполняющего роль второго плана, герой «Старого английского барона» предстает «защитником добродетели» – “the champion of virtue”, – рыцарем, ищущим правду и восстанавливающим справедливость. Филипп Харклэ – это не персонаж эпизода, а герой основных событий романа К. Рив, носитель нравственных ценностей и деятельного добра, тип «идеального рыцаря». Автором неоднократно даны высокие моральные оценки сэру Филиппу, подчеркиваются его положительные качества.

К. Рив осуществляет последовательную идеализацию образа Харклэ и создает в романе программного героя, близкого к просветительскому идеалу. Он – католик, всегда следовавший христианским заповедям, доблестный рыцарь, выступающий в защиту справедливости и нравственных законов, выразитель идеи внесловной ценности человека.

Очевидно, что в «Старом английском бароне» К. Рив морально-дидактический аспект берет верх над «готическим» содержанием. Личность «готического» героя-злодея отодвигается на задний план повествования. Убийца и узурпатор Уолтер Ловелл – отрицательный герой, как и Манфред Х. Уолпола. Однако на этом аналогия заканчивается, так как лорд Уолтер не играет, подобно уолполовскому персонажу, важную роль в событиях романа. «Готический» характер Уолтера не разработан Рив до уровня сложности злодея Манфреда: он однолинеен и не содержит в себе внутренних противоречий, он психологически бесцветен и не обладает «готическим» трагическим величием.

Самым показательным в плане раскрытия характера Уолтера является эпизод, когда сэр Уолтер рассказывает о своих отношениях со старшим братом, приведших к его убийству: “My kinsman excelled me in every kind of merit, in the graces of person and mind, in all his exercises, and in every accomplishment. I was totally eclipsed by him, and I hated to be in his company; but what finished my aversion, was his addressing the lady upon whom I had fixed my affections: I strove to rival him there, but she gave him the preference that, indeed, was only his due, but I could not bear to see, or acknowledge it” [4, p. 54]. «Мой родственник превосходил меня во всех заслугах, в качествах личности и умственных способностях, во всех занятиях и в их выполнении. Он полностью затмил меня, и я ненавидел бывать в его

обществе. Однако последним поводом к полному отвращению к нему стал случай, когда он начал ухаживать за дамой, к которой я испытывал привязанность. Я пытался с ним конкурировать, но она отдала ему предпочтение, которого в самом деле он заслуживал, но я не мог перенести и признать это» [перевод мой – Б.Н.]

Еще одним поводом для соперничества двух братьев стало традиционное феодальное право наследования титула и владений старшим сыном. Привилегии, которые дарованы Артуру по рождению и которых лишен Уолтер, усиливают его ненависть к брату. После братоубийства злодей Уолтер прячет тело Артура в пустынной части замка Нортамберленд и уезжает, оставив замковые владения на попечение барону Фиц-Оуэну, мужу умершей сестры.

Страшные преступления Уолтера Ловелла – братоубийство и узурпация власти, совершенные в Прошлом; долгое время для всех остаются тайной. Разоблачение кровавых деяний «готического» злодея происходит в Настоящем, когда близким людям покойного Артура Ловелла – другу Филлипу Харклэ и сыну Эдмунду – посылаются вещие сны и являются призраки. В финале Филлип Харклэ вызывает сэра Уолтера на рыцарский поединок и ранит его. Перед смертью с героем-злодеем происходит метаморфоза: он внутренне перерождается. Преступник исповедуется и раскаивается в своих злодеяниях.

В романе «Старый английский барон» антиподом «готического» злодея выступает Эдмунд Твайфорд. Он – положительный герой, созданный К. Рив по аналогии с Теодором из «Замка Отранто»: бедный молодой крестьянин, обладающий редкими душевными качествами и привлекательной внешностью. Хозяин замка Нортамберленд барон Фиц-Оуэн видит достоинства Эдмунда Твайфорда. Барон предоставляет Эдмунду кров, помогает ему. Однако в замке с Фиц-Оуэном проживают двое его сыновей и двое племянников, которые ненавидят Эдмунда за то, что он обладает многими рыцарскими талантами и превосходит их в уме. Они даже задумывают устранить талантливого соперника.

Эдмунд Твайфорд имеет биографию, сходную с уолполовским Теодором: потомок знатного рода, сын и наследник покойного лорда (Артура Ловелла), выросший в семье простого поселенца и не подозревающий о своем благородном происхождении. Основное действие «готического» романа сосредоточено вокруг судьбы главного героя, на раскрытии тайны его рождения и тайны гибели его отца. Эдмунд подвергается разным жизненным испытаниям, сталкивается с кознями и гонениями недоброжелателей, но, как и Теодор, во всех ситуациях сохраняет благородство и чистоту души. Попытки завистников устранить Эдмунда заканчиваются неудачей. Юноша узнает от священника Освальда (аналог уолполовского отца Джерома) о загадочной смерти предыдущих владельцев замка Фиц-Оуэнов. Однако святой отец не торопится раскрыть тайну рождения Эдмунда. Информация о Прошлом, Настоящем и Будущем опять сообщается герою через вещие сны. Во время ночи, проведенной в восточном крыле замка, Эдмунд видит первый сон, в котором предсказываются три будущих события его жизни: раскрытие тайны его происхождения и рождения; захоронение законных владельцев замка; свадьба.

Ночью в пустующей восточной части замка Эдмунд слышит глухие стоны и загадочные шумы, перед ним неожиданно распахиваются двери, ему является закованный в лапы призрак лорда Артура Ловелла, который признает в нем своего сына. Эдмунд начинает разгадывать тайну за тайной. В пристройке замка, в тайнике под полом, он обнаруживает останки человека и от преданного слуги узнает, что они принадлежат лорду Артуру. Эдмунд идет к своей приемной матери и узнает

правду о том, что Твайфорды были лишь его воспитателями, а его настоящая мать скрывалась от убийцы своего мужа и умерла при родах. Соединив все найденные факты, Эдмунд узнает, что он является законным наследником замка Ловелла и на него возлагается важная миссия – восстановление справедливости и возвращение законных феодальных прав. Эдмунд отправляется за помощью к другу отца Филиппу Харклэ. «Защитник добродетели» принимает активное участие в судьбе молодого человека и помогает ему вернуть родовое достоинство. Справедливость торжествует, злодей наказывается, а Эдмунд обретает свои привилегии, владения и женится на Эмме – дочери барона Фиц-Оуэна.

Внешне сохраняя иерархию героев «готического» романа, К. Рив сознательно смещает авторские акценты в изображении характеров. Так, например, в «Старом английском бароне» «готический» герой – злодей Уолтер Ловелл – рисуется не столько как носитель Зла, сколько как человек слепой стихийной страсти, которая закономерно ведет его от бытовой зависти к собственному брату и любви к его возлюбленной к предательскому убийству. Преступления, совершенные сэром Уолтером, мотивируются логикой страстей и являются следствием некоей надличностной силы, управляющей людскими судьбами. «Герой-злодей» «готического» романа К. Рив явно уступает центральное место своим антагонистам, героям идеального типа – Эдмунду Твайфорду и сэру Филиппу Харклэ. Удельный вес «готического» Зла в сюжете остается, но развитие образа злодея не происходит, так как он часто находится на заднем плане. Все злодеяния были совершены Уолтером в Прошлом и могли быть забыты, если бы не было сверхъестественных явлений, знамений, вещих снов, которые пытались раскрыть окружающим тайну преступлений.

Центральные герои «Старого английского барона» – сэр Филипп и Эдмунд Твайфорд – это положительные персонажи. Первый рисуется как «рыцарь без страха и упрека», поборник добра и справедливости, «защитник добродетели», то есть это типичный герой рыцарского романа. Что же касается второго персонажа, то он полностью соответствует уолполовской модели героя с позитивным началом. Биография Эдмунда создается по типичной схеме «готического» романа: молодой человек низкого происхождения, рано потерявший родителей, преследуемый злым феодалом, совершающий благородные поступки, помогающий людям, узнающий о своем аристократическом происхождении и становящийся единственным наследником титула, замка и состояния.

Таким образом, продолжая традиции «готического» романа Х. Уолпола, К. Рив в «Старом английском бароне» не нарушает «готической» типологии персонажей. Однако, оставаясь в границах «готики», писательница создает произведение, в котором важен просветительский, а не «готический» посыл. В сюжете романа Рив развлекательная идея становится вторичной, а первичным выступает высокое нравоведение, в котором «ничто не должно противоречить религии и добродетели, а благодаря элементу развлекательности до читателя должны быть донесены моральные сентенции» [5, с. 91]. Согласно этой задаче, автор трансформирует функциональные характеристики героев, меняет их психологические мотивировки, дает им нравственные оценки. Для К. Рив прежде всего было важным показать состояние феодального общества, господствующие нравы и обычаи тех времен, вот почему такую значимость приобретает дидактическая линия в романе: «Если вы хотите в романе преподнести нравоучительную истину, спрятать драгоценный камень под такой тонкой вуалью, чтобы его блеск был легко различим, нужно соотнести его с обычаями и временем, в котором он писался; должна быть величайшая вероятность, пронесенная через всю аллегоричность, чтобы ваш разум

не был шокирован, а воображение удовлетворено. Если бы романисты всегда имели это в виду, они могли бы стать очень полезными обществу. Урок морали, хотя сухой и скучный, должен быть преподнесен в приятной оболочке...» [6, с. 92].

Другими словами, для К. Рив «готический» роман «Старый английский барон» был «гонкой вуалью», «приятной обо-

лочкой», под которыми можно было скрыть нравоучительную истину. Выступая в поддержку общественной морали, романистка в лице своих «готических» героев-злодеев осуждает человеческие пороки, а в лице положительных персонажей утверждает общественную добродетель, высокую нравственность и человеческие достоинства.

Библиографический список

1. Reeve, C. The Old English Baron. – N.Y., 1969.
2. Шелли, М. Франкенштейн, или Современный Прометей; Уолпол Г. Замок Отранто; Казот Ж. Влюбленный дьявол; Бекфорд У. Ватек: Роман, повести. – М., 2004.
3. Соловьева, Н.А. У истоков английского романтизма. – М., 1988.
4. Reeve, C. The Old English Baron. – N.Y., 1969.
5. Цит. по: Соловьев, Н.А. У истоков английского романтизма. – М., 1988.
6. Цит. по: Соловьев, Н.А. У истоков английского романтизма. – М., 1988.

Статья поступила в редакцию 11.02.09

УДК 81“42

Н.В. Сайкова, докторант КемГУ, г. Кемерово

МЕТАТЕКСТОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НОСИТЕЛЕЙ ЯЗЫКА: ЛИНГВОПЕРСОНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В работе приведены параметры лингвоперсоналогических различий и представлен лингвоперсоналогический аспект описания результатов метатекстовой деятельности носителей языка

Ключевые слова: лингвоперсоналогия, персонотекст, лингвоперсона, метатекст.

Данное исследование посвящено введению метаязыкового аспекта описания в лингвоперсоналогию текста и решению одной из возникающей при этом задач – гносеологической, связанной с разработкой методики лингвоперсоналогического анализа результатов метатекстовой деятельности носителей языка.

Действие тенденций к антропоцентризму в современном языкознании приводит к формированию новых отраслей лингвистического знания, в том числе и к становлению лингвистической персоналогии [1] – науки о языковой личности [2; 3], внутри которой выделяется два исследовательских подхода: персоналогия в языковом измерении и лингвистика в персоналогическом измерении [4].

Персоналогия в языковом измерении является аспектуальным направлением персоналогии – науки о личности, которая выступает в качестве предмета изучения, а в типологию личности, комплексный портрет личности включают в числе прочих и языковые характеристики.

Лингвистика в персоналогическом измерении предполагает описание языка, текста, речевой деятельности в персоналогическом аспекте. Предметом изучения здесь выступают языковые категории, которые рассматриваются сквозь призму характеристик личности.

Это позволяет нам выделить внутри лингвистической персоналогии отдельное направление исследований – лингвоперсоналогию текста, которое может реализоваться в одном из двух вариантов: персонотекстном и текстотекстном.

В первом случае мы идем вслед за пониманием Ю.Н. Карауловым самого понятия «языковая личность» – это «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов), которые различаются: а) степенью структурно-языко-

вой сложности; б) глубиной и точностью отражения действительности; в) определенной целевой направленностью. **В этом определении соединены способности человека с особенностями порождаемых им текстов**» (выделено мной – Н. С.) [5, с. 3]. При этом мы исходим из того, что разнообразие текстов обусловлено разным качеством языковой способности создающей их личности.

Во втором случае мы исходим из того, что за языковым многообразием «скрывается нечто общее, единая сила, а именно языковая одаренность, **языковая способность (Sprachfahigkeit) человека**» (выделено автором) [6, с. 36]. Все это позволяет говорить о гипотезе лингвоперсоналогической вариативности языка Н.Д. Голева, которая предполагает введение таких понятий, как лингвоперсоналогическое функционирование языка и в связи с этим - его лингвоперсоналогическое варьирование (имеется в виду функционирование языка в пространстве качественного разнообразия языковых способностей языковых личностей (лингвоперсон) и вариативность результатов такого функционирования - **персонотекстов**) [7]. Персонотекст при таком подходе есть текст в аспекте проявления в нем свойств персоны - языковой личности автора и/или адресата.

В настоящее время исследование проблем лингвистической персоналогии русского языка ведется в разных аспектах, среди них можно выделить и метаязыковой аспект описания, который в соответствии с разными направлениями лингвистической персоналогии может быть реализован в разных вариантах. В качестве объекта исследования может выступать текст, и тогда изучению подвергается частный случай метаязыковой деятельности носителей языка – метатекстовая деятельность и ее опредмеченные результаты; исследовательской

рефлексии может быть предоставлен идиостиль авторов текста, а также в качестве объекта может выступать сама лингвоперсонологическая рефлексия по поводу языковой личности авторов изучаемого текста и их текстовой отраженности. На данном этапе исследования мы рассматриваем первый вариант реализации метаязыкового аспекта лингвоперсонологического описания текста.

В соответствии с задачами настоящего исследования был разработан и проведен эксперимент. Студентам 4 курса факультета филологии и журналистики было дано задание: «По предложенному тексту (монолог князя Мышкина о смертной казни) напишите вторичный текст (то есть текст, созданный на базе другого текста)». Таким образом, вторичный текст трактуется максимально широко, а экспериментальные данные обладают высоким гносеологическим потенциалом, так как дают возможность сравнения, сопоставления с оригиналом – исходным, первичным текстом.

Полученный материал позволяет решить ряд лингвистических проблем: степень метаязыковости при создании текста, проблему объекта и предмета метаязыковой рефлексии носителей языка, соотношение наивного и профессионального метаязыкового сознания, влияние степени обученности языку (школьного, вузовского образования), соотношение коллективного и индивидуального сознания, стандарта и творчества и т.д. Таким образом, объектом метатекстовой рефлексии является исходный текст, вторичный текст выступает как метатекст, то есть текст о тексте, в котором эксплицитно и имплицитно, осмысленно, сознательно и интуитивно, качественно и количественно представлена о нем самая разнообразная информация, причем сама эта информация детерминирована не только и не столько первичным, исходным текстом (ведь он один), но и во многом обусловлена языковой личностью автора вторичного текста, а потому **лингвоперсонологический** и **метатекстовый** аспекты описания и являются основным предметом настоящего исследования, а полученные тексты рассматриваются как **персонометатексты**.

При этом возникает проблема соотношения текстовой и метатекстовой деятельности носителей языка, лингвоперсонологическая трактовка полученных экспериментальных данных позволяет увидеть их типологическое сходство, обусловленное субъективным фактором, – разнообразием языковых личностей, и специфические черты результатов метатекстовой деятельности, обусловленные большей проявленностью лингвистической компетенции. При таком подходе вторичный текст всегда является метатекстом, другое дело, что степень его метатекстовости может быть разной (в том числе и нулевой).

В ходе анализа полученных экспериментальных данных намечены критерии типологизации персонометатекстов (см. параметры лингвоперсонологических различий [8]):

1. Содержание – форма

Во вторичном тексте находит отражение рефлексия автора по поводу содержания или формы исходного текста, первое соответствует ономазиологической стратегии метатекстовой деятельности, второе – семасиологической. Причем действие этих стратегий распространяется как на текстовосприятие, так и на текстопорождение.

Во вторичных текстах может быть актуализирована содержательная составляющая, то есть именно содержание, содержательные категории становятся объектом метатекстовой рефлексии носителей языка. При этом под влиянием лингвоперсонологического фактора реализация данной модели имеет свои варианты. Так, например, авторы вторичных текстов могут рефлексировать над темой текста, выделяя в качестве таковой темы убийства, страдания, наказания, надежды

и т.д., уровень осмысления проблемы может также варьироваться: бытовой, философский, художественный, научный. При этом не уделяется внимания способу оформления содержания и форма исходного текста не оказывает влияния на оформленные собственное.

Рефлексия по поводу формы текста касается прежде всего его стиля, элементов словотворчества, манеры повествования, особенностей использования отдельных слов. При этом результаты рефлексии могут быть эксплицитными (например, автор вторичного текста оценивает идиостиль Ф. М. Достоевского) и имплицитными (автор вторичного текста перенимает манеру повествования писателя).

2. Профессиональное – наивное

Эксперимент проводился среди студентов-филологов, поэтому при анализе профессиональной составляющей можно выделить следующие категории: жанр (школьное сочинение-рассуждение с его композицией, клише, штампами, способом введения примеров), лингвистическая терминология (стилистические приемы, лингвистические термины), интертекстуальность (авторы вторичных текстов апеллируют к Ж.-П. Сартру, М. Горькому, Л. Андрееву, самому Ф. М. Достоевскому и его идее о слезинке ребенка, которую актуализируют литературоведы – литературно-художественный интертекст, приводят цитаты из Библии – библейский интертекст, обращаются к Юнгу – философско-психологический интертекст, упоминают фильм «Зеленая миля» – выход на интертекст семиотического уровня).

3. Внутритекстовое – затекстовое

Данная оппозиция может иметь двоякое осмысление. Во-первых, во вторичных текстах может реализовываться субъективное и объективное повествование. Во-вторых, сама рефлексия носителей языка может быть направлена на текстовые категории (исходим из понимания текста как знака) или во внеязыковую реальность (факты биографии – своей или писателя, казнь петрашевцев, события в Чечне).

4. Интуитивное (художественное) – рационально-логическое

Во вторичных текстах может быть представлено художественное осмысление проблематики оригинала в виде образцов или же рационально-логическое «расчленение» текста, его анализ. Причиной разного способа познания мира и, соответственно, восприятия и осмысления текста является асимметрия полушарий головного мозга создающих текст носителей языка и доминирование одного из них.

5. Механистическое (формальное) – осмысленное прочтение текста

Иногда вторичные тексты представляют собой копии фрагментов первичного, по которым трудно судить, «пропущен ли текст через себя». Обилие цитат, по мнению авторов, служащих цели доказать то или иное положение, тоже не дает возможности увидеть, насколько глубоко осмыслена та или иная проблема. В других же текстах результат рефлексии авторов эксплицитован, и по нему мы судим о неформальном прочтении текста.

6. «Окультуренное» – природное

Во многих текстах, созданных испытуемыми, можно увидеть результат «окультуренности», «наученности» (анализ произведения без его прочтения, трехчастная композиция сочинения-рассуждения, рефлексия по поводу жанра, стандартные фразы, клише, представляющие собой некие универсальные «болванки» для написания сочинений подобного рода. Все это является следствием сложившейся в настоящее время системы образования с ее установкой на стандарт, а не на индивидуальность. В других же текстах представлена непосредствен-

ная реакция воспринимающего на исходный текст, оформленная в свободном от каких-либо канонов виде.

Спроецируем все вышесказанное на анализ полученных текстов (при воспроизведении вторичных текстов сохраняется орфография и пунктуация испытуемых).

Ономасиологическая стратегия метатекстовой деятельности носителей языка *на уровне текстовосприятия* основана на рефлексии языковой личности по поводу содержания текста, его темы (тема смертной казни):

В данном отрывке автором поднимается тема смертной казни. Не случайно эта тема проходит через многие произведения Достоевского, так как он на собственном опыте ощутил ужас ожидания неминуемой смерти. В последние секунды он был помилован, но впечатление от пережитого осталось неизгладимым.

Через тему смертной казни ставится вопрос о человеке, об отношении к нему государственной власти. Вынесенный приговор, по словам князя Мышкина, доставляет человеку такую неопишемую муку, несоразмерную его преступлению. Причем герой выделяет два вида мук: муку телесную и муку душевную. Если первая может облегчить ожидание смерти как избавления от физических страданий, то вторая делает последние минуты жизни приговоренного невыносимыми (выделено мной с целью представления результатов анализа – Н.С.).

Эта же стратегия реализуется и *при текстопорождении*: автор создает вторичный текст без опоры на форму исходного. При этом он осмысливает проблему, подходя к ней с **рационально-логической** точки зрения (*герой выделяет два вида мук*). При оформлении результатов метатекстовой рефлексии заметна определенная степень «**научности**» (ср. клишированные фразы: *В данном отрывке автором поднимается тема... Тема проходит через многие произведения... Через тему... ставится вопрос о...*), что, однако, не позволяет говорить о высокой степени профессиональности при написании вторичного текста, который все же тяготеет к шкале «**наивное**». В обращении к фактам биографии писателя мы видим попытки выйти за пределы исходного текста, здесь реализуется объективное повествование, а рефлексия автора направлена во внеязыковую реальность. Таким образом, тип текста по выделенным нами параметрам можно обозначить как **ономасиологический, наивный, затекстовый, рационально-логический, осмысленный, оккультурный**.

В другом тексте **ономасиологическая стратегия** метатекстовой деятельности приводит к более очевидному результату, все это свидетельствует о степени проявленности рефлексии именно о тексте в тексте, о разном соотношении обыденного и профессионального сознания в восприятии текста:

Сочинение-рассуждение на тему «Мотив мученичества в тв-ве Ф.М. Достоевского по анализу отрывка из романа «Идиот»

Перед нами фрагмент произведения Ф.М. Достоевского «Идиот». Герой в данном отрывке подвержен рефлексии на тему смертной казни и духовного «мученичества». По тексту можно увидеть, что герой сам переживает то, о чем говорит, он проникается состраданием к человеку, обреченному на смерть.

Это утверждение отражается в самой речи героя: она спонтанная, нелогичная, непоследовательная: «... потом через полминуты, потом теперь, вот сейчас – душа из тела вылетит...», «... а вот что вот знаешь наверно...». Но в этом автор подчеркивает духовную силу героя, - его умение сопереживать, и, возможно, относит его самого к «разряду» мучеников. Ведь в речи героя появляются характер-

ные фразы: «Кто сказал, что человеческая природа в состоянии вынести это без сумасшествия?»

Сумасшедшим признали и самого Мышкина, поэтому характеризуя некое событие, высказывая свою точку зрения, герой опосредованно характеризует и себя самого. Появляется образ Христа – великого мученика: «Об этой муке и об этом ужасе и Христос говорил». Что позволяет нам сделать вывод о том, что идеалом героя является образ Христа, а автор соотносит самого Мышкина с образом Иисуса Христа.

Таким образом, мотив силы душевной муки воплощается в образе героя.

В данном вторичном тексте мы видим традиционный вариант сочинения-рассуждения по прочитанному художественному произведению (ср. формулировку темы). Это то, чему учат в школе, а потому перед нами результат «**окультурной**» рефлексии автора вторичного текста не на предложенный отрывок, а на весь роман, или даже на все творчество Ф.М. Достоевского в целом, но любая высказанная автором вторичного текста мысль подтверждается результатами анализа предложенного отрывка из романа Ф.М. Достоевского, что говорит о тяготении к полюсу «**внутритекстовое**». Результатом «научности» является применение определенной техники цитирования, имеющей целью подтверждение мнения автора вторичного текста исходным текстом. Содержание текста осмысливается автором, во вторичном тексте представлен **рационально-логический** подход, который воплощен разными способами: наличием аргументации, аналитическим способом изложения, маркерами логичности самого текста: *Что позволяет нам сделать вывод о том, что... Таким образом...* В результате данный тип текста может быть охарактеризован как **ономасиологический, профессиональный, внутритекстовый, рационально-логический, осмысленный, оккультурный**.

Сравнение же двух текстов, являющихся результатом реализации ономасиологической стратегии текстопорождения, позволяет говорить о степенях метаязыковости в тексте, о шкале степеней обыденности, «наивности» и профессионализма в реализации данной стратегии. Так, первый текст расположен на данной шкале ближе к полюсу «**обыденное**», а второй – «**профессиональное**» (ср. характерные для филологов обороты: *тема духовного «мученичества», автор подчеркивает духовную силу героя, мотив силы душевной муки воплощается в образе героя, обращение к библейскому интертексту*).

Семасиологическая стратегия метатекстовой деятельности базируется на рефлексии по поводу формы, стиля, манеры повествования:

Смерть – часть жизни или ее продолжение, безумство, нелепость или приговор? Что я знаю? Что я могу знать о том, что непостижимо? Кто я? Что я? Сила, которая дала мне жизнь, убивает меня наравне с людьми. Завтра меня не станет... Да есть ли кому-то до этого дело? Что сильнее: скрежет лезвия по твоей шее, или ... по твоей душе? Надо выкинуть мысли сейчас, немедленно, но не думать нельзя. Потому что именно сейчас надо что-то понять, что-то осмыслить, что-то преодолеть, что-то пережить, ... что-то очень важное... Но что?

В этом отрывке рефлексии подвергается помимо темы еще и стиль повествования, но делается это, в отличие от предыдущих примеров, на **чувственном, интуитивном** уровне. Рефлексия не эксплицирована, но результат ее в тексте все же представлен: автор вторичного текста как бы перенимает стилистику Ф.М. Достоевского (повторы, сбивчивая речь, воссоздающая ситуацию напряженного поиска истины), подражает ему, рефлексировав по поводу заданной первичным текстом темы.

Перед нами *семасиологический, затекстовый, художественный, осмысленный, наивный, природный тип*. Поясним две последние характеристики (сразу заметим, что ко всем параметрам лингвоперсонологических различий аксиологический критерий не применяется). В данном тексте нет таких признаков «профессионализма», как элементы лингвистического, стилистического, литературоведческого анализа, что позволило нам отнести его к противоположному полюсу. Также текст представляет собой непосредственную реакцию на исходный, свободную от укоренившихся в учебной практике штампов, клишированных фраз.

Несколько иной вариант представлен в следующем тексте:

Создание вторичного текста

Передо мной – отрывок из произведения, которого я, к своему стыду, еще не читала. «Идиот» Достоевского. Однако именно этот факт моей биографии позволяет несколько поразмышлять именно над этим отрывком.

Весьма интересное начало вторичного текста. Перед нами тоже результат «наученности»: *произведения не читала, но поговорить о нем могу* (так часто поступают школьники и студенты).

В силу определенных обстоятельств меня в последнее время занимает вопрос: на основе чего, относительно каких критериев определен факт окружающей человека действительности дает толчок к **словотворчеству**? И как потом этот факт, преломляясь через работу сознания, отражается в получающемся тексте?

Автор данного текста не апеллирует напрямую к стилю Ф.М. Достоевского, но именно манера повествования писателя наводит на мысли о словотворчестве, что в свою очередь является одним из вариантов «наученности», результатом «окультуренного» восприятия филолога (актуализируется **профессиональное** сознание). Следствием этого является последний абзац сочинения:

... Мысль на последок: весьма интересно было бы создать «третичный» текст по отрывку из «Идиота» вкупе с моим писанием: -). В тексте намечен выход за пределы исходного текста (этот факт моей биографии, «третичный» текст по

отрывку из «Идиота» вкупе с моим писанием).

И здесь мы видим результат скрытой рефлексии по поводу формы, стиля, но если первый текст был создан в результате художественного восприятия исходного текста на интуитивном уровне, то в данном тексте представлено **рационально-логическое его осмысление**. Тип текста: *семасиологический, профессиональный, затекстовый, рационально-логический, осмысленный, «окультуренный»*.

Однако можно сказать, что данный текст, в отличие от предыдущего, который является ономасиологическим на уровне текстовосприятия и ономасиологическим на уровне текstopорождения, является результатом реализации семасиологической модели текстовосприятия (то есть автор вторичного текста обращает внимание на форму исходного), но ономасиологической модели текstopорождения (автор вторичного текста излагает свою мысль в свойственной ему самому манере, без опоры на форму исходного текста). Степень же метатекстовости его выше (лингвистическая компетенция автора проявлена в больше мере), и, в отличие от предыдущего примера, он тяготеет к полюсу «профессиональное».

Таким образом, мы видим, что рефлексия автора вторичного текста может иметь эксплицитный и имплицитный характер (о факте наличия последней мы судим по косвенному проявлению – по качественным и количественным характеристикам созданного вторичного текста, который является ее опредмеченным вариантом).

В результате анализа материала выявляются действующие на уровне текstopорождения и текстовосприятия стратегии реализации метатекстовой деятельности: ономасиологическая и семасиологическая, которые напрямую связаны с разным качеством языковой способности носителей языка. Внутри каждой из стратегий выделяются тактики, которыми руководствуются в своей метатекстовой деятельности представители разных типов языковой личности. При этом созданные при восприятии исходного текста вторичные тексты обладают разной степенью метатекстовости, что свидетельствует о разных уровнях метаязыкового сознания языковой личности, воспринимающей и порождающей тексты.

Исследование выполнено при поддержке гранта Президента Российской Федерации МК-2724.2008.6

Библиографический список

1. Нерознак, В.П. Лингвистическая персонология: к определению статуса дисциплины [Текст]: сб. науч. трудов / В.П. Нерознак // Язык. Поэтика. Перевод. - М., 1996.
2. Богин, Г.И. Модель языковой личности в её отношении к разновидностям текстов [Текст]: дис... док. филол. наук / Г.И. Богин. Л., 1984.
3. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность [Текст] / Ю.Н. Караулов. - М., 2004.
4. Голев, Н.Д. Лингвоперсонология: проблемы и перспективы [Текст] / Н.Д. Голев, Н.В. Сайкова // Вопросы лингвоперсонологии: Межвузовский сборник научных трудов. - Ч.1. - Барнаул, 2007.
5. Караулов, Ю.Н. Предисловие. Русская языковая личность и задачи ее изучения [Текст] / Ю. Н. Караулов // Язык и личность. - М., 1989.
6. Вайсгербер, Й.Л. Родной язык и формирование духа [Текст]. - М., 2004.
7. Голев, Н.Д. Лингвоперсонологическая вариативность языка [Текст] / Н.Д. Голев // Известия Алтайского государственного университета. Серия «История, филология, философия и педагогика». - 2004. - № 4.
8. Голев, Н.Д. Лингвистические и лингводидактические проблемы языкового образования в техническом вузе (опыт построения концепции) [Текст] / Н.Д. Голев // Прикладная филология в сфере инженерного образования: Коллективная монография. - Т. 1. Методология и методика языкового обучения в техническом вузе. Нортхэмптон. - Томск, 2004.

Статья поступила в редакцию 1.03.09

УДК 803.0

А.В. Малахова, соискатель АлтГПА, г. Барнаул

МЕСТОИМЕННЯ КАК СРЕДСТВО АКТУАЛИЗАЦИИ КАТЕГОРИАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ ОПРЕДЕЛЕННОСТИ

Местоимения являются одним из средств актуализации категориального значения определенности в немецком языке. Коммуникативная ситуация дает наиболее четкое представление о степени выраженности значения определенности тем или другим разрядом местоимений, которые вне коммуникации направлены на сферу неопределенности.

Ключевые слова: актуализация, местоимения, категориальное значение определенности, коммуникация.

Определенность Неопределенность (далее О/Н) являлась объектом внимания многих ученых. Но при этом большее внимание уделялось подкатегории Неопределенности как маркированному члену, Определенность рассматривалась как немаркированная составляющая категории О/Н, выступая как данность. В рамках категории О/Н разграничиваются средства, которые выражают неопределенность, и те, которые обозначают определенность. Ядро категории О/Н в немецком языке составляет артикль. Основным средством реализации значения определенности является определенный артикль. Его главной функцией принято считать в традиционной грамматике конкретизацию или указание на известность явления/предмета. Наряду с артиклем в немецком языке существует ряд других морфологических средств, которые в коммуникации актуализуют значение определенности, хотя семантически, как языковые единицы, скорее представляют сферу неопределенности.

Среди морфологических средств, рассматриваемых в качестве актуализаторов категориального значения определенности, представлены личные, притяжательные, указательные, неопределенные местоимения.

1. Местоимения

а) личные местоимения.

Местоименное значение определяется через понятие указательности и характеристики лица – референта, выделяемого человеком-субъектом в качестве предмета мысли и речи [1, с. 58]. Местоимение обозначает отношение самого мыслящего к тому, о чем он мыслит. Характеризация, то есть приписывание некоторых характеристик референту при обозначении его местоимением, происходит в соответствии с определенным способом представления лица, то есть его видением субъектам мысли и речи в момент указания на него. Индивидуализируя референт как предмет речи способом указания, местоимения, прежде всего личные, представляют в языке человеческое существо в процессе осмысления им мира и себя самого в этом мире, образуя центр понятийной сферы персональности и ее исходной опорной точки – субъективности [2, с. 258]. С этой позиции личные местоимения рассматриваются как подсистема, в которой заложена основа модели человека говорящего как личности.

Личные местоимения в коммуникации актуализуют категориальное значение определенности. Однако степень выраженности значения определенности не у всех представителей разряда личных местоимений одинакова. Местоимения 1-го, 2-го и 3-го лица единственного числа и 3-го лица множественного числа *ich, du, er, sie, es, Sie* по своей семантике подразумевают определенное лицо (*ich, du, er, sie, es, Sie*) или предмет (*er, sie, es*). *Ich* подразумевает говорящего; *du, Sie* предполагают слушающего, которому адресовано высказывание; *er,*

es означает третье лицо, которое известно участникам коммуникации, или предмет, о котором идет речь в коммуникативном процессе. Местоимения 1-го и 2-го лица единственного и множественного числа, а также местоимение 3-го лица множественного числа *Sie* противопоставляются местоимениям 3-го лица как участники/неучастники разговора и указывают всегда на одушевленные существа, обладающие даром речи и определяемые непосредственно по ситуации. Местоимения 3-го лица (кроме вежливой формы *Sie*) обозначают любой объект – одушевленный и неодушевленный – и соотносятся с ним путем прямого указания.

(1) „*Was kann ich denn dafür. Verlaufen kann sich jeder mal, und den Knöchel verstauchen auch*“. „*Jeder nicht*“. „*Was willst du damit sagen? Glaubst du vielleicht, ich habe mir die Verletzung selber beigebracht?*“ „*Selber nicht. Aber deine Dusseligkeit ist ja bekannt*“. [3, с. 23].

(2) „*Was weißt du denn schon mit deinen sechzehn Jahren von Frauen? Du hast doch überhaupt keine Erfahrungen*.“ [4, с. 46].

(3) *Sie wurde von Natalie unterbrochen. Sie rief von drinnen: „Was ist? Ist sie noch da?“* [4, с. 29].

(4) –*Früher war ihr Mann für Sie da. Sind Sie heute für ihn da?*
– *Ja, das ist richtig. ... Jahrelang war er für mich da. Deswegen packen wir diese Herde jetzt gemeinsam an!* [5, с. 13].

Примеры (1, 2, 3) демонстрируют функционирование в коммуникации личных местоимений единственного числа, которые отражают высокую степень выраженности значения определенности, так как всегда показывают взаимодействие только трех компонентов коммуникативного процесса:

говорящий — слушающий — лицо/объект, о котором идет речь

и не предполагают альтернативу другой интерпретации. Наибольшую степень определенности имеет местоимение 1-го лица единственного числа *ich*, которое в любом акте речи может обозначать только одного человека (1). Менее определенным оказывается местоимение 2-го лица единственного числа *du* (2), так как может быть несколько собеседников и говорящему в этом случае приходится уточнять адресат дополнительными средствами (жест, имя собственное, антропоним и т.д.)

(5) *Du siehst, Kolumbus, ein Unglück ist gar keins, wenn du nur die richtigen Freunde hast*. [4, с. 43].

(6) „*Du bist gemein, ich will nichts mehr hören. Ich verachte dich, Friedericke. Du bist ab jetzt Luft für mich*“. [3, с. 31].

В (5, 6) говорящий, используя кличку *Kolumbus* (5), и имя собственное *Friedericke* (6), подчеркивает, кому адресовано высказывание, выделяя адресата из количества возможных. Здесь местоимение *du* подразумевает определенного человека и не предполагает альтернативу другой интерпретации, кроме

одного адресата по имени *Friederike* и человека, к которому принято обращаться по прозвищу *Kolumbus*.

Иначе обстоит дело с личными местоимениями множественного числа, где степень выраженности значения определенности ниже, чем у местоимений того же разряда в единственном числе. Местоимение *wir*, которое означает «я + один или более не-я», очень неопределенно и не дает указания на то, кого имеет ввиду говорящий, кроме себя самого.

(7) „*Hure ich recht?*“ *sagte Friedrich*. „*Du hast das Bäumchen umgesägt? Heutzutage, wo wir für jeden Baum beten? Hast du noch alle beisammen? Du kannst doch nicht einfach eine Söge klauen und einen ganzen Wald umlegen!*“ [3, с. 12].

Личное местоимение *wir* предполагает множественность, при этом подразумевается лицо, участник акта коммуникации, а также кто-то еще. Однако нельзя точно определить, сколько лиц имеется ввиду, кроме говорящего.

(8) „*Also, wenn ich das richtig verstehe, dann wollt ihr, dass ich meine kleine Schwester als Aufpasserin mitnehme?*“ [4, с. 68].

Форма местоимения 2-го лица мн.ч. *ihr* может в зависимости от обстоятельств представлять собой либо обычное мн.ч. (вы = ты + ты + ты + т.д.), либо приблизительное мн.ч. (вы = ты + один или большее число лиц, не участвующих в разговоре). (8) с большей долей вероятности соответствует первой формуле, когда *ihr* выражает обычное множественное число и подразумевает каждого из участников коммуникативной ситуации, но вне ситуации невозможно определить, о ком идет речь. Доля значения определенности у местоимения *ihr* невелика.

(9) *Darauf trennten sie sich und liefen jeder für sich auf verschiedenen Wegen in Richtung Ruhrquelle*. [3, с. 54].

Местоимение *sie* обладает самой низкой степенью выраженности значения определенности (9), так как невозможно сказать, о ком или о чем идет речь и в каком количестве.

Однако анализ фактического материала показал, что если эти местоимения дополняются в коммуникации уточняющими словами, то степень выраженности категориального значения определенности повышается.

(10) *Wir beide wussten, was damit gemeint war*. [5, с. 9].

(11) „*Na, ihr zwei? Ihr lasst euch ja gar nicht mehr blicken!*“ [5, с. 9].

(12) „*Ja, seid ihr beide den noch bei Trost? Das ist doch heiÑes Geld, da ist Dreck dran. Und ihr beide wolltet euch heimlich alles in die Tasche stecken. Das ist ja unglaublich, so lernt man seine eigenen Kinder kennen...*“ [3, с. 34].

Употребление с местоимениями *wir*, *ihr* неопределенного местоимения *beide* и числительного *zwei* ограничивает число возможных адресантов до двух. Можно сказать, что *wir beide*, *ihr beide* по отношению к *wir* и *ihr* представляют “абсолютную” определенность, которая субъективно обусловлена, то есть средство для конкретизации какого-то члена предложения выбирается автором высказывания и обусловлено индивидуальными особенностями мировосприятия, которые выступают факторами воздействия на индивида.

б) притяжательные местоимения

Притяжательные местоимения *mein*, *dein*, *sein*, *ihr*, *unser*, *euer*; *Ihr*, сопровождая имя существительное, указывают на принадлежность предмета или объекта какому-либо лицу. В.Г. Гак, определяя функции притяжательных местоимений (посессивов), первичной называет выражение принадлежности, в том числе реального обладания [6, с. 114]. Кроме того, он подчеркивает высокую степень субъективности притяжательных местоимений, по сравнению с артиклем или указательным местоимением.

(13) *Irgendwann verschwinde ich sowieso und lebe mein eigenes Leben*. [3, с. 25]

(14) „*Hast du eigentlich dein Bett zerknüllt, als du heute nacht abgehauen bist?*“ *fragte Friederike*. „*Was soll ich?*“ *fragte Friedrich*. „*Also nicht. Mensch, hast du vielleicht Fensterläden vor dem Gehirnkasten. Ist doch klar: wenn deine Mutter dich heute wecken kommt, findet sie ein wohlgemachtes Bett vor und weiß sofort, dass du nicht darin geschlafen hast. Oder machst du dein Bett selber*“ [3, с. 32]

(15) *Er trug das Hawaiihemd und seine Lieblingsjeans, hatte die Haare gewaschen und schwungvoll über die rechte Stirnhälfte geföhnt*. [4, с. 41]

(16) *Sie klemmt sich Anitys Zettelkasten unter den Arm und geht hinüber in ihr eigenes Zimmer*. [4, с. 42]

(17) – *Unsere Leser kennen Ihren Sohn durch seine TV-Rollen. – Das glaube ich Ihnen gern – bei den vielen Autogrammanfragen, die sich auf seinem Schreibtisch zu Hause stapeln*. [5, с. 11]

(18) „*Kinder, eure Schulleistungen gefallen mir gar nicht*“ [5, с. 10]

Притяжательные местоимения конкретизируют существительное, с которым они употребляются в процессе коммуникации, актуализуя категориальное значение определенности, так как подчеркивают степень обладания объектом и указывают на принадлежность предмета/объекта какому-то лицу, тем самым определяя его и выделяя из ряда подобных. Если рассмотреть местоимения с позиции выраженности значения определенности, то оно репрезентировано неоднозначно притяжательными местоимениями единственного и множественного числа. Местоимения единственного числа *mein*, *dein*, *sein*, *ihr* представляют «абсолютную» определенность. *Mein* eigenes Leben (13) указывает на принадлежность первому лицу единственного числа; *dein* Bett, *deine* Mutter (14) подчеркивает принадлежность второму лицу единственного числа; *seine* Lieblingsjeans, *ihr* eigenes Zimmer (15, 16) – третьему лицу единственного числа. Интерпретация значений в текстах (13, 14, 15, 16) не предполагает другую альтернативу, кроме одной. Значения притяжательных местоимений множественного числа в текстах (17, 18) актуализуют меньшую степень выраженности категориального значения определенности по сравнению с притяжательными местоимениями единственного числа. *Unsere* (17) не дает указания на то, чей предмет/объект имеется ввиду говорящим, кроме своего собственного. Значение этого местоимения может быть представлено формулой «мой + один или более не-мой». Притяжательное местоимение второго лица множественного числа *eure* (18) может в зависимости от обстоятельств представлять собой либо обычное множественное число (ваш = твой + твой + твой и т.д.), либо приблизительное множественное число (ваш = твой + еще чей-то один или большего числа лиц, не участвующих в разговоре).

То есть притяжательные местоимения единственного числа репрезентируют «абсолютную» определенность по отношению к местоимениям множественного числа, которые реализуют меньшую степень определенности, «относительную» определенность.

в) неопределенные местоимения.

Неопределенные местоимения рассматриваются в традиционной грамматике как средство выражения категориального значения неопределенности. Е.И. Шендельс говорит о том, что кроме неопределенного артикля существуют другие части речи, которые являются средством выражения неопределенности – это неопределенные местоимения [7, с. 186]. М.И. Алехина также указывает на то, что значение неопределенности предмета может подчеркиваться с помощью неопределенных местоимений [8, с. 85].

Однако в коммуникации ряд неопределенных местоимений (*jeder, kein, nichts, niemand, beide, selbst, allein, alle*) актуализуют категориальное значение определенности. Частично об этом упоминает В.Г. Гак, говоря, что «классификация неопределенных местоимений вызывает большие трудности, в зависимости от предложения значения их могут изменяться» [9, с. 159].

(19) *In der Nähe stehen keine Häuser, der Wasserturm liegt inmitten von Feldern und Weiden, von denen es noch viele zwischen den uestlichen und nurdlichen Vororten der Riesenstadt Dortmund gibt* [3, с. 99].

(20) „*Da ist kein Müll drin*“, *störte er*. „*Ich schau mal nach*“. „*Vielleicht Gift. Jeden Tag steht so was in der Zeitung*“ [3, с. 76].

(21) *Zu den beiden Seiten des Gutshofs, der mit Katzenkopfteinen befestigt war, standen zwei große gemauerte Scheunen. Zaghaft strich Friederike mit einem Zeigefinger über die scharfen Zinken des Blatts. Nun hatte sie doch Angst, weil sie etwas stehlen wollte. Niemand aber war zu sehen. Wie ausgestorben lagen der Hof, das Gutshaus; auch im angrenzenden Gemsegarten bewegte sich nichts* [3, с. 67].

Местоимения *keine* (19), *kein* (20), *niemand* (21), *nichts* (21) в данных текстах актуализуют категориальное значение определенности, являясь изначально средством выражения неопределенности. Здесь налицо явление языковой асимметрии. В словосочетаниях *keine Häuser* (19), *kein Müll* (20) *niemand* (21), *nichts* (21) неопределенные местоимения имеют конкретное значение – «отсутствие домов» (19), «отсутствие мусора» (20), «никого не было видно», «ничто не двигалось» (21). Таким образом, местоимения *kein(e), niemand, nichts* обладают наибольшей степенью определенности, их интерпретация исключает наличие других вариантов, которые могли бы содержать меньшую степень выраженности категориального значения определенности.

(22) *Weil beide laut aufeinander einsprachen, hatten sie die Schritte auf dem Gartenweg nicht gehört*. [3, с. 34]

(23) *Im Durchgange kontrolliert, hatten wir unsere Plötze selbst aufzusuchen*. [10, с. 48]

По сравнению с неопределенными местоимениями *kein(e), niemand, nichts* (19, 20, 21), *beide* (22), *selbst* (23) обладают меньшей степенью определенности, ограничивая число участников коммуникации до двух (*beide* (22)) или уточняя лицо, носителя действия, о котором идет речь (*selbst* (23)) и подчеркивая его значимость.

Употребление местоимения *selbst* (66) в немецкоязычном дискурсе субъективно обусловлено, чего нельзя сказать о других местоимениях этого разряда. Оно всегда употребляется в предложениях наряду с подлежащим.

(23)* *Im Durchgange kontrolliert, hatten wir unsere Plötze aufzusuchen*.

Если в предложении (23*) убрать местоимение *selbst*, то его коммуникативная ценность не утрачивается. Это позволяет говорить о том, что наличие *selbst* отражает персональное видение ситуации автором высказывания. Оно используется для реализации интенций говорящего с целью выделить значение лиц при осуществлении ими самими действия.

(24) *Jedes seiner Konzerte quer Deutschland ist ausverkauft, jedes Album verkauft sich fast von allein. Selbst seine CD „Meine Berge, meine Heimat“, errang schon am ersten Verkaufstag Gold-Status* [5, с. 12].

(25) *Jeder in der Stadt wusste, wo sich Anbieter und Abnehmer der Drogenszene trafen* [4, с. 61].

Местоимения *jedes* (24), *jeder* (25) имеют высокую степень определенности. Хотя объект или лицо не называются по имени, значение «каждый» предполагает всякого из общего числа

жителей города (*Jeder in der Stadt* (25)), обладающих информацией; или любой концерт и альбом (*Jedes seiner Konzerte, jedes Album* (24)), которые сразу же распродаются. То есть «каждый» указывает на наличие у объекта или лица одного признака, который характеризует их и противопоставляет другим объектам или лицам, обладающим иным признаком.

(26) - *Ist Cevdet Ihre große Liebe?*

- *Ich habe alle meine Männer sehr geliebt. Um so schwerer waren die Trennungen* [5, с. 10].

Alle (26), с одной стороны, подчеркивает неопределенность, так как непонятно, о ком идет речь. Но, с другой стороны, значение «все» подразумевает каждого индивидуально, к кому актриса Карин Бааль испытывала чувство любви. Кроме того, говорящий точно знает каждого из всех, кого она очень любила. А это дает определенность, так как есть характерный признак у любого лица, попадающего под общее определение «все».

(27) *Da Andy sich immer noch nicht allein in der Stadt bewegen durfte, holte ihn Simone an diesem Samstagmittag bei Elektro-Neuber ab*. [4, с. 101]

Allein (27) всегда указывает на наличие одного единственного лица, о котором идет речь в высказывании, и который известен говорящему и слушающему. Значение «один единственный, известный», которым обладает неопределенное местоимение *allein* (27) актуализует категориальное значение определенности, независимо от условий коммуникативной ситуации. В коммуникации это значение лишь более конкретизируется, так как в высказывании называется лицо, о котором идет речь.

г) указательные местоимения

Указательные местоимения (*der, dieser, derjenige, derselbe, jener*) выражают удаленность или близость предметов в пространстве и времени по отношению к говорящему лицу и таким образом модифицируют субстанциональное значение со стороны. Первичной функцией этого разряда местоимений является идентификация видимого объекта путем прямого указания на него в момент речи. Антропологическая обусловленность употребления указательных местоимений в процессе коммуникации очевидна, так как изначально предметы и объекты рассматриваются в соотношении к говорящему по признаку «близость-отдаленность». Таким образом, он является точкой отчета при обозначении предметов или объектов указательным местоимением.

(28) *Jener Gestrenge im steifen Hut, unser Angeber, war nicht der einzige Gast, der das Bad jetzt verlieh; es gab große Abreise, man sah viele Handkarren mit Gepöck sich zur Station bewegen* [10, с. 57].

Если рассматривать указательные местоимения с позиции «близости- удаленности» по отношению к говорящему, то *jener* (28) выражает отдаленность объекта. Автор высказывания, употребляя местоимение *jener* (28), отражает свое восприятие человека, находящегося в его поле зрения. Субъективная обусловленность использования в данной коммуникативной ситуации *jener* (28), наряду с другими средствами актуализации категориального значения определенности (притяжательное местоимение + антропоним = *unser Angeber*), дает представление о пренебрежительном отношении говорящего к грозному человеку в котелке, с которым знаком автор высказывания. Обозначая его как «гот», он идентифицирует его из множества имеющихся в той ситуации объектов внимания, что дает определенность.

(29) *Die Plantage, die seine Firma auszubauen hoffte, lag allerdings, wie mir schien, am Ende der Welt, Staatsgebiet von Guatemala, von Flores nur mit dem Pferd zu erreichen, während man von Palenque (Staatsgebiet von Mexico) mit einem Jeep ohne*

weiteres hinkommt; sogar ein Nash, behauptete er, wäre schon durch diesen Dschungel gefahren [11, с. 11].

Местоимение *diesen* (29) выражают значение «близости» по отношению к говорящему. Указывая на объект/предмет, говорящий конкретизирует его. «Эти джунгли» - объект внимания говорящего, хорошо ему знакомые и вызывающие у него небезразличие.

(30) *In einer Hand schwang er eine Plastiktüte; es war dieselbe Tüte, die Friedrich im Werkzeugschrank versteckt hatte* [3, с. 17].

Указательное местоимение *dieselbe* в словосочетаниях *dieselbe Tüte* (30), обладает большей степенью определенности по сравнению с местоимениями *jener* (28), *diesen* (29). Значение «тот же самый» не только выделяет явление/предмет из числа находящихся в поле его зрения, но и подчеркивает его двустороннюю известность для участников коммуникации. Оно дает представление о том, что речь об этих явлениях/пред-

метах уже шла раньше - «тот же самый пакет» (30). Таким образом в местоимениях *dieselbe* (30) содержится дополнительная сема определенности (этот + тот = тот самый). Местоимение *dieselbe*, характеризуя в коммуникативном процессе явления или предметы, указывает на их большую степень известности для говорящего и слушающего.

Значение определенности, актуализуемое местоимениями как одним из средств определенности немецкого языка, субъективно обусловлено. Здесь антропологическая сущность категории О/Н проявляется особенно ярко, так как подчеркивается наиболее тесное взаимодействие субъекта высказывания с предметом/объектом окружающего мира, который входит в круг его ближайших персональных вещей или является объектом в его поле зрения. Только в коммуникации представляется возможным идентифицировать значение определенности, выражаемое местоимением.

Библиографический список

1. Антропологическая лингвистика: Концепты. Категории / Ю.М. Малинович, Н.Г. Виноградова и др. – Москва-Иркутск, 2003.
2. Бенвенист, Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. - М., 2002.
3. Грэн, М. Von der. Friedrich und Friederike / M. von der Грэн. – Berlin, 2005.
4. Mechtel, A. Die Drogenkarriere des Andreas von B./ A. Mechtel. - Ravensburg, 1998.
5. Berger, S. Sorgen einer liebenden Mutter / S. Berger // Neue Welt für dir Frauen., – Dьsseldorf, 2006. - №36
6. Гак, В.Г. Теоретическая грамматика французского языка. Морфология / В.Г. Гак. - М., 1979.
7. Schendels E.I. Grammatik der deutschen Gegenwartsprache. – М., 1998
8. Алехина, М.И. Определенность/Неопределенность предмета как контекстуальная категория / М.И. Алехина // Русский язык в школе. - №5, 1974.
9. Гак, В.Г. Повторная номинация и ее стилистическое использование / В.Г. Гак // Вопросы французской филологии. – М., 1972.
10. Frisch, M. Homo faber / M. Frisch. – Frankfurt-am-Main, 1999.
11. Mann, T. Mario und der Zauberer / T. Mann. - Leipzig, 2003.

Статья поступила в редакцию 27. 02. 09

УДК 800.8-053

Д.А. Мартынкевич, аспирант АлтГТУ им. И.И. Ползунова, г. Барнаул

КАРТИНА МИРА РЕБЕНКА: МЕДИЙНЫЙ КОМПОНЕНТ

В статье осуществляется постановка проблемы изучения детского медиатекста в психолингвистическом аспекте как основы формирования медиакартины мира ребенка.

Ключевые слова: картина мира ребенка, медийный компонент, возрастоспецифичные когнитивные структуры, медиатекст, медиасреда, медиареальность, когнитивное развитие.

В последнее время в области психолингвистики появилось большое количество работ, посвященных исследованию сущности картины мира взрослого индивида (Павиленис 1983, Пищальникова 2001, Залевская 2001, Рогозина 2003, Нарышкин 2005, Петренко 2005, Серкин 2006 и др.). Однако специфика формирования *детской картины мира* учеными практически не исследуется, хотя «фундамент» картины мира индивида закладывается именно в детском возрасте. Поэтому очевидно, что без изучения особенностей формирования картины мира ребенка невозможно постигнуть сущностные свойства картины мира взрослого индивида. В этой связи А.В. Нарышкин подчеркивает, что «только рассмотрение процесса формирования *картины мира у ребенка* может объяснить строение и функционирование картины мира *у взрослого человека*» (Курсив мой – Д.М.) [1, с. 89].

Картина мира индивида (концептуальная картина мира, образ мира, модель мира) – это не статическое образование, сформировавшееся раз и навсегда, а динамичная самоорга-

низирующаяся система. Как отмечает Р.И. Павиленис, картина мира – это «непрерывно конструируемая система информации (мнений и знаний), которой располагает индивид о действительном или возможном мире» [2, с. 280]. При этом необходимо отметить, что усвоение любой новой информации о мире осуществляется каждым ребенком на базе той, которой он уже располагает. Образующаяся таким образом система информации о мире и есть конструируемая им концептуальная система как динамичная система определенных возрастоспецифичных представлений о мире.

Важнейшей особенностью динамики картины мира индивида является ее *формирование в процессе онтогенеза*: первоначально формируясь в детском возрасте параллельно с развитием организма, картина мира дорабатывается, достраивается и перестраивается на протяжении всей жизни. Р.И. Павиленис обращает внимание на то, что еще до знакомства с языком ребенок в определенной степени знакомится с миром, познает его; благодаря известным каналам чувственного воспри-

тия он располагает определенной (истиной или ложной) информацией о нем, различает и отождествляет объекты своего познания [Цит. по: 3, с. 17]. Однако, на наш взгляд, процесс знакомства индивида с миром идет параллельно с процессом знакомства с языком. Как справедливо отмечает Е.В. Лукашевич, «когнитивные структуры практически неотделимы от языковых структур» [4, с.41]. Иными словами, процесс познания индивидом реальности проходит неотрывно от языка. Принимая во внимание вышесказанное, представляется целесообразным исследование особенностей формирования картины мира в детском возрасте.

Как мы уже отметили, процесс формирования картины мира индивида начинается с момента рождения, когда ребенок знакомится с различными типами текстов. При этом необходимо отметить, что в настоящее время одним из источников формирования картины мира ребенка является медиатекст. В последнее время детские СМИ, соответствующие запросам реципиентов этой возрастной группы на получение познавательной информации, играют большую роль в познании ребенком окружающей реальности. СМИ активно влияют на мышление ребенка, на процесс познания им динамично изменяющейся реальности.

Как отмечает И.В. Рогозина, благодаря СМИ формируется сложная, многомерная медиакартина мира индивида [5]. Это утверждение в полной мере относится и к детским СМИ, влияние которых на формирование детского мышления трудно переоценить. Уже с рождения ребенок становится частью общества, вступая в непрерывное взаимодействие с его информационным пространством. Таким образом, актуальность исследования медиакартины мира ребенка вызвана возросшей в последние годы ролью СМИ в процессе продуцирования особых возрастоспецифичных когнитивных структур, необходимых детям для познания реальности, а также недостаточным количеством научных работ, исследующих влияние детских СМИ на формирование медиакартины мира ребенка.

В настоящее время медиатексты, создаваемые для детей, становятся все более и более разнообразными как по структуре, так и по содержанию. Увеличивается число медиаформатов, предназначенных для детей. Речь идет не только о прессе, но и о телевидении, видеофильмах, компьютерных программах, а также о глобальной сети Интернет. Именно они, действуя в комплексе, становятся значимыми источниками информации для ребенка-реципиента. Под влиянием современных информационных, компьютерных и телекоммуникационных технологий усиливается воздействие СМИ на сознание ребенка, на формирование его картины мира. Ребенок, как и любой взрослый индивид, все в большей степени имеет дело с «реальностью второго порядка – медиареальностью» [5, с. 165].

Исследование детской медиакартины мира без изучения влияния на нее телекоммуникационных технологий представляется невозможным. В связи с технологическими возможностями телекоммуникации все большее значение приобретают ее видеокomпоненты, что, по словам И.В. Рогозиной, позволяет многим исследователям отмечать нарастающую вследствие этого тенденцию «визуализации мышления реципиента» [5, с.239]. Мышление ребенка подвергается модификациям в первую очередь, ребенок начинает мыслить образами, у него формируются совершенно иные когнитивные структуры.

В.В. Абраменкова отмечает, что современные телекоммуникационные технологии активно влияют на всю систему пространств отношений ребенка [6]. К сожалению, В.В. Абраменкова не уточняет, что именно она понимает под «системой пространств отношений». Однако можно предположить, что под этим понимается совокупность взаимодействующих

сфер взаимоотношений ребенка и окружающей реальности (таких, например, как взаимоотношения со взрослыми, сверстниками и т.д.). При этом В.В. Абраменкова подчеркивает, что система пространств отношений ребенка в настоящее время постепенно подменяется «телеэкранной социализацией» [7, с.13]. Внедряясь в детское сознание посредством оптических эффектов, клипов и самих телеобразов, телевидение конструирует новые когнитивные структуры, трансформируя ценностные ориентации и базовые потребности ребенка, такие как, потребность в игре и общении со взрослым и сверстником. Представленность результатов воздействия телекоммуникационных технологий в детской картине мира и их влияние обратнопропорциональны возрасту детей, то есть чем младше ребенок, тем большее информационное воздействие оказывает телевидение на формирование картины мира ребенка. Т.Г. Можжаева также акцентирует внимание на роли телекоммуникационных технологий в обществе, утверждая, что в современном мире доминирует так называемое «клиповое» сознание. Под клиповым сознанием Т.Г. Можжаева понимает сознание, воспринимающее действительность посредством разорванных аудиовизуальных образов [8, с. 196].

Закономерно, что каждое новое поколение имеет свою, отличную от предыдущих поколений картину мира. В настоящее время мир становится все более изменчивым: на протяжении жизни человека окружающие его реалии значительно трансформируются, появляется много нового, меняются условия жизни. Вследствие этого происходит модификация содержания мышления, детерминирующая трансформацию системы взаимодействия индивида с миром. При этом, как справедливо отмечает И.В. Дубровина, с самого рождения в процессе формирования картины мира индивид непрерывно испытывает «адекватное взаимодействие» с ним. [9, с.142-143].

В рамках психологического исследования картины мира ребенка В.В. Абраменкова приходит к выводу, что детская картина мира также представляет собой совокупность различных взаимодействующих сфер, социально-психологических смысловых пространств, раскрывающих отношения ребенка в системе «Я – МИР»: пространство окружающей среды, информационное пространство, пространство представлений о себе и мире в будущем и нравственное пространство [6]. Под картиной мира ребенка-дошкольника В.В. Абраменкова понимает *синкретичное предметно-чувственное образование* (Курсив мой – Д.М.), выступающее не как пассивно-отражательное, но как активно конструирующее начало – построение ребенком пространства собственных отношений с окружающим миром» [6, с. 47-48]. Мы полагаем, что под построением пространства отношений с миром она и имеет в виду расширение картины мира ребенка-индивида, появление новых фрагментов картины мира.

И.В. Рогозина подчеркивает, что под влиянием текстовой деятельности СМИ у реципиента складывается сложная и многомерная картина мира, обеспечивающая его социализацию и включающая информацию о том, какими социально-психическими качествами должен обладать индивид, выполняя ту или иную социальную роль в соответствии с социально принятыми ценностями, нормами и правилами [5]. Вполне очевидно, что данное утверждение можно отнести и к формированию медиакартины мира ребенка, так как именно тексты детских СМИ в настоящее время являются одним из источников познания реальности ребенком-реципиентом, обеспечивающим его первичную социализацию. От того, в каких условиях, в какой среде, в том числе *медиасреде* протекает становление индивида, во многом зависит формирование его картины мира.

Формирование картины мира ребенка имеет специфику, заключающуюся в том, что каждый период детства имеет свои неповторимые особенности, присущие только этому этапу развития. В отдельные периоды детства, называемые возрастными кризисами, возникают повышенные возможности развития психики в тех или иных направлениях, впоследствии такие возможности постепенно или резко ослабевают. С раннего детства начинается знакомство с реальностью, в том числе и с медиареальностью, а в период возрастных кризисов происходит своего рода «переоценка ценностей» ребенка-индивида, сопровождающаяся изменением его отношения к реальности и знаменующая собой новый этап формирования картины мира. Именно поэтому при исследовании формирования медиакартины мира ребенка представляется целесообразным опираться на соответствующие возрастные периоды.

Периодизация психического развития ребенка – это выделение в онтогенезе качественно новых своеобразных ступеней развития его психики. Используемые для выделения этих ступеней критерии у разных исследователей различны. Однако наиболее распространенной, теоретически и практически обоснованной представляется разработанная Д.Б. Элькониним теория периодизации психического развития, в основу которой положен критерий смены ведущих типов деятельности [10]. Согласно Д.Б. Эльконину, ведущий тип деятельности – это такой вид деятельности ребенка, который определяет наибольшие успехи в *развитии его познавательных процессов*, его сознания. Возрастная периодизация, предложенная Д.Б. Элькониним, включает семь периодов, начиная от младенчества и заканчивая ранним юношеским возрастом. Однако в своем исследовании мы опираемся на первые пять периодов развития ребенка, а именно:

1. младенчество: от рождения до одного года жизни;
2. раннее детство: от одного года жизни до трех лет;
3. младший и средний дошкольный возраст: от трех до четырех-пяти лет;
4. старший дошкольный возраст: от четырех-пяти до шести-семи лет;
5. младший школьный возраст: от шести-семи до десяти-одиннадцати лет.

Приведенная периодизация кажется теоретически и практически обоснованной, так как именно в возрастной период от рождения до десяти лет закладывается основа картины мира ребенка как сложной системы взаимодействия его с окружающим миром. Определенную важность для нашего исследования представляет и концепция Д.И. Фельдштейна, который, в свою очередь, выделяет две основные фазы развития ребенка: от рождения до 10 лет и от 10 до 17 лет [11], что подтверждает значимость первых десяти лет жизни для когнитивного развития.

Каждый из возрастных периодов имеет свои особенности и границы. Опираясь на ведущие типы деятельности и подробно описывая каждый период психического развития ребенка, Д.Б. Эльконин, в отличие от Д.И. Фельдштейна, выделяет несколько возрастных периодов развития ребенка до десяти лет. Вместе с тем именно возрастной период от рождения до десяти лет обособливается и подробно исследуется как Д.Б. Элькониним, так и Д.И. Фельдштейном, занимая в их концепциях наиболее значимое место. Сходство вышеупомянутых концепций заключается в том, что оба ученых выделяют одинаковый начальный этап развития психики – с момента рождения и отмечают возраст десяти лет как своего рода границу, переломный момент в психическом развитии ребенка. Ведь именно в период от рождения до десяти лет идет наиболее активное развитие как психических, так и когнитивных

процессов ребенка в процессе его взаимодействия с окружающей реальностью. Таким образом, изучение вышеупомянутых концепций дает нам основание при изучении формирования детской медиакартины мира брать за основу возрастную период от 0 до 10 лет.

Изучение формирования медийного компонента картины мира в первой фазе когнитивного развития, то есть от рождения до 10 лет, представляется актуальным и целесообразным, так как именно в детском возрасте, с момента рождения идет интенсивное накопление знаний о предметах и явлениях действительности, чему способствует овладение родной речью, наблюдение за окружающим миром, а также осознание своей собственной индивидуальности. Детский медиатекст, содержащийся в нем возрастоспецифичные когнитивные структуры, порождают детскую медиакартину мира как совокупность знаний, представлений и смыслов.

Одной из основных особенностей детского медиатекста, оказывающей большое влияние на формирование картины мира ребенка, является взаимодействие в нем вербальных и невербальных кодов, порождающих различные виды когнитивных структур. Это позволяет ребенку, как и взрослому реципиенту, преодолевать имеющиеся место пространственно-временные ограничения на получение как можно большего объема информации [5]. Создаваемая детскими СМИ медиареальность имеет ярко выраженную гетерогенную структуру: в ней имеется специфичная для данной возрастной группы система разноприродных гетерогенных компонентов. В детском медиатексте языковые и невербальные средства воздействуют на ребенка-реципиента в комплексе как единая смысловая система, существенно влияя на процессы формирования детской медиакартины мира. Ребенок-реципиент воспринимает не только текст, но и сопутствующий рисунок, цвет, обрамление, шрифт, схему и т.д. В зависимости от типа текста изображение выполняет в нем «как универсальные функции, так и частные, характерные для конкретного вида коммуникации» [12, с. 70]. Таким образом, вследствие взаимодействия различных семиотических систем влияние СМИ на формирование определенного фрагмента детской картины мира возрастает. Как отмечает И.В. Рогозина, «в результате сопряжения репрезентантов различных семиотических систем моделирующие свойства продуцируемых СМИ комплексных семиотических образований, репрезентирующих фрагменты реальности, значительно усиливаются». [13, с. 112]. Именно поэтому представляется целесообразным изучение детского медиатекста как гетерогенной знаковой системы, конструирующейся на основе учета психофизиологических особенностей ребенка-реципиента и оказывающей большое влияние на процесс формирования его медиакартины мира.

Детский медиатекст как сложная вербально-невербальная смысловая система со специфическими когнитивными структурами еще не становился объектом исследования в когнитивной парадигме. В то же время во многом под влиянием именно медиатекста формируется картина мира ребенка как целостная, континуальная система смыслов. Принимая во внимание вышесказанное, мы полагаем, что актуальность психолингвистического изучения феномена детского медиатекста очевидна. Имеются все основания рассматривать детский медиатекст как сложную возрастоспецифичную гетерогенную когнитивную структуру, требующую тщательного и глубокого научного исследования. Изучение специфических особенностей детского медиатекста поможет понять не только механизмы его воздействия на ребенка-реципиента, но и закономерности формирования у ребенка медиакартины мира.

Библиографический список

1. Нарышкин, А.В. Стрoение образа мира человека и соотношение понятий «знак» - «символ» и «значение» - «смысл» А.В. Нарышкин // Вопросы психологии. - 2005, - №1.
2. Павиленис, Р.И. Проблема смысла: Логико-функциональный анализ языка. / Р.И Павиленис – М.; 1983.
3. Колмагоров, И.В. Репрезентация фрейма «религиозная группа» в современных центральных российских и американских печатных СМИ: Дисс....канд. филол. наук / И.В. Колмагоров. – Барнаул, 2003.
4. Лукашевич, Е.В. Когнитивная семантика: эволюционно-прогностический аспект: монография / под ред. и с вступ. Ст. В.А. Пищальниковой. – Москва; Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2002.
5. Рогозина, И.В. Медиа-картина мира: когнитивно-семиотический аспект: монография / под общ. ред. В.А. Пищальниковой. – Москва-Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2003.
6. Абраменкова, В.В. Генезис отношений ребенка в социальной психологии детства: Автореф. дисс...докт. псих. наук. / В.В. Абраменкова Москва, 2000.
7. Абраменкова, В.В. Социальная психология детства в контексте развития отношений ребенка в мире / В.В. Абраменкова // Вопросы психологии. - 2002. - №1.
8. Можаяева, Т.Г. Композиционные особенности кинематографической прозы / Т.Г. Можаяева // Проблемы межкультурной коммуникации в теории языка и лингводидактике. – Барнаул, 2006.
9. Дубровина, И.В. Проблемы социализации человека / И.В. Дубровина // Вопросы психологии. - 2005. - №3.
10. Эльконин, Д.Б. К проблеме периодизации психического развития в детском возрасте / Д.Б. Эльконин // Вопросы психологии, – 1971.
11. Фельдштейн, Д.И. Психология развития личности в онтогенезе. / Д.И. Фельдштейн. – М., 1989.
12. Немчинова, Н.В. Когнитивные и лингвокультурные особенности поздравления в массовой коммуникации / Н.В. Немчинова // Мир науки, культуры, образования. - 2008. - №1 (8).
13. Рогозина, И.В. Вербально-авербальные когнитивные структуры медиа-текста как отражение социального бытия / И.В. Рогозина // Проблемы межкультурной коммуникации в теории языка и лингводидактике. – Барнаул, 2006.

Статья поступила в редакцию 11.03.09

УДК 801.73

О.Ю. Осьмухина., с.н.с., канд. культурологии, доц. МГУ им. Н.П. Огарева, г. Саранск

«НАБOKOВ KAK BOЛЯ И ПРЕДСТАВЛЕНИЕ...»: НАБOKOВCКИЙ РЕМИНИСЦЕНТНЫЙ CЛOЙ В POCСИЙCКОЙ ПPOЗЕ ПОCЛЕДНИХ ЛЕТ¹

В статье впервые исследуются реминисценции набоксовской прозы в романах А. Битова («Преподаватель симметрии») и В. Пелевина «Священная книга оборотня» и «Ампир V»). Выявляется, что Битов воспроизводит и развивает нарративное устройство набоксовского текста, основанное на игровом отождествлении автора-повествователя-героя, тогда как Пелевин субверсирует стиль и тематику писателя.

Ключевые слова: повествователь, авторская маска, мистификация, аллюзия, игра, пародия, постмодернизм, роман.

Общезвестно, что в творчестве В.В. Набокова не только получили дальнейшее развитие некоторые темы и приемы, характерные для культурных открытий отечественной прозы XIX столетия, но и наметилось обширное поле для нарративных экспериментов последующего поколения писателей. Выявлению типологического родства, обнаружению непосредственного сходства и взаимосвязей творчества Набокова (нередко на уровне реминисценций и аллюзий) с произведениями Пушкина, Толстого, Чехова и др. неоднократно посвящали исследования российские и западные набокведы [1]. Однако вопрос о сопоставлении прозы В.В. Набокова и наследия прозаиков современных, в первую очередь, В. Пелевина и А. Битова, фактически остается в современных литературоведческих исследованиях неразработанным, за исключением, пожалуй, статей Вяч. Десятова и Ю. Левинга, оценивающих влияние писателя на русскую литературу 1980-90-х гг. [2, с. 210-284].

Ничуть не умаляя самобытности отечественных писателей рубежа XX-XXI вв., мы полагаем необходимым обратиться к выявлению в их прозе набоксовских приемов и реминисценций, поскольку они, на наш взгляд, явились для прозаиков-

ков-постмодернистов, ориентировавшихся на достижения предшественников, одним из способов эстетического освоения реальности.

Как справедливо отмечал Ю.М. Лотман, именно «фаскрытие цитат и реминисценций не только способствует пониманию отдельных мест текста, оно раскрывает также сознательную или бессознательную ориентацию автора на ту или иную культурную традицию» [3, с. 133]. Замечание это в случае с литературой постмодернизма и ее интертекстуальной связью с набоксовским наследием особенно актуально, поскольку, во-первых, вся постмодернистская проза по отношению к предшествующему наследию «вторична», а во-вторых, именно Набоков безоговорочно считается «предтечей отечественного постмодерна [4, с. 52], что, разумеется, делает весьма продуктивным и небезынтесным выявление набоксовских «претекстов» того или иного постмодернистского произведения. Это касается не только «Укуса ангела» П. Крусанова, где при создании романа «альтернативной истории» интертекстуальные связи с «Адой» лежат на поверхности, или же пародирования «Лолиты» в «Палисандрии» Саши Соколова, но и куда в боль-

¹ Статья выполнена при финансовой поддержке Гранта Президента РФ (грант МК-1759.2008.6 «Русская литература сквозь призму идентичности: авторская маска как средство самоидентификации писателя в прозе XX столетия»).

шей степени, чем это представляется на первый взгляд, последних романов В. Пелевина («Священная книга оборотня», 2004; «Амфир-V», 2006) и А. Битова («Преподаватель симметрии», 2008).

В творчестве А. Битова набоковский текст продолжает оставаться актуальным – от типологической взаимосвязи «Пушкинского дома» с «Даром», обыгрываемой самим прозаиком, до последнего романа «Преподаватель симметрии», являющегося искусным примером элегантной мистификации. Мистифицирующая природа текста здесь раскрывается различными способами.

Во-первых, посредством системы эпиграфов, первый из которых является высказыванием Вольтера о романах Л. Стерна, что не случайно, особенно, если учесть известную страсть к мистификациям самого Стерна, анонимно выпустившего «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», а затем активно использующего маску пастора Йорика не только в «Сентиментальном путешествии», но и в «Дневнике для Элизы», а второй взят из романа Я. Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе», где в игровом плане, отчуждаясь от своего произведения, автор «реальный» передает текст другому повествователю (автору фиктивному), настаивая на собственной ложной идентификации.

Во-вторых, переадресация авторства некоему Э. Тайрд-Боффину (кстати, английский инициал «А» при транскрипции эквивалентен русскому «Э»), и имя англоязычного автора «Andrew» служит аллюзией к имени «автора подлинного», а двойная фамилия «Tired-Boffin» переводится как «утомленный исследователь (дознаватель)» и намекает на литературную искусственность «переводчика», зашифровавшего в анаграмме собственное имя «Andrei Bitoff», поставленному в «соавторы» Битову, происходит еще до начала повествования в «Предисловии переводчика», повествующем об обнаруженной некогда книге «известного английского автора», содержание которой писатель Битов «пересказывал в экспедиции» друзьям [5, с. 3]. Сходным приемом пользовался В. Набоков, к примеру, в «Полите», используя двойную перекодировку: не сам автор, но некий психоаналитик доктор Рэй даёт «разъяснения» читателю об истинной природе «исповеди» Гумберта Гумберга. Однако Битов не просто воспроизводит, но развивает набоковскую игру на тождестве/различии автора «реального» и «фиктивного», подчеркивая в предисловии, что сам он и *референтный автор предисловия*, излагающий свое авторское видение предлагаемого материала, и *автор*, как будто бы *играющий* традиционной формой обращения к читателю, и одновременно – *автор-творец публикуемого текста*, «забывший оригинал» и «заново переведший» рукопись Э. Тайрд-Боффина: «Рассказ выплыл так полностью, <...> будто я его читал вчера... Зато теперь я никак не могу вспомнить того небывалого случая собственной жизни, из-за которого я этот рассказ вспомнил. <...> я стал потихоньку переводить ее, как переводят не тексты, а именно переводные картинки. <...> «Переведя» таким образом некоторые из них, я окончательно забыл оригинал (как в свое время тот факт из собственной жизни). Концов теперь уже почти нет» [5, с. 4].

Заметим, что упомянутая нами анаграмма, отсылающая к В.В. Набокову, в романе А. Битова не единственная: имя героя романа Э. Тайрд-Боффина «Урбино Ваноски» (особенно в связи с упоминанием «Фонда В. Ван-Боока» [5, с. 6]) прочитывается как «Сирия Набокову», что, учитывая сцены прихода юного корреспондента Тайрд-Боффина к пишущему (как и Набоков) и прозу, и стихи литературному мэтру Ваноски, и последующую публикацию его романа «Исчезновение предметов» [6, с. 44-49] (очевидная аллюзия на набоковские

«Прозрачные вещи»), композиционно закольцовывающие роман, можно считать комплексным усвоением и развитием А.Г. Битовым особенностей набоковской поэтики (прежде всего, кольцевой композиции и сложной текстовой структуры, основанной на игровом различии/тождестве автора – героя – повествователя).

Примечательно, что «биография» Э. Тайрд-Боффина неизвестна, за исключением весьма примечательных деталей: годы жизни (1859-1937), из которых 1937-й совпадает не только с годом рождения настоящего «переводчика», реинкарнирующего англоязычный текст забытого автора в «русском» варианте, но и является аллюзией на «знаковую» дату творческой биографии В. Набокова – публикацию последнего «русского» романа «Дар» с последующим переходом писателя на английский язык. Мало того, «переводчик» упоминает о некоторых биографических «чертах» Э. Тайрд-Боффина, переданных его герою Урбино Ваноски, из которых «стилистические изыски» и «позднее вхождение в язык своей будущей литературы» [5, с. 4] вновь отсылает к фигуре Набокова, что подчеркивается и самим «переводчиком» в характерной ремарке: «Читал ли Тайрд-Боффина его ровесник, *будущий автор «The Real Life of Sebastian Knight»?*» [5, с.4; курсив наш – О.О.]. На наш взгляд, «Истинная жизнь Себастьяна Найта» – как роман, знаменовавший собой окончательный переход В. Набокова на английский язык, – аллюзия к «неанглийскому происхождению» и Тайрд-Боффина, и его героя-писателя Урбино Ваноски, но кроме того, именно в «Истинной жизни...» описаны взаимоотношения автора – повествователя – персонажа, их варьирующиеся перевоплощения, характерные для битовского «Преподавателя симметрии»: «<...> Себастьян Найт – это я. У меня такое чувство, будто я воплощаю его на освещенной сцене, а люди, которых он знал, приходят и уходят... Они движутся вокруг Себастьяна – вокруг меня, играющего роль... И вот маскарад подходит к концу. <...> но герой остается, ибо мне не выйти из роли <...>: маска Себастьяна приросла к моему лицу, сходство несмываемо. Себастьян – это я, или я – это Себастьян, а то, глядишь, мы суть кто-то, не известный ни ему, ни мне» [7, с. 165-166].

Как в «Истинной жизни Себастьяна Найта» «кто-то», скрывающийся под личиной героев – подлинный автор, так и в «Преподавателе симметрии» герои (и Урбино, и фиктивный автор) чувствуют, что попадают в зазеркалье художественного вымысла и движимы «чьей-то» волей – автора реально: – именно он посредством сложной нарративной игры, основанной на стилизации «чужих» писаний и мистификации читателя, первоначально в качестве формы репрезентации использует авторскую маску якобы существовавшего Э. Тайрд-Боффина, а затем перевоплощается и в героя Э. Тайрд-Боффина Урбино Ваноски.

В романах В. Пелевина, в которых, равно как и в набоковских произведениях, демонстрируется игровой подход к тексту, проявляющийся в обнажении авторской роли в литературной конструкции, тематизации приемов, обыгрывании излюбленных тем, включении читателя в творческую игру и постоянном разрушении предварительно созданного эффекта достоверности; также происходит отчуждение автора от собственного текста посредством мнимых предисловий и мистификаций, в которых «реальный» создатель романа настаивает на своей непричастности к написанному, вводя фиктивных авторов-нарраторов. Подобную функцию со всей очевидностью выполняет не только «новообращенный» вампир Рама в «Амфир-V», но и лиса А Хули в «Священной книге оборотня», ретроспективно описывающая свой путь к высшему знанию: автор «реальный» скрывается за маской авто-

ра фиктивного (А Хули), ведущего повествование от первого лица и становящегося единственной говорящей и оценивающей инстанцией.

Кроме того, средством ложной авторской идентификации, органично дополняющим игру «чужими голосами», оказывается и репрезентующий саму рукопись А. Хули предполагаемым читателям «Комментарий эксперта», приписанный «официальным лицам», фигурам, легитимизирующим читательскую продукцию, перерастающим в символ манипулирования массовым сознанием (майор милиции, литературоведы и телеведущий). Автопародийное предисловие официальных «экспертов», дающих отрицательную оценку «сомнительным» духовным поискам и обретением в конечном итоге абсолютной свободы фиктивной авторессой найденной рукописи, не просто иронически демонстрирует откровенную противоречивость взаимоотношений власти (государства) и личности (и это автоотсылка ко всем предыдущим пелевинским текстам), но обыгрывает отзывы отечественной критики на творчество самого Пелевина как автора реального. Так, по мнению «экспертов», представленный текст не заслуживает «серьёзного литературоведческого или критического анализа» [8, с. 7], что, несомненно, отсылает к неоднократным упрекам в адрес Пелевина А. Архангельского [9, с. 190-193], П. Басинского [10, с. 4; 11, с. 11] в «дурном слого», «инфантилизме», «индивидуализме», «беспринципности» и «какой-то детской (чтобы не сказать идиотической) любознательности ко всему, что не напрягает душу, память и совесть» [11, с. 4]. И в этом смысле можно считать, что Пелевин воспринимает набоковский опыт: так, общеизвестно, что русская эмигрантская критика неоднородно воспринимала наследие Набокова-Сирина, нередко подчеркивая «формальность» его дарования и «отсутствие человека» в набоковской прозе [12, с. 238-239], что нередко писателем обыгрывалось, например, подобные обвинения «в надменном презрении к Человеку, в невнимании к интересам читателя, в опасном чудачестве <...>» [13, с. 103] звучат в «Даре». Пелевин же, следуя подобной «схеме», расширяет игровые авторские возможности, контаминируя в «предисловии» к своему роману «реальные» критические отзывы, предлагая тем самым их пародийное прочтение.

Заметим, что предисловие к «Священной книге оборотня», равно как к набоковской «Лолите», функционально служит созданию авторской маски, причем автопародийный «комментарий экспертов» у Пелевина выстраивается аналогично комментарию доктора Рэя, появление которого также вполне объяснимо, если учитывать известное неприятие Набоковым фрейдизма и более чем скептическое отношение к различного рода психоаналитическим концепциям. Доктор Рэй становится маской автора, скрываясь за которой, Набоков, во-первых, пародирует рассуждения и диагнозы психоаналитиков, а во-вторых, раз и навсегда отгораживается от возможных отождествлений его как автора «реального» с главным героем книги, сопоставление которых, что, вероятно, писатель предвидел, выглядит весьма соблазнительным для исследователей набоковского творчества (например, известный американский литературовед-славист К. Проффер, детально комментирующий литературные аллюзии романа, в общем-то не разделяет фигуры автора и персонажа: «Набоков-Гумберт обожает направлять своих читателей по ложному следу» [14, с. 65] и др.). Поводом к подобным высказываниям, несомненно, служит все та же тема «нимфеток», не раз рассматриваемая Набоковым в «Волшебнике», «Даре», а позже – и в «Прозрачных вещах».

Кроме того, говоря о непосредственном следовании Пелевиным набоковской традиции, заметим, что, как это ни парадоксально, весь роман «Священная книга оборотня» можно

рассматривать если не как перифраз, то как явную пародию на набоковскую «Лолиту», начиная с «вывернутого наизнанку» сюжета, прямых отсылок к роману Набокова: «Лолиту в наше время читали даже Лолиты», – полагает героиня [8, с. 10]. Вплоть до использования в качестве авторской нарративной маски (фиктивного нарратора, ведущего повествование и берущего на себя функции автора «реального»), выступающей очевидной аллюзией на набоковскую Лолиту лисы-оборотня А Хули, профессионально имперсонирующей нимфетку с наивным взглядом, говорящую просто и односложно. Один из эпиграфов «Священной книги...» является прямым цитированием набоковского текста: «Кто твой герой, Долорес Гейз?! Супермен в голубой пелерине?! О, дальний мираж, о, пальмовый пляж!// О, Кармен в роскошной машине! Гумберт Гумберт» [8, с. 6]. Примечательно, что эти строки, представляющие собой цитату из стихотворения, сочинённого героем романа В. Набокова «Лолита» Гумбертом Гумбертом, не просто устанавливают интертекстуальную связь с этим произведением еще до начала повествования, но и способствуют созданию объёмного образа главной героини – лисицы А, которую, как и набоковскую Долорес Гейз, можно назвать «нимфеткой».

Во-первых, она похожа на четырнадцатилетнюю («ближе к четырнадцати» [8, с. 10]) девушку внешне, то есть почти попадает в обозначенные возрастные границы «9-14». Во-вторых, она даже в большей степени, чем набоковская героиня, обладает не человеческой, а именно демонической, «нимфической» сущностью. Наконец, как и Лолита, А-Хули вызывает у мужчин «сильные и противоречивые чувства» [8, с. 10]. Сама же лиса А «принимает историю Лолиты лично и всерьёз», поскольку она «любила Набокова с тридцатых годов прошлого века» [8, с. 62], Долорес Гейз для нее «была символом души, вечно юной и чистой, а Гумберт – председателем совета директоров мира сего» [8, с. 64-65]. Знаменательно также, что ставшее источником для эпиграфа стихотворение набоковского героя цитируется в тексте ещё раз [8, с. 62-63] как продолжение развёртывания мотивики «Парижской поэмы» В. Набокова, а кроме того, «объяснение» появления сюжета «Лолиты» («Он был соткан в Париже, году в тридцать восьмом <...>, и потом рулоном доехал до Америки...») [8, с. 63]) аллюзивно отсылает не только к разрабатываемой прозаиком теме нимфеток и педофилии в конце 1930-х гг. в «Даре» и «Волшебнике», но и к фразе самого Набокова из известного «Послесловия к американскому изданию 1958-го года»: «Первая маленькая пульсация «Лолиты» пробежала во мне в конце 1939-го или в начале 1940-го года, в Париже, на рю Буало <...>» [15, с. 377].

Помимо сопоставления А Хули с Лолитой, тем более любопытным, что пелевинской героине столько же лет, сколько набоковской – дней, В. Пелевин проводит параллель между лисой и Гумбертом Гумбертом, поскольку оба они совершают бесконечные перемещения (лиса во времени и пространстве, Гумберт лишь в пространстве), обоим их «гложет тоска по утраченной красоте и смыслу» [8, с. 61] и оба они к финалу преобразуются (их хитрость и цинизм сменяются на несвойственные им стремления помочь любимому и способность искренне любить самим), заставляя читателя включиться в игровой, профанный мир, конструируемый на его глазах, предлагая ему некую недосказанность – кто же, в действительности, пародийно воплощается в А Хули.

Мало того, пелевинская героиня зарабатывает на жизнь проституцией, дабы питаться высвобождаемой сексуальностью клиентов, как повелось у лис-оборотней несколько тысяч лет назад, но остается при этом девственной, и мотив двойственной связи нимфетки с чистотой и одновременно – с про-

ституцией также оказывается заимствованным у Набокова и пародийно обыгрываемым Пелевиным – в «Лолите» Гумберт, еще в Париже, в вечных своих поисках нимфетки, попадает в передрагу, когда сводня разыгрывает перед ним фарс, подсовывая вместо девочки-нимфетки проститутку: «<...> на сцене никого не было, кроме чудовищно упитанной, смуглой, отталкивающей некрасивой девушки, лет по крайней мере пятнадцати, <...> которая сидела на стуле и нарочито нянчила лысую куклу» [15, с. 34-35]. И как Гумберт находится в поисках идентичности подлинной нимфетки до встречи с Долорес Гейз, к которой в конечном итоге он испытывает отнюдь не похоть, но истинную любовь, преображающую его, так и на протяжении всего повествования «Священной книги оборотня» происходит узнавание, идентификация героями (лисой А и Сашей Серым) друг друга, которая, однако, оборачивается для Александра трагедией – гипнотическая сила поцелуя лисы А превращает его не в волка (сверхооборотня), но в черную собаку, что пародийно выворачивает наизнанку не только сказочный мотив о воскрешающей силе поцелуя, но предлагает сниженный вариант разрешения сюжета набоковского романа.

И, наконец, финальные строки пелевинского романа также вполне сопоставимы с заключением «исповеди» Гумберта в «Лолите»: в обоих романах фиктивные авторы-нарраторы демонстрируют свой ожидаемый «исход» из мира реального в мир иной, где их ожидает бессмертие метафизическое, которого достоин лишь познавший любовь: «Если зарождаемая в сердце любовь была истинная, то после крика хвост на секунду перестанет создавать этот мир. Эта секунда и есть мгновение свободы, которого более чем достаточно, чтобы навсегда покинуть пространство страдания» [8, с. 379] (ср. в «Лолите»: «Говорю я о тиграх и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве. И это – единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» [15, с. 376]).

Кроме того, об укорененности набоковской традиции (использование авторской маски, приемов мистификации, игры и т.д.) в сознании Пелевина свидетельствует также и отнюдь не случайная отсылка непосредственно все к тем же «культовым» набоковским произведениям («Лолите» и «Аде») в последнем романе прозаика «Empire V»: «На стене висели две картины с обнаженной натурой. На первой в кресле сидела голая девочка лет двенадцати. <...> у нее была голова молодого лысого Набокова; соединительный шов в районе шеи был скрыт галстуком-бабочкой в строгий буржуазный горошек. Картина называлась «Лолита». Вторая картина изображала примерно такую же девочку <...>. На этой картине лицо Набокова было совсем старым и дряблым, а маскировочный галстук-бабочка на соединительном шве был несурезно большим и пестрым, в каких-то кометах, петухах и географических символах. Эта картина называлась «Ада». <...> глаза двух

Набоковых внимательно и брезгливо изучали смотрящего <...>. – Владимир Владимирович Набоков как воля и представление <...>. <...> – Романы Набокова «Лолита» и «Ада» – это варианты трехспальной кровати «Владимир с нами». Таков смысл. <...> между любовниками в его книгах всегда лежит он сам. И то и дело отпускает какое-нибудь тонкое замечание, требуя внимания к себе» [16, с. 42-44; курсив наш – О.О.]. Очевидно, что в процитированном фрагменте пародийно обыгрываются «общие места» набоковской поэтики. Во-первых, тема бабочек иронически трансформируется в «галстук-бабочку», «строгий буржуазный горошек» которого отсылает к биографической подробности В.В. Набокова (эмиграция в США, «ощущение» себя «американским писателем», «истинным американцем» и одновременное саркастическое отношение к буржуазности как «величайшей пошлости»), во-вторых, «старое и дряблое лицо» Набокова на второй картине маркирует «Аду» как один из последних романов писателя, «кометы, петухи и географические символы» – явная аллюзия на пространную географическую Вселенную «Ады», хронотоп которой совмещает современность и прошлое, и, наконец, – «глаза двух Набоковых, внимательно и брезгливо изучавших смотрящего» – отсылка к ставшему хрестоматийным собственноручно набоковскому высказыванию о себе самом как «единственном идеальном» читателе своих же романов, к тому же «умеющему размножаться»: «Как читатель я умею размножаться бесконечно и легко могу набить огромный отзывчивый зал своими двойниками, представителями, статистами и теми наемными господами, которые, ни секунды не колеблясь, выходят на сцену из разных рядов, как только волшебник предлагает публично убедиться в отсутствии обмана» [15, с. 389]. Кроме того, столь пространная цитата из романа В. Пелевина понадобилась нам для того, чтобы подчеркнуть ключевой момент в восприятии эстетики как самого прозаика-постмодерниста, так и рецепции им набоковских открытий – принципиально значимым оказывается именно позиция «автора реального», одновременно удаленного из текста, укрывающегося за нарративной игрой масок и личин, и неизменно присутствующего в художественной реальности каждого из романов, инициируя читателя к поиску многообразных авторских идентичностей.

Остается заметить, что набоковские «воля» (постоянное присутствие в собственных текстах) и «представление» (репрезентация себя под масками фиктивных нарраторов) как важнейшие открытия повествовательных возможностей «пишущего» оказались удивительно живучи, что подтверждает активное освоение их не только интеллектуальной отечественной прозой (в данном случае представленной философским романом А. Битова), но и переводением в пародийно-иронический дискурс текстами, балансирующими на грани «серьезной» литературы и масскульта (романы В. Пелевина).

Библиографический список

1. Злочевская, А.В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века / А.В. Злочевская. – М.: Изд-во МГУ, 2002.
2. Империя, Н. Набоков и наследники. Сборник статей / Редакторы-составители Юрий Левинг, Евгений Сошкин. – М.: НЛО, 2006.
3. Лотман, Ю.М. Из комментариев к «Путешествию из Петербурга в Москву» / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т.2.
4. Липовецкий, М. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики / М. Липовецкий. – Екатеринбург, 1997.
5. Битов, А., Тайрд-Бюффин, Э. Учитель симметрии. Роман-эхо / А. Битов, Э. Тайрд-Бюффин // Октябрь. – 2008. – №8.
6. Битов, А., Тайрд-Бюффин, Э. Учитель симметрии. Роман-эхо / А. Битов, Э. Тайрд-Бюффин // Октябрь. – 2008. – №9.
7. Набоков, В.В. Истинная жизнь Себастьяна Найта / В. Набоков // Набоков В.В. Романы. – М.: Художественная литература, 1991.
8. Пелевин, В. Священная книга оборотня: Роман / В. Пелевин. – М.: Эксмо, 2007.
9. Архангельский, А. Пустота. И Чапаев / А. Архангельский // Дружба народов. – 1997. – №5.
10. Басинский, П. Из жизни отечественных кактусов / П. Басинский // Литературная газета. – 1996. – 29 мая.
11. Басинский, П. Новейшие беллетристы / П. Басинский // Литературная газета. – 1997. – 4 июня.

12. Терапиано, Ю. В. Сирин. «Камера обскура» / Ю. Терапиано // В. В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долиннина. – СПб.: РХГИ, 1997.
13. Набоков, В.В. Дар / В.В. Набоков // Набоков В.В. Собрание сочинений. В 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т. 3.
14. Проффер, К. Ключи к «Лолите». Пер. с англ. и предисл. Н. Махлаюка и С. Слободянюка / К. Проффер. – СПб.: Симпозиум, 2000.
15. Набоков, В.В. Американский период. Собрание сочинений в 5 томах; Пер. с англ. / Сост. С. Ильина, А. Кононова. Комментарии А. Люксембурга / В.В. Набоков. – СПб.: Симпозиум, 1999. – Т. 2.
16. Пелевин, В.: Роман / В. Пелевин, В. Амбир. – М.: Эксмо, 2006.

Статья поступила в редакцию 1.02.09

УДК 417

Е.А. Юхмина, аспирант ЧГПУ, г. Челябинск

КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕРМИНЫ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ АССОЦИАТИВНОМ ДИСКУРСЕ

В настоящей статье раскрывается понятие «ассоциативный дискурс» через ассоциативно-вербальную сеть, полученную в результате свободного ассоциативного эксперимента. Автор описывает ключевые характеристики ассоциативного дискурса, особенности его структуры, осуществляет анализ данных ассоциативного эксперимента, выделяет основные коммуникативные тактики испытуемых.

Ключевые слова: ассоциативный дискурс, речевая коммуникация, ассоциативно-вербальная сеть, коммуникативная тактика.

Дискурспонятие сложное и многоаспектное. Под дискурсом (от лат. *discere* – блуждать) понимается вербально-артикулированная форма объективации содержания сознания, вербально-коммуникативная практика, рефлексивная речевая коммуникация, предполагающая самоценную процессуальность [2]. Сам термин «дискурс» восходит к известной сосюровской оппозиции «языка» и «речи» (*la langue* и *la parole*). Дискурс также интерпретируется как семиотический процесс, реализующийся в различных видах артикуляционной практики, подчиняющейся правилам и трансформациям [3, с. 234].

Когда говорят о дискурсе, то в первую очередь имеют в виду специфический способ или специфические правила организации речевой деятельности (письменной или устной) [4, с. 55]. Французский лингвист Э. Бенвенист «дискурсом» называет речь, присваиваемую говорящим, в противоположность «повествованию», которое разворачивается без эксплицитного вмешательства субъекта высказывания [5, с. 217]. И.П. Ильин, цитируя Ж.-К. Коке, отмечает, что дискурс является сцеплением структур значения, обладающих собственными правилами комбинации и трансформации [4]. Отсюда нередко дискурс употребляется как понятие, близкое стилю, как, например, «литературный дискурс», «научный дискурс». Можно говорить о «научном дискурсе» различных сфер знания: филологии, естественнонаучного мышления и т.д., вплоть до «идиолекта» – индивидуального стиля писателя.

Аналитик дискурса М. Фуко выделяет следующие типы возможных трансформаций конкретного дискурса: деривации (внутридискурсивные зависимости), т.е. трансформации, связанные с адаптацией или исключением тех или иных понятий, их обобщения и т.п.; мутации (междискурсивные зависимости), т.е. трансформации позиции говорящего субъекта, языка или соответствующей предметности (смещение границ объекта); редистрибуции (внедискурсивные трансформации), т.е. внешние по отношению к дискурсу, но не безразличные для его эволюции социокультурные процессы [3].

Существенным аспектом постмодернистской концепции дискурса является его интерпретация в свете идеи нелинейности, непоследовательности, отсутствия причинности. Дискурс

рассматривается в контексте его креативного потенциала, заложенности в нем тенденции ризомности (разветвления, разрастания смысла, круговорота), неподчиненности дискурса принудительной внешней каузальности [3, с. 236].

Понимание дискурса как круговорота, где поддерживаются ассоциативные и смысловые связи между отдельными фрагментами, сближает понятие «дискурс» с понятием «гипертекст» и позволяет говорить об ассоциативном дискурсе как о нелинейном разветвляющемся тексте, который дает возможность исследователю или адресату самому выбирать маршрут движения по его фрагментам, т.е. путь анализа и тип интерпретации. Каждый ассоциат способен порождать большое количество толкований и ассоциаций, или целую сеть новых смыслов. Ведь, как утверждает Ю.Н. Караулов, «любое слово в нашем сознании, в памяти (точно так же, как в речевой цепи) не существует в отдельности: оно десятками, сотнями «нитей» тянется к другим словам» [6, с. 751]. Так как все потенциальное содержание сознания человека доступно с каждого пункта, то мы никогда не можем заранее предвидеть действия законов ассоциации: исходя из данного поля сознания мы никогда не можем сказать, что именно будет думать пять минут спустя то или другое лицо [7, с. 70]. Ассоциативный эксперимент представляет собой мгновенную «фотографию» вербальной памяти человека, его образов сознания, мотивов и оценок. Ассоциативный дискурс, таким образом, с полным основанием можно соотнести с идеальным текстом Р. Барта, который «являет собой галактику означающих, а не структуру означаемых; у него нет начала, он обратим» [8, с. 14].

М.А. Кронгауз, анализируя противопоставление «дискурс – текст» в работах представителей французской школы анализа дискурса, делает вывод о том, что довольно часто лингвисты заменяют термин «дискурс» на «текст», говоря о полной синонимичности этих двух понятий, так как «взгляд на текст с позиции его структурирования «в языке» определяет данный текст как высказывание; лингвистическое исследование условий производства текста определяет его как «дискурс» [5, с. 218].

Сопоставляя дискурс с текстом, можно заключить, что дискурс направлен на сиюминутный аспект актуального ком-

муникативного события, в то время как текст «принадлежит истории». Не удивительно, что В.И. Карасик определяет дискурс как текст, погруженный в ситуацию общения, допускающий множество изменений [9, с. 13]. Следуя концепции В.И. Карасика, Е.Н. Галичкина исходит из того, что дискурс – это многоплановое явление, которое может рассматриваться в коммуникативном аспекте как вербальное общение, в структурно-семантическом – как фрагмент текста выше уровня предложения, в структурно-стилистическом – как нетекстовая организация разговорной речи, в социально-прагматическом – как текст, погруженный в ситуацию общения [10]. По словам Т. Венедиктовой, «формы культурной жизни, которые язык объемлет с кажущейся непосредственностью, дискурс объективирует, обращает в предмет и материал анализа» [11].

Сказанное удивительно согласуется с замечанием П. Валери, приведенном в компьютерной энциклопедии Гролье: As the French poet Paul VALERY has indicated, ordinary discourse vanishes or dissolves as soon as it has done its work as soon as it has communicated an idea and brought understanding but literature is preserved and interpreted again and again, as if its usefulness can never be exhausted [12].

Обобщая вышесказанное, можно выделить следующие основные положения дискурсивной лингвистики:

- дискурс есть прагматико-психолого-речевое образование, которому присуща своя система;
- дискурс есть текст, погруженный в ситуацию общения;
- дискурс есть нелинейный разветвляющийся текст или «гипертекст», размывающий существующие текстологические и прагматические рамки, характеризующийся многовариантностью восприятия;
- дискурс есть понятие, близкое стилю, соответствующее определенному жанровому канону или прототипу текстов;
- дискурс есть эквивалент понятию речь (в сосюрровском смысле), т.е. конкретные высказывания.

Мы рассматриваем ассоциативно-вербальную сеть, полученную в результате свободного ассоциативного эксперимента, в качестве ассоциативного дискурса, отражающего «языковой опыт» и служащего «зеркалом языковой способности» усредненной языковой личности [6, с. 776].

Можно выделить следующие особенности ассоциативного дискурса:

- смешение слов, относящихся к разным лексическим слоям, а именно сочетание терминов и разговорных слов:

ЖЕСТКИЙ – <.....> *диск* 49; металл 4; футболист 1 <.....>;

МЫШЬ – <.....> *компьютерный* 34; серая 20; гадина, *геймер*, грязь, дохлая, милое животное, повесилась, противная, *электронная* 1 <.....>;

- сочетание и смешение исконной и заимствованной лексики:

ПОЧТА – <.....> *e-mail* 8; ящик 7; *mail.ru* 6; *email* 5; *Интернет*, *мыло*, конверт, ящик 4; почтальон, связь 3; *имейл*, посылка, сообщение, *спам*, индекс, квитанции, коммунальные, *компьютер*, *mail.ru агент*, пенсия, *Яндекс* 1 <.....>;

СЕТЬ – <.....> рыба 25; *компьютер* 15; рыболовная 8; паутина, рыбалка, локальная 7; электрическая, ячейка, 220 В, *net*, *on-line*, *TCP/IP*, *Wi-Fi*, *web* 1 <.....>;

- редуцированные синтаксические отношения:

ОКНО – <.....> *рабочий стол*, нет пары 2; в Париж, с видом на сад 1 <.....>;

ПАМЯТЬ – <.....> вечный огонь 2; человеческая способность, 1 *ГБ* 1;

- сочетание кириллицы и латиницы, цифр и символов в графическом представлении ассоциатов:

ССЫЛКА – <.....> *http://, link* 1 <.....>;

- высокая степень интертекстуальности:

ПАРОЛЬ – <.....> агент 007, Джеймс Бонд, Штирлиц 1 <.....>;

Все это, несомненно, придает особую специфику ассоциативному дискурсу.

Под *ассоциативным дискурсом* мы понимаем в текстуальном аспекте текст, полученный посредством ассоциативного эксперимента, представляющий собой «креативный хаос», «прерывистое», «беспорядочное» бурление мыслей и фантазий испытуемых, их трансформаций, разветвлений и направлений; в коммуникативном аспекте – коммуникативное событие, происходящее между экспериментатором и испытуемым в определенном временном контексте, имеющее вербальные и невербальные составляющие, целью которого является установление и поддержание контакта, информационный обмен, оказание воздействия друг на друга, переплетение моментально меняющихся коммуникативных тактик, определение коммуникативных ходов в единстве их эксплицитного и имплицитного содержания.

Ю.Н. Караулов, описывая значение данных ассоциативного словаря для потенциальных адресатов, говорит, что «его можно трактовать как самостоятельную, третью форму репрезентации языка, сопоставимую по значимости как с текстовым способом представления языка (язык – как набор текстов), так и с системным (язык – как продукт описания его лингвистом в виде словарей и грамматик)» [6, с. 779 – 780]. То же можно сказать и в отношении ассоциативного дискурса.

Рассматривая ассоциативный дискурс в текстуальном аспекте, мы выделяем в нем структурно-синтаксические и функционально-прагматические характеристики. Первые сводятся, прежде всего, к моделям устного разговорного стиля, вторые – к тем ситуативно-контекстуальным параметрам, которые дают возможность определить характеристики тональности ассоциативного дискурса и типы коммуникативного поведения его участников.

По оценке Т.А. Ван Дейка (Teun A. van Dijk), «discourses are in principle characterized by an overall meaning or macrostructure that formalizes the theme or topic of the discourse as a whole» [13, с. 107].

Структуру ассоциативного дискурса можно представить следующим образом: *отправитель, стимул, контакт, получатель, реакция, ассоциативное поле*. В основе структуры ассоциативного дискурса лежит модель коммуникативного акта, описанная Р.О. Якобсоном, где представлены следующие элементы: *отправитель, получатель, сообщение, контекст, контакт, код* [14]. Свободный ассоциативный эксперимент, проводимый нами, имеет следующую структуру: в анкете эксперимента заложена диалоговая модель, а именно экспериментатор вербально «общается» с испытуемым, перечисляя стимулы, которые являются заменой реплик, фраз, высказываний, обращений в диалоге, реакция испытуемого в невербальной форме служит заменителем его ответа экспериментатору. В результате рождается некий диалог, который несет необъятный массив информации для исследователя. На первый взгляд кажется, что инициатором диалога формально выступает исследователь, однако испытуемый может разрушить представленную модель диалога, которая заложена в анкете, и перехватить активность инициатора, поставив, таким образом, экспериментатора в позицию отвечающего, например: **ПАРОЛЬ** – *не скажу какой, не знаю, забыл*, **ОШИБКА** – *у-у-у*, **ПАУТИНА** – *что то сложное, запутался*, **РЕАЛЬНОСТЬ** – *ее нет, я*, **ССЫЛКА** – *ничего*. Общее количество подобных ответов во всем массиве слов-реакций в одной анкете невели-

ко, соотношение 1:20 или 2:20, поэтому мы не исключали анкеты, содержащие указанные ассоциаты, из анализируемого материала.

Таким образом, модель ассоциативного дискурса является *двунаправленной*, т.е. коммуникативная инициатива может исходить как от экспериментатора, так и от испытуемого. В зависимости от целей и условий проводимого эксперимента исследователь выбирает для анализа именно ту модель ассоциативного дискурса, которая в наибольшей степени соответствует поставленным задачам.

Список слов-стимулов для свободного ассоциативного эксперимента отбирался нами в соответствии с поставленной целью: *выявление степени семантической адаптации компьютерных терминов в русском языке*. В качестве стимульных были отобраны слова, с одной стороны, принадлежащие к пласту высокочастотной лексики, т.е. входящие в описание непосредственной жизнедеятельности человека, а с другой, имеющие сему «компьютер» в своей семантике или означаемое понятие, каким-либо образом связанное с компьютерной терминосистемой. Всего было отобрано 20 слов-стимулов: *база, блок, вирус, жесткий, карта, корзина, мышь, окно, ошибка, память, папка, пароль, паутина, плата, почта, реальность, сеть, ссылка, стол, ярлык* (стимулы представлены в порядке их предъявления испытуемым).

В свободном ассоциативном эксперименте с регистрацией первичного ответа приняли участие 400 испытуемых – студентов челябинских университетов, всего получено 8 000 реакций. Все испытуемые были разделены на 2 группы: экспериментальную (200 человек) и контрольную (200 человек). В экспериментальной группе испытуемые получили косвенную подсказку о том, что представленные слова-стимулы относятся к компьютерному терминополью.

В таблице 1 представлены образцы словарных статей, полученных после обработки данных эксперимента.

Таблица 1

Экспериментальная группа	Контрольная группа
<p>ПАУТИНА – паук 71; Интернет 38; сеть 30; лес, всемирная 6; грязь, мировая, человек-паук 3; инет, сетка 2; бэтмен, большая, www, в углу, Гарри Поттер, глобальная, деньги, запутался, змея, кошмар, локальная, моя комната, мышь, на потолке, насекомое, неудач, нитки, паучонок, путанное, путаница, пыльно, ровная, страх, старость, с пауком, спайдермен, что-то сложное, чат, www 1; нет ответа 6</p>	<p>ПАУТИНА – паук 55; Интернет 28; сеть 16; всемирная 9; липкая 6; лес, сетка 5; грязь, с пауком 4; жук, ловушка, муха 3; детская площадка, загадка, лабиринт, пробка, проблемы, рутинка 2; бесхозность, блестящий, боязнь, в углу, вязкая, вязь, гадость, жилище паука, заблуждение, замкнутость, засада, застревание, запутанность, ель, легкость, легкая, липко, неподвижность, отвращение, плести, преграда, природа, проблема, противная, путаница, пыль, религий, рубль, серебро, сеть Инет, скованность, сон, спайдер-мен, стопор, страх, страшно, сырость, таракан, ткань, тонкость, тонкий, угол, чердак 1; нет ответа 4</p>

Вслед за Ю.Н. Карауловым, мы обобщаем все разнообразие связей, которые обнаруживаются между словами и словоформами в ассоциативном дискурсе, в понятии предикации. Для целей настоящей статьи мы рассмотрим коммуникативные тактики испытуемых, опираясь на понимание термина

«предикация» в широком смысле, как включающее процессы оформления предикативности и построения предикативных структур, т.е. предложений. Такое толкование позволяет включить в содержание понятия не только предикацию в узком смысле как приписывание признака предмету, но и прочие функции, а именно номинацию, локацию и оценку [15, с. 70].

Анализируя результаты эксперимента, можно выделить следующие коммуникативные тактики испытуемых (на примере стимула «паутина») (табл. 2):

ПАУТИНА	Предикативная тактика (приписывание признака предмету)	Локативная тактика (принадлежность, предназначенность, причина)	Номинативная тактика (первичная номинация, вторичная номинация)	Оценочная тактика (оценочные реакции испытуемых)
Эксперим. группа	<i>всемирная, глобальная, локальная, ровная, мировая, большая, путанное</i>	на потолке, с пауком, -в углу, старость	паук, человек-паук, спайдермен, сеть, www, бэтмен, инет, сетка , паук, нитки, паучонок, www	кошмар, запутался, пыльно, моя комната, страх, что-то сложное, запутался
Контрольная группа	<i>всемирная, легкая, тонкий, блестящий, вязкая</i>	в углу, бесхозность, с пауком, детская площадка, жилище паука	паук, сетка , спайдер-мен, сеть Инет , рутинка, пыль, вязь, заблуждение, угол, чердак, таракан, ткань	боязнь, липко, гадость, страшно противная, отвращение, скованность, сырость, страх

Помимо ассоциатов с выраженной тактикой предикации, в анкетах испытуемых встречаются реакции, которые представляют собой актанты с необозначенной предикацией, т.е. предикация только подразумевается и вместе со стимулом задает пропозицию, восходящую к некоторому тексту, значимому для данного испытуемого.

Итак, сравнивая ассоциативный дискурс в контрольной и экспериментальной группах, мы получили следующие сводные данные (табл. 3).

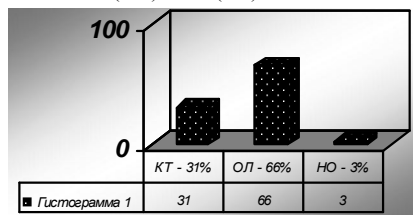
Данные, представленные в гистограммах, свидетельствуют об активном процессе семантической адаптации компьютерных терминов. В семантику общеупотребительных слов внедряются семы, обозначающие понятия, связанные с функционированием компьютера, различных устройств (внутренних и внешних), программного обеспечения, Интернет-общения (**ПАУТИНА – Интернет 38; сеть 30; всемирная 6; инет, сетка 2; www, глобальная, локальная, чат, www 1**), что особенно актуально в настоящее время ввиду всемирной компьютеризации и «моды» на английский язык.

Ассоциативный дискурс – сложное многоуровневое образование, которое является источником богатого лингвистического материала. Ассоциативно-вербальная сеть, полученная в массовом эксперименте, подтверждает этот тезис, очерчивая всю совокупность знаний, имеющих вербальную форму выражения. Ассоциативный дискурс можно назвать диалоговым, т.к. он служит отражением языкового сознания носителей и позволяет проследить в исторической перспективе его изменения и тенденции развития.

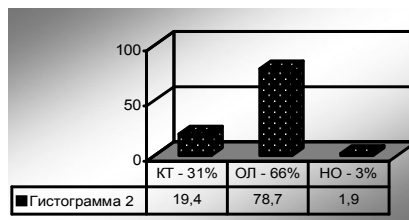
Таблица 3

Библиографический список

Экспериментальная группа
Компьютерные термины (КТ) – 1241 (31 %)
Общеупотребительная лексика (ОЛ) – 2626 (66%)
Нет ответа (НО) – 133 (3%)



Контрольная группа
КТ – 777 (19,4 %)
ОЛ – 3 150 (78,7 %)
НО – 73 (1,9 %)



- Кронгауз, М.А. Семантика: Учебник для студ.лингв.фак.высш.учеб.заведений / М.А. Кронгауз. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2005.
- Караулов, Ю.Н. Русский ассоциативный словарь как новый лингвистический источник и инструмент анализа языковой способности: Послесловие // Русский ассоциативный словарь: в 2 т. / Ю.Н. Караулов, Г.А. Черкасова, Н.В. Уфимцева, Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов. – М.: Астрель: АСТ, 2002. – Т. 1: От стимула к реакции: ок. 7000 стимулов.
- Джемс, У. Психология в беседах с учителями / У. Джемс. Серия «Психология-классика». – СПб.: Питер, 2001
- Барт, С/З / Р. Барт. – М.: РИК Культура, Изд-во Ad Marginem, 1994.
- Карасик, В.И. О типах дискурса / В.И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. – Волгоград, 2001.
- Галичкина, Е.Н. Специфика компьютерного дискурса на английском и русском языках (на материале жанра компьютерных конференций) / Е.Н. Галичкина // Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2001.
- Венедиктова, Т. Между языком и дискурсом: кризис коммуникаций [электронный ресурс] // <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/50/venedikt.html>.
- Grolier Multimedia Encyclopedia [электронный ресурс], 1998. – CD.
- Van Dijk, T.A. Semantic Discourse Analysis / T.A. van Dijk // Handbook of discourse analysis, Vol. 2. – London: Academic Press, 1985.
- Якобсон, Р.О. Лингвистика и поэтика / Р.О. Якобсон // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975.
- Караулов, Ю.Н. Типы коммуникативного поведения носителя языка в ситуации лингвистического эксперимента / Ю.Н. Караулов // Этнокультурная специфика языкового сознания / под ред. Н.В. Уфимцевой. – М.: Институт языкознания РАН, 1996.

Статья поступила в редакцию 12.02.09

УДК 811.161.1+811.512.3

Л.А. Гармажапова, аспирант БГУ, г. Улан-Удэ

РЕФЕРЕНТНОЕ И НЕРЕФЕРЕНТНОЕ УПОТРЕБЛЕНИЕ ЛИЧНЫХ МЕСТОИМЕНЕЙ В РУССКОМ И БУРЯТСКОМ ЯЗЫКАХ

В статье анализируется референтное и нереперентное употребление личных местоимений в русском и бурятском языках в дискурсах разного типа, которое разграничивается по наличию или отсутствию для личных местоимений дейктической функции. Рассматриваются разновидности указанных типов употребления в зависимости от характера речевой ситуации и денотативного статуса участников коммуникации.

Ключевые слова: речевая ситуация, коммуникативно-прагматическое пространство, дейктический знак, референция, номинация.

Местоимение - одна из самых своеобразных частей речи, которая обнаруживается почти во всех языках мира. Как самостоятельная часть речи, оно выделяется и в русском, и в бурятском языках. И в каждом из сопоставляемых языков в самостоятельный разряд выделяются личные местоимения, называющие непосредственных и косвенных участников речевого акта.

Проблема описания семантики личных местоимений является одной из трудноразрешимых проблем лингвистики в силу сложности и противоречивости самого объекта описания, который, с одной стороны, «ничего не означает» в денотативном плане в том смысле, в котором, например, «означает» обычное существительное или прилагательное, а с другой стороны, в классе местоимений, по мнению Н.Ю. Шведовой, «со-

средоточен арсенал смысловых абстракций, заключенных в языке в целом; этим определяется роль местоимений в системе других классов слов» [1].

При этом особенность «предельно абстрактной семантики» личных местоимений заключается в том, что она конкретизируется в результате сложного взаимодействия явлений разных уровней непосредственного речевого контекста употребления, коммуникативной характеристики речевой ситуации в целом и статуса ее участников, а также механизмов его референции, которые, вслед за Е.В. Падучевой, понимаются как «механизмы, позволяющие связывать речевые сообщения и их компоненты с внеязыковыми объектами, ситуациями, событиями, фактами, положениями дел в реальном мире» [2]. Иначе говоря, функциональные характеристики личных

местоимений основаны на том, что местоимения, являясь дейктическими знаками, служат средством референции. Термин референция (англ. *reference*) имеет в своей основе английский глагол *to refer* «относиться к объекту, иметь в виду (какой-нибудь объект), ссылаться на что-либо». Итак, референция – это способ «зацепить» высказывание за мир [3]. Ярцева В.Н. дает следующее определение: референция – отнесенность актуализованных (включенных в речь) имен, именных выражений или их эквивалентов к объектам действительности (референтам, денотатам) [4]. Дейктический знак указывает на референт, т.е. предмет или явление действительности, с которым соотносена в данной речевой ситуации местоименная единица.

В многочисленных толковых словарях как русского [5], так и бурятского [6] языков значения личных местоимений задаются одним списком, при этом смешиваются явления разной природы (например, *я* как указание на непосредственного участника коммуникации и *я* как символ духовного мира человека (*моё я*). На наш взгляд, необходимо разграничивать разные типы употребления личных местоимений именно в зависимости от их отношения к выполнению своей референтной функции.

Условно говоря, можно выделить «референтное» и «нереферентное» употребление личных местоимений. Это деление примерно совпадает с тем теоретическим обоснованием перехода дейктической функции личного местоимения *мы* в номинативную («указания» в «называние»), которое дает К. Бюлер по отношению к местоимению *мы*: «Но, кажется, оно изначально на шаг дальше, чем *я*, удалено от пограничной значимости чистого указательного знака. Ибо оно как-то требует формирования класса людей; инклюзивное *мы*, например, требует формирования иной группы, нежели эксклюзивное. А формирование класса – привилегия назывных слов, языковых понятийных знаков. Вполне возможно, что элемент единственного числа, который, наоборот, на нашей языковой ступени содержится в *я*, четче проявляется в оппозиции, именно в оппозиции со специальным знаком, обозначающим двойственность или множественность адресата. И этот четко выраженный элемент единичности с логической точки зрения относится не к чистому указанию, а составляет первый шаг называния» [7].

Главным критерием разграничения «референтного» и «нереферентного» личных местоимений является их употребление или по отношению к лицам, которые являются непосредственными участниками коммуникации, или по отношению к неопределенному множеству лиц, не участвующих в акте коммуникации непосредственно.

Референтное употребление личных местоимений является основным, так как, по мнению Е.В. Падучевой, «личные местоимения» – это группа слов, в значение которых входит отсылка к участникам акта речи или к речевой ситуации (т.е. слов, выполняющих собственно дейктическую функцию)» [2].

Рассмотрим референтное и нереферентное употребление личных местоимений в русском и бурятском языках.

Личное местоимение 1-го лица ед.ч. – *я* (*би*).

Дмитрий Ионыч, вы знаете, больше всего в жизни я люблю искусство, я безумно люблю, обожаю музыку, ей я посвятила всю свою жизнь... Я хочу быть артисткой, я хочу славы, успехов, свободы, а вы хотите, чтобы я продолжала жить в этом городе... (А. Чехов, Ионыч)

Би иихэдээ дэмьрже зуудэлжэ байна бэшэ губ? Минии арюухан Долждо дохом мун гээшэ гуш? Би шинии нухэр Цыремпил мунби! – гээд, баһа дахин шанга тэбэрин талана – Может быть, я сплю? Моя любимая Долждид?! Я твой муж Цыремпил! – наконец опомнился он и с нежностью поцеловал её. (Х. Намсараев, Цыремпил).

Как в русском, так и в бурятском языке местоимение *я* (*би*), как правило, имеет референтное употребление, так как «содержание *я* всегда постоянно: оно обозначает говорящего и только говорящего» [8], который согласно концепции «указательного поля» К. Бюлера [9], всегда будет находиться в центре любого речевого высказывания.

Наряду с референтным употреблением возможно употребление местоимения *я* (*би*) в номинативной функции (нереферентное употребление) – *я* (*би*) вычленяет из действительности личность человека, называя его. Номинативность *я* (*би*) выражается в том, что в семантику этого местоимения включаются семантика индивидуальности, субъективности, личный дейксис, универсальность, философский концепт (*И нет конца и нет начала / Тебе, тоскующее я? (И. Анненский, Листы)*). В данном примере местоимение *я* утрачивает свои грамматические свойства местоимения первого лица единственного числа и фактически ведет себя как несклоняемое существительное среднего рода.

Коммуникативная функция говорящего может быть возложена и на местоимение *мы* (*бидэ*). На наш взгляд, данное местоимение так же, как и местоимение *я*, может использоваться как в референтном, так и в нереферентном употреблении.

Рассмотрим референтное употребление местоимения *мы* в русском и бурятском языках.

1. Коммуникативная ситуация, когда местоимение *мы* употребляется в значении *я+ты*:

Ваня, мы завтра идём на концерт.

2. Коммуникативная ситуация, когда местоимение *мы* употребляется в значении *вы* (*ты*) – (значение мнимой совместности): *Ребята, мы скоро сдаём экзамен (Ребята, вы скоро сдаёте экзамен). Как мы себя чувствуем? (Как ты себя чувствуешь?)*

Данные употребления местоимения *мы* являются референтными, так как в высказываниях содержится отсылка к слушающим как непосредственным участникам речевого акта. Причём типы референции могут быть различны (2-ой пример), они зависят от типа коммуникативной ситуации, вернее, от типа дискурса (учительское *мы*, докторское *мы*). Такие типы употребления *мы* зависят от коммуникативной интенции говорящего. Ситуативность употребления, к примеру, просторечного (*Кто там? – Мы. – А кто вы? – Калмыки. – А много вас? – Я одна (Из словаря В. Даля)* или эмоционально-грубого (*Видно, лишний наследничек нам не по нутру? – Как тебе не стыдно предполагать во мне такие мысли? (И. Тургенев, Отцы и дети)*), связана с тем, какую роль принимает на себя говорящий и какую роль он отводит слушателю.

Нереферентное употребление местоимения *мы* возможно, когда оно служит для обозначения себя и собеседника (-ов), где *ты*, *он*, *она* или *они* не участвуют в процессе создания речи, это пассивные участники ситуации, следовательно, *мы* фактически означает имплицитно выраженное *я*, т.е. косвенное обозначение говорящего от первого лица (несобственное значение). Местоимение в таком случае имеет ритуальное значение (авторское, скромное, царское, просторечное *мы*):

Уж мы различали почтовую станцию, кровли окружающих её саблей, и перед нами мелькали приветные огоньки, когда пахнул сырой, холодный ветер, уцелье загудело, и пошёл мелкий дождь (М. Лермонтов, Герой нашего времени).

Мы все почему-то вспомнили, что наш Беликов не жонат, и нам теперь казалось странным, что мы до сих пор как-то не замечали, совершенно упускали из виду такую важную подробность в его жизни (А. Чехов, Человек в футляре)

В данных примерах местоимение *мы* обозначает говорящего, который включает себя в какую-либо группу людей, объе-

диненных каким-либо общим признаком (*путешественники* (1-ый пример) *учителя* (2-ой пример), т.е. местоимение *мы* здесь имеет значение *я+ они* или *мы с ним, мы с ними*.

Такое употребление *мы* является нереперентным, так как в предложениях отсутствует отсылка к непосредственным участникам речевой ситуации, *мы* здесь обозначает неопределенное количество людей.

В отличие от русского языка в бурятском языке существует несколько слов для выражения значения русского местоимения *мы*: *бидэ, бидэнэр, бидэнэд, бидэ хоёр, маанар, маанад (мы)* - в бурятском языке являются местоимениями 1-го лица множественного числа, но первое из них всеобъемлюще по своему значению и чаще употребляется в речи. *Бидэнэр, бидэнэд* встречаются сравнительно редко. Вероятно, местоимения *бидэ, бидэ хоёр* и *бидэнэр, бидэнэд* различаются оттенками смысла – *бидэ (мы), бидэ хоёр (мы вдвоём)* - эксклюзивное значение, когда имеются в виду члены одного и того же коллектива, *бидэнэр (мы) бидэнэд (мы)* - инклюзивное значение, когда имеется в виду большое количество людей, как говорящих, так и слушающих и даже членов другого коллектива.

Исследователь бурятских местоимений Ц. Б. Цыдендамбаев считает, что «разница между местоимениями *бидэнэр, бидэнэд* и *маанар, маанад* в современном бурятском языке, по видимому, не столько смысловая, сколько стилистическая. По сравнению с первой, вторая пара имеет имтимно-разговорный оттенок. Во всяком случае, *маанар, маанад* не употребляется в официальном, публицистическом и тому подобных стилях бурятского литературного языка, но они имеют место в художественной литературе, не говоря уже о разговорном языке» [8, с.138]. *Маанар* и *маанад* употребляются преимущественно в формах косвенных падежей. Например: *Маанарые аришалга абархаяа эрээ бэшэ юм аа гү?...- гэлдэнэ... - Нас пришли спасать? – говорят... (Х. Намсараев, Цыремтил).*

Местоимения *маанар* и *маанад* могли быть вызваны к жизни первоначально как исключительные местоимения, в противном случае трудно понять наличие в бурятском языке двух рядов местоимений для обозначения понятия *мы*.

Так же как и в русском языке, бурятские местоимения могут использоваться как в референтном, так и нереперентном употреблении.

На наш взгляд, местоимения *бидэнэр, бидэнэд* (и их диалектные варианты *маанар, маанад) бидэ хоёр* являются средствами референции, т.к. они имеют значение *мы все кто присутствует здесь*, т.е. обозначает непосредственных участников речевой ситуации (*Цыремтил! Бидэнэй ханаа б? зобоогыи! - Цыремтил! О нас не беспокойся! (Х. Намсараев, Цыремтил),* местоимение *бидэ хоёр* обозначает определенное множество людей (два человека), подлежащее параметризации по объему, тем самым служащее дейктическим знаком, и, следовательно, используемое в референтном употреблении (*Бидэ хоер нэрэ тууроо асуулисаагүй байна гэшиэлди – Ведь мы с тобой не спросили друг друга об имени (Х. Намсараев, Цыремтил).*

Местоимение *бидэ* может использоваться как в референтном, так и в нереперентном употреблении, так как может обозначать и людей, непосредственно присутствующих *здесь и сейчас*, так и некий класс людей, объединенных одними взглядами, убеждениями («наш народ», «я и мои единомышленники», «я и люди моего круга, нашего времени» и т.д.): *Хэн бидэнише мэлжэнэб, хэн бидэнише дарланаб,- тэдэ манай эблэр-изгэй дайсад! - Кто нас притесняет, кто у нас отбирает последнее, те – наши непримиримые враги (Х. Намсараев, Цыремтил).*

Особенности референтного употребления личных местоимений *ты (ши), вы (та)* связаны с их функциональным пред-

назначением – обозначать слушающего, т.е. собеседника в речевом акте, а также с проблемой адресации.

Чаще всего и в русском, и в бурятском языках данные местоимения *ты (ши), вы (та)* являются средствами референции, так как любое коммуникативно-прагматическое пространство прежде всего включает в себя говорящего и адресата высказывания, который и выражается этими местоимениями.

Но местоимение *ты (ши)* как в русском, так и в бурятском языке может быть употреблено говорящим в обращении к самому себе, обычно это происходит при внутренних диалогах, когда говорящий обращается к себе как к собеседнику, но в данном случае оно обозначает самого говорящего: «*Ты хотел вторично изведать счастья жизни, говорил он сам себе (И. Тургенев) – «Ши бури хугшээрөөш ,» - гэжэ тэрэ» өөрөө өөртөө хэлэдэг хэн - «Ты совсем стал стар,» - говорил он сам себе (Х. Намсараев).* Местоимение *ты* также может быть использовано в обращении к близкому, дорогому образу («*Татьяна, милая Татьяна! С тобой теперь я слёзы лью; ты в руки модного тирана уж отдала судьбу свою (А. Пушкин, Евгений Онегин),* во фразеологизмах («*Скоро уж сорок лет... а тоже, поди ты, напудрилась... (А. Чехов).*

Тезд шимни хаанабши, инаг дуран?

Шимни шэдитэ мэдэрэлни

Шимни сэлгэе нахамни.

(Где ты, моя любовь?/ Ты моё волшебное чувство./ Ты моя жизнь. Д. Улзытуев, Инаг дуран)

В таких случаях налицо нереперентное употребление данных местоимений, так как реального адресата в данной коммуникативной ситуации не существует.

Как известно, русское местоимение *вы* может употребляться для выражения уважительного, вежливого отношения к старшим, незнакомым людям, в таком случае оно является субститутом местоимения *ты* и пишется с заглавной буквы. В значении *ты +он (они)* пишется с маленькой буквы.

В бурятском языке в отличие от русского языка наблюдаются разные формы словесного выражения личного местоимения *вы – таанар, таанад, та*. В качестве уважительной формы используется местоимение *та*, в значении *ты+он (она)* местоимения *таанар, таанад*.

Причём местоимение *та* – может употребляться как в значении единственного (как форма вежливости), так и в значении множественного числа (в значении *вас много*). В единственном числе это местоимение употребляется как форма вежливости: *Н?хэрни, та юу хэлэжэ байнат?- Друг мой, Вы что говорите? (Х. Намсараев, Цыремтил).*

В форме множественного числа 2-го лица *та* употребляется в следующих случаях [8 с. 138]:

1. В сочетании с числительным *хоёр «вдвоём», гурбан «втроём»* и другими.

Например, *Бэлигта: Зай, та хоёр эбтээ оробо гут?*

Билдаа: Жаргал бидэ хоёрой али хэрэлдэхэ, али эбтэй орохоннай барагдаха хэн гу.

Белигта: Ну вы (букв. вы вдвоём) помирились?

Билдан: Мы ведь с Жаргалом без конца то ссоримся, то миримся (Н. Балдано, Шэлэгдэмэл пьесэнгтд)

2. В сочетании со словами в форме множественного числа, обозначающими людей, лиц и т.д.

Например, *Та н?хэдүүдтээл найдаха байнам (Я надеюсь только на вас, товарищи).*

Та ноэдто нэгэ угэ хэлэхэ гэхэн байгаб (Я хотел сказать вам, господа, одно слово) (Х. Намсараев, Пьесэнгтд).

Как правило, местоимение *вы, та, таанар, таанад* употребляются в референтном употреблении, когда обозначают

реального адресата – единичного или коллективного. Но они могут иметь и обобщенное значение: - 1) когда имеется конкретный адресат обращения, но он заведомо не может воспринять это обращение; 2) когда *вы* – человек вообще, или человечество, или некоторая категория людей (*Я не знаю, где вы и где мы, Только знаю, что крепко мы слиты* (И. Анненский, *Петербург*). За противопоставленными курсивными *мы* и *вы* стоят живые и умершие жители города. В таком случае имеет место нереперентное употребление данных местоимений.

Для того, чтобы обозначить позицию неучастия в общении, используют личные местоимения 3-го лица. Термин «личные» для местоимений 3-го лица является не совсем удачным, так как в русском языке у местоимений 3-го лица следует различать два основных значения: 1) собственно личное, т.е. такое, когда местоимение называет лицо, отсутствующее в момент речевого акта, но на которое указывает участник речевого акта – говорящий; 2) собственно указательное (как указание на не-лицо).

Как известно, основная функция местоимения 3-го лица заключается в анафорической отсылке к объекту ситуации:

Он засмеялся и тоже встал, и оба пошли к дому. Она, высокая, красивая, стройная, казалась теперь рядом с ним очень здоровой и нарядной: она чувствовала это, и ей было жаль его и почему-то неловко (А. Чехов).

В данном фрагменте отсутствует номинация объектов, она была осуществлена во вводящем контексте, мы видим здесь указание на лица, не участвующие в акте коммуникации, обозначенные личными местоимениями 3-го лица *он, она*, и, следовательно, здесь имеет место нереперентное употребление местоимений, которое является основным для местоимений 3-го лица.

Однако в определённых обстоятельствах местоимение 3-го лица в русском языке может содержать и собственно дейктическое значение и являться средством референции, например, в сочетании с жестом говорящего или когда оно приобретает значение ситуативного указания «на конкретный объект речи, известный собеседнику или воспринимающему лицу» [9]:

1. Полковник и лейтенант стоят перед строем. Полковник (лейтенанту):

Для выполнения задания возьмишь его, его и его (указывает на нужных солдат). 2. В коридор выходит Маша, побледневшая, похудевшая. Слабо улыбнулась. – Владик? – Он! – Откуда ты? [10].

Сравнивая две ситуации, можно заметить некоторые оттенки в семантическом употреблении местоимения *он* (и его косвенных формах). В первом случае происходит жестовая актуализация, во втором местоимение *он* употреблено в значении «тот самый, именно он» [9]. При этом референтное употребление наблюдается и в том, и в другом случае.

Соответственно, местоимения третьего лица могут иметь референтное употребление тогда, когда предполагается наличие ситуационного компонента, иначе говоря, имеется ситуативная обусловленность слова, соотношенного с конкретной действительностью.

В бурятском языке вообще нет специальных местоимений третьего лица. Их функцию выполняют указательные местоимения *энэ* (*этот, эта, это*), *тэрэ* (*тот, та, то*) для единственного числа и *эдэ* (*эти*), *тэдэ*, *тэдэнэр* (*те*) для множественного числа. Эти слова могут выполнять функции личных местоимений, поэтому их иногда называют лично-указательными. Бурятские указательные местоимения становятся почти тождественными личным местоимениям, когда они благодаря аффиксации или условиям контекста приобретают значение лица, что бывает в трёх случаях:

1) когда указательные местоимения как в единственном, так и во множественном числе принимают личные притяжательные частицы [8 с.140], например:

Согто: Энэш өөрөө ойлгоно ёхотой... – Цогто: Он сам, должно быть, понимает...

Жаргал: Бургэдэй ерээ хаа, баһаа гэдэми ерэхэ юм бэээ... Али, эдэш энэ ерээд гу?

Жаргал: Если Бургыт придёт, то они, наверно, опять заявятся... Да они вон, кажись, идут? (Н. Балдано, Шэлэгдэмэл пьесэнгд)

2) во множественном числе, например: *Тэдэнэр хаана ошооб? – Куда они ушли?*

3) в косвенных падежах, например, *Би тэрээниие хараагүйб – Я его не видел; Тэдэнэрхээ бэшиг ерээ – От них пришло письмо.*

Они означают не столько *эти, те*, сколько *эти лица* (или люди) и *те лица* (*те люди*), что бывает особенно заметно при самостоятельном их употреблении.

Обычно бурятские местоимения *энэ, тэрэ* употребляются в сочетании со словом *хүн* «человек». Точнее, бурятское слово *энэ* употребляется только в значении *этот* (*эта, это*), а форма мн.ч. *эдэ* свободно употребляется как в значении указательного *эти*, так и в значении вежливой формы *они*.

Но: *«Иван Петрович эндэ хууна. Эдэ (буквально эти в значении они) маанадта хэлэжэ угэхэнь...»* (Иван Петрович здесь присутствует. Они (вежливая форма) нам рассказуют...).

Слова *энэ, эдэ* указывают только на людей, которые присутствуют, когда что-либо говорится о них, следовательно, здесь имеет место референтное употребление данных местоимений (*Энэ хүн* (букв. *этот человек*) *манайда? сэгэлдэр ерэхэн юм.* (Он приходил к нам вчера.)

На отсутствующие лица или находящиеся в отдалении, причём отдаленные не только в пространстве, но и во времени, указывают слова *тэрэ* «тот» и *тэдэ* «те», как уже было сказано выше, обычно в сочетании со словом *хүн, хүнүүд* «человек», «люди»: *тэрэ хуун* «тот человек», *тэдэ хүнүүд* «те люди» (*Тэрэ басаган уллажа хууһан гуталаа орхижорхеод, һуга харайн бодожо, аяга дотор уһа хэжэ гараа угаагаад - Отложив в сторону унты, которые она подшивала, проворно вымыла над тазом руки... (Х. Намсараев)*, т.е. эти местоимения в бурятском языке обычно используются в анафорической функции и не обладают референтными свойствами.

Итак, обобщив всё вышесказанное, можно сделать следующие выводы:

Как в русском, так и бурятском языках имеет место референтное и нереперентное употребление личных местоимений.

1. Основная (дейктическая) функция личных местоимений обуславливает их использование в языке как основных средств референции. Нереперентное употребление личных местоимений возможно в том случае, когда местоименные единицы не могут выражать значения детерминации и под воздействием коммуникативных установок приобретают отдельные компоненты номинативной семантики. Это возможно в том случае, если местоимение попадает в окружение, которое отодвигает на второй план их первичную (дейктическую) функцию.

2. Средств выражения референтного и нереперентного употребления личных местоимений в бурятском языке гораздо больше, чем в русском: личные местоимения русского языка представлены в виде одной лексем, в бурятском языке для обозначения одного местоимения используется несколько лексем; в бурятском языке есть специальные частицы, разграничивающие референтное и нереперентное употребление личных местоимений и т.д.

Библиографический список

1. Шведова, Н.Ю. Местоимение и смысл. Класс русских местоимений и открываемые ими смысловые пространства. /Н.Ю. Шведова. - М.: Азбуковник, 1998.
2. Падучева, Е.В. Высказывание и его соотносительность с действительностью (референциальные аспекты семантики местоимений) / Е.В. Падучева. - М.: Наука, 1985.
3. Арутюнова, Н.Д. Лингвистические проблемы референции. Вступит. статья// Новое в зарубежной лингвистике. - Вып. XIII. Логика и лингвистика (проблемы референции) / Н.Д. Арутюнова. - М.: Радуга, 1982.
4. Лингвистический энциклопедический словарь/ Гл. ред. В.Н. Ярцева, - М.: Сов Энциклопедия, 1990.
5. Толковый словарь русского языка / под ред. Д.Н. Ушакова: В 4 т. М.: Терра, 1996. - Т. II.
6. Бабушкин, С.М. Толи (бурятско-русский и русско-бурятский словарь) / С.М. Бабушкин. Улан-Удэ, 2004.
7. Бюлер, К. Теория языка. Репрезентативная функция языка: Пер. с нем. // Общ. ред. и коммент. Т.В. Булыгиной, вступ. ст. Т.В. Булыгиной и А.А. Леонтьева. - М., Прогресс, 1993.
8. Грамматика бурятского языка / Санжеев Г.Д., Бертагаев Т.А., Цыдендамбаев Ц.Б.: М., Издательство восточной литературы, 1962.
9. Химик, В.В. Категория субъективности и ее выражение в русском языке. - Л., 1990.
10. Кибрик, А.А. Об анафоре, дейксисе и их соотношении / А.А. Кибрик // Разработка и применение лингвистических процессоров / Ред. А.С. Нариньяни. - Новосибирск, 1983.

Статья поступила в редакцию 7.02.09

УДК 41

Г.И. Исенбаева, доц. ОГТИ, г. Орск

ЭВРИСТИКА РЕШЕНИЯ СМЫСЛОВОЙ ЗАДАЧИ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ СИСТЕМЫ «ВОСХОЖДЕНИЯ» («ЖИВОЕ» СОЗЕРЦАНИЕ И ЧУВСТВЕННОЕ ПОЗНАНИЕ)

Статья посвящена обоснованию и представлению некоторых творческих познавательных процессов, позволивших сформулировать обобщения и выработать модель понимания в блоке чувственного познания текста методом «восхождения», который позволяет субъекту конструировать гносеологический образ как последовательно развивающуюся из исходной «клеточки» - семы (признака) целостность в определенной полноте своей реализации.

Ключевые слова: исследовательская установка, понятие, представление, признак, попризнаковое построение, первичный и вторичный синтез

Как свидетельствует методология науки, изменение научной теории связано обычно с накоплением новых фактов, открытием новых явлений, которые не объясняет прежняя теория [1, с. 272-274].

В современной лингвистической, психологической и философской литературе при достаточно согласованном взгляде на суть процесса понимания как на когнитивную деятельность (разновидность речевой деятельности), результатом которой является установление смысла некоторого объекта (обычно текста или дискурса) существует большое количество концепций относительно этого явления. Ученые сводят их многообразие к девяти группам, в которых тематизирована одна из задач понимания, решаемая одним из модулей когнитивной системы человека [2, с. 124-126]. Подобная ситуация свидетельствует об отсутствии единого подхода, который бы объединил существующие теории в целостную лингвистическую концепцию моделирования понимания и тем самым было бы предложено некоторое решение проблемы, которую вообще выносят за рамки лингвистики. Тем более что она и формулируется в когнитологии как проблема, способная найти разрешение далеко за пределами одной только лингвистики [3, с. 28-29] и, следовательно, в языкознании к ней нужно подходить с позиции междисциплинарного синтеза. Заимствование достижений и методов ряда научных областей способно обеспечить интеграцию лингвистических представлений о понимании (познании) с общенаучными представлениями путем изучения особых, идеальных объектов, которые нужно постигать чувствами, разумом, изучать их свойства и связи, а затем уже, исходя из знаний об этих свойствах и связях, объяснить наблюдаемые явления.

Таким образом, своевременность использования разнообразных завоеваний научной мысли в поиске способа решения указанной проблемы становится очевидной. Накопление достижений в различных областях когнитивистики и расширение сферы действия лингвистики делает возможным агрегированное описание объекта «понимание» как сложного системного явления с позиций гносеологии и в первую очередь посредством обращения к его средствам, а именно - к непосредственному исполнению требований «восхождения» как основного закона научного познания. Создание методологически обоснованного способа понимания в языковедении позволит открыть новую страницу в теории текста, а также адаптировать его к практике обучения языку путем введения в предметное содержание дисциплин целевой составляющей, связанной с когнитивной деятельностью учащихся. Как известно, мыслительная деятельность – это всегда решение строго определенной задачи или набора задач. Для этого на основе средств и метода нужно построить процедуру по «переработке» или преобразованию объектов в продукты [4, с. 199, 216]. Тем самым сообщить учебной деятельности учащихся в области понимания текстов задачный, творческий, активный характер. Явные механизмы языкового познания станут доступными для самоосознания и самопостроения знания учащимся как познающим субъектом, и он будет представлять их средствами языка. Его деятельность примет целенаправленный характер, регулируемый волевым усилием, и сближится с характером познавательной деятельности, осуществляемой в рамках точных дисциплин.

Вышесказанное определяет теоретическую и прикладную актуальность нахождения способа понимания текста с позиции закономерностей научного познания.

Настоящая статья посвящена конкретизации рационалистического понимания предложения-знака методом «восхождения» на чувственном этапе познания-понимания текста, на котором субъект должен совершить перцептивные действия, которые представляют собой целую систему.

Чувственные образы наделены своей, особой функцией, поскольку чувственные компоненты, продукты чувственных познавательных процессов участвуют во всякой, казалось бы, совсем абстрактной мыслительной деятельности. Согласно психологии отражения самые абстрактные понятия, взятые как реальные познания, представляют собой пирамидальные сооружения, в которых абстракции все более высокого порядка образуют вершину, а в основе лежат, прикрытые несколькими слоями абстракций разного уровня, чувственные обобщения, продукты более или менее элементарной генерализации [5, с. 234]. Став продуктом, результатом перцептивной деятельности, образ, фиксируясь (в слове), в свою очередь становится идеальным объектом и отправной точкой дальнейшей познавательной деятельности.

Цель настоящего исследования - попытаться выявить и показать формальный механизм языка, работа которого служит получению нового знания в процессе когнитивной обработки значения предложения-знака на эмпирическом уровне познания.

Объект исследования - предложение-знак, служащий отображению локальной картины возможного мира, лежащего за ним, т.е. замещающий пространственно-временной отрезок мира – ситуацию.

Предмет исследования - слова и языковые выражения, образующие предложение, значения которых подвергаются специальной обработке по принципу предметности знаков путем выявления и оперирования интенционалами этих знаков, что обеспечивает познание объекта в форме деятельности на понятиях.

Отправной пункт исследования составила мысль ученых-логиков и ученых-лингвистов о том, что предметными значениями выражений являются воображаемые или мыслимые предметы.

Она послужила формулированию гипотезы исследования: если к признакам, извлекаемым из номинальных и ситуативных определений значений слов и выражений предложения применять систему перцептивных действий согласно нормам закона «восхождения» в познании, то удастся создавать мысленно-конкретные образы из пучков признаков. То есть «видеть» достоверное отражение предметов возможного мира текста, лежащего за предложением, в гносеологической последовательности развивающихся свойств состава целостного объекта – ситуации. Следствием спецификации «восхождения» на эмпирическом уровне изучения значения предложения является нахождение эвристики или схемы (модели) деятельности по пониманию языкового знака в перцептивном блоке познания.

В работе использовался комплекс общенаучных и предметно-специфических методов в их сложном переплетении: дедукция, индукция, абдукция и аналогия, адаптированный объектно-структурный анализ (ОСА) и системный анализ (СА); анализ словарных и ситуативных дефиниций, попризнаковое построение объекта, структурный и компонентный анализ и синтез в соединении с гипотетико-дедуктивным методом и лингвистическим экспериментом и др.

Известно, что современные методики понимания текста ориентированы в основном на работу с поверхностными знаниями. Это связано с тем, что на данный момент в науке о языке нет универсальных технологий, позволяющих выявлять глубинные структуры знаний и работать с ними. Поэтому

для определенности представлений необходимо показать ряд положений, из которых было выведено содержание гипотезы, составившее ее теоретическую основу, а затем привести образец ее эмпирического обоснования.

Разрабатываемый способ понимания базируется на представлении о языке как знаковой системе. Слова и словосочетания языка, их комплексы – суть знаки, поскольку, с одной стороны, они являются материальными объектами и как таковые доступны органам наших чувств. С другой стороны, они представляют какие-то объекты, и, прежде всего, из внеязыковой действительности, то есть имеют те или иные предметные значения. Предметное значение – это именно то, представителем чего является знак. Его наличие обязательно у каждого знака в силу самого понятия знака. Предметные значения разнообразны. Это могут быть отдельные предметы и одушевленные существа, классы предметов, явления, процессы, свойства, отношения предметов и т.д. Предметная, или перцептивная функция слова как основного языкового знака одна из самых главных. В этой функции слово, или имя, выступает заместителем предмета.

Методологическую основу подхода составляют понятийный аппарат и закономерности «восхождения» как движения познания от абстрактного к мысленно - конкретному в рамках основного гносеологического отношения «субъект – объект». Такой подход применим как для всего цикла познавательной деятельности на тексте, так и для отдельных ее блоков, тем самым метод восхождения получает разные формы своего преломления в зависимости от специфики предмета исследования и разную полноту своей реализации.

Выдвижению гипотезы способствует психологическое знание о том, что восприятие у человека теснейшим образом связано с мышлением, с пониманием сущности предмета и протекает как динамический процесс поиска ответа на вопрос «Что это такое?» [6, с. 140]. Оно взаимосвязано с речью, а слово позволяет глубже познать и отнести воспринимаемый объект к определенной категории. Перцептивные процессы нельзя изучать независимо от памяти, так как кодирование и сохранение информации происходит на каждой стадии ее обработки, а память неотделима от восприятия, так как восприятие является первой ступенью в непрерывном процессе переработки информации.

Познание возникает в качестве чувственного явления. В результате у человека образуется определенное представление о познаваемом объекте. Понятие отличается от представления тем, что субъекту становятся известными все его существенные (конституирующие) свойства – признаки, то есть понятие – форма мышления (мысль), содержание которой составляет совокупность общих и существенных признаков предмета [7, с. 146]. Следовательно, степень восприятия в познавательной деятельности на тексте предстает неотъемлемым, обязательным звеном полного цикла познания, который должен иметь своим содержанием извлечение и оперирование пучками признаков (интенциональных характеристик) понятий, отсылающих когнитивного субъекта к объектам возможного мира текста, связям между ними и их отдельными свойствами. При этом необходимо различать понятие как смысл общего имени и понятие как систему знаний. Понятие представляет собой в некотором роде схематическое, но, как правило, более глубокое отображение предметов. Отображение действительности в понятиях обеспечивает неограниченные возможности познания действительности. Представления субъективны, а понятия в силу их фиксации в языке intersубъективны [8, с. 91, 98, 162]. Представление более или менее конкретно, понятие абстрактно. Однако и оперирование

понятиями в той или иной мере связано с представлениями. Расчленив в понятии предметы и явления на признаки, мы связываем в свою очередь обычно сами эти признаки с некоторыми представлениями. Представление, возникая в момент отсутствия предмета, является, тем не менее, образом всецело чувственным и наглядным. Переход от первичных образов к вторичным, т.е. к представлениям, осуществляется посредством механизма их обобщения и схематизации.

Выделение содержательных признаков и объемов понятий, усвоение понятий, операций с понятиями, производство понятий и их применение соответствуют внутренней структуре родового психического процесса [9, с. 123]. Наше знание о предмете выражается в совокупности суждений о нем, т.е. в приписанных ему в этих суждениях признаках.

Предметное значение – это именно то, представителем чего является знак. Его наличие обязательно у каждого знака в силу самого понятия знака. Предметные значения разнообразны. Это могут быть отдельные предметы и одушевленные существа, классы предметов, явления, процессы, свойства, отношения предметов и т.д. Предметная, или перцептивная функция слова как основного языкового знака одна из самых главных. В этой функции слово, или имя, выступает заместителем предмета.

Смысл – это способ, каким знак обозначает предмет; информация о предмете, которую он содержит и которая достаточна именно для мысленного выделения этих предметов. По существу, имеется в виду совокупность свойств (признаков), которыми характеризуется предмет и по которым он выделяется из множества других предметов. Смыслы в свою очередь представляют собой некоторые качественно определенные, структурированные образования, формы отражения предметов и явлений действительности в мышлении. Так, смыслы знаков-имен – это понятия. Смыслы повествовательных предложений – суждение.

Под синтактикой предложения-знака в статье понимается цепочка символов - слов и выражений. Принимаются упрощения и огрубления в рассмотрении семантики слов и выражений. Мы исходим из общепринятого мнения о том, что структура смысла предложения понятийна, адекватно соотносима с реальными свойствами предметов и явлений, становящихся объектом познания и языкового оформления. Под семантикой слов и выражений понимаем значение как набор или «пучок» признаков, конституирующих идеальный объект, а возможный мир текста понимаем как мир, состоящий из предметов, индивидов, сущностей, соответствующих интенционалам языка [10, с. 17, 21]. В практическом анализе нами применяется положение о том, что каждый языковой знак связан на уровне сознания и подсознания с определенными квантами знаний, существующих в памяти в форме ментальных репрезентаций. В прагматическую составляющую создаваемой семиотической модели входят, согласно представлениям инженерии знаний, практические аспекты извлечения и использования отдельных признаков и их совокупностей на основании дефиниций, т.е. то, путем каких операций от значений выражений перейти к стройной модели деятельности.

Предстает важным также использование понятия определения как абстрактного способа познания значения и обозначаемого словом предмета. Этим термином обозначают и определенный логический прием, имеющий целью раскрытие содержания понятия, и результат применения данного приема. О познавательной ценности лингвистического определения можно сказать то же самое, что и о научном определении вообще. Слова в их значениях невозможно отделить от обозначаемых ими предметов. Определение формулирует основное

содержание понятия. Особо выделим наше наблюдение о том, что на начальном этапе анализа слово называет понятие, которое следует рассматривать как представляющее собой лишь результат обобщения предметов некоторого класса по указанной в дефиниции совокупности признаков. Оно представляет собой на этой стадии смысл общих имен (например, «девочка», «семья», «деревня» и т.п.) и является основой порождения понятия как системы знания, получаемого в результате обобщения совокупности признаков, извлеченных из номинальных и реальных определений слова. Глубина познания самого предмета внешнего или возможного мира текста может регулироваться использованием дифференциальных признаков не только толковых, но и энциклопедических, культурно-исторических, этнолингвистических и т.п. словарей.

Образ-цель деятельности по пониманию предложения-знака мы представляем в виде формализма его проекции - системы «объекты, атрибуты и связи» или $(S^2 \rightarrow (S^1 + Pr)) = \Sigma$. Этот искомый семантический объект является специфическим явлением опережающего отражения, он вызывает к реализации активность субъекта, генерацию познавательных гипотез.

Создание когнитивной модели деятельности и ее продукций предполагает уточнение принятых в ней тактических ограничений и допущений.

Мы рассматриваем приводимую далее схему как исходную, приближительную, позволяющую отобразить координированный ряд чувственных деятельностей и соответствующих им продукций, направляемых общей целью понимания и преобразования информации из аналоговой формы в символическую. Тем не менее, она позволяет осуществить идеализацию перцептивного языкового познания и получить в качестве результата «чистые» формы объекта.

Обоснование выводов по построению идеальных объектов из признаков, (несмотря на их характер неполной индукции) мы признаем соответствующими нормам логики. Эти признаки не есть случайно взятая часть целого, которая могла бы быть заменена произвольно другой, а является совокупностью членов, извлеченных из дефиниции таким образом, что ими намечается логический строй, логическое очертание целого [11, с. 216].

В связи с тем, что мы рассматриваем линию интерпретации в единстве со схематизацией и идеализацией, нам потребовалось изобрести способ представления интегрированной, иерархической системы диалектических моделей как формы стандартизации диалектического моделирования. Этот способ мы представляем в виде схемы единства чувственных деятельностей и продукций воображения и мышления в аналоговом и символическом (вербальном) изображении.

Вербальный аспект процесса когнитивной обработки информации представляется посредством предикатов, знаковых форм признаков или высказывательных форм со свободными переменными, представляющих собой формы утверждения или отрицания наличия у предметов тех или иных качеств, свойств и т.п. Эти формы находят свою реализацию в суждениях существования, атрибутивных, реляционных, прагматических, смешанных и т.д. Аналоговый аспект мы изображаем графическим способом в виде рисунков. Единство планов интерпретации, схематизации и идеализации позволяет конструировать матрицу свойств объекта, проявляющую его развитие, и служит исходным звеном для переноса свойств с познанных таким образом объектов на иные объекты.

В процессе понимания-порождения знания мы ограничено показываем линию интерпретации для выражения идеи системности образа как самой общей тенденции развития форм объекта. Подобным образом мы пытаемся показать, что в про-

цессе интерпретации функции познания и общения выступают в единстве.

Требуется обращения к себе понятие «начало существования», предполагающее вычленение субъектом гносеологического и онтологического моментов, которые находят одновременную реализацию в «начале» существования объекта для познающего и в осознании им отношения произведенного знания к его объекту. При таком понимании нечто начинает существовать для человека лишь в связи и благодаря вычленяемым признакам и служить моментом зарождения и отправной точкой последующего становления иерархической системы диалектических моделей развивающегося объекта.

Исследователю предстает логически необходимым осуществление подключения триадности в качестве приема диалектического мышления с самого начального этапа познания (объект «вообще») и на всем его протяжении с целью выявления промежуточных форм объекта и, соответственно, построения моделей более конкретного уровня. Выделяя триаду, обращаем внимание на то, что объект в своем развитии представлен в трех составных частях трех систем. Его формы находят свое отражение в общности свойств в трех множествах, которые соотношены между собой. А именно: содержание познавательного процесса организуется по логическому стандарту системы (совокупности или множества), движение мысли осуществляется в трех составных частях диалектической модели системы реального мира «вещи, свойства и отношения» и в трех же частях коррелирующей с ней модели системы возможного мира текста «объекты, атрибуты и связи». Именно трехуровневость и трехчленность «клетки» - конструктора придают объем структурам знания, производимого субъектом.

Как было сказано выше, для наглядного изображения результатов диалектической трактовки объекта целесообразно обратиться к графической визуализации информации об объекте – к рисункам, которые позволяют наглядно передать идею его развития и связи с вновь полученными знаниями.

Действие принципиальной схемы эвристики, ограниченной блоком деятельности и сопряженных с ними продукций воображения и мышления, проиллюстрируем на предложении конкретной семантики, замещающем абстракции, которые можно назвать эмпирическими объектами, выделяющими в действительности некоторую совокупность свойств и отношений вещей (схема 1).


Представим принципиальный путь генерации аналогов, ограничиваясь, в связи с жанром статьи, наглядным показом первой (рис. 1) и конечной фаз развития образа ситуации (рис. 20), символизирующих отправной момент и момент относительного завершения этапа чувственного познания.

Дано предложение-знак: «*Il était une fois une petite fille de Village, la plus jolie qu'on eût su voir; sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore*» [12, с. 74].

Схема 1

Чувственные деятельности = продукции воображения и мышления в аналоговом и символическом изображении

1. Подготовительный этап познания.

1.1. *Наблюдение* знака («живое» созерцание) = Рис. 1.  | «Объект заключен в неразвитой форме в предложении-знаке».

1.2. *Интуитивное понимание* = Рис. 2. | «Весь объект (ситуация), отображенный знаком, схвачен, узан в целом».

1.3. *Снятие «копии»* (первичный синтез) = Рис. 3. | «Речь идет об одушевленном объекте и о том, что с ним происходит где-то, когда-то».

2. Первый этап познания.

2.1. *Переведение* слов и выражений предложения в форму дефиниций = Рис. 4. | «раскрывается содержание понятий».

2.2. *Выделение нечеткого множества сем из номинального определения* - исходное звено движения от материального к идеальному = Рис. 5. | «выявляется общая основа предметности оперативного образа».

2.3. *Наблюдение и сравнение каждого признака-объекта в условиях номинального и реального определений* = Рис. 6. | «выявляется конкретная основа предметности оперативного образа».

2.4. *Дифференцировка сем-признаков* = Рис. 7. | «разграничиваются грамматические и лексические семы, и возникает соотносительность воображаемых конкретных предметов и явлений, представляемых в знаке, с предметами и явлениями реального мира».

2.5. *Выделение, идентификация и иерархизация грамматических сем* = Рис. 8. | напр.: предметность, одушевленность, человеческость, женскость, нарицательность, счисляемость, неопределенность и т.д. – выделяются внутренние связи между отдельными общими свойствами и качественной и функциональной спецификой предмета, объект предварительно воспроизведен - «получены первичные чувственные оперативные образы».

2.6. *Выделение, идентификация и иерархизация лексических сем* = Рис. 9. | напр.: детскость, сельскость, доверчивость; красивость, доброта, наивность, ласковость; предмет обожаания мамы и бабушки, предмет любви всех селян, предмет восхищения повествователя ... и т.д. – выделяются внутренние связи между отдельными частными характеристиками предмета, объект воспроизведен - «получены вторичные чувственные оперативные образы».

2.7. *Обобщение грамматических и лексических признаков* = Рис. 10. | «признаки собраны в «пучки», в системы знания и эти знания обоснованно ограничиваются форматом «понятие»: «мама», «бабушка», «дочка», «внучка» и др.».

2.8. *Опознание сконструированных абстрактных объектов и их категориальное обобщение* = Рис. 11. | «понятия предстают как результат мышления в качестве чувственного явления (три вида идеальных предметов: объекты - *une fille, sa mère, sa mère-grand*; атрибуты – *petite, la plus jolie qu'on eût su voir, folle, plus folle encore* и связи - *il était une fois, de Village, sa mère, sa mère-grand, qu'on eût su voir, sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore*)».

2.9. *Построение ситуативных определений объектов – им придан определенный смысл, найдены смысловые эквиваленты (категории), языковые «ярлыки» для выделенных структур, а значит и предметное значение* = Рис. 12. | «субъект осознает, что именно в предметном плане обозначает определяемое выражение как знак».

2.10. *Экспликация полученных абстрактных предметов, их свойств и связей* = характеристика предметов: их существования, свойств и связей с указанием отличительной совокупности признаков (то есть сохранение знания, образованного из полученных понятий путем приписывания им отличительной совокупности признаков в следующей форме мышления – суждении). По основанию «характер предикации» выделяются суждения атрибутивные, суждения с отношениями и суждения существования; реализуется такая форма мышления как функция высказывания.

2.11. *Верификация утверждений путем установления присущности существования, свойства или отношения объекту, выражаемому субъектом суждения.*

2.12. *Обзор следствий (выводов) по процессу стандартного построения объекта* = производство совокупностей категорических суждений, которые утверждают обоснованность образования трех видов пучков признаков в составе целого на основании характеристик объектов и которые служат преобразованием выводов из умозаключений в тезисы для последующего написания текстового объяснения (теории) объекта.

3.1. *Выявление онтологических связей между единичными объектами как представителями понятий* = Рис. 13. | напр.: выявлено отношение между тремя предметами – одушевленными участниками ситуации.

3.2. *Выявление онтологических связей смежности, контактов отдельных объектов в пространстве и во времени* = Рис. 14. | грамматические семы imparfait выражений *il était une fois, en était folle* генерируют репрезентацию о размещении сообщаемого в неопределенный момент времени, предшествующий моменту повествования о сказочном мире; лексические специфические семы имени-идентификатора *de Village* репрезентируют знание о сельском типе поселения или места, где обитает система персонажей описываемой сказочной ситуации.

3.3. *Выявление онтологических связей отдельных объектов по признаку причинности происхождения* = Рис. 15. | *sa mige - une petite fille, sa mige - sa mige-grand*.

3.4. *Выявление онтологического сочленения трех индивидов, относящихся к тому же понятию* = Рис. 16. | «семья».

3.5. *Выявление межкатегориальной связи детерминации* = Рис. 17. | качественная характеристика понятия *une petite fille + la plus jolie qu'on eût su voir* – получено новое понятие.

3.6. *Выявление межкатегориальной связи конъюнкции* = Рис. 18. | *sa mige en était folle, et sa mige-grand plus folle encore* – объединение понятий для выражения превосходной степени признака отношения.

3.7. *Выявление межкатегориальной связи дизъюнкции* = Рис. 19. | *sa mige et sa mige-grand* – получается ближайший общий род – «взрослые» или новое понятие.

3.8. *Ситуативное обобщение объекта* = Рис. 20. | «сшивание решений» и получение устойчивого чувственного образа, символически отраженного в виде описания чувственно воспринятых свойств объекта на основе ранее установленных признаков. Оно отражает упорядочение и более конкретное содержание свойств многих форм объекта в качестве единой мысленной их картины.

Формой объяснения или теорией описания порожденно-интегрированного объекта может являться построенный вторичный дескриптивный или дискурсивный текст. Дескриптивный текст может получить характер «качественного» повествования о чувственно воспринятых свойствах развивающегося образа семантической ситуации. Например: «некогда, в некотором сельском французском поселении имело место некоторое событие с девочкой - селянкой, которая жила с мамой и с бабушкой. Девочка была прехорошенькая, ее любила мама и обожала бабушка». Дискурсивный текст реализует себя во вторичном тексте с рассуждениями, когда множество признаков объектов объединяются в один предикат, представляющий проекцию текста посредством операции конъюнкции. Например, предложение 1: в локальной картине мира присутствует (изображена) маленькая девочка.

Названное представление правильное, потому что: 1) конкретизированный предмет отражен пучком соответствующих грамматических и лексических сем; 2) об актуализации этого частичного чувственного мысленного объекта свидетельствует эксплицитная сема существования глагола *être*; 3) сема существования поддерживается грамматической семой прошед-

шего описательного («сказочного») imparfait безличной конструкции; 4) она поддерживается также семой отдаленного, неопределенного прошлого «*a s'loque*» существительного *une fois*; 5) этот объект находит необходимую локализацию в пространстве-времени, о чем сигнализирует грамматическая сема времени безличной конструкции глагола *être* в сочетании с лексической семой местонахождения имени *de Village*. Следовательно, произведенное на базе перечисленных оснований знание (репрезентация) о существовании объекта в картине возможного мира можно признать относительно истинным на основании индукции по длине качественных сем выражения. Предложение 2. Образ девочки в картине возможного мира является центральным, потому что ... и т.д.

3.9. *Верификация образа локальной картины мира путем построения структуры доказательства: тезисов, аргументов и демонстрации.*

Подводя итог описанию принципиальной схемы найденной эвристики, отметим, что каждый ее шаг обнаруживает перспективу для специального, более глубокого обоснования и разработки.

Таким образом, содержание начального этапа проникновения в формальный и содержательный механизмы языка, в его «работу» на эмпирическом уровне исследования предложения составило превращение материального знака в идеальные объекты и образование первичной чувственной мысленной целостности – понятий (концептов). Являясь частями целой понятийной организации, концепты обнаружили способность образовывать иерархические категориальные структуры и вступать в онтологические отношения между собой, придавая тем самым перцептивному образу форму осознаваемой вертикально-горизонтальной схемы или фрейма. Эти концептуальные образования обладают стремлением к семиотической упорядоченности генерализованного понятийного знания в формате системы, состоящей из структурных частей проекции текста «объекты, атрибуты и «связи», которая становится отправной точкой для последующего перехода к циклу рационального познания.

По своей сути эвристика производства понятийных структур на этапе перцепции текста-знака, состоящая в выявлении его интенциональных признаков и установлении связи между отдельными свойствами предметов и между самими предметами позволяет отнести ее к признаковой семиотической модели перцептивного цикла понимания методом «восхождения», обретшей свою синтактику, семантику и прагматику.

Тем самым гипотеза исследования нашла подтверждение. Для построения системы понимания на этапе перцепции в полной мере применимы тезаурус, понятийный аппарат и закономерности закона восхождения и сопряженных с ним принципов. Выявленный способ действия позволил подтвердить гносеологический потенциал семы (признака) как единицы анализа значения, как исходной «клеточки» и «начала» порождаемой концептуальной схемы в форме ситуации, смоделировать ее предварительный «результат» и образовать чувственный образ как необходимый компонент для осуществления следующего этапа формирования мысленного образа и реализации теоретического цикла исследования. Гносеологический объект получил объяснение посредством всех ставших известными благодаря лексическим и сопряженным с ними грамматическим значениям форм данного объекта. Диалектическая обработка форм объекта нашла свое выражение в составлении рядов его аналогового (по возможности) и символического изображения, построении единой иерархической системы диалектических моделей и образцов написания текстового объяснения (теории) произведенного объекта.

Основу верификации модели перцептивного цикла понимания составляет научное знание о понятии как средстве решения некоторого класса задач, о возможности семантического конструирования предмета на основе заданного набора характеристик, о конструктивной проверке новых абстрактных объектов, а также различные прикладные методы исследования понятий и представлений.

Библиографический список

1. Степин, В.С. Философия науки. Общие проблемы: учебник для аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук / В.С. Степин. – М.: Гардарики, 2007.
2. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. – М., 1997.
3. Язык и структуры представления знаний: сб. научно-аналитических обзоров. – М., 1992.
4. Щедровицкий, Г. Педагогика и логика / Г. Щедровицкий, В. Розин, Н. Алексеев, Н. Непомнящая. – М.: Касталь, 1993.
5. Рубинштейн, С.Л. Бытие и сознание. Человек и мир / С.Л. Рубинштейн. – СПб.: Питер, 2003.
6. Гамезо, М.В., Домашенко И.А. Атлас по психологии: информ.-метод. пособ. к курсу «Психология человека» / М.В. Гамезо, И.А. Домашенко. – М.: Педагогическое общество России, 2001.
7. Войтов, А.Г. Самоучитель мышления / А.Г. Войтов. – 4-е изд. – М.: Издательско-торговая корпорация «Дашков и К^о», 2006.
8. Войшвилло, Е.К. Понятие как форма мышления: логико-гносеологический анализ / Е.К. Войшвилло – 2-е изд. – М.: Издательство ЛКИ, 2007.
9. Максименко, С.Д. Генетическая психология: методологическая рефлексия проблем развития в психологии: монография / С.Д. Максименко. – М.: «Рефл-бук; Киев: «Ваклер», 2000.
10. Степанов, Ю.С. Вводная статья: В мире семиотики / Ю.С. Степанов // Семиотика: антология / сост. Ю.С. Степанов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001.
11. Формальная логика / под ред. И.Я. Чупахина и И.Н. Бродского. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1977.
12. Кондаков, Н.И. Логический словарь / Н.И. Кондаков. – М.: Наука, 1971.
13. Perrault, Ch. Le Petit Chaperon rouge // Il y'tait une fois... Contes littéraires français XII- XX –imes siècles. – Moscou: Edition "Radouga", 1983.

УДК 82.091

И.А. Толмашов, асс. ГАГУ, г. Горно-Алтайск

А.С. ПУШКИН В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ АНДРЕЯ БИТОВА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

В статье рассматривается корпус текстов одного из представителей постмодернизма Андрея Битова, который обращен к личности и творчеству А.С.Пушкина и играет важную роль в творческом сознании автора. Творчество А. Битова представляет собой непрерывный диалог писателя с предшествующей культурой.

Ключевые слова: интертекст, диалог культур, рецепция.

Творчество А. Битова вообще можно рассматривать как стремление к обнаружению продуктивных связей традиции и инновации, сохранения и обновления художественных форм. В его творчестве возникают мотивы открытия инновации внутри традиции, которая была бы формой воспроизведения личного опыта и включения традиции в делящийся диалог культур и художественных направлений.

Нельзя не согласиться и со словами Б.М. Гаспарова о том, что «в истории русской культуры последних полутора столетий исключительное положение, отводимое образу Пушкина и его поэзии, стало одной из фундаментальных категорий, определяющих пути развития русской культурной традиции и культурного самосознания. В этом своем качестве образ Пушкина не только наделяется всеми соответствующими атрибутами (такими, как «величайший» поэт, «родоначальник» и «основоположник» новой литературы и литературного языка), но возводится в некий культурный абсолют, воспринимается как всеобъемлющее выражение русского духовного мира» [1, с. 14].

Для исследователей вопрос о том, почему Битов сознательно обращается к Пушкину, давно стал прозрачным, тем

Предлагаемый в статье способ понимания знаков языка на этапе перцепции методом «восхождения» может послужить началом разработки комплексной методики формирования психических функций в процессе обучения языку в его сцеплении с реальным миром и возможным миром текста и обучению когнитивной функции языка в единстве с коммуникативной функцией.

более что сам писатель неоднократно указывал на классика как на отправную точку своего творчества. Так, в очередном интервью, отвечая на вопросы о своей принадлежности к постмодернистской парадигме, Битов говорит: «...Очень трудно сказать, что модерн — что постмодерн, что реализм — а что реальность. Тем не менее, движение и развитие очевидны. У нас, начиная с Пушкина (а может, и с более раннего периода), один подход. У Пушкина есть все черты постмодерна: и комментирование, и автокомментирование... В общем, бездна таких черт, которые мы считаем признаками постмодернизма. Поэтому я легко прыгаю от Пушкина до наших дней, находя образчики единого состояния» [2, с. 295].

Таким образом, творчество Пушкина у Битова представлено как образец для всей последующей литературы: «Он все нам основоположил – романтизм, реализм, принципы авангарда. /.../ Так «Евгения Онегина» по формальным признакам можно считать достижением постмодернизма» [2, с. 296].

Более того, Битов и сам способствует подобному восприятию поэта, помещая его произведения, наброски, отрывки и письма внутрь своих произведений («Предположение жить.1836», «Вычитание зайца.1825» и т.д.).

Без преувеличения можно сказать, что Пушкин – один из центральных персонажей русской постмодернистской литературы и постоянный объект деконструкции.

Именно постмодернизму многое оказалось настолько созвучно в личности и поэтике Пушкина, что «постмодернизм можно считать развитием и нередко доведением до предела того, что заложено (или освоено) Пушкиным. Это игровое поведение, пародийная и серьезная интертекстуальность произведений, высмеивание литературных штампов, антиромантизм, преодоление жанровой и стилистической однородности текста, имитация нехудожественной речи, шокирующее современников введение в текст «непоэтических» элементов, композиционная незавершенность текстов, смещение точек зрения, каталогизация бытовых подробностей, введение в текст информации о его структуре [3, с. 364].

Скрупулезные битовские исследования творческой лаборатории поэта (стоящие на стыке литературы и литературоведения, стремящиеся к максимальной объективности), условий создания тех или иных пушкинских произведений и их многочисленных черновиков говорят скорее о стремлении к бережной реконструкции этих текстов.

Отношения «учитель-ученик» в художественном творчестве могут быть разными: полное подражание учителю, последующее отрицание «идеального образца», разного вида диалоги. Своеобразие подобных отношений между Битовым и Пушкиным проанализировано В. Кожинным, который замечает, что «действительно учиться вовсе не значит заимствовать. Учиться – значит постигать, как решали великие предшественники свои художественные задачи, а не брать их решения уже готовыми» [4, с. 80]; что А. Битов у Пушкина – «учится мастерству не столько говорить о человеке, создавая его замкнутый «характерный» образ, сколько говорить с человеком, схватывая тем самым весь свободно раскрывающийся диапазон его духовной жизни». Здесь же, рассуждая о проблеме национальной основы литературы, Кожиннов говорит: «Самосознание русской культуры осуществлялось в эпоху Пушкина. Трудно назвать достаточно развитую в его время национальную литературу, которой он так или иначе не коснулся бы в своем творчестве. Но только плоский ум видит в этом «заимствования». Пушкин не подчинялся другим литературам, а овладевал их «языками»... Если говорить о сегодняшней литературе, то для меня несомненно, что подлинный и глубокий национальный характер имеет (...) и проза Андрея Битова» [4, с. 84].

А. Битов (как и Иосиф Бродский) выступает как представитель той линии постмодернизма, в которой отрицание национальной культуры не является приоритетной стратегией. Рассуждая о битовском методе, скорее можно говорить об активном освоении русской культуры, об овладении всем тем, что необходимо взять с собой в будущее. Обостренное внимание Битова к пушкинской традиции, к прошлому, обусловлено не стремлением вернуться в него, а поисками верных и плодотворных путей дальнейшего развития культуры.

Характер битовской «пушкинистики» обусловлен полигенетической природой его образов. «Чужое слово» в творчестве А. Битова, как правило, «полигенетично», восходит одновременно к нескольким источникам, получая общий смысл лишь в отношении ко всем им.

Василий Розанов, Александр Блок, Анна Ахматова, Владимир Набоков, Юрий Тынянов, Даниил Хармс... Это имена, которые не просто упоминаются Битовым, именно через призму их мировидения, их отношения к пушкинскому творчеству автор выстраивает собственный художественный образ Пушкина. Думается, что определенное влияние на развитие

битовской «пушкинианы» оказали и «пушкинские» произведения С. Довлатова и А. Терца.

Так или иначе, все названные имена объединяет попытка «вспомнить» живого Пушкина, избегая академизма и бронзовости памятника. Отношение Блока к поэту как к старшему другу, анекдотизм и шутовство, присущие Даниилу Хармсу и Абраму Терцу, легкость стиля и лиризм, пронизывающие «пушкинистику» Набокова и Тынянова – все это дает Битову ту максимальную степень свободы, которая позволила преодолеть мертвящие догмы канона, создать образ живого Пушкина, просвечивающий порой сквозь нарочитый примитивизм и шутовство.

И.Ю. Клевх в эссе «Непрочитанный Битов» (которое уже на уровне заглавия отсылает к Пушкину, если вспомнить книгу С. Сандомирского «Прочитанный Пушкин») вообще приходит к выводу, что «свою систему ценностей Битов строит иерархически: Творец всего сущего — ниже Пушкин — еще ниже автор со своими произведениями и читателями...» [5, с. 166].

Если судить по позднейшим текстам Битова, связанным с «Пушкинским домом» как сообщающиеся сосуды («Битва», «Предположение жить.1836», «Мания последования» и др.), в его восприятии Пушкина есть оттенок, накладываемый полудиссидентским положением писателя, которое родственно положению зрелого Пушкина (зависимость от цензуры, невозможность опубликовать едва ли не лучшие вещи, непонимание, травля).

В романе «Пушкинский дом» битовское определение «заколоченный дом», которое обладает семантикой «нежилой», «брошенный», «забытый» соотносится с реальным Пушкинским домом – зданием Академии наук.

«Здесь «заколоченный» приобретает уже метафорическое значение. Пушкинский дом, как и вся Россия, был закрыт от мира «железным занавесом». Главный герой не может покинуть НИИ точно так же, как и не может выехать за пределы страны его автор.

Эпоха тоталитарного режима оставила на личности Левы неизгладимый след, поэтому даже Пушкинский дом в историческом контексте приобретает черты этой власти, по крайней мере, его атмосфера подчинена довлеющему режиму. Автор-романист подчеркивает это всего лишь одним словом: «Лева подбежал к высокому окну бывшего особняка, а ныне учреждения, заточившего (выделено мной – И.Т.) его в свои стены на время всенародного праздника и гуляния, и выглянул в окно с защемленным сердцем» [6, с. 219].

Следует отметить, что в произведениях Битова, написанных в советскую эпоху, зачастую героем становится «маленький человек» нового времени, или, по выражению И.С. Скопановой, – «советский интеллигент». Лева в романе «Пушкинский дом», Игорь в повести «Фотография Пушкина» и др., родившиеся в среде советской интеллигенции, находятся под гнетом тоталитарного государства, не имеют свободы, тоскуют по ней как по идеалу.

Так, в «Пушкинском доме» интертекстуальный механизм усложняет и удваивает пушкинскую идеологему конфликта «личность-власть» в варианте «творец-власть» за счет биографической модели: «Пушкин – царская власть» и «Битов – советская власть».

В своем эссе «Пушкин за границей» А. Битов скажет о Пушкине следующее: «Он не только первый наш поэт, но и первый прозаик, историк, гражданин, профессионал, издатель, лицеист, лингвист, спортсмен, любовник, друг... В этом же ряду Пушкин – первый наш невыездовой» (...) Пушкин много раз *хотел* за границу и столько же раз его не пустили» [7, с. 97].

Данное эссе состоит из трех глав («Свободу Пушкину», «Пушкин во Франции», «Грузия как граница»), первая из которых является своеобразным историко-литературоведческим «введением в тему» «Пушкин и граница». В главе «Свободу Пушкину» автор приводит письма и записки современников Пушкина о его вечном стремлении попасть за границу, которые, согласно автору, отражают факты пушкинского обыгрывания в своих текстах и своей жизни различных версий и вариантов: «В 1824-м, уже в Михайловском, Пушкин пробует и так и сяк переменить участь, изобретает себе «аневризм», который лечат лишь в Германии. Получен окончательный отказ, болезнь тут же проходит. Желание не проходит» [7, с. 98].

Две следующие главы эссе «Пушкин за границей» представляют собой творческие сюжеты о виртуальной жизни Пушкина, волею авторского воображения поэт отправляется за границу – в Испанию, во Францию – и тем осуществляет свои несбывшиеся при жизни мечты.

В ряде своих текстов 1960-80 гг. и в позднейших интервью автор неоднократно проводит параллели между условиями пушкинской эпохи и современным ему временем «железного занавеса».

В книге эссе «Воспоминание о Пушкине» Битов много рассуждает о кризисах и взлетах в творчестве Пушкина: «Удивительным образом фантазия авантюрного побегка каждый раз совпадает с творческим кризисом, предшествующим творческому же взрыву. Не вышло уехать, и – «Годунов»! Не вышло еще раз, и – Болдинская осень...» [7, с. 99].

В книге «Вычитание зайца.1825» (2000) в самом начале произведения, говоря о том, почему, собственно, автор вновь обращается к пушкинскому творчеству, он констатирует: «Ни один писатель не прикрепил к своему имени такого количества истории и имен. Из всех эпох, включая собственную, ни одна нам так не известна, как пушкинская. Как специальное образование есть непрменная полнота сведений в какой-нибудь области, так мы избрали исторический отрезок, чтобы знать о нем максимально все, и в этом смысле Пушкин оказался *нашим всеобщим историческим университетом* (курсив мой - И.Т.)» [8, с. 16].

Заметим, что здесь о Пушкине Битов говорит словами самого Пушкина (вспомним, что в свое время Пушкин называл «всеобщим университетом» М. Ломоносова). Серьезно рассуждая о значении личности А.С. Пушкина в русской куль-

туре и одновременно играя с его претекстами, Битов тут же переводит читателя в иную плоскость восприятия текста.

Образ Пушкина в битовских текстах множится, составляется из кратких характеристик и деталей. В духе постмодернистской поэтики автор дает почувствовать сложнейшее сплетение живой многоликой истины, отталкивающей всякую однозначность, стремится активизировать со-творческий импульс читателя.

Еще одним аспектом этого образа является фольклорно-анекдотическое его осмысление. Так, в книге эссе «Воспоминание о Пушкине» происходит комедийно-утрированная проекция реальных пушкинских черт, по-своему препарированных массовым сознанием. Битов часто рисует очень бытовые, «человеческие» подробности, стремясь разрушить бронзовый памятник поэту: так в некоторых интервью Битов рассуждает о том, курил ли Пушкин, или о том, какой у него был размер ноги. В повести «Фотография Пушкина» упоминаются длинные ногти Пушкина, его вспыльчивый характер и т.п. Герой «Пушкинского дома» Лева Одоевцев в статье описывает встречу Пушкина с Тютчевым: «Пушкин прошел мимо, раскаленный, белый, сумасшедший» [6, с. 275].

Таким образом, мы можем утверждать, что художественные смыслы пушкинского мира, жизни Пушкина действительно «значимы» для Битова и «переживаемы» им. В определении личностного отношения к Пушкину у Битова проявляется, быть может, стремление к обретению или тоска по утерянной единственности, целостности мировоззрения прошлой эпохи, классической литературы XIX века.

Анализ особенностей рецепции А. Битовым Пушкина-человека и Пушкина-творца, нахождение пушкинских традиций в творчестве Битова позволяют нам утверждать, что основу отношений «Пушкин – Битов» составляет кросс-культурный, кросс-исторический диалог. Только диалогичность этих отношений (диалог – это не только речевой акт, это и акт духовный) могла быть основой для становления Битова как интерпретатора Пушкина, созидательно откликающегося на «единый текст» поэта и воссоздающего его отдельные мотивы.

Способность постичь «внутренний климат» пушкинских текстов, воссоздать «человеческое состояние автора» в момент их написания – вот, видимо, то главное, что добавил от себя к пушкинскому портрету А. Битов.

Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ. Проект № 08-06-90713

Библиографический список

1. Гаспаров, Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. / Б.М. Гаспаров. – СПб., 1999.
2. Битов, А.Г. Изобретение каменного топора / А.Г. Битов / Беседа вел А.Кузнецов // Вопросы литературы. – 1998. - №1.
3. Зубова, Л. Деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма) / В.М. Кожин // Пушкинские чтения в Тарту - 2. – Тарту, 2000.
4. Кожин, В.М. Статьи о современной литературе. / И.Ю. Клех. – М.: Сов.Россия, 1990.
5. Клех, И.Ю. Непрочитанный Битов // Новый мир. – 2006. - №5.
6. Битов, А.Г. Пушкинский дом. – СПб.: Азбука-классика, 2004.
7. Битов, А.Г. Пушкин за границей / А.Г. Битов // Битов А.Г. Воспоминание о Пушкине. – М., 2005.
8. Битов, А.Г. Вычитание зайца. 1825 / А.Г. Битов. – М.: Изд-во Независимая газета, 2001.

Статья поступила в редакцию 20.12.08.

УДК 81'373

А. А. Трапезникова, аспирант СФУ, г. Красноярск

К ВОПРОСУ О КЛАССИФИКАЦИИ ЭРГОНИМОВ (НА МАТЕРИАЛЕ КОММЕРЧЕСКИХ НАИМЕНОВАНИЙ КРАСНОЯРСКА)

Статья посвящена проблеме классификации эргонимов (собственных имен деловых объединений, организаций, предприятий), представляющих обширный слой лексики любого языка и являющихся неотъемлемой частью повседневного языкового окружения.

Ключевые слова: эргонимия, классификация, мотивировочные признаки.

Эргонимы - собственные имена деловых объединений людей, организаций, учреждений, предприятий – обладают слабой структурированностью и системностью (см. об этом [1], [2] и др.), поэтому вопрос классификации данного разряда ономастической лексики является одним из актуальных.

Первая попытка классификации данных объектов была предпринята А. В. Суперанской в монографии «Общая теория имени собственного». Автором выделяются два принципиально разных типа наименований для обозначения предприятий и учреждений: *реальный*, отражающий местоположение компании и характер ее деятельности (*Мытищинский машиностроительный завод*), и *символический*, «дающий лишь некоторый намек на характер деятельности» (кинотеатр «Родина») [3; с. 197]. Аббревиатуры занимают промежуточное положение: многие в расшифрованном виде оказываются названиями реального типа.

Т.П. Романова основой для классификации эргонимов избирает ведущие функции коммерческих имен: номинативную, информативную и рекламную [4]. Соответственно, эргонимы подразделяются на *информативные, рекламно-информативные, рекламные* и *номинативные*. Рекламно-информативный тип составляет ядро эргонимического поля, периферия представлена номинативным типом (информация об объекте номинации в таких онимах скрыта, автор включает в эту группу «имена-ребусы», зашифрованно передающие информацию об учредителях фирмы, например «АЛАТ» - от первых букв фамилий владельцев). Описательные названия типа «Салон трикотажных изделий» Т.П. Романова относит к информативным эргонимам. Рекламные наименования содержат характеристику называемого объекта («Лидер», «Престиж», «Люкс» и подобные).

Н.В. Шимкевич предлагает классификацию коммерческой номинации на основании «наличия или отсутствия в эргониме прагматики» [5; с. 13]. Исследователем выделяются *непрагматические* и *прагматические* эргонимы, которые, в свою очередь, характеризуются ярко выраженным речевым воздействием на адресата. Непрагматические эргонимы подразделяются на *информирующие* (сообщают сведения о роде занятия фирмы: «Пермский региональный аукционный центр») и *неинформирующие* (не содержат никаких сведений о фирме, понятных без дешифровки: агентство недвижимости «Купон»). Группа прагматических эргонимов также подразделяется исследователем на две подгруппы: *прагматические информативные* сообщают некую проверяемую дополнительную информацию о предприятии, не имеющую прямого отношения к роду деятельности, но создающую у адресата позитивный образ (информация о расположении фирмы в пределах города или указание на место организации в более крупной структуре: «Компек-Урал»); *прагматические ассоциативные* эргонимы «стремятся повлиять на горожанина не через сообщение ему дополнительных достоверных сведений, а путем создания по-

ложительных ассоциаций, апеллирующих к самым различным областям знаний и культурного опыта», к подобным наименованиям исследователь относит названия типа «Недвижимость Руси», «Ермак» и т.д. [5; с. 14].

Т.А. Новожилова выделяет три группы названий по степени точности их указания на именуемый объект и, следовательно, по степени необходимости в их составе номенклатурного термина (слова-сопроводителя типа *бар, бутик, салон* и др.): 1) наименования с низкой степенью необходимости номенклатурного термина; 2) эргонимы со средней степенью необходимости; 3) названия с высокой степенью необходимости слова-сопроводителя [6]. Первую группу составляют наименования, прямо указывающие на характер деятельности компании и не требующие эксплицитного наличия номенклатурного термина в их составе («Обои», «Сантехника», «Мир часов» и подобные). Вторая группа представлена коммерческими именами, значение которых «помогает сделать достаточно точное предположение о возможном перечне товаров и услуг предприятия» [6; с. 7]. Прямое указание на характер деятельности организации в подобных названиях отсутствует, однако существует косвенная связь, опосредованная фоновыми знаниями воспринимающего наименование адресата (аптека «Айболит», агелье «Силуэт», туристическое агентство «Вояж» и другие). В последнюю группу входят эргонимы с высокой степенью необходимости номенклатурного термина: данные коммерческие имена «слабо отражают или совсем не отражают в семантике особенности деятельности именуемого объекта» (супермаркет «Элина», кафе «Дельфин», агентство недвижимости «Русич» и другие) [6; с. 7].

М.Е. Новичихина обозначает три основания для классификации коммерческой номинации: 1) *по степени мотивированности* все коммерческие имена подразделяются на мотивированные и немотивированные; 2) *по структуре номинации* – на однословные и составные; 3) *по «степени прозрачности»* исследователь предлагает разделять коммерческую номинацию на прямую и непрямую, в первом случае непосредственно называется товар или услуга (магазин «Автозапчасти»), непрямая номинация подразумевает отсутствие связи названия с предлагаемым товаром либо соотношение на уровне ассоциаций (компьютерный салон «Феникс») [2; с. 13].

В основу классификации И.В. Крюковой положены существенные и несущественные мотивировочные признаки [1]. Под мотивировочным признаком понимается та часть объективируемого содержания, на основе которого устанавливается его отношение к другому понятию [7]. К существенным мотивировочным признакам рекламных названий И.В. Крюкова относит те, которые содержат разнообразные характеристики именуемого объекта, от прямого обозначения сферы деятельности до разнообразных символических характеристик. Имена, не содержащие описания отличительных свойств объекта, мотивированы несущественными мотивировочными

признаками: в качестве имен подбираются способные вызывать приятные ассоциации аппеллятивы (ООО «Взаимодействие») или онимы («Наташа», «Эдем»).

В соответствии с данным разграничением коммерческая номинация подразделяется исследователем на следующие семантические группы:

1. Имена, образованные от слов естественного языка (онимов или аппеллятивов), выбор имени имеет произвольный характер (кондитерская фабрика «Красный Октябрь»).

2. Имена, обозначающие объект через содержание другого слова, между свойствами обозначаемого объекта и именем есть общий семантический компонент по сходству или по смежности (ломбард «Алтын»). Наименования первых двух групп И.В. Крюкова вслед за А.В. Суперанской называет символическими.

3. Имена, обозначающие существенные признаки денотата, дающие прямое указание на его свойства или характер деятельности (завод «Сувенир»).

4. Имена, целиком состоящие из аппеллятивных элементов, в данном случае наблюдается полное соответствие между свойствами обозначаемого объекта и теми значениями, которые имеют слова в исходном словосочетании (*Волгоградский завод горчичников*) [1]. Последние два типа, отмечает исследователь, можно отнести к реальным.

Данная классификация представляется нам наиболее продуктивной, однако и она не полностью отражает все многообразие типов рекламных имен.

Основой универсальной классификации, на наш взгляд, должны стать типы онимов, обозначенные А. В. Суперанской, - *реальный* и *символический*, которые мы предлагаем дополнить *рекламным*, позволяющим эргонимам выполнять аттрактивную и суггестивную функции, а также *смешанным*, представляющим совмещение перечисленных типов. В каждом типе мы различаем группы онимов в зависимости от выделяемых нами мотивировочных признаков.

Основой для составления данной классификации стал языковой материал, собранный в г. Красноярске (более 1000 единиц), описанный нами в работах [8], [9]. Обратимся к первому типу.

1. К эргонимам **реального типа** относятся те наименования, которые обусловлены следующими существенными мотивировочными признаками: прямое обозначение сферы деятельности и местонахождения компании, а также обозначение владельца фирмы.

Прямое обозначение сферы деятельности – мотивировочный признак, лежащий, по данным нашего исследования, в основе одной из наиболее многочисленных групп наименований (почти треть всех онимов): эргонимы обладают высокой информативностью и активно используются имядателями (мастерская «Наружная реклама», «Оргтехника и сервис», «Столярная студия», «Шкафы-купе, кухни», ООО «Стоматология», ООО «Чешские твердые сплавы на Енисее» и мн. др.).

Мотивировочный признак **«местонахождение компании»** реализуется с помощью использования лексем с локативной семантикой: студия автоматизации инженерных систем «Мира 33», автоцентр «Автодом на Королева», «Автомойка на Ястынской», «Аптека на ГорДК», «Косметология на Железнодорожников», ателье «Красноярочка на Пащенко», ателье «На Взлетке», салоны «Обувной на Маркса» и «Обувной на Мира», гостиничный комплекс «Базаиха» и мн. др. Можно утверждать, что в последние годы данные онимы стали традиционными для языкового облика Красноярска (более подробно об этом см. [10]). Кроме обозначения внутригородских объектов, наименования могут соотноситься и с регионом в целом: «Сибирская аптека», «Сибирская винная компания», «Сибирская стоматология», «Сибирский сафари-клуб», сто-

матология «Сибмедсервис», «КрасноярскАвто», «Красноярскавтотранссервис», «Красноярский завод торгового оборудования» и мн. др. (более 200 эргонимов).

Обозначение владельца фирмы является мотивировочным признаком для 40 наименований: «Свадебный салон Аллы Ильиной», «Фитнес-студия Анастасии Гиро», салоны красоты «Стиль-Бюро Юлии Романенко»¹, частные клиники «Клиника Глазкова В.Г.», «Клиника реконструктивной пластической хирургии Сергея Капустина», «Амбулатория Тисленко» и др., дизайнерские бюро «Дизайн-студия Натальи Пустынской», «Вишнауу»; адвокатские конторы «Ирина Котух и Ко», «Шпагин и партнеры», ателье «Творческая мастерская Гудиной и Антоновой», «Пошивочное ателье Зинчевской» и мн.др. Необходимо отметить, что фамилия включается в эргоним преимущественно в том случае, когда авторитет собственника имеет решающее значение в выборе горожанином названного учреждения, именно поэтому данная модель не используется, например, при номинации химчисток, аптек, кафе и т.д. Нами зафиксировано всего 2 подобных случая: фамилия учредителя вынесена в название строительной фирмы (ООО «Васмер») и транспортной компании (ООО «Артютян»).

2. В основе эргонимов **символического типа**, не отражающих напрямую специфику деятельности компании, лежат несущественные мотивировочные признаки. Наиболее многочисленную группу внутри данного типа составляют эргонимы, построенные на ассоциативном соответствии наименования виду деятельности организации (более 150 эргонимов): такси «Зеленоглазое», студия загара «Шоколадка», садовая компания «Клен», кофейня «Рафинад» и мн. др. К обозначенной группе примыкают искусственно созданные лексические единицы, внутренняя форма которых позволяет судить о специфике названной компании: стоматологии «Дентакс», «Денталь», «Дентана», «Дентика» и подобные, фирма «Дверите», ювелирный салон «Серебриссимо» и мн. др. (всего более 50 наименований). Количество эргонимов-новообразований с непрозрачной внутренней формой невелико, к таким наименованиям можно отнести ООО «Сэлт», салон дверей «Граде», рекламное агентство «Имблэрн», стоматологию «Ариэль» и некоторые другие (около 20 названий).

Для создания наименований, вызывающих благоприятные ассоциации, активно используются имена собственные ядерных разрядов – антропонимы, астрономы, мифонимы: салон-парикмахерская «Людмила», салон мебели «Лиза», баня «Аленка», кафе «Сатурн», ООО «Марс», студия красоты «Венера», салон красоты «Медя», массажный салон «Элада», юридическое агентство «Соломон» и мн. др. (200 эргонимов).

Главной функцией наименований символического типа является привлечение внимания адресата, поэтому для данных эргонимов особенно важен коннотативный уровень семантики. Наиболее часто он проявляется в эмоционально-экспрессивном компоненте значения. Экспрессия достигается за счет использования в процессе номинации: 1) жаргонизмов и разговорных лексем: суши-бар «Япошка», автосалон «Япо-на мать», интернет-портал «Чо каво?», мебельный салон «Фарт», кафе «Разводьяга», клининговая компания «Аврал» и т.д. (15 эргонимов); 2) приемов языковой игры (более 20 наименований): внутренняя форма слова изменяется так, чтобы потенциальный потребитель мог судить о сфере деятельности компании. Приведем несколько примеров: рекламные агентства «PreЛюди я», «PRопеллер», «Прямая линия» и «Медиа-PRогноз», торговая фирма «СИМФония» (продажа сотовых телефонов), пивной бар «Веерлога», тату-салон «Татуин»,

¹ Здесь и далее коммерческие наименования приводятся в орфографии имядателей

инвестиционная компания «*ПИФточка*», салон напольных покрытий «*ИнтерПол*», гриль-бар «*ГРИЛЬяж*» и мн. др.; 3) «игровой» аббревиации (10 эргонимов): производственная компания «*Скорая Оконная Служба*» (СОС), «*Бюро Оценки Стоимости Собственности*» (БОСС), «*Центр риэлтерских услуг*» (ЦРУ), «*КрасноярскГазБетон*» (КГБ) и подобные; 4) смешения кириллицы и латиницы (около 20 названий): бар «*Likër*», гостиничный комплекс «*Samolët*», ночной клуб «*Зажигалка*», салон красоты «*Бигуди*», агентство событий «*Ура-фабрик!*» и мн. др.

Лингвострановедческий компонент коннотативного элемента значения проявляется в использовании лексемы «русский», «российский», прецедентных собственных имен и отдельных графем: «*Русский дом недвижимости*», «*Русский проект*», «*Русский профиль*», «*Русский шкаф*», «*Российский трикотаж*» и пр., ресторан «*Н. Г. Гадаловъ*» и агентство недвижимости «*Гадаловъ недвижимость*», ресторан «*Суриковъ*», рекламная группа «*Андрей Дубенский*», юридическая фирма «*СоветникЪ*» и др. (15 эргонимов).

Собранный нами языковой материал позволяет сделать вывод, что символический тип номинаций представлен в 50% эргонимов г. Красноярска.

3. Эргонимы **рекламного типа** подразделяются нами на следующие группы: названия, содержащие обозначение широты ассортимента; указывающие на качество услуг и ценовую политику компании; непосредственно характеризующие фирму; направленные на создание единого семантического комплекса названия и номера телефона компании.

«**Обозначение широты ассортимента**»: данный мотивировочный признак является преобладающим, нами отмечено более 150 эргонимов: «*Все для здоровья*», «*Все на ВАЗ*», «*Посуда со всего света*», автосалон «*Вся Япония*», «*Мир дверей*», «*Мир бильярда*», «*Мир света*» и мн. др., «*Планета окон*», «*Планета Электро*», «*FiJifilm Планета*», «*Вселенная красоты*» и др., студия красоты «*От А до Я*», строительная компания «*Альфа и Омега*». Как отмечает И.В. Крюкова, в этом случае лексемы «мир», «планета», «вселенная» символически указывают на обилие товаров и их высокое качество [1].

Выводяемый нами мотивировочный признак «**качество оказываемых услуг и ценовая политика компании**» реализуется с помощью лексем «люкс», «элит», «эконом», варваризмов «бэст», «вип», «VIP» и др., всего нами зафиксировано 100 наименований данного типа: такси «*Люкс*», «*Эконом*» и «*Эконом-восток*», стоматологии «*СтомаЛюкс*» и «*Доктор Люкс*», строительные компании «*Люкстрой*», «*Экономжилстрой*», «*Эконом-строй*», «*Люкс*» - автомойка, автосервис, изготовление мебели под заказ, парикмахерская, сауна, ООО «*Бэст Ойл*»,

Библиографический список

1. Крюкова, И.В. Рекламное имя: от изобретения до прецедентности / И.В. Крюкова. – Волгоград, 2004.
2. Новичихина, М.Е. Теоретические проблемы исследования эффективности коммерческой номинации / М.Е. Новичихина // Автореф. дис. ... доктора филол. наук. - Воронеж, 2004.
3. Суперанская, А.В. Общая теория имени собственного / А.В. Суперанская. - М., 2007.
4. Романова, Т.П. Проблемы современной эргонимии // Вестник Самарского государственного университета. Серия «Филология». - 2008. - №1. <http://vestnik.ssu.samara.ru/gum/content/plog.html>.
5. Шимкевич, Н.В. Русская коммерческая эргонимия: прагматический и лингвокультурологический аспекты: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2002.
6. Новожилова, Т.А. Номинация современных коммерческих предприятий: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2005.
7. Торопцев, И.С. Предмет, задачи, материал и методы ономазиологии // Проблемы ономазиологии. – Орел, 1974.
8. Трапезникова, А.А. Эргонимическая номинация в контексте лингвоэкологии города (на материале г. Красноярска) / Вестник КрасГУ. Гуманитарная серия. – Красноярск, 2006. - № 6/1.
9. Трапезникова, А.А. Эргонимическая номинация в аспекте эффективности (по данным ассоциативного эксперимента) / Российский лингвистический ежегодник. – Красноярск, 2007. – Вып. 2(9).
10. Подберезкина, Л.З. Современная городская среда и языковая политика // Русский язык сегодня. Вып. 2. Сб. статей. – М., 2003.

Статья поступила в редакцию 26.01.2008

ООО «*Вип*» (торговля строительными материалами) и ООО «*Вип-Пласт*» (производство дверей), VIP – сауна, юридическое агентство, «*Vipdoma*» – риэлтерская компания и др., «*СибЭлитСтрой*», «*ЭлитстройВека*» и «*Элитстрой*», «*ЭлитАвто*», «*Феиенебельный Сауна-клуб*» и мн. др.

Группа эргонимов, обусловленных мотивировочным признаком «**прямая характеристика фирмы**», подразделяется нами на несколько подгрупп: 1) указание на очередность образования компании: «*Первая инвестиционная компания*», «*Первая ипотечная компания*», «*Первая консалтинговая компания*», «*Первая корейская строительная компания*», «*Первое полосатое такси*» (более 20 наименований); 2) актуализация новизны предлагаемых товаров и услуг: «*Новые бриллианты Сибири*», «*Новые ворота*», «*Новые жалюзи*», «*Новые заборы*», «*Новые окна*», «*Новые продукты высоких технологий*» (полиграфия) и др. (15 названий); 3) обозначение позиции фирмы на рынке: «*Лидер*» - автомойка, агентство недвижимости, кадровое агентство, красноярский завод металлоконструкций, такси и др.; консалтинговая компания «*Best Партнер*», рекламное агентство «*Надежный Партнер*» и др. (15 эргонимов).

Редкий мотивировочный признак лежит в основе коммерческих названий, представляющих **единый семантический комплекс наименования и номера телефона компании**. К данным эргонимам мы относим названия фирм такси «*Семь пятниц*», тел. 75-75-75; «*Пять Сот*», тел. 500-500; «*Такси Нового Года*», тел. 41-2006, 41-2007, 97-2008; «*589*» тел. 589-589 и некоторые другие (всего около 10 эргонимов). Необходимо отметить, что в Красноярске данный мотивировочный признак проявляется только в названиях фирм такси, хотя явление подобных эргонимов возможно и в других сферах деятельности (рекламное агентство «*Революция*» с контактным телефоном 45-1917, г. Кострома).

4. Эргонимы **смешанного типа** создаются путем совмещения нескольких номинативных типов: наиболее распространено сочетание реального и рекламного («*Элит Клуб Олег*», «*Домофон Сервис Люкс*», «*Элит Инвест*», «*Бест Керамик Красноярск*» и др.), а также реального и символического («*Компания Эльф*», производственная компания «*Наяда-Красноярск*», ООО «*Сатурн-Красноярск*» и мн. др.). Подобные наименования не распространены в Красноярске (зафиксировано всего около 20 эргонимов).

Как представляется, классификация на основании мотивировочных признаков позволяет более полно систематизировать эргонимическую номинацию и отразить все многообразие данного вида урбанонимов в пространстве современного города.

УДК 8 (09) + 882

Н. Ю. Смолина, ст. преподаватель Тывинского государственного университета, г. Кызыл

ХРОНОТОП ГОРОДА В ПОЭМЕ А.БЛОКА «ВОЗМЕЗДИЕ»

Данная статья является частью материала диссертационного исследования по специальности 10.01.01 (Русская литература). В статье рассматривается один из локальных хронотопов художественного мира поэмы А.А.Блока «Возмездие», который, изначально формируясь в рамках петербургского текста, расширяет границы петербургского мифа.

Ключевые слова: художественный мир, бытовой, бытийный, петербургский миф.

Структура хронотопа поэмы А.А. Блока «Возмездие» основывается на оппозиции БЫТ – БЫТИЕ. Она состоит из взаимообусловленных миров бытовой реальности, историко-культурного и бытийного мира вечности. Сюжет героев окружен множеством исторических, литературных, мифопоэтических, библейских параллелей и ассоциаций. И автор, погружаясь в собственно реальный мир, тут же включает его в отношения с историей, культурой, мифом, реализующихся через комплекс соответствующих образов, обусловленных соотношением авторского представления о быте/со-бытии/бытии. Ряд образов концептуален для всех хронотопов: город, дом, поле (степь), сад, всадник. Пространственная определенность и временная перспектива, связь с мотивом пути наполняют эти образы хронотопическим содержанием. Они, как стержень, пронизывают весь художественный мир поэмы и могут рассматриваться как «точечные», локальные хронотопы, вместе с образом автора стягивающие все пространственно-временные слои поэмы в единый художественный мир. Крайними точками этой «мировой оси» являются в поэме Город и Поле, образно воплощающие основную оппозицию произведения.

Город становится одной из основных примет реального современного мира, в нем концентрируются люди, события, основные проблемы, выступающие в предельно обнаженном, сгущенном виде. Характеризуя современность, Блок опирается на идеи стадийности истории цивилизационных моделей развития общества (Н.Я. анилевский, К.Н. Леонтьев, А. Тойнби): рост – расцвет – закат – деградация (Леонтьев, 1996), или, в трехкомпонентном варианте: поиск – обретение – утрата. Поэт видит в созданной человеком действительности стадию утраты, которую характеризует как «жестокий», «железный» век, «бездомная» эпоха «матерьялистских малых дел», «бескровных душ и слабых тел», которые не несут в себе «света», поэтому другая характеристика времени: «мрак ночной, беззвездный», где «зреют темные дела». Люди сами готовят свой конец, забыв о духовной составляющей и создав рядом с собой мир бездушной машины. Механистическое уравнивание приветствует среднее, выражением чего становится доминирующая в современности обывательская толпа, полноценность жизни которой автор ставит под сомнение, поэтому берет слово в кавычки:

А человек? – Он жил безвольно:
Не он – машины, города,
«Жизнь» так бескровно и безбольно
Пытала дух, как никогда...

Автор, развивая идею механистического равенства, утверждает «сон души» обывателя при жизни тела, сопоставляя человека с куклой-марионеткой, а современность с марионеточным «темным миром», где есть водитель и водимый. Сознательная или бессознательная игра пронизывает всю реальную повседневность. Салон Вревской полон «масок»; нигилист и либерал «играют» в политическую силу; демон-отец – в «Байрона». Все они, и толпа в целом – «водимые», марионетки, не

осознающие этого, они не имеют собственной воли, поступают как все, мня при этом себя «двигателем» истории, в чем их поддерживает «марионеточник»–«управляющий» как персонализация «темной силы», поглотившей современность. Тема бездуховности машины, свойственная мировой культуре, тесно связана с образом механической куклы. Подобные представления берут истоки в архетипических представлениях о потере души, мотивах оборотничества, зомбирования, очарованного сна-яви, когда человек в состоянии «сна души» поступает согласно чужой воли, что в некоторой степени сравнимо с лицедейством. Поэтому надевание «маски» воспринимается как проявление бесовства, а кукла – как порождение дьявольского начала, «живой труп», поскольку живет только жизнью тела, не имея частички духа, света. Размышления об опасности такого «гомункулуса» неоднократно появлялись в литературе, Блок же говорит о массовости таких «гомункулусов» в современную эпоху. Это и собственно машины, которые не только все больше места занимают в жизни человека, но и, зачастую, диктуют его образ жизни. Их можно назвать «невростамами»: «А человек? – Он жил безвольно: / Не он – машины, города». Своеобразную «гомункулизацию» можно видеть и в изображении толпы, живущей словно по заданной программе. Так Блок соединяет два традиционных для литературы мотива маскарада, марионеточного театра и механистичности, создавая новый образ мира-марионетки, где «невростама» – машина, подчиненная, в свою очередь, другому «марионеточнику» – «буржуазному богатству» «растущего незримо зла». Воплощением этого мира становится город. Для него свойственны мнимая динамика, многонаселенность, многопредметность, механистичность, закрытость, ощущение хаоса, своеобразного «броуновского движения» внутри замкнутой системы.

Изображение Города связано с петербургским мифом. Блок рисует Петербург конца XIX века, но в культурном сознании его образ связан с эпохой Петра, временем становления российской самодержавной государственности, символом которой он, собственно, и стал. Конец же века уже и для современников знаменовался пониманием конца империи. Эти два пункта истории непосредственно отражены в его облике как городе «парадном» и «оборотном», повседневном. Двойственность «города трущоб» и «города дворцов» отразилась в совокупности элементов петербургского текста, систематизацию которых предложил В.Н.Топоров: природные; ландшафтные; исторические; климато-метеорологические; материально-культурные (улицы, здания, «развеселая жизнь», кладбище (город-Некрополь)); духовно-культурные (мифы, памятники искусства, идеи, литературные персонажи, маскарад, театр); сакральные (соотношение природы и культуры как двоевластия) (Топоров, 2003. С. 28-59).

Современный автору Петербург предстает в таком конкретном двойственном воплощении через природные, материально-культурные, духовно-культурные реалии. С одной сто-

роны, «парадные» места: Новодевичий монастырь, Медный всадник, Нева, что катит воды у Петропавловской крепости, куранты, «штук». С другой – Московская застава, Сенная, «забор», «бойня», «пустырь». Они не просто называются, а благодаря узнаваемым приметам возникают в своем конкретно-бытовом современном существовании, привычном не гостю, а его обитателю, поэтому на первом месте не «парадный» город, а именно «оборотный», в котором Блок акцентирует внимание на физиологической стороне восприятия пространства обывателем. Во второй главе усиливается это противостояние «парадной» и «оборотной» стороны: сыщики, «собака под ноги суется», «вонь кислая с дворов несется», оружий «князь», и Нева, шпиль, ангел, Медный всадник, сфинксы, «те же барыни и франты» «летели» на острова. Эти места в сознании читателя, особенно современника, связаны не только с конкретными реалиями города, но и наполнены историческими и культурными аллюзиями, что делает их вневременными «приметами-штампами». Временная связь подчеркивается выражением «те же барыни и франты». Сенная площадь вызывает в памяти «Преступление и наказание», и, соответственно, воспринимается в ореоле страданий маленького человека и мучений «героя», решившего в одиночку исправить мир, в суе и униженности ее обитателей. Столь же многозначен и образ Новодевичьего монастыря, который неоднократно появляется на страницах русской литературы и связан с идеей монастыря как убежища и торжества духа над телом. Образ Медного всадника стал всеобъемлющим символом Петербурга и империи, он рассматривается как воплощение холодного разума, равнодушного к живой человеческой душе. Блок неоднократно указывает, что современный мир основан на насилии и пренебрежении к личности, это бездушная «бездна», мир «безбожного» и «бескровного» существования, без чего невозможна «Жизнь». Мотив бездны, связанный с образом Петербурга, ко времени написания блоковской поэмы уже был традиционен. Он появляется в «Медном всаднике» как «бездна» природная (наводнение) и социально-духовная. У Достоевского бездна «космическая», в которой город рассматривается как явление мироздания, существующее в двух мирах: земном и inferнальном, где бездна зла. Но изначально мотив возможно связать и с местом строительства города на болоте, где когда-то было древнее кладбище, и с самим строительством, повлекшим столько смертей, что утвердилось мнение, будто Петербург стоит на костях. Двойственность его на этом уровне выражается как существование двух городов: реального города людей и inferнального города душ умерших. Мир мертвых же всегда связывается с бездной. Так от реального болота-бездны, на котором выстроен город, сознание приходит к формированию мира-бездны, в котором живет город как сгусток эпохи.

Включение в топографическую характеристику современного Петербурга историко-литературного контекста формирует синхронию исторических событий и состояний, в частности, образа Петербурга как столицы самодержавного государства, самого типа человеческого общества, построенного к рубежу веков. Таким приемом автор достигает того, что город оказывается местом действия и персонажей зоны героев бытового линейного хронотопа, и циклического хронотопа зоны автора.

Связь между этими ипостасями Петербурга осуществляется через сон. Это сон-видение петровского фрегата в ночном майском сне Петербурга, где совершается стяжение времени и миров: сон-видение во сне-жизни. «Нитью Ариадны» между эпохой Петра и современностью оказываются «приметы-штампы»: сфинкс, Медный всадник, Нева, гранит Невской набережной, шпиль Петропавловской крепости, купола Исаа-

киевского собора. Так создается ощущение вневременного существования Петербурга и потому естественным видится определение города как героя, самостоятельного, независимого от человека существа, inferнального по своей сути: «О, город мой неуловимый, / Зачем над бездной ты возник?». Он «неуловим» сознанием обывателя, понять и ощутить его в рамках бытового хронотопа невозможно.

Блок расширяет рамки петербургского мифа от уровня Петербурга до уровня Города вообще и мира в целом. Поэтому образ Города в поэме дуален: Петербург-Варшава. Варшава, как и Петербург, двойственна: она и провинциальный, окраинный город, и столица бывшего Польского королевства. В рамках поэмы такая двойственность может иметь и второй смысл – относительность величия: в сравнении с Петербургом сегодняшняя Варшава – окраина, но в сравнении с вечностью, миром и сам Петербург – всего лишь крохотная точка на временной карте мироздания. Все движется по кругу, все взаимозаменяемо. Выбор Варшавы продиктован, с одной стороны, реалиями судьбы отца Блока, ставшего прототипом образа демона-отца, чья жизнь была связана именно с Варшавой, с другой – авторской концепцией «концентрических кругов». Изображение двух столиц – сегодняшней и прошлой – параллельны. Автор акцентирует внимание на нескольких общих аспектах при их описании: улица – толпа – Всадник.

Городской пейзаж Варшавы в рамках реального бытового хронотопа представлен глазами сына демона и повторяет петербургские картины: «парадный» (Саксонский сад, памятник Копернику) – «оборотный» город (улицы, вокзал, мост, серые дома). Пейзаж продолжает традиции натуральной школы в физиологически отвратительных картинах мусора, физической и духовной грязи:

Вокзал заплыванный; дома,
Коварно преданные вьюгам;
Мост через Вислу – как тюрьма;
<...>
Торгует телом «Новый свет»,
Кишат бесстыдные троттуары

Детали повторяют характеристику не только трущобного Петербурга поэмы, но и лирики Блока, в частности, стихотворение «Незнакомка»: пыль, мрак, падшие женщины, свет и тьма переулков. Если убрать конкретные наименования, то будет нарисован не конкретный город, а Город вообще. Потому и при описании Варшавы Блок так же, как и при описании Петербурга, обращается к ее историческому прошлому, говорит о былом столичном величии. Присоединение к Российской империи заставило Польшу «дремать», распространило на нее «очарованный сон» «колдуна» Победоносцева. Так Блок в рамках зоны героев расширяет локальный топос персонажей: Петербург – Варшава, а для автора пространство остается топографически локализованным в образе единого Города.

Образ Всадника – Пана-Мороза – еще больше роднит Петербург и Варшаву, поскольку связан с Медным всадником. Это и его характеристика как бряцающего «шпорою кровавой» на «злом коне», чей чутунный топот по улицам Варшавы напоминает движение Медного всадника по улицам Петербурга. Враждебность, жажда мести Пана-Мороза продиктована его мертвенностью и воплощением идеи насилия, равнодушия власти к личности, как и у Медного всадника. Но если в Петербурге тема Петра и Медного всадника решается преимущественно в рамках историко-культурного хронотопа, то в Варшаве – мифопоэтического.

Образ Всадника появляется в бытовом и бытийном хронотопах. В зоне героев он выступает как реальный всадник: конные прогулки сына демона и светского общества в весен-

нем Петербурге, в зоне автора: Скобелев, Пан-Мороз, Художник и Пегас. Многогранность образа стягивает в единый художественный мир все хронопоэтические пласты, поскольку полное восприятие его возможно только в комплексе историко-культурных и мифопоэтических смыслов. Всадники бытового хронотопа являются частью реалистической картины действительности. Историко-литературный контекст в них минимален, преимущественно аллюзии «Евгения Онегина» в эпизоде конной прогулки в Петербурге. Сложнее комплекс историко-литературных и мифопоэтических аллюзий и реминисценций в бытийном хронотопе.

Генетически они восходят к древнейшим представлениям о Михаиле Архангеле и библейскому преданию о священной брани и битве Рыцаря с Драконом. В главе шестой Апокалипсиса появляется всадник на белом коне как победитель, что предопределило культурную традицию, где белый конь становится символом победы. Эти представления закреплены в фольклорных произведениях, литературе, исторической традиции. Единорог как воплощение силы, справедливости, мудрости всегда белый. Белый конь у сказочных героев, часто у былинных богатырей. Герои прежних войн также оказывались неразрывно связанными с белым конем: Александр Невский, Дмитрий Донской, Александр Суворов. Образ всадника-призрака на белом коне является метафорой солнца, дневного света в мифах и правого дела, божественного благословения в жанре жития (в житие Александра Невского перед началом боя в небе перед князем появился светлый образ, напоминающий о помощи небесного воинства Михаила Архангела). Поэтому в образе исторически конкретного генерала Скобелева подчеркивается не его имя, что вообще не называется в поэме, а белый цвет как символ священной победы, он – «*Белый Генерал на белом Коне*». Это включает его в череду победителей от библейского всадника до современности. Образы победителей тем самым выходят за рамки конкретного бытового хронотопа.

Образ Архангела Михаила и небесного воинства связан и с архетипическим сюжетом битвы рыцаря и дракона, близком сюжетной схеме «хищник – жертва». Но в сюжете «хищник – жертва» акцент делается на трагическом начале, а в сюжете «рыцарь – дракон» – на героическом. Он многовариантно проявился в мифах, фольклоре, литературе: бой со Змеем Горынычем в русских сказках и драконом в восточных, битва со Змеем Георгия Победоносца, поединок Геракла с многоголовой Гидрой, битва Дон Кихота с «драконом»-мельницами и т.д. В поэме образ Дракона как воплощения зла распространен на всю буржуазную эпоху, это «*время-Дракон*»: «*Над всей Европою дракон, / Разинув пасть, томится жаждой*». Но рыцаря в современности автор не видит, герой-победитель на белом коне остается в «*старине*».

В нарушение этой сюжетной схемы в «Возмездии» появляется образ Всадника – Пана-Мороза, который несет в себе черты Дракона. Такое «перерождение» сродни и оборотничеству, и «маске», что вполне соответствует характеру мира-марионетки. В этом варианте образа прочитываются мифопоэтические и литературные параллели. Ряд деталей: развевающие седые волосы гигантской фигуры, разлетающиеся рукава, что поднимают снежную бурю, и сопутствующий мотив холода соотносят персонаж с Дедом Морозом. Сказочный образ может быть и добрым, одаривающим за духовное тепло, добродетель, трудолюбие, но может и наказывать за лень, зло, корысть. Втягивание Варшавы в петербургский миф определяет историко-литературные связи Пана-Мороза с Медным всадником как символом Петербурга и, соответственно, России, и шире – хищнического, «железного», «вампириственно-

го» века, в котором обычный человек – всего лишь жертва. В пушкинской поэме столкновение Евгения и памятника Петру соответствует сюжетной схеме «хищник – жертва». Созданная «уздой железной» империя в эпоху Блока вылилась в «железный» мир. Медный всадник – «хищник»: он ужасен, в нем скрыт огонь, он – «*властелин судьбы*» маленького человека. Пушкинский персонаж, конечно, не становится рыцарем, выходящим на бой со злом-Драконом, но его угроза памятнику как олицетворению мироустройства – форма протеста. Оживление Медного всадника в большом сознании героя вполне соответствует блоковскому варианту «*гомункулизации*», что довольно распространено и в мифах, сказках, где оживают каменные горы, деревья, чаще связанные с темной силой. Полубезумные метания Евгения являют собой попытку убежать от современных отношений в мире. Этот бег по петербургским улицам соотносится с бегом сына демона от Всадника Пана-Мороза, выступающего носителем хищнического начала, демонического «*Нечто*», что стало спутником персонажа как сына эпохи. Погоня Медного всадника за Евгением сопровождается звоном чугунных копыт по мостовой, «*как будто грома грохотанье*» по «*потрясенной мостовой*». Ночь – луна – всадник – топот копыт, – все детали воспроизводятся и в сцене метаний по Варшаве сына демона:

Иль вздернет Пан взбешённый повод,
И четко повторит чугун
Удары мерзлого копыта
По опустелой мостовой...

<...>

«Месь! Месь!» – в холодном чугуне
Звенит, как эхо, над Варшавой:

То Пан-Мороз на злом коне
Бряцает шпорою кровавой...

Нагнетаются лексемы с негативной семантикой: «*злой конь*», «*шпора кровавая*», «*месь*», «*холодный чугун*», «*мерзлое копыто*». Пушкинский Медный всадник жаждет мести возроптавшему Евгению, и с Паном-Морозом связан мотив мести, которой пронизано все: «*Здесь всё, что было, всё, что есть, / Надуто мстительной химерой*». Блок почти дословно повторяет строки, обрамляя эпизоды приезда сына демона:

«Месь! Месь!» – в холодном чугуне
Звенит, как эхо, над Варшавой:

<...>

Месь! Месь! – Так эхо над Варшавой
Звенит в холодном чугуне!

Жажда мести – такая же «*болезнь*» современности, как вампиризм, усталость, рационализм. Пожалуй, можно говорить, что образ Всадника, тесно переплетенный с образом Города, благодаря мифопоэтическим, литературным, историко-культурным аллюзиям и реминисценциям, формирует собственный локальный хронотоп, дополнительные смыслы которого связывают бытовую и бытийный пласты, являются «пробоем» бытийного хронотопа в реальную повседневность.

Петербург и Варшава составляют единый Город как квинтэссенцию современной цивилизации, как локус, в который «сжимается» бытовая хронотоп. Традиция петербургского текста предполагает, что освободиться от рефлексии возможно, покинув географические пределы столицы. В поэме демон-отец и сын демона перемещаются в пространстве, покидают пределы Петербурга, но все равно остаются двойственными. Отъезд демона-отца в Варшаву не изменил ни героя, ни мир. Он забирает с собой inferнальность Петербурга и освобождается от нее уже после смерти, когда душа обретает покой: «*Забыл он долгие обиды / И улыбался суете*». Панихида, оркестр, речи, – все это уже ничего не меняет, поэтому и появля-

ется улыбка и ощущение «чуждой» панихиды. Выражение «свободен, как ветер в поле» реализуется непосредственно в сюжете: успокоение демон-отец в поле на кладбище под названием «Воля». Т.е., освободиться от «мертвенности» в рамках локуса Города невозможно, для пробуждения души необходимо перейти в иной хронотоп. Сын демона совершает несколько уходов из Петербурга. Он проходит тот же путь, что и отец, но в «зеркальном» отражении. Сначала – путь к Полю, это его путешествие по окрестностям имения, где он находит свой фруктовый райский сад и испытывает чувство единения с миром. Приближение к природе разрушает рационалистическую «болезнь», возрождает чувства, поэтому для героя возвращение в имение каждым летом знаменует возвращение к исто-

кам, «старине», душе. Затем – путь в Варшаву, но это перемещение мнимое, оно остается в рамках Города как символа «мертвенной» цивилизации.

Город в поэме выступает как «хищнический» локальный хронотоп. Изначально формируясь в рамках петербургского мифа, он перерастает его границы, распространяя инфермальную мертвенность Петербурга на любой город, Россию, мир, образуя единый Город-мир с хронотопическими характеристиками в семантическом поле горизонтали: пространственная «свернутость» и отсутствие временной протяженности, двойственность, мнимая динамика хаотического движения внутри замкнутой системы, многонаселенность, многопредметность, механистичность.

Библиографический список

1. Блок, А.А. Собр. соч.: В 6 т.– Т.2. / А.А. Блок. – Л., 1980.
2. Леонтьев, К.Н. Восток, Россия и славянство. / К.Н. Леонтьев. – М., 1996.
3. Топоров, В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В.Н. Топоров. – СПб., 2003.

УДК 802.0

И.Б. Казакова, канд. филол. наук, доц. СГПУ, г. Самара

УИЛЬЯМ БЛЕЙК-НЕОПЛАТОНИК

В статье рассматриваются неоплатонические воззрения У. Блейка на взаимоотношения человека и природы, на проблему творческого познания мира. Особое внимание уделяется блейковской концепции вечного воображения, которая объединяет представления поэта о Боге, мире и человеке.

Ключевые слова: Уильям Блейк, неоплатонизм, неоплатоническая философия, английский романтизм, воображение.

В истории литературы Нового времени одной из самых интересных фигур является Уильям Блейк (1757-1827) – поэт и мыслитель, создатель уникального художественного мира, в котором философские, религиозные и социально-политические идеи его эпохи смыкаются с многовековой европейской культурной традицией. Особое место в этой в полной мере воспринятой Блейком традиции занимает неоплатонизм – философская система, которая была разработана античным мыслителем Плотинем в III в.н.э. на основе учений Платона и Аристотеля и в дальнейшем играла важную роль в интеллектуальной жизни средневековья, Возрождения и Нового времени.

Знакомство Блейка с платонизмом и неоплатонизмом большинством исследователей не отрицается [1, с. 62; 2, с. 32], но значение философии Плотина для поэта оценивается историками литературы по-разному. Например, Г.М. Харпер все своеобразие художественного мира Блейка связывает с его неоплатонизмом (понимая, однако, под неоплатонизмом учение Платона в мистико-магической интерпретации платоника XVIII века Т. Тайлора) [3]. Д.Г.Гилхэм, напротив, полагает, что неоплатоническая символика была для Блейка лишь средством художественной выразительности, давая ему уже сформированную образную систему [4, с. 186]. Чтобы понять, какую роль неоплатонизм играл в воззрениях английского поэта, необходимо уяснить, в чем заключаются основные черты этого философского учения.

Главная особенность философии Плотина, исходный пункт всех неоплатонических построений – это учение о Едином. Единое (Благо, Бог) – наивысшая ступень всего бытия, «охват всего существующего в одной неделимой точке» [5, с. 222]. Единое находится везде и нигде конкретно. Будучи предельным всеединством, оно выше всяких категорий разу-

ма, выше всех имен и понятий, не имеет определенных качеств и количества. Его можно понимать как потенцию, возможность всякого бытия и смысла. Единое не оформлено, но является источником всякой формы. Единое – это высший уровень бытия. Порождая путем эманации последующие уровни, Единое расчленяет свое единство – так возникает Ум, или мир идей – первообраз всех вещей, затем Душа, в которой идеи Ума оказываются одушевляющими силами или принципами. Единое вместе с Умом и Душой составляют так называемую неоплатоническую триаду. Следующий уровень – Космос, или уровень чувственной природы – это уже область становления, а ставшего, и всякое движение и изменение здесь происходит не само по себе, а от Души. Ценность чувственного мира обусловлена, с точки зрения неоплатонизма, присутствием в нем оформляющих и одушевляющих материю идей (эйдосов, форм), которые нисходят в этот мир из умопостижимой сферы (то есть Единого, Ума и Души) благодаря бесконечным эманациям из высших сфер в низшие. И в этом чувственном мире каждое индивидуальное существо – и, в первую очередь, человек – повторяет в себе структуру мироздания, поскольку является единством и обладает умом и душой. Иными словами, человеческие ум и душа – это не только часть, но и полное отражение Мировых Ума и Души. Именно это делает возможным для человека познание истинного – высшего – мира, поскольку в неоплатонизме подобное познается только подобным.

Таково в самых общих чертах неоплатоническое учение, отдельные стороны которого можно встретить в разных сочинениях Блейка, особенно в трактатах «Естественной религии не существует» (1788) и «Все религии одинаковы» (1788), в книге изречений «Бракосочетание Неба и Ада» (1790), в «пророческих» поэмах.

В трактате «Естественной религии не существует» Блейк критикует деистическую точку зрения на мир, согласно которой божественное начало не присутствует в мире и человек подчиняется только законам природы. Не соглашаясь с подобными взглядами, Блейк в качестве доказательства причастности человека к высшей реальности приводит врожденное свойство человеческой души стремиться к тому, что превосходит наш чувственный опыт и рациональные знания. Он пишет: «Поскольку желания и устремления человека не знают пределов, а стало быть, бесконечны, то бесконечно и все, чем человек обладает, равным образом как и он сам бесконечен» [6, с. 97]. В результате Блейк приходит к следующему выводу: «Тот, кто видит во всем сущем бесконечное, видит Бога. Тот же, кто видит во всем сущем только рациональное, видит одного лишь себя. Из этого следует, что Бог становится таким, каковы мы сами, с тем чтобы мы получили возможность стать такими, каков Он» [6, с. 97]. Последнее утверждение, являющееся знаменитым аргументом богословов V века в их борьбе с арианством, касалось вопроса о характере соединения человеческого и божественного в личности Иисуса Христа [7, с. 64]. Блейк, однако, вкладывает в эти слова совсем иное значение, в соответствии с учением Плотина выдвигая тезис о необходимости родства между познающим и познаваемым.

Природа в этом трактате Блейка выступает как царство косной материи, стремящееся удержать человека в своих границах: «Поскольку человек имеет только те органы чувств, которыми наделила его Природа, то какими иными могут быть его мысли, кроме как природными и органическими?» [6, с. 95]. Во втором трактате – «Все религии одинаковы» – Блейк объясняет, каким образом человек обретает возможность вырваться за пределы материальной природы. Поэт здесь очень сжато и очень точно излагает платиновское учение о гении (или демоне), согласно которому каждой индивидуальной душе свойственно какое-либо стремление, побуждающее душу к деятельности, и, в конечном итоге, к ее становлению в чувственном мире. Так, один из гениев, Эрос – это «энергия души, устремленной ко благу» [цит. по: 5, с. 624]. Плотин подчеркивает, что хотя гении-стремления могут быть разными – направленными и к всеобъемлющему благу, и к частным благам, но не существует гениев, направляющих душу к злу (поскольку гении рождаются от души, а душа не имеет врожденной склонности к дурному) [5, с. 628-629]. Блейка как поэта привлекает поэтический гений – способность человека познавать высшие, умопостигаемые истины, которую он еще называет пророческим даром [6, с. 102]. Об этом поэтическом гении (и о гении вообще) Блейк пишет: «...Человек в лучших своих проявлениях является Поэтическим Гением, и своей телесной формой, или внешним обликом, каждый из нас обязан именно Поэтическому Гению, которым он наделен. Точно так же любой предмет или объект нашего мира имеет тот внешний вид, какой придает ему его гений, – тот гений, который древние называли то Ангелом, то Духом, то Демоном» [6, с. 101]. Очевидно, что под формой здесь у Блейка в духе платонической и неоплатонической традиции подразумевается оформляющий материю эйдос.

Неоплатонизм дополняется у Блейка мыслью о том, что божественное имеет человеческую форму. Так, в «Прорицаниях невинности» (1804-1810) читаем:

Приходит Бог лучистым светом
В те души, в коих нет просвета.
А тем из нас, в чьих душах свет,
Бог предстает как человек [6, с. 91].

(Пер. В. Чухно)

(Блейк вовсе не подразумевает здесь официального церковного учения об Иисусе Христе. Отношение поэта к христианскому догмату о божественной природе Христа не было ортодоксальным: склоняясь к представлению о том, что единый Бог не является Троицей (по мнению А.Л. Мортон, в этом вопросе на Блейка могло повлиять учение антиномианской секты [8, с. 144]), он предпочитал видеть в Христе не столько Бога-Сына, сколько бунтаря-одиночку, каким изобразил его в «Вечносущем Евангелии» (1818), или превращал в один из символов в своих эстетических и мифологических построениях).

В «Бракосочетании Неба и Ада» Блейк обращается к изображению динамического бытия, где всякое движение обусловлено лежащими в основе мира противоположностями. Зло здесь оказывается необходимой составляющей диалектического процесса: «Без противоположностей не может быть движения вперед. Симпатия и Антипатия, Разум и Страсть, Любовь и Ненависть – все они необходимы для существования Человека. Из этих противоположностей, собственно, и строятся те понятия, которые священнослужители называют Добром и Злом. Добро пассивно и подчиняется Разуму. Зло активно и порождается Страстями» [6, с. 21]. В сущности, зло у Блейка – это жизненная энергия, и поэтому как торжество жизни оно становится подлинным добром. Поэт отвергает привычное разделение человека на духовное и материальное, разум и страсти, и утверждает, что, поскольку страсти являются выражением жизни, они не могут иметь чисто материальный источник и проистекают из души. Как и в трактате «Все религии одинаковы», Блейк говорит здесь об одухотворенности телесной формы человека: «Плоть человека невозможно отделить от его Души, ибо то, что считается Плотью, на самом деле представляет собой часть Души...» [6, с. 21-22]. Поэт убежден, что роль разума – оформлять жизненную энергию, о чем он пишет: «Страсти – единственное подлинное проявление жизни, а Разум – лишь рамки, или внешняя оболочка Страстей» [6, с. 22].

Отныне энергия, которую Блейк называет «вечным блаженством», становится для него показателем божественности человека. В неоплатонизме энергия – одно из важнейших понятий; Плотин посвящает ему специальный трактат («О потенции и энергии» (II 5)), в котором объясняет это качество, по словам А.Ф. Лосева, как «выразительную сторону бытия, потому что в энергии как раз и выражается внешним способом то, что является внутренним содержанием соответствующего предмета» [5, с. 381].

По Блейку, выплескиваемая из человеческой души энергия может угаснуть, подчинившись разуму, но может и реализоваться в виде воображения – той творческой способности, о которой поэт в своих трактатах, посвященных натуральной религии, говорит, называя ее пророческим даром или поэтическим гением: «Не обладай человек поэтическим или пророческим даром, философия и эмпирические науки были бы сведены к изучению одних лишь материальных объектов и вскоре остановились бы в своем развитии, неспособные ни на что иное, кроме бесконечного повторения одних и тех же... истин» [6, с. 96]. И, как уже было сказано, именно благодаря воображению поэт и пророк получает возможность увидеть иную природу, а не то, что слышет природой у тех, чье воображение сковано разумом.

Но если Блейк придает такое большое значение воображению (причем не только познавательное, но также экзистенциальное и онтологическое, говоря, например, что «воображение – это и есть человеческое существование» [цит. по: 9, с. 333], или что «вечный облик человека – это воображение» [10, с. 273]), то возникает вопрос, является ли вообража-

емая природа реальностью, или за эмпирическим миром ничего не скрывается? Существует ли объективно какой-то другой мир, который способно воссоздавать человеческое воображение? Иными словами, субстанционально ли воображение, обладает ли оно каким-либо самостоятельным бытием, отражая некую объективно существующую реальность, или оно замкнуто в каждом отдельном субъекте, отражая только его внутренний мир?

Вопрос о том, что Блейк подразумевает под воображением (вероятно, ключевой для всего миропонимания этого поэта), не так просто разрешить из-за частую противоречивых высказываний Блейка по этому поводу. Ни с чем не сравнимая ценность воображения для поэта заключается в том, что оно позволяет человеку постичь мир как универсум и прикоснуться к вечности. Об этой способности воображения Блейк пишет в «Пророчицаниях невинности»:

Увидеть мир в одной песчинке
И космос весь – в одной травинке!
Вместить в ладони бесконечность
И в миге мимолетном – вечность! [6, с. 85]
(Пер. В.Чухно)

Разумеется, это предельная степень воображения, дальше которой уже некуда идти, но только такое воображение Блейк считает истинным, «вечным воображением». По словам Дж.М. Мюррея, Блейк говорит о таком восприятии природного объекта, которое, «разворачиваясь под влиянием воображения, может обнять универсум в одном вневременном акте освобождения и осветить все вещи светом вечности» [9, с. 345]. Таким образом, для Блейка понятия воображения и вечности оказываются тесно связанными. Он пишет: «Вечная сущность Человека заключается в его воображении, и в этом проявляется сам Господь Бог [*Блейком приписаны варианты: ...в этом проявляется его, Человека, божественная сущность; ...в этом проявляется Иисус*], и все мы – его подобия. Это находит выражение в созданных человеком произведениях Искусства (в Вечности существует лишь то, что мы видим в воображении)» [6, с. 166]. Следует ли из этого высказывания заключить, что в воображении человека всплывают вечно существующие образы, или же, напротив, что некие образы возникают в вечности благодаря человеческому воображению? Невозможно предположить, что Блейк придерживался исключительно второй точки зрения, что он представлял себе вечность как скопление продуктов деятельности субъективного воображения, иначе он не стал бы связывать с вечным воображением объективно существующие природные формы, например, человеческий облик. Несомненно, что в блейковской вечности хранится и объективный мир, о чем мы читаем у него:

Дуб валится под топором, ягненок падает под ножом,
Но их вечные формы существуют вовеки [цит. по: 11, с. 31].

Блейковская концепция вечного воображения подводит нас к мысли о существовании двух миров, двух природ. В «Видениях Страшного Суда» (1810) поэт уже прямо высказывается об этом: «Мир образов является миром Вечности; это лоно Господне, куда все мы отправимся, когда умрет наша бренная плоть. Мир образов безграничен и бесконечен, тогда как мир растительный и животный ограничен и преходящ. И в этом безграничном и вечном мире существуют вечные реальности, объемлющие все сущее, хотя мы видим лишь их отражение в животнорастительном зеркале нашего земного существования. Все, что есть в этом мире, воплощено как вечный образ в Божественном теле Спасителя, в истинной виноградной лозе Вечности, получившей отражение в человеческом Воображении...» [6, с. 255-256]. Итак, существует вечная природа, которая и является истинной реальностью и истинным бытием,

придающим смысл чувственному миру. Эта платоническая (и неоплатоническая) точка зрения, изложенная здесь совершенно ясно, дополняется чрезвычайно важным для Блейка упоминанием о воображении – единственном, что только и позволяет человеку проникнуться этой истиной. В отличие от Плотина, который осмысляет объективно существующий мир, не заботясь о том, каким образом этот мир воспринимается человеком, романтик Блейк постоянно делает акцент на связующем звене между объектом и субъектом – воображении. Признавая за вечной природой объективность и независимость, он постоянно подчеркивает, что только благодаря человеческому воображению неведомая этому миру вечность актуализируется и чувственная природа обретает смысл. Иными словами, окружающая нас действительность становится чем-то цельным – тем, что мы обозначаем концептом «природа» – только в том случае, если мы вообразим себе эту цельность, а вообразить мы ее можем потому, что существует вечность, из которой к нам и приходит образ природы – отражение вечности. Это объясняет противоречивые на первый взгляд точки зрения на природу, которые можно встретить у Блейка. Например, в «Бракосочетании Неба и Ада» можно встретить такую «пословицу Ада»: «Рычание льва, вой волка, рев бурного моря и беспощадность сокрушающего меча – все это проявления Вечности, непостижимые для человека» [6, с. 28], – которая утверждает объективный и вечный источник чувственной природы, независимый от человека. Но в этом же сочинении читаем: «Где нет человека, там природа пуста» [6, с. 31]. Пустота природы здесь – это отсутствие смысла, который ей может придать только человек посредством своего воображения. С последним высказыванием Блейка переключается еще одно: «Бог обнаруживает свое существование и проявляет себя лишь через деяния жителей земных, то есть людей, и никаким иным образом» [6, с. 39]. Эти слова, напоминающие о выводах трактата о естественной религии, – не только о разумности и моральности человека, но и о способности человека вообразить, творчески реконструировать высшую реальность, в том числе – идею божественного.

То обстоятельство, что для английского поэта существуют две природы, объясняет противоречия в использовании им понятий естественной (натуральной, природной) религии и природного человека. Если в трактате «Естественной религии не существует» Блейк подразумевает под естественной религией деизм, позиции которого не разделяет, то восемью годами позже, приняв участие в полемике между епископом Лестерским и Томасом Пейном, он пишет: «Природная, или Естественная религия – это глас Божий, а не продукт мудрствований на тему о могуществе Сатаны» [6, с. 189]. Контекст блейковских полемических заметок помогает заключить, что здесь под природной религией автор понимает состояние врожденной нравственности, противоположное неискренности официальной церковной позиции. Таким образом, в первом случае Блейк имеет в виду фальшивые представления об отсутствии в природе божественного начала, а во втором – говорит об истинной религии, которая приближает человека к его вечной форме. В отношении понятия природного человека у Блейка нет столь явно противоречащих друг другу высказываний. Природный человек для поэта – тот, кто находится в оковах материального мира и не реализует свою способность к воображению. Блейк так говорит об этом: «Все, что мы видим, – это зрительные образы, воспринимаемые посредством наших природных органов и столь же быстро исчезающие, но надолго остающиеся в нашем воображении, хотя *Человек Природный* и считает их несуществующими» [6, с. 168]. Избранная поэтом точка зрения – признание существования вечного че-

ловека (Блейк, как мы увидели, видит его в Спасителе) и природного, то есть низшего человека, вечной природы и преходящей природы – должна была подвести Блейка к мысли о падшем состоянии человека и природы. Здесь у Блейка был выбор: либо признать в духе христианства, что произошло грехопадение, либо, подобно Плотину, увидеть во всем этом естественную иерархию бытия, где все происходит так, как и должно происходить.

В сочинениях Блейка можно встретить фрагменты, которые свидетельствуют о негативном отношении поэта к материальной природе как пребывающей в падшем, греховном состоянии. Например, Блейк пишет: «Жена Сатаны, она же Богиня Природа, – источник войн и страданий, а героизм – ее жалкая жертва» [6, с. 169]. Н. Фрай полагает, что автор «Бракосочетания Неба и Ада», делая падение человека из вечного мира в чувственную природу одним из центральных понятий создаваемой им мифологемы, не отделяет его от падения самой природы, точнее, ее части. Исследователь утверждает, что у Блейка «падение человека включало частичное падение божественной природы. Не всей, так как в этом случае не существовало бы воображения...» [11, с. 41]. Очевидно, что в этом вопросе о падении антропология и космология Блейка соприкасаются особенно тесно. Подробно специфику этой мировоззренческой проблемы у английского поэта мы рассмотрим в связи с понятием эманации, часто встречающимся в пророческих книгах Блейка.

Возвращаясь к вопросу о воображении – еще одному пункту, где у Блейка антропология встречается с космологией, – мы увидим, что поэт совершенно естественно приходит к мысли об искусстве как наиболее верном пути для человека раскрыть свою способность воображения вечности. Однако не всякое искусство помогает художнику достичь этой цели. Избрав своим предметом и образцом материальную природу, творец лишает себя возможности познать истину – вечную природу. В заметках, посвященных стихам Вордсворта, Блейк говорит о таком искусстве: «Все, что связано с природой как таковой, всегда ослабляло, омертвляло или даже гасило во мне Творческую фантазию» [6, с. 237]. Не эмпирический мир, а вечность является источником подлинного искусства, его образы инспирируются вечным воображением, а не возникают как следствие наблюдений за природой. Из вечности к нам приходит идея прекрасного, а прекрасно – совершенно – то, что оформлено, или одухотворено. Блейк пишет: «Представление об Идеале Красоты дается нам от рождения; его невозможно приобрести никаким иным образом... В восприятии поэта все без исключения формы являются совершенными, но находит он их, а затем komponует из них какую-то новую форму не в мире природы, а в своем собственном воображении» [6, с. 217]. Истинным, вечным смыслом чувственной природы является красота, оформленность, говорящая о присутствии в материи эйдоса, и распознать эту красоту можно только с помощью воображения. Искусство раскрывает, высвобождает этот смысл природы, иначе это ненастоящее искусство. Блейк так говорит об этом: «Искусство невозможно без изображения Обнаженной Красоты» [6, с. 168]. Комментируя этот афоризм, Дж.М. Мюррей пишет: ««Изображение Обнаженной Красоты» – это природа, спасенная от небытия... воображением...» [9, с. 332]. Небытием исследователь называет материальный мир, противопоставляя ему абсолютную реальность воображаемой природы у Блейка [9, с. 331].

Искусство, предметом которого является сверхчувственный мир, не может не быть символическим. Здесь в творчестве поэта-романтика мы вновь встречаем одну из фундаментальных установок неоплатонизма – отношение к миру как образу,

как символу – отражению – высшей реальности. Можно сказать, что в таком мире, где «всякий образ (εἰςφν) предполагает свой прообраз (archetypον) в благе» [5, с. 527] (то есть в Едином), все вещи становятся художественными произведениями, или, пользуясь терминологией А.Ф. Лосева, что эстетика здесь неотделима от онтологии [5, с. 527]. Для неоплатоника Блейка все в мире символично и все в мире художественно, именно поэтому художник, знакомый с вечным воображением, провозглашается им лучшим из людей, человеком духовным, ведь только искусство способно высвободить сознание из оков материи и раскрыть истину о высшей реальности. В этом пункте блейковских рассуждений мы видим, в чем заключается, очевидно, самое главное расхождение античного неоплатонизма с новоевропейским мироощущением. Для Плотина, который видит в искусстве лишь подражание природе (также в свою очередь подражающей интеллигибельному миру), художественная деятельность не представляет большой самостоятельной ценности и художник интересен лишь как носитель объективной идеи красоты [5, с. 679-680]. У романтика Блейка с его обостренной субъективностью акцент переносится с объективного мира на воспринимающего его человека. Неслучайно, что именно воображение, традиционно признаваемое чрезвычайно субъективным качеством, но трактуемое Блейком как единственное доказательство объективного существования высшей реальности, занимает у английского поэта центральное положение и в онтологии, и в антропологии. Активный субъект, не просто созерцающий, но реконструирующий с помощью своего воображения идеальный мир, вырастает у поэта вровень с объективным бытием. В конечном итоге, Блейка занимает не столько утверждение космоса или надкосмической сферы, сколько утверждение познающего – воображающего – этот мир субъекта-художника. И хотя воображающий субъект в блейковском учении только воспроизводит вечные формы, он мыслится поэтом как главная творческая потенция в мире. Можно сказать, что Блейк реконструирует систему Плотина, но при этом на место абсолютного объекта – Единого – ставится творческий субъект, вырастающий таким образом до размеров Абсолюта. В связи с аналогичным случаем – при сопоставлении взглядов Плотина и И. Канта – А.Ф. Лосев замечает, что неоплатоническое учение о Едином вполне возможно изложить в терминологии эстетики Нового времени. Он пишет: «Выйдя из своих недр и оформив себя в эстетическую идею, бытие, по Плотину, начинает и творить по этим идеям, то есть творить самого себя, но уже в виде произведения искусства. Бытие становится гением, а его продукты – воображением. Но его продукты есть ведь не что иное, как оно же само. Следовательно, само бытие переходит на ту стадию, где оно становится воображением... Энергии, эманации Единого и суть *воображение*, исходящее из Единого, когда Единое – не объект воображения, а его единственный и абсолютный субъект, носитель. Единое начинает *воображать*; это значит, что оно изливается в инобытие бесконечно-мощными и вечными эманациями» [5, с. 748].

Воображение, по словам Блейка, отражает для нас вечный облик Спасителя [6, с. 256]. Очевидно, что «вечное тело» человека, заключенное в воображении, – это и есть Христос. Интерпретируя образ Христа таким образом, Блейк близко подходит к восточно-христианскому учению о Христе-Логосе, в котором явственно просматриваются неоплатонические черты. В основе теологии Логоса лежит «идея некоего вечного замысла, какого-то плана, к осуществлению которого приступил Бог, начав творение мира во времени...» [7, с. 231]. Неоплатонической стороной этого учения является признание существования вечных идей-логосов, предшествующих мате-

риальным вещам, но византийские богословы (в первую очередь, Максим Исповедник), стремясь включить теорию логосов в христианское вероучение, подчеркивали обособленность божественных идей от мира («Бог творит мир не «из них», а из ничего» [7, с. 232]), хотя и признавали, что все сотворенные существа не автономны, а обретают смысл и существование только благодаря логосам – мыслям Бога обо всем существующем [7, с. 234]. Логосы придают сотворенному миру динамику, поскольку выступают и в качестве целей отдельных творений [7, с. 235]. Этот динамизм отличается от неоплатонического перетекания всех уровней бытия друг в друга (поскольку в христианском вероучении мир хотя и стремится к Богу, но никогда с ним не сольется), тем не менее, он близок к концепции Плотина в том, что всякое движение здесь мыслится как имеющее духовные, а не материальные истоки, и в идеале направленное к большей духовности (в неоплатонизме – к соединению с высшей реальностью, в христианстве – через благодать – к общению с ней). Христос в этой теологии Логоса выступает как предельно полное воплощение человеческого логоса – божественной идеи человека [7, с. 271].

Блейк интерпретирует учение о Логосе в неоплатоническом духе. Вечная сущность человека, его логос – это воображение, которое есть в каждом, хотя и не каждый им пользуется, а совершенным воплощением этого качества, «материализовавшимся Воображением» [6, с. 167] является Христос. Так Сын Божий становится у автора «Вечносущего Евангелия» идеальным образцом творческой личности, о чем Блейк пишет, например: «Иисус, его апостолы и ученики – все они были Художниками» [6, с. 169]. Но если Бог является художником, носителем вечного воображения, а мир – художественным произведением, то и религия превращается в искусство, и Блейк прямо говорит об этом в своих афоризмах: «Ветхий и Новый Заветы являются величайшими кодексами Искусства. ... Искусство – это Древо Жизни, и Иисус – его Бог. ... Единственным занятием человека должно быть Искусство... Христианство – это Искусство...» [6, с. 170]. Здесь мы снова возвращаемся к блейковской идее о первостепенной для человека значимости искусства.

Разработанная Блейком концепция воображения как единственно истинного способа познания и символического искусства как самого адекватного выражения вечной, а не преходящей природы наиболее полно воплотилась в творчестве поэта в виде его «пророческих» (или «мистических») книг. В этих книгах, где фантазии Блейка, принявшие вид космогонических мифов, причудливо сочетаются с ветхозаветными сказаниями и современными поэту историческими реалиями, не стоит искать точного и детального воспроизведения неоплатонической картины мира. Но в тексте пророческих поэм можно обнаружить немало подтверждений того, что платиновская система является основой, с помощью которой Блейк конструирует свою мифологию. Обратимся к этим книгам и рассмотрим, какой чувственная и сверхчувственная природа предстает в мире блейковского воображения.

В центре всех космологических построений пророческих поэм – мысль о возникновении мира из первоначального единого источника путем эманаций. В поэмах Блейка встречаются образы, в которых, на первый взгляд, можно увидеть аналогию платиновскому Единую. В первую очередь, это один из центральных персонажей мифологии Блейка – Лос, персонализация солнца. Подобно Аполлону, греческому солнечному богу, блейковский Лос обладает пророческим и поэтическим даром. Но, как и в сочинениях Плотина, где солнце изображается как отражение Единого в материальном мире, так и у английского поэта Лос вторичен по отношению к вечности: он

возникает путем эманации из единства, в котором веками пребывал в бессознательном состоянии. В «Книге Лоса» Блейк описывает освобождение (и падение) своего героя из мира вечности и возникновение дискурсивного мышления:

Вниз! Вниз! Лос падает вниз!
Падает, рушится, опрокидывается!
Ночь за ночью и день за днем –
Вниз, вниз! Ибо у истины есть пределы,
Но не у Заблуждения! Вниз! Вниз!
.....
Движимый, опрокидываемый, рушимый гневом, –
Сперва единственно гневом, – Лос, подобно
Новорожденному ощутил, что на смену
Негодования приходят Сознание и Мышление...
[12, с. 263]

(Пер. В.Топорова)

Начало мышления означает начало времени, и, действительно, в пророческих поэмах Лос-солнце отвечает за течение времени, о чем в «Четырех Зоа» говорится: «Он мог повелевать эпохами, и временами года, и днями, и годами» [10, с. 305]. Падение Лоса в темпоральный мир свидетельствует, что пророк блейковских поэм не принадлежит высшему уровню бытия, хотя он не пребывает и в плену материальной природы. Область Лоса – это промежуточная между Единым и материальным миром интеллигибельная сфера.

Что же в таком случае является источником всех бесконечных порождений, изображаемых в пророческих поэмах? Блейк называет это вечностью. Земной мир – это тень вечности (например, в поэме «Мильтон» читаем: «...Вечность, лишь тень которой этот растительный мир» [10, с. 34]). Нередко вечность зовется в пророческих книгах уже знакомым нам образом: Блейк и здесь определяет этот уровень бытия как (вечное) воображение или, что для поэта то же самое, божественное видение. Об этом в «Мильтоне» говорится: «...Человеческое воображение, которое есть божественное видение» [10, с. 132].

Так понятие вечного воображения переходит из эстетических трактатов и гносеологических теорий Блейка в художественный мир его поэм, в его мифологию и космологию. Говоря в поэмах о вечности, Блейк использует несколько ее определений, которые, как следует из контекста, являются для него синонимичными. Вечное или человеческое воображение (оно же – божественное (вечное) видение) может также быть названо божественным телом Иисуса [10, с. 148].

Человечество достигает единства не столько путем механического объединения, сколько через подобие каждого человека своему логосу – Христу. В «Иерусалиме» эта идея формулируется так:

Мы существуем как Единый человек. Чтобы сжать наш бесконечный разум,

Мы созерцаем множественность, чтобы его расширить,
мы созерцаем единство –

Всю вселенскую семью как Единого Человека; и этого
Единого Человека

Мы зовем Иисусом Христом: и он в нас, и мы в нем...
[10, с. 180]

Этот отрывок показывает, какой смысл Блейк вкладывает в понятие единства и как он понимает процесс эманации из Единого. В полном согласии с учением Плотина английский поэт объясняет, что «растекание» Единого на множество – это не физическое явление, а процесс распространения принципа единства на мир в целом и каждый отдельный предмет.

Итак, вечность в поэмах Блейка, как и Единое неоплатоников, постоянно «изливает» бесконечные эманации. В сущ-

ности, все пророческие поэмы посвящены одной теме – теме последовательных эманаций из вечности, приводящих к постепенной деградации мира и появлению материальной природы. В «Четырех Зоа» изображается падение демона вод Тармаса, потом эманация огненного демона Лувы, затем падение Уризена, и все эти события неизменно сопровождаются ухудшением универсума. Причиной всех эманаций в пророческих поэмах, как и в упомянутом выше описании падения Лоса, выступают гнев, дерзость, эгоизм. Подобную мысль можно встретить и у Плотина, также утверждавшего, что отпадение душ от Единого происходит из-за их дерзостного желания обособиться [13, с. 4]. Однако основатель неоплатонизма, хотя и отмечает пагубные для мироздания в целом последствия такого стремления к самостоятельному существованию, не видит в этом чего-то трагического и непоправимого, а просто воспринимает как данность (к тому же рано или поздно все отпавшие части возвращаются в состояние первоединства). Блейк, в отличие от Плотина, рассматривает эманацию по-христиански лично – как грехопадение, как переход человека и природы в недолжное состояние [3, с. 142].

Материальная природа, возникающая путем отделения эйдосов от Единого и переходом их в другую реальность (или инобытие), связана в поэмах Блейка в первую очередь с образами Уризена и Вала. В «Первой книге Уризена» повествуется о том, как отделившийся от вечности демон творит (или порождает, что в поэмах Блейка означает то же самое: «Творение есть деление...») [12, с. 241] иную, отличающуюся от вечности реальность:

Сперва я оделся огнем, пожирающим
Миры за мирами, все глубже и глубже, Творя
Пустоту – дикую и широкую,
Голую утробу Природы, в которой зрело Ничто [12, с. 232].
(Пер. В.Топорова)

С неоплатонической точки зрения Ничто – это материя, и Уризен, создав ее, низводит идеальный прообраз природы, мир эйдосов на чувственный уровень:

Мириады вечностей
Закружились над черными пустынями,
Ныне насыщенными тьмою, водами, тучами... [12, с. 232]

Так возникает темный шар – мир Уризена. На самой известной гравюре Блейка, называемой «Ветхий днями» («The Ancient of Days») и созданной им первоначально в качестве фронтисписа к поэме «Европа», изображен творец мира, очерчивающий циркулем его границы. Это изображение вполне можно соотнести с тем, что говорится в пророческих поэмах об Уризене (на это обращает внимание и Дж.М. Харпер [3, с. 126]). Если принять во внимание, что Уризен в блейковской мифологии олицетворяет разум, то очевидно, что очерченная им окружность – это мир, доступный разуму. Но в отличие от неоплатонического Ума, вмещающего в себя все мировые потенции, Уризен изображается Блейком как мертвящий рассудок, закрывающий путь к истинному знанию – воображению. О скованном Лосом Уризене поэт пишет:

Беспмятство, немота, недоля
Намерзали на цепи Разума,
Разъятого, изъятая из Вечности... [12, с. 237]

Обретя материальное тело, Уризен создает материальную природу – видимость, в реальности которой нас должно убедить чувственное восприятие и основанная на нем наука:

И началась непомерная работа: тяжкие завесы тьмы,
Высокие колонны, торчащие из Пустоты,
Золотые крючья, вбитые в колонны,
Ткань, запрядающая пространство меж ними
И названная Наукой [12, с. 242].

Но Блейк как настоящий поэт не может совсем отказаться от ценности материального мира. Природа нередко выступает у него как Ничто, Пустота, Небытие, Тень, Спектр (в последнем случае, по-видимому, имеется в виду разъятое единство), однако, как и подобные названия материального космоса у Плотина, это всего лишь обозначения другой реальности, пусть низшей, но необходимой. Здесь у Блейка сталкиваются два понимания природы – как сферы греховной и падшей, уводящей в небытие, и, одновременно, как области универсума, где форма (то есть жизнь) соединяется с бесформенной материей, одухотворяя ее и даруя существование бесчисленному множеству индивидуальных проявлений первоединства. В небольшой поэме «Книга Тэль» (1789), созданной до пророческих поэм, Блейк рассказывает, как тоскующая при мысли о тленности всего в мире героиня узнает, что в природе нет никого и ничего несчастного и заброшенного, что некий животворящий источник дает силу и радость самым слабым и ничтожным существам.

В пророческих поэмах воплощением чувственной природы является Вала, о которой говорится, что она «создала тела» [10, с. 163], но не души. В образе этой богини соединяются у Блейка ужас перед небытием – хаосом и смертью, которые несет материя, и восхищение красотой материального мира, отражающего совершенство вечности. В «Четырех Зоа» один из персонажей восклицает: «Слушай! Я пою песнь смерти! Это песнь Вала!» [10, с. 305]. А в «Иерусалиме» сама Вала говорит о себе, что она – «любимейшая из дочерей вечности» [10, с. 175], что она – красота и любовь [10, с. 176]. По замечанию Й.И. Шольца, Вала-природа у Блейка выступает как самый сильный соблазн для падшего человечества [14, с. 202].

Но если падший человек освобождается от плена чувственной природы, приобщая свое воображение к вечности, то каким образом возможно восхождение природных логосов в высшую область бытия? Вечное Воображение может вообразить природу (и потому она существует), но может ли природа вообразить Вечность для того, чтобы соединиться с ней? Блейк не ставит вопрос таким образом, но это не значит, что он не оставляет материальной природе надежды на спасение. Автор пророческих поэм видит путь к освобождению природы в пространственно-временном устройстве космоса. В одном из самых знаменитых высказываний Блейка утверждает: «Время – это милосердие вечности» [цит.по: 3, с. 134]. Чтобы понять это загадочную формулировку, обратимся к блейковской концепции времени и пространства.

Время – это отражение, или тень Вечности, которая во временных категориях определена у Блейка как «прошлое, настоящее и будущее, существующие одновременно» [10, с. 159]. Время у автора пророческих поэм – «мир порождения и смерти» [3, с. 138], но, как и в неоплатоническом учении, время в блейковском мире циклично, оно постоянно возвращается к своему истоку, к вечности. Поэтому души-логосы, попадающие в мир материи, не погибают в ней безвозвратно. Блейк в «Иерусалиме» говорит о душах, что они

... живут, делаются явственными и приходят, одетые
В планетарную жизнь годов, месяцев, дней и часов;
отдыхают,

И затем вновь пробуждаются в ее [вечности] лоне
для бессмертной жизни [цит.по: 3, с. 138].

Видимо, в этом и заключается милосердие блейковского Бога, который, позволяя душам отдаляться от него, не бросает их в хаос и небытие неоформленной материи, а направляет их в упорядоченный временной цикл, который неизбежно вернет их к первоединству. То же самое можно сказать и о назначении пространства в онтологии Блейка: оно, как и время, явля-

ется милосердием вечности, поскольку не дает душам затеряться в бесконечной протяженности материи, удерживая их в границах космоса. Говоря словами Дж.М. Харпера, «время и пространство вместе ограничивают падение человека и удерживают его в круговороте порождения, который обязательно приводит его назад к вечности» [3, с. 143]. Однако если говорить не о человеке, а о природе, становится ясно, что цикличность времени и организованность пространства, хотя и являются необходимым условием для восхождения душ в сверхчувственную сферу, не решают для Блейка эту проблему полностью. Эманация для автора пророческих поэм – это всегда грехопадение (а не безличный закон мироздания, как у Плотина), поэтому и возвращение к единству должно трактоваться как спасение, то есть как акт чьей-либо доброй воли, а не безличная закономерность. Выше мы уже задавались вопросом, может ли в блейковском мире природа вообразить Вечность, чтобы спастись (ведь человеку для спасения необходимо именно воображение). Нигде в своих сочинениях поэт не указывает на такую возможность, но говорит о другом пути спасения природы – спасении благодаря человеку. «Все вещи существуют в человеческом воображении» [цит.по: 3, с. 147], – утверждает Блейк, и это утверждение можно понимать как признание всеобъемлющего характера человеческого воображения, но можно также увидеть в нем и констатацию того факта, что материальная природа обретает свое истинное – одухотворенное – существование лишь благодаря человеку. Роль человека в блейковской концепции природы – это роль медиума, посредника, в воображении которого природа не только хранит свой высший смысл, но и приобщается через человеческое воображение к вечности. Иными словами, человек, воображая природу, уже тем самым возносит ее в область высших форм, поскольку человеческое воображение идентично Вечному Воображению. В конечном итоге от небытия природу спасает художник, чей поэтический гений вмещает в себя логосы всех природных вещей, образующих в совокупности высшее и единственное подлинное божество блейковского художественного мира – Божественное Видение или Воображение Вечности.

Библиографический список

1. Glen, H. Vision and Disenchantment: Blake's «Songs» and Wordsworth's «Lyrical Ballads» / H. Glen. – Cambridge, 1983.
2. Damon, S.F. William Blake: His philosophy and symbols / S.F. Damon. – London, 1969.
3. Harper, G.M. The neoplatonism of William Blake / G.M. Harper. – Chapel Hill, 1961.
4. Gillham, D.G. William Blake / D.G. Gillham. – Cambridge, 1973.
5. Лосев, А.Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм / А.Ф. Лосев. – Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000.
6. Блейк, У. Видения Страшного Суда / У. Блейк. – М.: Изд-во «ЭКСМО-Пресс», 2002.
7. Мейендорф, И. Византийское богословие: Исторические направления и вероучение / И. Мейендорф. – М.: Когелет, 2001.
8. Мортон, А.Л. От Мэлори до Элиота. Пер. с англ. / А.Л. Мортон. – М.: Прогресс, 1970.
9. Murry, J.M. William Blake / J.M. Murry. – New York-Toronto-London, 1964.
10. The Complete Poetry and Prose of William Blake, edited by David V. Erdman: [http://virtual.park.uga.edu/nhilton/Blake/blanketxt 1/](http://virtual.park.uga.edu/nhilton/Blake/blanketxt1/).
11. Frye, N. Fearful symmetry: A study of William Blake / N. Frye. – Princeton, 1947.
12. Блейк, У. Бракосочетание Рая и Ада. Избранные стихотворения и поэмы / У.Блейк. – М.: Эксмо, 2006.
13. Плотин. Избранные трактаты / Плотин. – Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2000.
14. Scholz, J.J. Blake and Novalis: A comparison of romanticism's high arguments / J.J. Scholz. – Frankfurt a. M.-Bern-Las Vegas, 1978.

Статья поступила в редакцию 1.02.09

Отождествляя человеческую способность воображения с продуктивностью некоего сверхчувственного источника мироздания, Блейк объединяет таким образом в одно непротиворечивое целое неоплатоническую картину мира с новоевропейской концепцией активной, творческой человеческой личности. Английский романтик создает уникальный художественный космос, где сквозь кажущуюся беспорядочность бесконечных эманаций, загромождающих пространство и время материальными объектами, проступает свет высшей и неизменной реальности – той реальности, которая пребывает вне ложного мира чувственной природы и, в то же время, раскрывается в сознании каждого человека, способного увидеть ее в себе.

Еще один вывод, к которому приходит автор пророческих поэм благодаря своей концепции воображения – это вывод об антропоморфности природы. Действительно, если логос природы тождественен человеческому логосу – воображению, очевидно, что вся природа антропоморфна, иначе говоря, имеет ту же идею (форму), что и человек.

Учение Блейка о воображении предполагает также иной по сравнению с неоплатонической точкой зрения подход к проблеме эстетического характера бытия. У Плотина эстетичность мира – это его онтологическая особенность, она просто вытекает из оформленности бытия, из присутствия в нем логосов-смыслов. Чувственный космос в неоплатонизме прекрасен уже потому, что существует. У Блейка, напротив, эстетическая ценность природы возникает только потому, что человек способен на ее эстетическое восприятие. Именно поэтому такую большую ценность для объективного мира приобретает у английского поэта художественная деятельность, а художник провозглашается человеком, в котором наиболее полно раскрывается смысл человеческого существования, логос человека – Вечное Воображение.

Итак, анализ теоретических и художественных сочинений Блейка показывает, насколько глубоко и оригинально им было воспринято неоплатоническое учение. Изучение творчества этого английского поэта в контексте неоплатонизма позволит историкам литературы обнаружить новые связи романтизма с предшествующими культурными эпохами.

УДК 72.036 (571.13)

А.Н. Гуменюк, доц. ОмГТУ, г. Омск

«КИРПИЧНЫЙ СТИЛЬ» И «ГОТИЗИРУЮЩИЙ ПРЕДМОДЕРН» В АРХИТЕКТУРЕ ОМСКА НАЧАЛА XX ВЕКА

В статье рассматривается рациональное направление эклектики в архитектуре Омска начала XX века, выразившееся в постройках «кирпичного стиля» и «готизирующего предмодерна». Отмечаются местные особенности «кирпичного стиля», отличающие его от столичного варианта, имеющего устойчивые признаки и общепринятые характеристики. Приводятся примеры, позволяющие констатировать наличие стилевых модификаций, отражающих самобытность архитектуры провинции.

Ключевые слова: «рациональная архитектура», эклектика, «бесстилевая архитектура», «кирпичный стиль», «русский стиль», «готизирующий предмодерн».

Рациональное направление в отечественной архитектуре явилось лишь одной из граней архитектурной эклектики второй половины XIX века. Однако имея под собой новую творческую концепцию, архитектура, получившая определение «рациональной», программно противопоставила себя безудержному и напыщенному эклектизму – смещению элементов и форм различных исторических стилей на фасадах зданий и сооружений. Ключевой задачей теперь становилась взаимосвязь формы, или художественно-образной стороны объемов, с утилитарными факторами: конструкцией здания, функциональными и технологическими особенностями, материалами. Приоритетность того или иного из перечисленных аспектов зависела от теоретических установок архитекторов-рационалистов. Представитель русской технической школы инженер А.К. Кравцовский в середине XIX века сформулировал лозунг, ставший квинтэссенцией частных выводов исследователей (отечественных и зарубежных) в отношении основной идеи рационализма, а именно: «преобразование полезного в изящное».

Теоретические воззрения опережали практику и оформились в реальных постройках к 1870-м годам. Ярким проявлением идей «рациональной архитектуры» явился так называемый «кирпичный стиль». Иначе постройки «кирпичного стиля» именуют «бесстилевой архитектурой», ибо в основу был положен принцип, исключаящий подражание какому-либо историческому прототипу. Представители «кирпичного стиля» сознательно отказались от штукатурки в пользу высококачественного формовочного и лекального кирпича. Его цвет и фактура – в отсутствии архитектурных цитат из прошлого – становятся главным побудителем к стилизации.

Получив в 1870–1890-е годы широкое применение в столицах, «кирпичный стиль», как «стиль» массового и экономического строительства, быстро завоевал провинцию. В Омске его расцвет пришелся только на начало XX века – сказался экономический упадок конца 1880 – начала 1890-х годов. Дешевое и доступное сырье производилось на местных кирпичных заводах, которых к 1900 году в городе насчитывалось уже двадцать¹. В Омске здания и сооружения, возведенные в «кирпичном стиле» составляют многочисленную группу памятников. Это, как правило, двухэтажные, отдельно стоящие особняки, чаще с высоким цоколем. Пластику их объемов разнообразят

купола, башни, интересно декорированные угловые срезы. Имеющие традиционные композиции, они отличаются друг от друга количественным и вариативным применением кирпичных мотивов.

Тот же материал был любим и демократическим вариантом «русского стиля». И потому два таких разных по своим идейным основам направления (одно вдохновлялось идеей создания «национального стиля», другое – идеей практичности), используя определенный набор приемов кладки из лекального кирпича, неминуемо должны были выявить зрительное сходство в мотивах и формах.

Для местного варианта «кирпичного стиля» характерны свои особенности. Если в столичных образцах зодчими заведомо отвергались ордерные формы и элементы из древнерусской каменной архитектуры, а сближение с демократическим вариантом «русского стиля» происходило при появлении схожих мотивов кладки из полихромного и фасонного кирпича, то в Омске в постройках «кирпичного стиля», напротив, активно использовались традиционные средства выразительности. Не имея, как в столицах, разнообразного по цвету кирпича, изразцов и терракотовых вставок, архитекторы компенсировали этот недостаток вариациями на тему «русского стиля», нисколько не заботясь о его чистоте. Например, в особняке Куликова (1908; ул. 10 лет Октября, 74), где доминируют элементы «русского стиля» конца XIX века, в оформлении углового среза введены стилизованные колонны дорического ордера, в подкарнизном пространстве чередой выстраиваются модульоны, объем завершается барочным куполом «ананасом». И все же, на наш взгляд, здание – образец провинциального «кирпичного стиля», так как используемые мотивы культовой и классической архитектуры в своей цветовой монохромии и равнозначности работают на выразительность целого, а не детали, что являлось важным аспектом истинного «кирпичного стиля».

Пластической эффект фасадов провинциальной модификации «стиля» зависел от степени сухости или сочности в проработке деталей. Близкое по варьируемым мотивам здание Военно-окружного ветеринарного управления получило более плоскостную трактовку элементов «русского стиля» (нач. XX в.; ул. Волочаевская, 17¹). Иногда становится трудным провести границу между провинциальным «кирпичным стилем» и вариантом «русского стиля» конца XIX века, формальная разница которых состояла в стилевой беспринципности первого и археологической последовательности второго. При расколорке постройки «кирпичного стиля» в два цвета создавалась иллюзия его принадлежности к национальному направлению в архитектуре последней трети XIX века. Примером тому, особый купца Черткова (нач. XX в.; ул. Гусарова, 27). (Илл. 1).

¹ В сравнении с пятью омскими заводами, производившими кирпич в 1854 году, динамика роста «отрасли» особенно заметна. Из «Алфавитного перечня дел Городской думы» узнается: Алчдаевский просит отдать в аренду землю под устройство нового кирпичного завода (1897); с подобной просьбой обращаются Волков и Куперштейн (1898); Зелинский уже владеет несколькими кирпичными заводами и просит понижения арендной платы за пользование места (1894); еще ранее Инженерное ведомство пытается вести тяжбу о земле, занятой кирпичными заводами (1889). См.: Безродов В.П. Города Западной Сибири: Омск, Томск, Петропавловск и Семипалатинск. – СПб., 1854. – С. 6; ГАОО. Ф. 30. Оп. 1. Д. 146. ЛЛ. 19 и об.



Илл. 1. Особняк Черткова. Нач. XX в.

Наиболее индифферентен по отношению к элементам «русского стиля» кирпичный декор особняка Колмакова, известного как дом Омского отделения Московского сельскохозяйственного общества (1901, ул. Лермонтова, 27).² В оформлении фасадов преимущественно используются два приема кладки – в половину и четверть кирпича (Илл. 2). И хотя геометрический «бесстилевой» узор преобладает, архитектор не может полностью избежать оглядки на «русский стиль» и в качестве столбиков надкарнизной решетки вводит стилизованные кокошники. Клерикальные знаки иудейской религии, помещенные в некоторых из них, подчеркивают интернациональный характер «кирпичного стиля». В связи с особняком Куликова следует упомянуть, что провинциальный «кирпичный стиль» не ставил перед собой градостроительных задач, кроме как образного решения углов зданий на перекрестках улиц. Особняк занимал южную часть Галкинской площади, где еще до постройки началось возведение церкви во имя Михаила Клопского, однако главным фасадом он был обращен в другую сторону.

Близкое родство провинциального «кирпичного стиля» с вариантами «русского стиля», их умение зрительно не диссонировать друг с другом, хорошо демонстрирует здание Омской Учительской семинарии. Двухэтажный центральный объем с двумя одноэтажными крыльями – образец «бесстилевой архитектуры» (1896 – 1903; ул. Декабристов, 121). Выразительность его фасадов создается исключительно за счет рельефа кирпичной кладки, которая в своей вариации очень типична для Омска. Совершенно самостоятельным и целостным композиционным элементом является фигурный аттик с глав-



Илл. 2. Особняк Колмакова. 1901

Провинциальный «кирпичный стиль» с его свободой в выборе художественных средств расширил собственный словарь за счет набора архитектурных деталей классических исторических стилей. Особняк Козлова на Агаманской (нач. XX в., ул. Ленина, 34) получил завершение в виде мощного барочного аттика, почти полностью состоящего из огромных волют. Краснокирпичные фасады четырехклассного городского училища (1908; ул. Куйбышева, 48) были выполнены в безордерной разновидности Ренессанса. Стилистика архитектуры эпохи Возрождения через систему чередующихся арок и пилястр отражена в зданиях Омского окружного суда (1909; ул. Лермонтова, 41) (Илл. 3) и Приходских училищ на Баронской (1907 – 1908. Арх. П.Ф. Горбачев; ул. Октябрьская, 102).

Заметно выделяется в постройках провинциального «кирпичного стиля» Ольгинский приют (1909; ул. Интернациональная, 25), где претворение законов классического искусства выразилось в возвращении в объемную композицию осевой симметрии и акцентирование ордерными элементами ее центра. Пара оштукатуренных и побеленных колонн тосканского ордера в общей монохромии кирпичного фасада пластически выявляет его главных вход.

² ГАОО. Ф. 119. Оп. 1. Д. 39. ЛЛ. 142 - 143 об.; Ученый агроном Кириак Степанович Колмаков продал в 1905 году Омскому отделу Московского Общества сельского хозяйства принадлежащие ему два имени по улицам Томской, 22 (совр. Лермонтова, 27) и Саженской, 21.

³ Автор проекта по устройству в Учительской семинарии домово́й церкви – военный инженер Н.Е. Вараксин. См.: ГАОО. Ф. 172. Оп. 1. Д. 320.



Илл. 3. Омский окружной суд. 1909

В архитектуре здания Женского епархиального училища уже явно прочитывается тенденция, надвигающейся на провинцию неоклассики (1909; арх. И.Г. Хворинов; ул. Октябрьская, 92). Канонические композиционные правила в построении объема, соподчинение частей целому и, главное, большой ордер в виде приставных колонн и пилястр в два этажа – приметы новых тенденций в архитектуре. Однако многочисленные детали из арсенала эклектики: полочки, филенки, нишки, наличниковые пояса, аттик одного из ризалитов в виде деревянных кокошников, а также стиливая неопределенность ордерных форм приставных колонн, имеющих глубокие «прорези» фуста и капители в форме каменной граненой чаши, определяют здание в ряд памятников «кирпичного стиля».

Зодчие – авторы «бесстилевой» архитектуры основывались на принципе «пользы» и на первое место выдвигали свойства материала и конструкции. Оставляя на втором плане вопросы «изящного», они не смогли выйти за рамки эклектики и продолжали украшать свои здания, а в их понимании – «полезную форму». Тем не менее, «кирпичный стиль» стал своего рода предтечей модерна – нового архитектурного стиля, возникшего в русском искусстве в конце XIX века. Стремление выделить и обособить здание в пространстве, подчинить все детали стеновой поверхности фактурно-цветовому единству означали объективный отказ «кирпичного стиля» от эклектики. По той же причине появляются в композициях несимметрично расположенные балконы, аттики, разные по форме оконные проемы.

Практика претворения идей рациональной архитектуры в Омске в рамках «кирпичного стиля» наиболее полно выразилась позднее в зданиях и сооружениях сугубо утилитарного характера: скла-

дах, пожарных службах, водонапорных башнях, где рациональное начало в процессе проектирования превалировало над образной стороной дела.

В 1900-е годы, завершающие в Омске длительный период преобладания эклектики, уже отмечаются стилистические проявления модерна, обозначаемые автором как «готизирующий предмодерн». Явившись трансформацией «кирпичного стиля», «готизирующий предмодерн» показал самую широкую картину своего применения: от промышленного сооружения до жилого дома. Это стилевое явление родилось благодаря обостренному интересу первых мастеров модерна к средневековой архитектуре. Их привлекал органичный подход в решении эстетических задач конструктивными методами. Основой становится «кирпичный стиль», позволявший «готизировать» фасады ступенчатой кладкой и зрительно удлинять пропорции. Таким образом, впервые преобладающей горизонтали эклектики была активно противопоставлена вертикаль модерна. Выведенные в кирпиче перспективные ниши и порталы обогащали светотеневой строй зданий, предавая им романтическую окраску. Кроме внешних «готических» примет, внутренней пружинной модификации стиля стало подчинение декора пространственной структуре сооружения. На наш взгляд, из «готизирующего предмодерна» сформировался позднее рациональный вариант нового стиля – модерна, решивший проблему функции и формы и освободившийся от архаики в оформлении фасадов. В зданиях «готизирующего предмодерна» уже предпринимались попытки выявления некоторых функциональных зон в объемно-пространственных композициях.

На момент изученности материала нижнюю хронологическую границу названной стилиевой линии в Омске следует отнести к 1901 году, когда в городе сооружаются огромные, даже по современным меркам, склады Винной монополии (илл. 4).

«Готизирующая» пластика их фасадов была дополнена деревянными элементами в наличниках чердачных проемов – отголосок демократического варианта «русского стиля». Вытянутые по высоте, тонко профилированные точечные детали не нарушали логику декора.



Илл. 4. Склады винной монополии. Фрагмент бокового фасада. 1901.

Разновеликие объемы здания, скомпонованные в соответствии с его технологией, заявляли о приближении новых принципов формообразования. Омская монополия иначе называлась Казенным винным складом Министерства финансов № 1, что дает возможность предположить применение «образца», или в отсутствие его повторного проекта, выполненного в столице.

«Готизирующий» предмодерн был довольно устойчивым явлением в архитектуре Омска. Он существовал наряду со зрелым модерном и неоклассикой в 1910-е годы, заявляя о себе в «офицерских домах» второй Омской крепости (1914; ул. Таубе, 10). «Готизирующий» предмодерн стал промежуточным стилевым явлением между уходящей эклектикой и надвигающимся модерном и свидетельствовал о широте и многообразии поисков архитектурного языка в провинции.

Библиографический список

1. Безбородов, В.П. Города Западной Сибири: Омск, Томск, Петропавловск и Семипалатинск / В.П. Безбородов. – СПб., 1854.
2. Гуменюк, А.Н. Специфика стилиевой эволюции архитектуры Омска конца XIX – начала XX веков / А.Н. Гуменюк // Вопросы стиля в отечественной архитектуре: учеб.– метод. пособ. – Л.: Лен. инс-т живописи, скульптуры и архитектуры, 1991.
3. Кириченко, Е.И. Русская архитектура 1830–1910 годов / Е.И. Кириченко. – М.: Искусство, 1978.
4. Пунин, А.Л. Идеи «рациональной архитектуры» в теоретических воззрениях русских зодчих второй половины XIX – начала XX веков: автореф. дис. ... канд. арх. / А.Л. Пунин. – Л.: Лен. инс-т живописи, скульптуры и архитектуры, 1966.

Статья поступила в редакцию 12.03.09

УДК 37+001.12/18

О.Н. Кузнецова, соискатель АлтГУ, г. Барнаул

«ПОСТИСКУССТВО» И ПРОБЛЕМА ОТЧУЖДЕНИЯ

В статье «Постискусство» и проблема отчуждения» формулируется ряд актуальных проблем современной культуры и искусства: отчуждение как глобальная проблема современности; степень отчужденности в традиционном и авангардном искусстве; проблема критериев качества и художественности в постмодернистском искусстве: художественный метод как мера духовности. Статья носит полемический характер, четко определяя позицию автора по этим и другим вопросам, намечая пути их дальнейшего исследования.

Ключевые слова: «постискусство», традиционное и авангардное искусство, отчуждение

Двадцатое и двадцать первое столетия называют эпохой триумфа цивилизации над культурой. По мере и в процессе перерастания культуры в цивилизацию и «технос», человек также технократизируется и все чаще выступает не как субъект, со свойственным ему спектром смыслов и переживаний, но в качестве «агента деятельности» - «актора». Впервые этот термин, замещающий понятие личности, был использован социологами в начале двадцатого века. Жизнедеятельность «актера» редуцируется просто к деятельности, а понятие счастья заменяется понятием комфорта и благосостояния. Жизненная активность таких людей определяется не их внутренними человеческими смыслами и импульсами, но, скорее, ценностями, задачами и программами, выдвигаемыми технократическим обществом. Отношения между людьми определяются вещами и деньгами, обедняются и выступают лишь средством достижения результата, достижения материальной выгоды. Человек-«актер» в данной ситуации выступает и как агент, и как продукт отчуждения от своей человеческой сущности. Культура постмодернизма, смыслом которой является практика обеспеченной жизни, породила новый тип человека – «постчеловека», по выражению и убеждению В.А. Кутарева. Постчеловек – человек, лишенный человеческих смыслов, иными словами, бессмысленный, отчужденный от самого себя. «Актер», постчеловек, являясь продуктом отчужденных отношений в обществе, в свою очередь, репродуцирует и транслирует подобную модель отношений, специфицирующую все области человеческой деятельности, в том числе, и художественную.

За модернистским искусством прочно закрепился титул искусства отчуждения. Главным признаком отчужденного искусства является приоритет рационального по отношению к эмоциональной составляющей, когда художественное произведение апеллирует к разуму человека, но не к его чувству. В.А. Кутарев отмечает, что «...произведения всех жанров превращаются в разгадывание смысла. Объявление идеи, кроссворд для ума. Натюрморты и те стали логическими, предполагают «анализ» и «решение» [1, с. 52]. Автор говорит о бесполезности такого искусства, основополагающим принципом которого становится «игра» в смыслы, о невозможности его приме-

нения в производстве, усматривая в этом отрицательную сторону авангардной художественной деятельности, о вытеснении эстетического начала из модернистского искусства.

Однако следует обратить внимание на явное противоречие в данном утверждении автора: с одной стороны, за модернистским искусством признается его «бесполезность» и непригодность к производству, обусловленную отсутствием массового спроса, с другой - отсутствие в нем эстетической компоненты, без которой художественного произведения просто нет. Представляется возможным не согласиться с точкой зрения автора, поскольку изначально «бескорыстный интерес» специфицирует эстетические отношения человека с миром. Смысл этих отношений не в материальной выгоде, не в производственном результате, но в самом процессе эстетического переживания радости или печали. Эстетическое творчество, как и художественное (поскольку первое выступает неотъемлемым качеством второго) являются «бесполезной», то есть бескорыстной формой деятельности (И. Кант, Н.Г. Чернышевский). Художник (не имитатор!), умирая в нищете от голода, продолжает создавать полотна, воплощая в них свое видение мира, свое переживание и понимание смыслов бытия, осознавая при этом всю сиюминутную бесполезность своего творчества, финансово не вознаграждаемого при его жизни. Художник по своей природе не прагматик, он не может по-другому, в противном случае он не художник. Бесспорным тому подтверждением могут служить жизнь и творчество великого Ван Гога, чьи полотна оставались абсолютно невостребованными его современниками.

Показателем достоинств или недостатков художественного произведения не может выступать метод, не зависимо от того, реалистичный он или «контрреалистичный» (В.А. Кутарев). Автор, создавая реалистичные картины, может быть вполне меркантильным и расчетливым служителем конъюнктуры, ориентированным на вкусовые предпочтения и запросы широкой массовой культуры. Одним из главных принципов массовой культуры является принцип «узнаваемости», несложности процесса понимания простых смыслов произведения массовым реципиентом. Другими словами, эту ситуацию можно определить так: «когда все всем понятно». С указанной точки

зрения, опасность замещения творческого процесса технологическим, скорее, подкарауливает художника-реалиста, нежели модерниста или «постмодерниста». Именно реалистическое искусство способно к наиболее полному и массовому удовлетворению потребностей среднестатистического зрителя или читателя в общедоступном для понимания искусстве, которое ими же щедро оплачивается. Только истинный художник в состоянии противостоять натиску массовой культуры, сохраняя свою творческую независимость, что может быть чревато невостребованностью его творчества его же современниками.

Напротив, авангардное искусство со всеми его «постмодернистскими» вариантами по природе и сути своей в стороне от массовой культуры в силу его нестандартности и непривычности (неузнаваемости!) для обыденного сознания. Общение с подобным искусством действительно не просто: оно загадывает загадки, требует расшифровки, затевает игру в смыслы, обращаясь не только к интеллекту, но и к душе человека. Несмотря на это, В.А. Кутарев настаивает на отсутствии духовной составляющей в искусстве такого рода и говорит о необязательности души у создателей и потребителей такого искусства: «Для восприятия их произведений не надо души. Достаточно быть носителем интеллекта. Постепенно, хотя на шаг позднее. Душа перестает быть нужной и при их создании» [1, с. 52]. С данным утверждением нельзя согласиться. Поскольку процесс понимания человеческих смыслов фатально сопряжен с переживанием этих смыслов. Процессы «познания» и «объяснения» тяготеют к логике, к интеллекту. «Понимание» же в большей степени связано с переживанием, с душой человека. Мы понимаем авангардное искусство или не понимаем его, и, лишь в случае понимания, мы вправе отвергать или принимать это искусство. Безусловно, в основе любого понимания лежит диалог, как минимум, двух субъектов. Диалог автора и реципиента осуществляется опосредованно, через текст, в роли которого выступает художественное произведение. Произведение искусства – это информационное поле, это система смыслов, которые прочитываются в процессе и в результате понимания. Необходимыми условиями понимания смыслов художественного текста реципиентом, кроме его готовности и способности к диалогу, обязательны навыки владения специфическим языком авангардного искусства, навыки сопереживания с другим, «вчувствования» в другое «Я», как в свое собственное. Понимая другого, понимаешь себя; понимая себя, понимаешь мир и, возможно, принимаешь его, а это уже есть преодоление отчуждения.

Говоря о модернизме и о постмодернизме как об искусстве отчуждения, автор книги «Культура и технология: борьба миров» апеллирует, в основном, к футуризму и абстракционизму, при этом разводя по смыслу такие категории, как модернизм и авангардизм, наделяя каждую некой самостоятельностью. В связи с этим хочется отметить, что мир авангарда необычайно разнообразен и многолик. Однако общими чертами многочисленных течений авангардного искусства являются: нестандартность, отступление от традиций, выход за пределы нормы, «перевернутая» эстетика, суть которой можно выразить словами: «здесь все не так», «все не правильно». Что касается понятий модернизм и авангардизм, то следует согласиться с трактовкой этих терминов в специальных многочисленных энциклопедиях, а также в работах некоторых авторов, где данные категории рассматриваются как синонимы [4]. Понятие «модернизм» обрело терминологическую устойчивость применительно к названиям направлений западного искусства двадцатого века (кубизм, фовизм, дадаизм, сюрреализм, экспрессионизм, концептуализм и другие). Термин «авангард», так исторически сложилось, оказался более примени-

мым к названиям тех же направлений, но российского искусства двадцатого столетия. Поэтому независимо от того, какой термин используется автором, речь идет о нестандартном искусстве, раздражающем, эпатажирующем публику, загадывающем загадки, с закрепившимися за ним штампами «отчужденного искусства» или просто «неискусства».

Восстановив некоторую терминологическую определенность, вновь обращаемся непосредственно к проблеме «постчеловека», продуцирующего соответственно «посткультуру» или «тектуру», производящего отчужденное искусство или «постискусство», в чем совершенно убеждены многие современные авторы. Однако, если отвлечься от устоявшихся штампов и шаблонов, проблема бездуховности в искусстве выглядит значительно серьезнее и сложнее, а ареал ее распространения выходит далеко за рамки авангардной деятельности человека.

По утверждению В.А. Кутырева и И.В. Никитиной, «постмодерн» это антипод культуры гуманизма, поскольку нормы и ценности оказываются отброшенными, что наводит авторов на мысль о «смерти культуры» «как конкретной эволюционной формы человеческого духа» и о «смерти человечества» [2, с. 262-263]. Руководствуясь бесспорным тезисом о том, что бездуховное искусство характеризуется утратой собственно человеческих смыслов, попранием общечеловеческих ценностей таких, как жизнь, красота, человеческое достоинство, «здравый смысл» и, напротив, утверждением их антиподов, мы вынуждены признать, что элемент «отчужденности» фатально наличествует в общепризнанных шедеврах мирового искусства, начиная с древности. Так, в поэмах великого Гомера высшей похвалой для смертных героев служат эпитеты: «Ахилл-мужеубийца!» или «Гектор-людоубийца!», которыми автор щедро награждает сражающихся ахейцев и троянцев [3]. Эстетизация смерти, тлена – неотъемлемая черта всех произведений древнего мирового эпоса без исключения. Тема смерти и потустороннего мира, абсолютно родная для искусства романтиков, обрела дополнительную актуальность в субкультуре современных «готов» и определяет ее.

Эти и многие другие примеры говорят лишь о том, что «отчужденность» как отступление от принятых человечеством норм и запретов не является прерогативой исключительно авангардного искусства. Вне всякого сомнения, современная западная культура, называя ее как угодно – «тектура», «посткультура» - являет собой образец культуры отчуждения. Однако это не позволяет расценивать авангардное искусство в качестве абсолютной и безоговорочной иллюстрации отчужденного характера современной культуры.

При этом хотелось бы обратить внимание на распространенный стереотип, укоренившийся как на уровне массового сознания, так и на уровне теоретического знания. В беседах о современном авангардном искусстве, часто имеются в виду классические образцы старого, «доброе» авангарда: «анализм» натюрмортов П. Пикассо, психологизм пронумерованных композиций В. Кандинского и других абстракционистов, философичность полисемантических образов К. Малевича, детскую, первобытную пронзительность восприятия мира в картинах французских фовистов, максимализм футуристов, по-мальчишески хулиганский нигилизм М. Дюшана, эффектность и ироничность работ «оп-», и «поп-артистов», а также их многочисленных последователей. Все это – давно уже классика авангарда, как бы парадоксально это заявление ни звучало.

Первым заявлением о неоавангарде или о постмодернизме в семидесятые годы наряду с гиперреализмом стал концептуализм. Если говорить о рационализме и интеллектуализме постмодернистского искусства, то концептуализм в этом смыс-

ле выступает как самая высокая «интеллектуальная башня». Концептуальному искусству изначально присуще находиться между идеей и самим визуальным объектом, внешние качества которого не имеют отношения к самой идее. Визуальный объект является лишь катализатором для размышления о природе и сущности процесса понимания. Визуальная бессодержательность – кредо концептуализма. В качестве объекта искусства, которое концептуалисты предпочитают называть «неискусством», могут выступать самые разные объекты: от разного рода документов до различных технических устройств. Главное заключается в том, чтобы этот объект был назван таковым в данном месте и в данной ситуации. Зритель включается в семантическую игру, поскольку неизбежно возникает целый ряд «почему?», что в полной мере свидетельствует о том, что программа концептуального произведения сработала. Учитывая тот факт, что сами авторы называют свое искусство «неискусством», необходимость обороняться от навязывания постмодернизму эпитета «постискусства» не представляется столь уж принципиальной. Важно другое. Искусство, целью которого является передать сообщение кому-то другому, сообщение о размышлении, приглашение к размышлению о природе миропонимания, такое искусство диалогично. Творчество, в котором изначально предполагается «другой», кому предназначено сообщение, по определению ученого-психолога П.В. Симонова, духовно. Согласно потребностно-информационной теории П.В. Симонова, духовность определяется наличием у человека социальной потребности «в другом» и идеальной потребности «в познании», а также их доминирующим положением в спектре основных потребностей человека [5]. Сущностное, научное определение феномена духовности снимает необходимость упражняться в словесной эквилибристике и расставляет все по своим местам. Искусство, загадывающее непостижимые загадки «другому», ожидающее в свою очередь от «другого» целый ряд ответных «почему?», не является безоговорочно отчужденным. Кроме того, наряду с виртуозным интеллектуализмом концептуальное искусство несет в себе подчас эмоциональную компоненту. Так, одно из направлений перформанса, исследуя социальные конфликты, представляет такие социальные феномены, как страх одиночества, раздражение от убогости духовной жизни общества, состояние отчуждения. То есть само искусство рассказывает нам о нашем отчуждении.

Поистине инновационный всплеск в авангарде приходится все на те же семидесятые – восьмидесятые годы двадцатого столетия, когда в недрах скандального искусства происходит некое подобие тихой революции. В ситуации стилистического «разброда», насчитывающего более ста направлений, группировок и тенденций, одно из них явно претендует на статус нового и основополагающего. Для нового явления, названного итальянским историком искусства А. Бонито Олива «трансавангардом», характерен своеобразный интерес к истории искусства. Сторонники художественной традиции заговорили о трансавангарде как альтернативе авангардизму (модернизму) и о смерти последнего. Теоретик искусства П. Портогези заявляет: «Мы смело порвали с модернизмом, который потерял активность, утратил чувство юмора, характерные для его молодости, стал догматичен. Жизненность постмодернизма – в возможности снять преграду, искусственно отделяющую прошлое от настоящего. Мы следуем за тем, что нам завещали наши отцы; и за тем, что есть настоящего, завоеванного человечеством во все века, даже за пределами западной цивилизации» [4, с. 233]. Трансавангард выступает против зауми, против авангардистского принуждения к поискам нового. Происходит откровенное цитирование картин мастеров живописи

прошлых эпох: Леонардо да Винчи, Микеланджело, Джотто, Давида и даже Пикассо. Такой «репродукционистский» подход актуализирует у зрителя положительные эмоции, связанные с эффектом узнавания «знакомого». Трансавангард, породив в определенном смысле вторичную живопись, неизбежно впадает в эклектизм, смыкается с китчем, возникает даже понятие «новый китч», – это с одной стороны. С другой – «искусство истории искусства» создается в строго «концептуализированной» форме, так как многие представители трансавангарда прошли через опыт концептуального искусства. Поэтому игра в смыслы, установка на семантическую кодировку, разгадывание текста-сообщения в духе концептуализма – все это красноречиво свидетельствует о непрекращающемся взаимодействии и преемственности отдельных «измов», с приставками «пост» и «нео», в рамках единого и общего «дефиле», по сути дела, все того же авангардного искусства. «Дефиле» авангарда во всем богатстве его исторических модификаций, по самым скромным подсчетам, продолжается вот уже столет. Поэтому традиционные, время от времени повторяющиеся заявления о смерти авангарда или о смерти самой культуры в ее постмодернистском воплощении, а заодно и о гибели всего человечества являются, мягко говоря, преувеличением.

Опасность для культуры существует, но вряд ли следует связывать ее с «заумью» постмодернизма, затевающего свои знаменитые игры в смыслы и интерпретации. Эта опасность всегда подстерегает реалистическое искусство, пробирается даже в иконопись, имеет отношение к самому авангарду. Имя этой опасности «китч». В связи с этим, на наш взгляд, на первый план выступает проблема объективного, универсального критерия определения качества произведения, независимо от того, к какому художественному стилю или направлению оно относится. Поэтому, скорее всего, адекватным критерием художественно-эстетической ценности произведения искусства является не тот или иной художественный метод, но наличие у него таких характеристик, как авторская искренность, оригинальность идеи, полисемантическая образность, широкое смысловое поле и, конечно, эмоционально-личностная компонента, которая определяет творческое лицо автора, его узнаваемость и самобытность, его талант.

«Китч» – это всегда подделка под настоящее, он ориентирован на усредненный вкус и запросы массового потребителя, для него характерны такие черты, как узнаваемость и знакомость о том, что «я» как «все», и он (китч) всегда активно потребляем. Особая опасность современного китча заключается в том, что его создатели делают сегодня ставку на высокое качество самого изделия, на эффект «сделанности», с вложением во все это капитала, с применением высоких компьютерных технологий. Поэтому уровень имитаций «китчевых» изделий под искусство очень высок и спектр их разнообразен. Китч сегодня, мастерски выдавая себя за «другого», высоко оплачивается и спокойно процветает. Литература сегодня – бизнес, искусство – бизнес. Потребительское отношение к миру с целью извлечения материальной выгоды является одним из основных типов отчужденных отношений человека с миром [6]. Китч – в массовой культуре одеваться, в манере поведения и речи людей. Казаться, но не быть – еще одна из форм отчуждения, отчуждения от самого себя.

Как же в этой ситуации ведет себя великий пересмешник авангард? Он гримасничает, карикатурничает, глумится. Уже некоторые акции Христо заставляют задуматься о потребительском подходе к искусству самих создателей. Его известные упаковки в пластиковые пленки домов и мостов обходятся в семьдесят тысяч долларов. И. Кантор в конце недавнего века, устраивая хеппининги, зарабатывает приличный капитал. Эту тенденцию он называет новым термином – «неонизм». Аван-

гард циничен и потребляем за деньги, то есть он принимает «потребительскую форму». Поэтому исключительно в этой конкретной ситуации торжествующего китча и «неонизма» представляется возможным употребление уже знакомых понятий «актор» и «текстура», которые, по существу, являются такими же метафорами, как и «постискусство», и «постчеловек». Искусство остается искусством, китч – китчем, а постмодернизм («постискусство» В.А. Кутарев) никогда не претендовал на статус искусства, предпочитая называться «неискусством», стирая грани между жизнью и искусством, становясь самой жизнью. «Постчеловек» – все тот же человек, с опреде-

ленным типом отчужденных отношений с миром [6]. Разочаровавшись в реальной действительности, иногда он уходит в «зазеркалье» компьютерного экрана, в «онлайновские» игры, заменяющие жизнь. И это новое обстоятельство вызывает целый ряд новых вопросов, требующих отдельного рассмотрения. Появление компьютерной реальности – торжество отношений над миром материальных предметов? Человек жаждет общения и получает его! Он диалогичен – значит духовен! Отношение к собственному телу как к пустой оболочке? Какой мир человеческий? Компьютерная реальность – это открытие Нового Мира?

Библиографический список

1. Кутырев, В.А. Культура и технология: борьба миров [Текст] / В.А. Кутырев. – М.: Прогресс – Традиция, 2001.
2. Никитина, И.В. Взаимодействие искусства и бытового сознания как социокультурная система [Текст] / И.В. Никитина. – Бийск: НИЦ БПГУ им В.М. Шукшина, 2004.
3. Гомер. Илиада. Одиссея. [Текст] / Гомер. – М.: Просвещение, 1987.
4. Турчин, В.С. По лабиринтам авангарда [Текст] / В.С.Турчин. – М.: Изд-во МГУ, 1993.
5. Симонов, П.В. Происхождение духовности [Текст] / ВП. Симонов, П.М. Ершов, Ю.П. Вяземский. – М.: Наука, 1989.
6. Кузнецова, О.Н. Архаический характер отчуждения человека от мира и современный экологический кризис [Текст] / О.Н. Кузнецова. – Бийск: БПГУ им В.М. Шукшина, 2006.

Статья поступила в редакцию 5.03.09

УДК 7. 01; 7: 001. 8

Л.Ю. Алексеева, аспирант АлтГУ, г. Бийск

ОСОБЕННОСТИ АЛТАЙСКОГО СТЕКЛОДЕЛИЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКОВ

Статья посвящена истории развития Барнаульского стекольного завода. Это первый стекольный завод в Сибири, который просуществовал почти сто лет. Автор приходит к выводу, что деятельность стекольного завода повлияла на внешний облик города Барнаула, так как уже в XVIII в. барнаульцы начали вставлять в окна стекло вместо слюды, и стали пользоваться стеклянной посудой.

Ключевые слова: стекло, стеклоделие, стекольный завод, Алтай.

С начала XVIII века искусство бытовых предметов, до сих пор различавшихся лишь по качеству, богатству материала и отделке, разделилось на две обширные области по художественным критериям: искусство официальное, «ученое», стилизованное, ориентированное на классические образцы, и искусство народное, провинциальное, во многом традиционное, обслуживавшее быт сельского населения.

Изделия из стекла стоили дорого и покупались, в основном, представителями имущих классов. По традиции крестьянской культуры стеклянным изделиям давались названия, соотносимые с наименованием крестьянской утвари: чарки, братины, сулеи, кадочки и т. п.

В данной статье мы рассмотрим историю возникновения и развития первого стекольного завода в Сибири, деятельность которого повлияла на внешний облик города Барнаула Алтайского края во второй половине XVIII века. В настоящее время в Барнауле существует небольшая улица, называемая «Стекланный лог». Жители этих мест уже не помнят, откуда взялось такое название и что здесь находилось в начале XIX века. В начале 70-х годов XX столетия краеведом Т. Полухиным была опубликована статья, где упоминалась музейная экспозиция стеклянных изделий из различных сортов стекла, и хрустального в том числе [1], однако в Алтайском краеведческом музее нам не удалось обнаружить изделия Барнаульского стекольного завода.

История Барнаульского стекольного завода фрагментарно, но представлена в немногочисленных публикациях краеведов и историков. Данной проблемой занимался краевед Н.Я. Савельев. Он написал очерк истории Барнаульского стекольного завода «Алтайские мастера хрустального дела», в котором подробно описал жизнь и деятельность работников этого завода. Безбородов М.А. в «Очерках по истории русского стеклоделия» в статье «К.Г. Лаксман и его работы по стекловарению» упомянул о деятельности русского ученого Лаксмана К.Г. (Э.Г.) на Барнаульском стекольном заводе. Современная стекольная промышленность многим обязана научной инициативе Лаксмана, который, вопреки существовавшим в его время взглядам о непригодности солей «купоросной кислоты» для производства стекла, поставил опыты по применению природного сульфата натрия для стекловарения и добился успехов. В 1739 г. на реке Барнаул приказчики уральского горнопромышленника А.Н. Демидова начали строительство завода по выплавке меди. Вскоре, находившаяся рядом маленькая деревенька Усть-Барнаульская слилась с заводским поселком, и он стал называться Барнаульским заводом. После смерти А. Демидова в 1745 г. по завещанию все горно-металлургические предприятия, в том числе Барнаульский завод, перешли младшему сыну Демидова Никите. Однако по жалобе старших сыновей Прокопия и Григория императрица Елизавета отменила завещание отца и повелела руководителю Берг-кол-

легии А.Ф. Томилову составить подробную опись наследства, чтобы затем разделить его между всеми детьми. Но 1 мая 1747 г. алтайские заводы и рудники были взяты в ведение императорского Кабинета и назначен начальник Кольвано-Воскресенских заводов А. Безр [2]. На огромном пространстве верхнего течения Оби все земли, недра, леса и иные богатства были объявлены царской собственностью. Люди, населявшие эти места, стали крепостными, обязанными работать в рудниках, у заводских печей, возить руду, заготавливать и доставлять лес, уголь, бутовый камень.

В 1752 году Барнаульский завод был переоборудован в сереброочистительный [3, с. 7]. На заводе появились аптека, госпиталь, училище. Купцы построили гостинный двор для торговли, амбары для хранения товаров. Для заводских и рудничных лабораторий, для аптечной посуды и медицинских нужд в заводском госпитале стекла требовалось все больше. К тому же для заполнения оконных переплетов вместо дорогой слюды все чаще использовалось стекло. Стекло, привозимое на лошадях из Москвы и Петербурга зачастую разбивалось в пути в значительных количествах, что приводило к большим убыткам.

Эти обстоятельства послужили поводом для Канцелярии Кольвано-Воскресенских заводов в 1753 г. обратиться в Кабинет Е. И. В. с просьбой о разрешении строить новый стекольный завод. Новое предприятие подчинили ведомству Кольвано-Воскресенского горного начальства, руководство которым осуществлял шихтмейстер И.И. Трунилов. Из столицы с казенных заводов прибыли мастера «стеклянного и хрустального дела». Весной 1754 года начались пробы местного песка в заводской лаборатории. Проверка показала, что лучше, чем в логу в вершине пруда на правом берегу реки Барнаул, песка для стеклоделия нигде нет. Здесь и начали постройку нового предприятия. Пока клали печи и возводили стены будущей «стеклянной фабрики», в лаборатории Барнаульского сереброочистительного завода шло обучение набранных в «стеклянные ученики». В январе 1755 года началось «дело стекла из оного посуды и протчего». Варили стекло трех сортов: зеленое, потому что дешево, белое и хрустальное – для нужд господ офицеров и начальников. Изготовление стекла начинали с самого дорогого – хрустального. В его состав входило 47,8% кварца, 32% селитры, 19% сурика, остальное – марганец и мышьяк. Далее помощники мастера приступали к составлению смеси для варки белого стекла. Эта смесь была проще, она состояла из поташа (48%) и кварца или песка, смотря какой сорт требовался; после этого приступали к образованию смеси для варки самого дешевого зеленого стекла. Песок (50%), поташ (33%) и зола березовых дров (17%) – вот весь состав зеленого или «зольного» стекла.

В апреле 1756 г. новый управляющий Барнаульским сереброплавильным заводом И.С. Христиани приказал окрашивать кварцевое (белое) стекло в лазоревый цвет синим крушмалом, доставляемым из Петербурга. С этого времени Барнаульский стекольный завод начал выпускать стекло трех цветов: зеленое (из золы с песком), лазоревое (кварцевое) и белое прозрачное (хрустальное). Посуда получалась различных оттенков: темно- и светло-зеленая, голубая и темно-синяя, и лишь хрусталь давал прозрачное стекло.

Качество посуды было невысоким. Она трескалась даже произвольно, находясь в спокойном состоянии в посудном шкафу или на столе. Налитая в нее чистая вода приобретала неприятный привкус. Это вызывалось тем, что соли («глазгал»), счерпываемые с поверхности расплавленной массы стекла вновь употребляли в качестве поташа. Постепенно технология изготовления стекла улучшалась. Удаление глазгала сделало стеклянную посуду более прочной и гигиеничной.

При Стекольном заводе была открыта лавка, в которой все стеклянные изделия продавались на вес. В этой же лавке жители поселка могли обменять по весу осколки сломанной посуды на целое изделие. Сначала посуду из зеленого и кварцевого стекла продавали по 5 копеек за фунт, а хрустальную – по 12 копеек. Позже цены повысились до цен столичных заводов. В конце декабря 1755 г. «тафельное» стекло стали продавать по 8 копеек за фунт, а хрустальную посуду за 20 копеек.

В 1758 году барнаульский стекольный завод начал вырабатывать шлифовальное и полированное стекло. Оно делалось из всех сортов стекла и продавалось дороже на 2,5 копейки за фунт. Выпуск продукции был неравномерен. В 1758 году было выпущено более 200 пудов стекла в изделиях, это был самый высокий показатель. За годом максимума выработки посуды следовали два-три года спада, когда завод снижал выпуск изделий до 150-100 пудов. Затем продукция снова росла и снова снижалась. Такие колебания можно объяснить затариванием продукцией. Начальство искусственно снижало выпуск стеклянных изделий заводом до тех пор, пока на складах почти не оставалось посуды. Исключение составлял выпуск оконного стекла, количество которого с каждым годом возрастало.

«Изделия барнаульского «стеклянного завода» были тяжеловесными. Крупная колба весила до 11 фунтов (4,4 кг), реторты – до 10,5 фунта (4,2 кг), воронки – до 470 г, песочные часы из двух склянок весили 660 г. Но и эта продукция находила спрос даже за пределами Алтая. В 1760 г. отправили по заказу в г. Нерчинск 3 больших, 4 средних, 5 малых и 10 маленьких колб, 3 чашки, 6 воронок, 5 песочных часов, 8 реторт и 15 банок разной формы» [3, с. 26].

Деятельность стекольного завода отразилась на внешнем облике Барнаульского завода и прилегающих к нему слобод. Отныне общественные и жилые дома имели стеклянные окна взамен слюдяных или затянутых бычьим пузырем. Стеклянная посуда вошла в быт заводских жителей. Но стекло покупали в основном барнаульцы. На Змеиногорский рудник или Кольванский завод ни оконного стекла, ни посуды не поступало. Это ограничивало рынок сбыта продукции «стеклянного завода».

В 1763 году Канцелярия Кольвано-Воскресенского горного начальства запросила у Кабинета разрешения закрыть стекольный завод и передать производство стекла частным предпринимателям. Кабинет не возражал, но потребовал ответа, где именно частные заводчики могут построить стекольный завод.

Купцы не решились делать стекло, так как не рассчитывали, что крестьяне и мастеровые будут его закупать. Горное начальство и чиновники, заводы и рудники не дали бы прибыли, потому что по условиям купец должен был получать мастеровых и инструменты, но поставлять стекло заводам по прежней цене.

Заслуга продолжения стекольного дела на Алтае принадлежит механику И.И. Ползунову и ученому К.Г. Лаксману, встреча которых произошла осенью 1764 года. Прибывший на Барнаульский завод в качестве пастора К.Г. Лаксман увлекся горным производством и изучал буквально все, что видел в этом отдаленном крае, мало знакомом для ученых. В Барнауле он впервые познакомился с технологией стекла. «Здесь, – писал Лаксман, – находится довольно изрядный стекольный завод, в котором делается порядочное белое стекло, также каменная аптека и деревянный гофшпиталь. Плавильня построена среди самого селения, на речке Барнауле; подле его протекает от юга к северу великая река Обь» [4, с. 57]. Барнаульский сереброплавильный завод был крупнейшим в Сибири и являлся местом обучения многих людей металлургии. К.Г. Лаксман обучался горно-заводскому делу у И.И. Ползунова. Ползунов

в это время строил здание для своей «огненной машины» вблизи стекольного завода и Лаксман наблюдал за «делом стекла». «Выдающимся достижением русской химической прикладной науки XVIII века является введение сульфата натрия в стеклоделие. Оно связано с именем русского академика К.Г. Лаксмана, впервые поставившего опыты варки стекла с сульфатом натрия в 1864 г. в г. Барнауле» [4, с. 54]. На Барнаульском стекольном заводе Лаксман К.Г. проверил опытным путем свою идею замены поташа природной глауберовой солью.

Архивные документы за 1767 год свидетельствуют, что стекло варилось по тем же рецептам, которые зафиксировал И.И. Ползунов в 1755 году и рецепты К.Г. Лаксмана уже не применялись. Завод стал вырабатывать граненую посуду: графинчики, сахарницы, бутылки и бокалы [5].

В 1771 г. Барнаульский сереброплавильный завод получил статус горного города «Барнаул». Людей, работавших на стекольном заводе, теперь называли «мастерами хрустального дела». В продажу населению с завода поступала только хрустальная посуда, зеленое и синее стекло делали лишь для заводских нужд.

Деятельность Барнаульского меде - сереброплавильного завода и стекольного завода приводила к истощению реликтового соснового нагорного бора. В 1792 г. Канцелярия приказала Барнаульской горной конторе построить для варки стекла небольшой завод на правом берегу Оби в Бобровской лесосеке. Планировалось готовить смеси и варить «стеклянную материю» на бобровском заводе, затем возить ее на барнаульский стекольный завод, где заниматься исключительно выделкой посуды и оконного стекла.

Израсходовав 14700 штук кирпича, 1000 пудов огнеупорной калтанской глины, 4 колосника, 250 гвоздей и 13 пудов железа, начальство добилось осуществления своего замысла. Строители описали новое предприятие так: «оной завод состоит при Бобровской лесосеке, поблизости казенных казарм, по течению речки Бобровки на правой стороне, расстоянием от Барнаула в 30 верст. Фабрика основанием в 7, длину 7, ширину – 6 S сажень забрана в столбы из мелких бревен и потом укреплена толстыми деревянными связями и покрыта драньем» [6]. Привозная, сваренная на бобровском заводе стеклянная масса, была очень дорогой. Дешевле было возить из Бобровской лесосеки дрова. Песок был хуже барнаульского. Про существовав пять лет, бобровский стекольный завод в 1798 году был закрыт.

Библиографический список

1. Полухин, Т. Барнаульский хрусталь. – Алтайская правда. – 1975. – 13 апреля.
2. Барнаул: Энциклопедия. – Барнаул, 2000.
3. Савельев, Н.Я. Алтайские мастера хрустального дела: Очерк истории Барнаульского стекольного завода / Н.Я. Савельев. – Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1958.
4. Безбородов, М.А. Очерки по истории русского стеклоделия / М.А. Безбородов. – М.: Промстройиздат, 1952.
5. ЦХАФ АК. – Ф. 1. – Оп. 1. – Д. 474. – Л. 36.
6. ЦХАФ АК. – Ф. 1. – Оп. 1. – Д. 474. – Л. 131.
7. ЦХАФ АК. – Ф. 50. – Оп. 18. – Д. 4423.

Статья поступила в редакцию 20.02.09

Продукция Барнаульского завода, проработавшего уже полстолетия, была все той же, только перестали делать посуду из кварцевого стекла, заменив его хрусталем прозрачным и синим, перестали сдавать осколки битой посуды в перевар. Теперь главным назначением завода было изготовление оконного стекла. Правда, в период 1817–1830 годов «мастера хрустальных дел» начали готовить также изделия из фарфора, но в небольших количествах. По-видимому, это были изделия по заказу начальника Колывано-Воскресенских заводов П.К. Фролова.

Вскоре барнаульский стекольный завод опять попал под угрозу закрытия. В 1837 году барнаульский архитектор Я.Н. Попов составил проектный чертеж, озаглавленный: «План и фасад заводу для делания стекла и предполагаемого построить при Салаирском руднике» [7]. Почему не был построен этот завод, выяснить не удалось.

Последние тринадцать лет своей истории барнаульский завод выпускал два сорта стеклянных изделий: хрустальные и низкосортные, из «зеленой материи». Обеспечивая своей продукцией лаборатории сереброплавильных заводов и рудников, казенных зданий и лечебных учреждений, барнаульские стеколовувы вырабатывали посуду на рынок, ограниченный потребностями населения города Барнаула. Отсталая техника варки стекла, почти неизменившаяся за целое столетие, ставила первое на Алтае предприятие силикатной промышленности в невыгодное положение. Частные купеческие заводы в Сибири давали более высококачественную и менее дорогую продукцию. Стекло в Барнаул возили из Иркутска, свои заводы также имели Томск, Омск и другие сибирские города.

Застой, охвативший все предприятия царского поместья к середине XIX века, не миновало и стеклоделие. Не желая переоборудовать и расширять стекольный завод в Барнауле, арендаторы Алтайских горных заводов – министерство финансов не видело необходимости в дальнейшем существовании этого «подсобного» предприятия и в начале 50-х годов XIX века стекольный завод был закрыт. История и деятельность Барнаульского стекольного завода является интересной страницей промышленного и художественного освоения Алтайского края.

В настоящее время о барнаульском стекольном заводе напоминает лишь название — «Стекланный лог», обозначающее место в окрестностях Барнаула, где некогда брали песок для варения «стеклянной материи».

УДК 398.21

*Е.П. Маточкин, соискатель АлтГУ, г. Барнаул***ИСКУССТВО АЛТАЙСКИХ ЧАБАНОВ**

Во время экспедиционных исследований высокогорных стоянок чабанов в Усть-Коксинском и Кош-Агачском районах Республики Алтай обнаружены современные рисунки и деревянные изваяния. В стилистике рисунков можно обнаружить преемственность художественных традиций древнетюркских граффити, а в стилистике современной скульптуры – традиционные черты древнетюркских изваяний и шаманистической резьбы.

Ключевые слова: рисунки, преемственность, петроглифы, изваяния, традиции, резьба.

Если традиционное искусство алтайских народностей конца XIX – начала XX в. нашло отражение в трудах С.В. Иванова [1, с. 607–677] и других учёных, то современное народное творчество Горного Алтая известно гораздо меньше, а изобразительная деятельность, не связанная с декоративно-прикладными целями, вообще практически не изучалась. Представленный материал основан на результатах экспедиций 1984–1999 гг. по территории Усть-Коксинского и Кош-Агачского районов Республики Алтай. Автором обследовано около 20 стоянок чабанов, где обнаружено более 70 рисунков на коре, дереве, камне, а также деревянные изваяния. Наиболее богатыми в художественном отношении оказались айлы Сойон-Чадыр, Куган, Ороктой, Шараш, Балтырган. Самая ранняя датировка произведений этого круга относится к 1972 году.

По технике исполнения рисунки подразделяются на контурные и штриховые. По содержанию же их условно можно отнести к анималистическим, антропоморфным, пейзажным образам, жанровым и декоративным композициям.

Наибольший массив рисунков составляют контурные изображения животных. Стилистическая преемственность в рисунках чабанов просматривается не только в отношении петроглифов этнографического времени, но и более раннего – древнетюркского. Близость эта видна в возрождении мастерства владения линией. Здесь тот же лаконизм контурных очертаний, обобщённый декоративный характер рисунка. Везде можно уловить элемент любования линией, желание провести её уверенно и красиво. Однако декоративное понимание формы не отвергает и жизненно-конкретного видения, благодаря чему достигается убедительность в передаче поз и движений. Так, естественно и живо обрисованы маралы на пластине из айла Куган, козёл в Сойон-Чадыре, барсы в Ороктое. Дугообразная и упругая, как натянутая тетива, линия в изображении козла из айла Шараш переключается с такой же совершенной линией в рисунке со стелы села Улаган древнетюркского времени [2, рис. 14]. Разнообразие технических приемов просматривается в сочетании гибкой и угловатой линии, статических и динамических изображений, подчас в позе «распластанного бега», как у древнетюркских мастеров. Широко распространён в современном искусстве чабанов приём незавершённого рисунка конечностей или сведения их к остриям, что также было присуще древнетюркским и более ранним изображениям.

В штриховых рисунках происходит некоторый отход от традиционного художественного мышления. В них единая линия дробится, а с ней теряется и сконцентрированная в контуре предельная выразительность. Штрих обрисовывает теперь и животных, и пейзаж. Он стал всеобщим и потому менее связанным с традиционной стилистикой анималистических образов. В этой всеобщности несколько меркнет то блестящее мастерство, которое присуще контурным изображениям.

Пейзажные рисунки – совершенно новый, самостоятельный жанр в народном искусстве Алтая. Из пейзажных образов чабанов самый популярный – горный хребет с восходящим солнцем. В айле Куган изображена гора, своим обликом напоминающая голову огромного богатыря. По-видимому, рисунок воплощает фольклорный образ Хан-Алтая, которого алтайцы традиционно представляют в виде треугольной вершины.

Наиболее распространенным сюжетом у кучерлинских чабанов является сцена охоты. Она представлена в айле Куган, где стрелок из ружья поражает марала. На охотнике – типично алтайская меховая шапка, на поясе – нож. В современной интерпретации он, а не зверь, – главный персонаж композиции.

В избе в Тунгулюке обнаружена сложная многофигурная композиция, исполненная символического смысла. В центре рисунка – мчащийся конь с развевающейся гривой. Фигура хищника, данная в экспрессивном развороте дугообразно-изогнутого тела, живо напоминает персонажей скифо-сибирского звериного стиля.

Ранее образ человека в наскальном искусстве встречался достаточно редко. Сейчас же в творчестве чабанов он появляется гораздо чаще, причем в широком смысловом диапазоне: от образов божества и шамана до охотника и юмористического шаржа. И хотя антропоморфные персонажи предстают в довольно разнообразных ипостасях, в них, пожалуй, даже в большей степени, чем в изображениях животных, проявляются древние изобразительные элементы.

Большая личина из айла Чох-Чох, возможно, представляет какого-то духа. Рисунок построен на круговых линиях. В качестве далёких по времени прототипов, но близких по изобразительному решению можно указать на рогатых персонажей из погребения 5 в Караколе [3, рис. 49] или на рогатую личину из кургана 4 в Уландрыке III [4, рис. 42].

В айле Балтырган на восточной стене нарисовано погрудное изображение человека, по внешнему облику напоминающее древнетюркское каменное изваяние.

В рисунке юноши, играющего на топшуре, из айла Мойнок линии обрели мягкую плавность, можно сказать, музыкальность. Национальный колорит ощущается и в алтайской одежде, и в грациозной пластике форм. Тёплое лирическое чувство и эмоциональное обаяние – новые качества в характеристике образа человека в народном искусстве. Ранее подобное можно было обнаружить лишь по отношению к животным. Здесь же художественная поэтика перенесена на антропоморфный персонаж.

Гротескное изображение человека, грызущего кость, вырезано на дереве в Тунгулюке. Здесь не только шарж, но еще и напоминание об известном в шаманской мистериальности персонаже – страшном существе нижнего мира – кер-тютпа (в переводе – живоглот).

В аиле Балтырган обнаружено антропоморфное изображение, сплетённое из толстых крученых нитей. По внешнему виду это типичная фаллическая фигура, изображающая, по видимому, шамана. Подобные персонажи нередко встречаются в наскальном искусстве, например, среди граффити Калтака, петроглифов Бийки [5, с. 66] или Чичкеша [6, с. 133].

Как следует из анализа рассмотренного материала, искусство алтайских чабанов непосредственно связано с актуализацией художественного наследия и традиций. Именно в народном искусстве, являющемся самобытной частью культуры, в наибольшей степени проявляется способность к сохранению преемственности в связях человека с природой и социальной средой [7, с. 210].

Считалось, что время изваяний давно минуло, однако в Усть-Коксинском районе Республики Алтай автор обнаружил их современные аналоги, изготовленные из дерева. Древних деревянных изваяний на Алтае не найдено, но исследователи полагают, что они также существовали наряду с каменными. Возможно, только этим можно объяснить большое число древнетюркских поминальных оградок без ритуальной скульптуры – их непереманного атрибута [8, с. 81].

Нами зафиксированы скульптурные произведения в долинах рек Мойнок, Тегерик-Мыш, Кулагаш, Ороктой, а также на перевале Шараш. Материал – пень или ствол дерева; укрепляют установленное изваяние с помощью камней, набрасываемых в виде небольшой горки.

Изваяние на перевале Шара – наиболее ранняя антропоморфная скульптура. На ней вырезана дата – 07-72 г. Гладкий ствол оканчивается небольшой головой, обращенной лицом на запад. Возможно, это связано с тем, что именно в западном направлении находится родное для алтайцев поселение Кучерла. Как выяснилось, изваяние поставлено в память о Челбае Кунееве, первом председателе местного колхоза, участнике Великой Отечественной войны. Этот всеми уважаемый человек в старческом возрасте работал в этих местах чабаном.

В изваянии на перевале Шараш немало черт, сближающих его с древними предшественниками, например, с известной скульптурой из Айлягуша [2, с. 83]. Здесь те же пропорции головы и условного туловища без рук. Фронтальный план «читается» в виде характерного для древнетюркской скульптуры силуэта: чётко очерченный профиль головы, небольшой рот, прорезной контур глаз, а также выполненные с помощью с-образной скобки уши. Эти присущие раннесредневековым статуарным памятникам черты отмечал в своих исследованиях С.В. Иванов [9, с. 186].

В изваянии в Тегерик-Мыше наклонённой внутрь плоскости лица противостоит выделяющаяся вертикаль носа, которая начинается не с переносицы, а прямо со лба. Но именно такая пластическая особенность была присуща скульптурному образу тайгама (шалыга) – духа охоты и покровителя промысла. В то же время профиль головы близок антропоморфной культовой скульптуре алтайцев [9, рис. 8].

Моделировка лица изваяния в Мойноке свелась к плоскому рельефу. И выразительностью лица, и цельностью своей архитектоники изваяние в Мойноке оставляет впечатление напряжённой мощи и богатырского величия. Для создания такого эффекта мастер прибег к наглядной пластической аллегории, выстроив контуры по принципу натянутой тетивы.

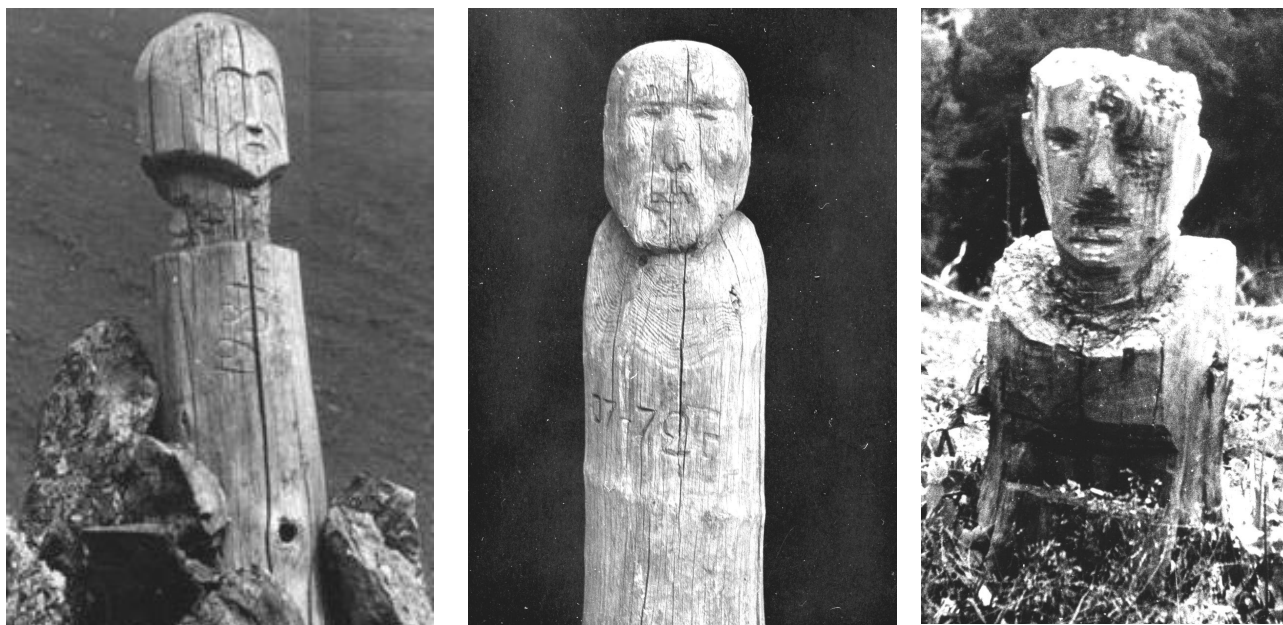
Действительно, и скобки щёк, и дуги бровей, и линия лба, и сам абрис головы – всё, словно выгнутая дуга лука. Их ритму противостоит оттянутая в противоположном направлении, как нить-струна, линия подбородка, усиленная широкой тенью. Прямой нос, как готовая сорваться стрела, дополняет эту изобразительную идею до полного завершения. Яркая выразительность облика, широко раскрытые глаза, уверенно смотрящие вперед, придают скульптурному произведению характер национально-значимого идеала.

Это оригинальное произведение создал талантливый резчик и рисовальщик, алтаец Юрий Сагушев (1961 г.р.). Помимо изваяния в Мойноке он вырезал скульптуру в Яманушке, а в долине Кулагаша – личину на стволе дерева.

В современных народных произведениях обнаруживается ясная преемственность древних художественных традиций. В начале XX века особой выразительностью отличалась антропоморфная скульптура на алтайских шаманских бубнах. В свою очередь эта шаманистическая резьба наследует некоторые иконографические черты ещё древнетюркского искусства. Эту связь проследил в своих работах С.В. Иванов. Он отмечал, что для скульптуры духа предка шамана – Ээзи и для каменных изваяний VI–VIII вв. характерны строгая фронтальность, статичность, обобщенные, порой геометризованные формы. Достаточно отчётливо пластическая общность проступает в трактовке человеческого лица: в чётко очерченном профиле головы, небольшом рте, в надбровной линии, имеющей



Рис. 1. Контурные анималистические рисунки алтайских чабанов. 1978–1999 г. Местонахождение: 6 – аил Шараш; 8 – аил Куган; 9 – аил в истоках Сухого Ороктой. Материал, техника: 6 – дерево, карандаш; 8 – кора, уголь; 9 – кора, гравировка.



1

2

3

Деревянные изваяния алтайских чабанов. 1972–1981 гг. Местонахождение: 1 – перевал Шараш; 2 – аил Мойнок; 3 – аил Тегерик-Мыш. Материал, размеры: 1 – кедр, высота 68, диаметр ствола 16; 2 – лиственница, высота 86, диаметр ствола 20; 3 – пень кедра, высота 60 диаметр ствола 28.

форму фигурной скобки, в часто встречающейся слитной форме бровей и носа [9, с. 186].

Для анализа кучерлинских деревянных изваяний сопоставления и выводы С.В. Иванова имеют основополагающее значение. Можно продолжить линию подобных сравнений. Кучерлинские резчики в трактовке головы придерживаются того же четко очерченного профиля. Особенно характерный «тюркский» профиль с уплощенным лицом и длинным прямым носом у изваяния в Мойноке. Его можно было бы поставить в один ряд с профильными рисунками каменных и деревянных скульптур, которые приводил для сравнения С.В. Иванов [9, с. 183–184]. Небольшой рот у изваяния на перевале Шараш прикрыт усами и бородой, а в Мойноке рот у изваяния чрезвычайно близок по исполнению тому, как это делалось для скульптуры Ээзи. Слитная линия бровей и носа, характерная

для древнетюркских изваяний и для шаманистической скульптуры, сглажена мягкой моделировкой объемов в первом изваянии, но достаточно ярко проступает во втором. Здесь линия волос непосредственно продолжает дуги бровей и идет под углом вниз, так что лицо смотрится как бы обрамленным шлемом – приём, характерный как для древнетюркских изваяний, так и для скульптуры на рукоятке бубнов [9, с. 186]. Все указанные С.В. Ивановым традиционные приемы наследуются в современных деревянных изваяниях и в наиболее «чистом» виде возрождаются в изваянии в Мойноке.

В традициях художественного мышления, сложившихся более тысячи лет назад в древнетюркское время, питавших искусство резных рисунков на скалах и шаманистической резьбы, сегодня вновь осознается живая сила, плодотворно проступающая в творчестве алтайских чабанов.

Библиографический список

1. Иванов, С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX в. / С.В. Иванов. Труды Института этнографии. – М.; Л., 1954. – Т. 22.
2. Кубарев, В.Д. Древнетюркские изваяния Алтая / С.Д. Кубарев – Новосибирск: Наука, 1984.
3. Кубарев, В.Д. Древние росписи Каракола. / С.Д. Кубарев. – Новосибирск: Наука, 1988.
4. Кубарев, В.Д. Курганы Уландрыка. – Новосибирск: Наука, 1987.
5. Окладникова, Е.А. Петроглифы Средней Катунь / Е.А. Окладникова. – Новосибирск: Наука, 1984.
6. Маточкин, Е.П. Петроглифы Чичкеши и проблемы их реставрации / Е.П. Маточкин // Сохранение и изучение культурного наследия Алтайского края. Материалы научно-практич. конференции. – Барнаул: БГПУ, 1995. – Вып. V. – Ч. 1.
7. Некрасова, М.А. Народное искусство как часть культуры. – М.: Изобразительное искусство, 1983.
8. Грязнов, М.П. О монументальном искусстве на заре скифо-сибирских культур в степной Азии // АСГЭ. – Л.: Искусство, 1984. – Вып. 25.
9. Иванов, С.В. Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар. – Л.: Наука, 1979.

Статья поступила в редакцию 19.03.09

УДК 130:398

Е.В. Михайлова, аспирант АлтГАКИ, г. Барнаул

ОФОРМЛЕНИЕ САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В ПРОЗАИЧЕСКИХ ЖАНРАХ ФОЛЬКЛОРА

В статье рассматривается специфика оформления сакрального пространства в прозаических жанрах русского фольклора. Символика и семантика элементов модели мира в текстах волшебной сказки и заговора. Магия, как важнейший механизм сакрализации пространства.

Ключевые слова: сакральное пространство; магия; модель мира.

Проблема исследования феномена «сакральное пространство» в духовно-художественных интуициях и практиках человечества актуализируется в переломные, промежуточные эпохи, когда рациональные наблюдения и выводы ушедшей эпохи подвергаются переосмыслению, часто радикальному, доходящему до отрицания.

Рубеж XX – XXI вв. в философской и культурологической мысли обозначил очевидный переворот от доминантных для Нового времени идей приоритета рационального над иррациональным, практического опыта над интуицией к пониманию того, что иррациональное (или считающееся таковым) есть не менее ценный опыт постижения мира (М. Элиаде, К. Хюбнер, А. Чучин-Русов, Е. Мелетинский, Ю. Лотман, К. Леви-Стросс и др.). В частности, А.Е. Чучин-Русов отмечает, что «...там, где наметилось раздвоение эйдетики-монической Точки, заканчивался коллективно-фольклорный, ... «архе-ноосферный», анонимный культурный космос и начиналось расщепление единого миропонимания, сформировавшее экзистенциальный, личностный, сигнифицированный тип культуры». Реконструкция фольклорного «архе-ноосферного» культурного космоса и его оформления символическими образами является задачей данной статьи.

Исследование сакрального пространства (от лат. «посвященное богам», «священное», «запретное», «проклятое») исходя из семантики понятия «сакральное» позволяет интерпретировать его и как «отмеченное особым качеством божественности», и наоборот – как негативное, но всегда – особое, имеющее специфические признаки и свойства, недоступные для профанного сознания. По мнению М. Элиаде, это пространство является единственно реальным, противопоставленным всем остальным явлениям, имеющим отношение к месту, ландшафту, области обитания [1, с. 43-45], оно пребывает вне физически-географических координат, и его истоки следует искать в сохранившихся фрагментах космогонических и космологических мифов. Об этом писал А.Е. Чучин-Русов: «Каждый природно-культурный феномен как бы голографически (генетически) воспроизводит культурный архетип «мирового яйца», структурированного по образу концентрических сфер или «матрешки»... [1, с. 412], справедливо полагая, что его (мирового яйца – Е.М.) структура предполагает несчетное число меонических реализаций. В области культуры – герменевтических смыслов, прочтений, толкований.

«Архее-ноосферный» культурный космос волшебной сказки и заговора восходит к мифу и сохраняет его сакральное пространство по-разному, что диктуется условиями (законами) жанра и целевыми установками. Общие для названных жанров символы, оформляющие границы сакрального и составляющие его содержание? – это вода, остров, дерево, яйцо.

Словарно-справочная литература определяет понятие: «Сакральное (от лат. – «посвященное богам», «священное», «запретное», «проклятое»)» как святое, священное, важнейшая мировоззренческая категория, выделяющая области бытия и состояния сущего, воспринимаемое сознанием как принципиально отличные от обыденной реальности и исключительно ценные... В картине мира сакральное выполняет роль структурообразующего начала: в соответствии с представлениями о сакральном выстраиваются другие фрагменты картины мира и складывается их иерархия. В аксиологии сакральное задает вертикаль ценностных ориентаций [2, с. 186]. Главным в этом определении является следующее: сакральное – это нечто священное, наделенное тайным смыслом. В прозаических жанрах фольклора сакральным мы считаем символы, например, древа, острова, камня и т.д., а также фрагменты сюжетов космогонических, инициальных и др. Исследование этих символов позволяет реконструировать «сакральное пространство», представленное в фольклорных текстах – волшебной сказки и заговора.

Мы опираемся в исследовании понятия «сакральное пространство» на идеи М. Элиаде [3; 4; 5]. Он считает, что религиозное сознание архаического человека создает специфическое ощущение явления, которое можно назвать «сакральным пространством». Для религиозного человека пространство не является однородным: некоторые его части качественно отличаются от остальных. Эта неоднородность пространства находит выражение в ощущении противоположности между частью пространства, которая является сакральной – единственно реальным и действительно существующим местом, и всем остальным пространством, лишенным качества сакральности [5, с. 43-45]. В некоторых наших работах – предпринята попытка исследования и реконструкции символов, участвующих в оформлении модели мира в русских жанрах фольклора, что позволило нам выделить универсальные символы (яйцо, вода, остров, камень, дерево и др.), участвующие в оформлении сакрального пространства [6: 7].

Например, в волшебных сказках смерть Кощея находится в яйце, в заговорных текстах яйцо – неотъемлемый атрибут магического действия (снимают порчу на яйцо, гадают по желтку и т.д.). В данном случае – это символ первотворения, совершенного микрокосма, универсальный символ тайны сотворения мира, возникновения жизни в первоначальной пустоте [8, с. 431]. По данным славянской мифологии, все элементы мира заключались в яйце, и три его составляющих – скорлупа, белок и желток отождествлялись с трехчастностью мира. Это соответствует выводам Б.А. Рыбакова о том, что представления о яйце как о микрокосме, в котором отразилась Вселенная, восходят к глубокой древности: индоиранские легенды говорят о появлении Вселенной из яйца [9, с. 51].

Водная стихия в прозаических жанрах фольклора представлена Океаном, Море-Океаном и выступает в явной характеристике первозданной материи. Вода – это древний универсальный символ чистоты, плодородия и источник самой жизни. В русской заговорной традиции постоянно повторяется словосочетание «Море-Океан», акцентируя, на наш взгляд, значение этого символа как первозданных вод. Вода и водоемы являются маркерами определенного места – среднего и нижнего мира.

Следующим символом, связанным с водой, является остров, то есть земля. В русских прозаических текстах на «Море-Океане» находится «остров Буян». Остров традиционно интерпретируется как оппонент океана и символ метафизической точки, излучающей силу, первоматерии, изначальной суши. Самое основное значение острова – формирующий космос, микромодель космоса [10, с. 326]. Идея острова представлена во множестве космогонических сюжетов, отсюда основное значение символа – изначальная суша.

В сюжетах сказки и заговора есть еще один универсальный символ – камень. Во многих случаях он находится на острове, и под ним скрывается сундук с богатырским оружием или смерть Кощея. В заговорах фразой «замыкаю свои слова замками, бросаю ключи под бел-горюч камень Алатырь...» или «...будь мое слово: сильнее воды, выше горы, крепче горючего камня Алатыря, могучее богатыря» [11, с. 50] выражается формула-закрепка.

Символом мировой горы, у которой расположены входы в миры космологической вертикали, в русских волшебных сказках является камень, на котором написано: «налево пойдешь...», «направо пойдешь...», «прямо пойдешь» – и указывается, что именно при этом случится с героем. Как известно, герой всегда выбирает путь, ведущий в нижний (загробный) мир [13, с. 205]. В заговорных текстах: «На острове Буяне лежит бел горюч камень Алатырь...» (в некоторых заговорах гора, горы). Камень (гора) – во всех архаических культурах символизирует центр или ось мира. Камень является символом бытия, означает прочность и вечность. Основные качества, которые символизировал камень во многих древних культурах, – постоянство, сила, целостность.

Вода, остров и камень – это символы первоматерии. Неотъемлемым атрибутом сакральных и прозаических текстов русской традиции является дерево: «стоит дуб мокрецкий, от земли до неба, от востока до запада, а во том дубу закладена медная медяница от болей и хворестей» [11, с. 66]. Дерево – один из устойчивых символов в культурах различных народов мира. В славянских мифопоэтических текстах образ дерева тесно связан с космогонической версией происхождения мира. В прозаических жанрах русского фольклора дуб растет на острове посреди моря-океана и соединяет собой три мира: верхний, средний, нижний. В волшебных сказках герой должен либо забраться вверх по стволу дерева, либо отправиться в чудесный лес, чтобы найти сундук со смертью Кощея на дубу (сказка «Кощей Бессмертный») [13, с. 96]. Дерево – один из центральных традиционных символов. С ним связано представление о трёхчастном строении мира: корни – подземный мир, ствол – средний мир, крона – верхний небесный мир.

Синтез семантического значения названных символов представляет в минимуме модель мира: «Море - Океан» – изначальные воды, из которых возникла первозданная суша – «остров Буян» (камень Алатырь»), и центр, ось земли – дуб. Русские прозаические фольклорные тексты, как видим, содержат зашифрованную модель мира, восходящую к космогоническим мифам. Трёхчастную космологическую картину дополняют образы животных, воплощающих все три сферы бытия:

рыба (щука), иногда змея или ящерица т.е. подводный, подземный мир; звери – заяц, волк (Индрик-зверь в заговорах) – средний мир; птицы (Стратим-птица в заговорах, утка, ворон в сказках) – небесный мир.

Наши наблюдения подтверждаются, в частности, исследованиями С.Ю. Неклюдова, который занимался проблемой локализации персонажей в волшебной сказке и обнаружил, что персонажи не только маркируют локусы своего обитания, но и выступают в качестве «сторожей» границ, отделяющих эти локусы [5]. В итоге, образы этих животных являются воплощением все той же космогонической триады, еще раз подчеркивая значение троичности мира по вертикали и зачастую являются проводниками, посредниками между верхним, средним и нижним мирами. Например, в сказке «Кощей Бессмертный» говорится, что смерть Кощея находится: «в сундуке, в сундуке заяц, в зайце утка, в утке – яйцо...» [13, с. 97]. Или в сказке «Волшебное кольцо» в лесу герой встречает медведя, у реки – щуку, на древе – гнездо птицы [13, с. 133].

В концепте «модель сакрального пространства» заложен аксиологический аспект. Стилистика «белых» и «черных» заговоров строится по принципу зеркального отражения: «Стану я, раб божий (имя рек) благословясь, выйду я, перекрестясь, из избы – дверьми, из двора – воротами...» («белый» заговор); «Стану я, раб божий (имя рек), не благословясь, и пойду не перекрестясь, из избы не – дверьми, из двора не воротами, выйду я подпольным бревном и дымным окном...» («черный» заговор). Так называемые «белые» заговоры ориентированы на «восточную сторону», обращены к Заре, Солнцу. Поэтика «черных» заговоров основана на противоположных действиях: «из избы – не дверьми», «тараканьей тропой» и т.д., обращением к темным силам – чертищу, тоске и др., таким образом, вероятно, дается моральная оценка «светлых» и «темных» текстов.

В заговорном тексте всегда прочитывается путь, он имеет направленность в сторону острова, где и должен произноситься желаемый текст. Например, «...и пойду, перекрестясь, в чисто поле под восточную сторону, под восточной стороной есть Океан синее море...» или «стану я, не благословясь, пойду, не перекрестясь...из двора не воротами, в чисто поле. В том чистом поле есть Океан-море...» [11]. В текстах волшебных сказок категория «пути» является неотъемлемой составляющей сюжета: «тот же час ушла из дому и пустилась в дорогу...» [13, с. 170]. Главный герой отправляется в путь для преодоления препятствий, чтобы добраться до определенного места, где происходит основное действие, где возможно волшебство, общение с потусторонними силами. И основными маркерами этого места являются остров, дерево... То есть первозданное место, точка отсчета всего бытия – центр космологической модели мира, где возможно не только чудесное действие, но создание кардинально нового. Путь может иметь горизонтальную и вертикальную направленности. Путь героя в сказке или заговоре – это процесс освоения сакрального пространства.

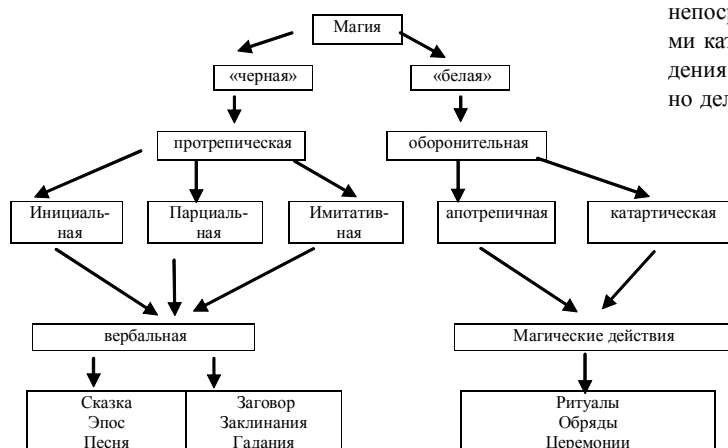
Как показывает специфика оформления сакрального пространства в прозаических жанрах русского фольклора, оно неразрывно связано, с одной стороны с космогонической версией (как акт творения Вселенной), а с другой – с магической (как способ обращения к первоисточнику для воплощения собственной цели).

На наш взгляд, магия являет собой средство, с помощью которого человек конструировал модель мира, объединяя свои познания о мироустройстве и бытии. Здесь соединились знания о пространстве и времени, о богах и духах, населяющих это пространство. Зарождалась рефлексия о собственной роли

в мироздании. И, конечно, о путях проникновения в запретные, потусторонние области. Эти знания сосредоточила в себе магия, она выступила как важнейший механизм сакрализации пространства.

Мы обобщили результаты анализа феноменов магии и магического и определили место прозаических жанров фольклора в системе их многообразного проявления:

Схема №1



Магия применялась человеком, преследуя сразу несколько целей, слившихся в единую систему и выработавшую механизмы воздействия: обряды, ритуалы. Первоочередной целью было повлиять на ситуацию (вылечить, влюбить, спасти и т.д.). Но для того чтобы повлиять на ситуацию, то есть на тот порядок вещей и обстоятельств, которые уже заданы, нужно этот «порядок переиначить», как бы «переписать» историю, смоделировать нужную ситуацию. Здесь магия прибегает к мифу творения – космогонии. Из хаотического положения вещей заговаривающий (который в данном случае выступает в роли творца) создает новый образ, новое мироздание с нужным ему порядком. Поэтому тексты заговоров содержат мотивы космогонических мифов. Мы считаем, что в этом и заключается специфика оформления сакрального пространства в фольклоре.

Знание, предназначенное только для определенного круга, на протяжении времени складывалось в эзотерическую систему. Со временем некоторая ее часть превращалась в околэзотерическую или экзотерическую. Традиция создала своеобразные защитные механизмы сохранения и передачи сакральных знаний: символы, коды, семантические оттенки образов, сюжетов, амбивалентность интерпретации и др.

Праздничная и обрядовая культура фрагментарно использует магические действия (движение по кругу, вкушение ритуальной пищи и др.); виды декоративно-прикладного твор-

чества: вышивка, роспись, резьба наглядно передают образы, к которым обращались шаманы и жрецы (солнце и луна, божества, духи, драконы, животные, растения и проч.). Но самым информативным транслятором явилось устное народное творчество.

Наш анализ показал, что фольклорное «сакральное пространство» – это микрокосм, оформленный символами перехода из профанного пространства в сакральное (путь, лестница, колодец, сон и др.); символами первоначальных вод, острова (как источника суши), дерева (как мировой оси), яйца (как непосредственного микрокосма); пространственно-временными категориями (как время первотворения); правилами поведения в этом пространстве (указания текста заговора «что нужно делать») и т.д.

Эти компоненты представляют как фрагменты модели (сказка), подлежащие реконструированию, так и целостную модель (заговор). В заговоре наиболее сжато и компактно содержатся символы, коды, которые при расшифровке можно развернуть от микро- до макро-системы. Сказки о животных рисуют упрощенную модель (например, только Мировое Древо); кумулятивные сказки основаны на цепочке повторений, они как бы показывают повторяющееся развитие действия от центра в пространство. И, наконец, волшебная сказка – представляет как символы, так и универсальные сюжеты; сопоставление этих drobных сюжетов волшебной сказки с символами заговорного текста дает самое полное представление о модели мира древних славян.

Магическое конструирование строится на принципах оппозиций, в результате чего создается модель сакрального пространства. Важной составной частью этой модели являются представления об инобытийном (или сакральном) пространстве. Тем не менее в архаической системе представлений пространство не разделяется на сугубо профанное и сугубо сакральное. Оно строится на определенной модели, одна из характеристик которой – наличие и сложная взаимосвязь «того» (ибытийного) и «этого» (человеческого) миров [14, с. 2-14]. В процессе моделирования сакрального пространства происходит космологизация ландшафта. Поэтому в традиционной модели мира выделяются ареалы повышенной значимости (горы, пустыни, вода, озера, святилища, леса). В текстах заговоров всегда указывается место, обладающее магической силой (остров, река и пр.). Для моделирования вселенной использовались, как уже говорилось, принцип оппозиций, а также характер ритуального движения (по кругу, повторения, комбинации рук и т.д.). Исполнение магического ритуала – это также процесс творения и конструирования пространства.

Таким образом, магическое знание в архаических культурах выступало в роли механизма, с помощью которого моделировалось сакральное пространство, то есть формировалась модель мира.

Библиографический список

1. Чучин-Русов, А.Е. Единое поле мировой культуры / А.Е. Чучин-Русов. – М.: Прогресс. - 2002.
2. Культурология XX в. Энциклопедия. Спб.: Университетская книга ООО «Алетейя», 1998. - т. I.
3. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. - М., 1997.
4. Элиаде, М. Космос и история / М. Элиаде. – М.: Прогресс, 1987.
5. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении / М. Элиаде. - М.: Ладомир, 2000.
6. Михайлова, Е.В. Семантика символов «вертикали» и «горизонталей» модели мира в прозаических жанрах русского фольклора // Вестник ТГУ. – Томск, 2008. - № 310.
7. Михайлова, Е.В. Модель мира в русских заговорных текстах // Формирование научной картины мира человека XXI в.: материалы международной научно-практической конференции. – Горно-Алтайск, 2006.
8. Трессидер, Дж. Словарь символов / Дж. Трессидер. – М.: Фаир-пресс, 1999.
9. Рыбаков, Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. - М.: София, Гелиос, 2002.
10. Керлот, Х.Э. Словарь символов. Мифология. Магия. Психоанализ / Х.Э. Керлот. - М.: REFL-BOOK, 1994.

11. Сахаров, И.П. Сказания русского народа, собранные И.П. Сахаровым/И.П. Сахаров. – Тула, 2000.
12. Косарев, А. Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость/А. Косарев. – М.: ПЭРСЭ; СПб.: Универс. книга, 2000.
13. Афанасьев, А.Н. Русские народные сказки/А.Н. Афанасьев. – М., 1990.
14. Гамзатова, П.Р. Инобытийное пространство в традиционной культуре и художественных системах (универсальная модель, когнитивные аспекты) / П.Р. Гамзатова // Традиционная культура. – 2007. – №1.
15. Неклюдов, С.Ю. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Сборник научных трудов. Под ред. Б.Н. Путилова. Л., Наука, 1984.

Статья поступила в редакцию 1.02.09

УДК 82. 091

А.А. Чертыкова, соискатель ХГУ им. Н.Ф.Катанова, г. Абакан

ТИПОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ПОЭТОВ-СОВРЕМЕННОКОВ М. БАИНОВА И Б. УКАЧИНА

В статье типологически рассматривается художественное своеобразие поэтического мира ярких представителей хакасской и алтайской литератур второй половины XX века, поэтов-современников М.Р. Баинова (1937 – 2001) и Б.У. Укачина (1936 – 2003). Общность тем, образов, приёмов сближает поэтов, в то же время подчёркивает оригинальность и неповторимость каждого.

Ключевые слова: стихи, национальные поэты, взаимосвязь, точки пересечения.

В 50 – 80-е годы XX века выявляется плеяда талантливых национальных поэтов – профессионалов, окончивших Литературный институт имени А.М. Горького (Москва) и местные педагогические вузы. Так, Хакасская поэзия обогатилась новыми поэтическими именами – М. Кильчичакова, М. Чебодаева, М. Баинова, Н. Тинникова и др., алтайскую поэзию сегодня невозможно представить без имён А. Адарова, Л. Кокышева, Э. Палкина, Б. Укачина, П. Самыка, Ш. Шатинова, Б. Бедюрова и др., творчество этих поэтов стало известно далеко за пределами своих республик. Многие из них, начав свой творческий путь со стихов, ярко заявили о себе во всех родах литературы – в прозе, драматургии, художественном переводе, публицистике. Их приход в родные литературы сделал национальные литературы полнокровнее и богаче. Появились новые жанры: баллады, лирическая поэма, роман; обогатилась тематика произведений, возросло художественное мастерство писателей и поэтов, что способствовало сокращению разрыва, отделявшего молодые национальные литературы от наиболее развитых литератур народов нашей страны. Новое поколение поэтов больше тянулось к опыту русской и зарубежной поэзии, но, тем не менее, определяющую роль в их творческих поисках сыграл родной фольклор. Переосмысливая традиционные образы, осваивая приёмы мастерства русских и зарубежных классиков, хакасские, алтайские, а также тывинские, саха-якутские поэты открывают для национальной лирики новые возможности художественного обобщения. Освобождаясь от заказных тем, идеологических установок, многие поэты пересматривают свой творческий путь и обретают себя как творческую личность.

Особый вес и значимость во второй половине XX века приобретают творчества ярких представителей двух национальных литератур – хакаса Моисея Романовича Баинова (1937 – 2001) и алтайца Бориса Укачиновича Укачина (1936 – 2003). Это поэты одной эпохи, одного времени, представители среднего поколения поэтов, выпускники одного Литинститута, пришедшие в литературу в 60-е годы XX века. Родившись почти в одно время, испытавшие сиротское детство послевоенного времени, они пришли в литературу со своими идеями, темами, оригинальными образами. Немало в их творческом пути сходного, но и немало своеобразного оригинального богатства художественного мира двух поэтов. В их творчес-

ком арсенале по 14 поэтических сборников. Имя их широко известно и в литературе коренного народа и всероссийскому читателю. Пожалуй, вся их судьба достойно запечатлена ими самими и в строчках стихотворений, и на страницах публицистики, у Б. Укачина и в богатой прозе. Чем дальше идёт время, нам, читателям XXI века, тем значительнее становятся творчества крупных национальных художников слова. Романтики по складу характера, они в стихах и поэмах предстают язычниками.

Поэзии национальных литератур имеют богатый опыт в развитии песен. В большинстве своём песни носили монологический характер, иногда имела форму диалога в тахпах¹ (распространена в поэмах М. Баинова). Свообразны, музыкальны, пронизаны образами народной устной поэзии стихи М. Баинова, напоминающие «Песни Алтая» И. Ерошина (поэта, стоявшего у истоков хакасско-алтайских взаимосвязей с 20-х годов): «Мне дороги до боли эти песни, / Я, как с листьев травы, слова их собирал. / А у народа взял напев чудесный. / Слова горят озёрами среди скал. / И пахнут сладостной травой прямой. / Пусть на степном родимом языке / Они звучат призывно, не устанут, / Звенят, как кровь в отважном степняке [1, с. 10].

Традиция мелодии народной песни, прочно закрепившаяся в памяти поэта песнями матери, бабушки-сказительницы, алыпных-нымахами² талантливых хайджи³-земляков, воедино слилась с творческим освоением традиций русского ямбического стиха. Всё это привело к новаторству поэзии Баинова:

*И пел самозабвенно, пусть иначе,
По-своему, всё, что вчера слышал.
(«Мои песни», перевод С. Поликарпова)*

*Позже он добавит:
Тахпахами, пропетыми однажды,
Я трепетал от новой песни каждой...
(«Мечта», перевод Г. Сысолятина)*

В противоположность ему об истоках творчества алтайского поэта Б.Укачина читаем в откровениях лирического героя в стихотворении «Утро моей поэзии»:

*Ни певцов, ни сказителей славных, признаться,
Не упомянуть в нашем ряду.*

¹ Тахпах (в перев. с хакас. яз.) – частушка.

² Алыпных-нымах – героическое (богатырское) сказание.

³ Хайджи – сказитель.

*Если ж всё-таки стал я поэтом...
Я обязан судьбой
незабвенным рассветам...
В наших добрых алтайских горах!
(Перевод Б.Слуцкого)*

Алтайская природа, жизнь и быт родного народа, судьба человека – источник поэтических размышлений поэта, набирающий поэтическую силу и художественное мастерство.

По мнению исследователя Киндиковой А.В., в современной алтайской поэзии явления нарушения традиционных песенных конструкций, постоянных композиционных приёмов (синтаксических параллелизмов, анафоры, повторов, градаций) и возникновение новых жанровых разновидностей лирики – раздумий над проблемами человеческой жизни, размышление о дружбе, о любви, о природе, медитативной лирики. Это можно увидеть в следующем стихотворении Б.Укачина «Мой Алтай»:

*Мой Алтай!
Как долго здесь я не был!
Дай мне песню! Крылья укрепи...
Тучи, кем-то брошенные в небо,
Бродят, что отары по-степи
(Перевод И.Фонякова)*

В этом же ряду удачными считаются стихи, определившие творческий поиск молодого ещё поэта: «Песня о дружбе», цикл стихов «Думы солдата», «Родной край».

Знакомство с первыми произведениями молодого поэта позволяет сделать вывод, что в раннем творчестве Б.Укачина определяются основные черты: стремление ко всему новому, что происходит в жизни и литературе, острая публицистичность и полемичность, правда, не получившая ещё чёткого философского осмысления, стремление идти в стихах от частного к общему. Большое значение в профессиональном росте поэтов имел период жизни в столице России - Москве.

Московский период явился плодотворным для многих национальных поэтов, обучавшихся в Литинституте, в творческом плане. В сборниках и алтайских, и хакасских поэтов мы можем найти стихотворения, которые родились в Москве, навеянные новыми знакомствами, открывшимся миром великой русской и мировой литературы. Такими стихами стали у алтайцев «Москва моя студенческая...» и «К новым людям и новым краям...» Лазаря Кокышева, «Разговор с поэтом Леонидом Мартыновым» Паслея Самыка, «Письмо Николаю Рубцову» Бориса Укачина, «На Новодевичьем...» Бронтоя Бедюрова. У хакасских поэтов это «Следы на сердце», «Живая кровь», сборник «Ливень» Михаила Кильчичакова, «Симфония жизни», «Дума о степи» Моисея Баинова, сборники «Всего хорошего», «К большой дороге» - «Московская тетрадь» Михаила Чебодаева. Во многих произведениях, где косвенно, где открыто, выражается признательность русским учителям и братьям по перу.

Символична переключка поэтических строк двух поэтов, словно Б. Укачин и М. Баинов рядом шли по Тверской Москве, в мыслях равняясь на Пушкина. Один, набравший художественно-эстетического опыта в поэзии, уже заканчивал Литинститут (М. Баинов). Другой полон порыва к восприятию всего нового в первый год учёбы (Б. Укачин). И это разительно просматривается в следующих строках:

*...Я иду по Тверскому,
Иду к нему.
И хотя я Москве –
Как песчинка
космосу,
Александр Сергеич,
Дайте вас обниму!
(Б. Укачин «Кто я такой?», перев. Е. Елисеева)*

У другого читаем:

*Москва моя, как великий гром,
Я шёл на подвиг за тобою;
И на Тверской твой белый дом
Шесть лет моею был судьбою.
Шесть долгих лет
(Из поэмы М. Баинова «Симфония жизни»,
перев. В.Журавлёва)*

В общности чувств – возвышенности, торжественности – выдаётся и разность. У алтайского автора – в обращении к Москве-городу, памятнику Пушкина обнажённая молодость восторга, искрящая открытая радость:

*Я не зря о вас думал.
К Москве подлетаю,
Если встречи с вами,
Как с юностью, ждёшь.
И просили вам кланяться
Кедры Алтая,
Вам поклон посылала
Алтайская рожь.
Вы и в нашем селе
Не чужой человек...*

У хакасского поэта – преобладает великое чувство благодарности столице, осознание роли и места поэта в обществе, готовность к философскому осмыслению действительности:

*Пил знания твои до дна я.
И был мой белый конь Пегас
Тобою выращен, родная,
И вот он,
В дальний путь готов...*

Единство ключевых слов, образов: Москва, Тверская, Пушкин, образ «кедра» - «ветки дедовской тайги» - словно символизируют тесное сотрудничество центра и регионов России, дружбу народов, желание постичь новые высоты, в то же время неизменная гордость родной землёй и осмысление предназначения собственного «я»:

*С этой площади
Вижу я всю планету...
И хочу сказать ему,
Кто я такой...
(Б. Укачин «Кто я такой?», перев. Е. Елисеева)*

У Баинова читаем:

*О, Пушкин! В этот тихий час,
Явишись с пашен урожая,
Приветствую по-русски Вас,
Язык Ваш светлый уважая.
И, сняв ушанку из пурги,
Уже в московской панораме
Я ветку дедовской тайги
Кладу сегодня перед Вами.
(Из поэмы М. Баинова «Симфония жизни»,
перевод В. Журавлёва)*

Учёба в столице, московские годы молодости, что для алтайцев, что для хакасов становились особой эпохой зрелости и становления личности.

В трактовке ведущей темы Родины, судьбы коренного народа, раскрытии национальных начал у поэтов тюркоязычных народов Южной Сибири много общего. Всё это у них воплощается в аллегорических, почти тотемных образах флоры и фауны: берёзы и кедр, камней и рек, степей и гор, коней и собак, турпана и орла. В стихотворении Б. Укачина «Моя родина» ощущается кровная связь поэта с отчим домом, с землёй предков:

*Моя родина – мои шаги
От зимы до весны.
Моя родина – мои стихи [2, с. 17-18].
(Перевод Б. Слуцкого)*

Понятие дома у алтайского и хакасского поэтов связано с образами родного очага, того кровного, что единит тюркских народов с древними истоками. И в социальной, и в нравственной сфере жизни «дом» занимает немалое место. Потеряв его, человек превращается в перекати-поле, лишается своих корней, истоков. Лирический герой, живущий в ритме современности, всем сердцем прикипел к родному краю - дому:

*Здесь - мой край.
И ничуть не надо.
Что в рассветной, плывучей мгле
Мне слышней бывает отсюда
Поступь Времени на Земле [3, с. 15].
(Перевод Б. Слуцкого)*

Контрастны чувства лирического героя М. Баинова:

*Что дом мой нет –
Твоя вина,
Война, жестокая война! [4, с. 9]
(Перевод С. Поликарпова)*

Горечь утраты близких: отец не вернулся с фронта, мать умерла в начале войны, трудовое детство – лишают чувство кровного дома поэта, но не безграничной любви к родной земле, малой родине, той Хакасии, куда возвращается он не раз.

«Родина», «дом», «шёл», «шаги», «земля» - приводят к философскому осмыслению мотива дороги. Это вечное движение, поиск всего сущего, лучшего, неуспокоенность, одержимость. И, в конечном счёте – расставание, столь привычное в наше время, с родным домом, избой, юртой, уход в крупные города, обретение нового дома, смысла жизни, движение к человеческому счастью. Сиротское детство не сломало ни того, ни другого поэта. Интересны сходные воплощения мотивов путей, дорог в образы жеребёнка (в раннем творчестве), коня (в зрелый период), образ Времени.

На поиск новых тем, героев, в нелёгкую дорогу борьбы, преодолений, противостояний отправляется лирический герой М. Баинова:

*Столетий тяжесть на спину взвалив,
Выходит в путь мой белый жеребёнок... [5, с. 46]*

«Белый жеребёнок» превращается затем в стремительно-го «лунолобого» коня, который помчит поэта к его «синему небу». Конь – один из главных персонажей поэзии хакасов и алтайцев, как и других тюркских народов.

Этот образ является точкой пересечения во взаимосвязи поэзии двух творческих индивидуальностей, представителей двух литератур, их национальных мирозерцаний. Алтайский литературовед А.В. Киндикова, широко исследовавшая творчество Б. Укачина [Г-А, 2005], отмечает, что «образ коня является любимым образом поэта» [6, с. 58]. В сборнике «Автопортрет» он представляет нам не только метафорический портрет своего современника, но и портрет своего Времени:

*Времени бег
непрерываем
В моих венах,
Где прошлое и грядущее
вместе поют [7, с. 4].*

(Перевод И. Фоякова)

Здесь поэт «Времени бег» отмечает не случайно. Он поклонник стремительного движения времени. Одно из стихотворений («Быстроногий монгол») посвящается бегуну-соплеменнику Гэндэ. Бег олицетворяет достижение намеченной цели: «Остановится – умру». Обращение к вечному другу кочевника коню является достаточно распространённым мотивом в фольклоре и литературе алтайцев. В творчестве алтайского поэта кони присутствуют как необходимый атрибут. Одинадцатилетним мальчиком он пошёл работать в колхоз, помогать табунщикам. Любовь к лошадям сохранилась у него навсегда: им, аргамакам, скакунам автор посвящает множество

своих стихов: «Стихи о коне», «Бег аргмака», «Монолог табунщика Яшная, обращённый к любимому коню Ак-Боро», «Дайте мне, эй, аргмака, коня», поэму «Коновязи».

Сходные с баиновскими встречаем эпитеты в произведениях алтайца, характеризующие коня: «солнцеподобные, луноподобные белые кони».

На Алтае, как и в Хакасии, и Туве достатком в доме, богатством мужчины издревле считали доброго коня и ружьё:

*Если это есть у меня –
Всё остальное придёт ко мне.*

Б. Укачину и М. Баинову удалось достичь психологической глубины в раскрытии внутреннего мира, национального характера лирических героев во взаимоотношениях с этим другом жизни:

*Никогда тобой не нахвалюсь
И за всё свершённое добро
Дай тебе я в ноги поклонюсь,
Умный мой, прекрасный Ак-Боро.
(«Монолог табунщика Яшная...», пер. И. Фоякова)*

У Баинова читаем:

*Простите, Кони,
труженики Кони,
Я помню бич свой,
помню вашу боль...
Себя чуть выше кузова
в фургоне
И жаркий пот,
и вьедливую соль.
Целую Вас
я в бархатные губы...
(«Дорога – вечная тревога», перевод Н. Закурина)*

Интересным связующим срезом в художественно-эстетической системе поэтов является цветовая символика, что позволяет говорить о близости мировидения и в то же время индивидуальности каждого рассматриваемого поэта. Развёрнутые цветообозначения в поэтике Баинова и Укачина, их семантическая близость – это тема и задача отдельной работы, однако нельзя оставить без внимания ключевые эпитеты цвета в поэтике поэтов, которые несут смыслообразующие элементы. Среди гаммы красок в произведениях алтайского поэта: «зелёного кедра» - «изумруда свеченье», «лазурного неба» - «голубого небосвода», «белой луны» - «серебряного шара», «черёмухи цвета» ... – доминирует цвет белый. У Баинова это выражено в эпитетах («белый снег», «белая степь», «белый месяц», «белое весны кипенье»), подчёркивающие чистоту помыслов человека, преодолевающего на своём жизненном пути множество «лебедей-метелей»:

*Сколько над землёю
лебедь – метелей
С той поры промчалось,
вдалеке пропало... [8, с. 5-6]*

У Баинова белый цвет – оптимистичный, цвет активный, жизнеутверждающий. В горах Алтая искони белый цвет также считался священным. Борис Укачин не раз акцентирует на этом наше внимание при описании идиллических картин:

*Часто я в снах моих вижу картину всё ту же:
...Белые кони спускаются с неба кругами,
Воздух вдыхают прохладный и девственно-чистый,
Трогают землю – как будто целуют – губами,
Мирно катаются в мягкой траве шелковистой
(«Лошади в океане», перевод И. Фоякова)*

Эти и другие символы цвета: «синий цвет – это неба свеченье...» (образ Вечности), «цвет надежды и роста – зелёный» (Дух бессмертия) [9, с. 40-41] – встречается не раз в других поэтических творениях национальных поэтов.

С точки зрения языческой и раннехристианской религии белый цвет представляет собой цветовую основу картины мира,

эквивалентный со светлым днём, солнечной системой, в языческой мифологии с «верхним миром». Иными словами, цветовая семантика в произведениях поэтов с большей степенью осознанности реализуют философскую, эстетическую и психологическую значимость их сходного художественного мира. Семантика цвета позволяет выявить как глубинную общность мировидения южносибирских поэтов, так и своеобразие национального восприятия, определяющие социальные отличия картин мира хакаса М. Баинова и алтайца Б. Укачина.

Стихотворения и поэмы Б. Укачина 60-х годов «На осенем рынке», «Слепой поэт» «У колыбели сына», «Стихи о коне», «Характеры», «Улыбка» выражают духовный мир современника, получили всесоюзное звучание и признание. В сборнике стихов «Ветка горного кедра» (1966) поэт показал свою творческую индивидуальность, те изначальные символы, которые он в дальнейшем плодотворно развил. Знаменательно само название сборника. Растительный образ «ветки горного кедра» перекликается с «белой берёзой» М. Баинова, олицетворяющей собой родину-мать.

М. Баинов и Б. Укачин в своём творчестве продуктивные билингвисты. Они в равной степени хорошо владели, писали на русском и родных языках. Потому в поэтике видно двуединое восприятие мира, взаимопроникновение в их творчестве двух культур – славянской и тюркской. Но в отличие от Б. Укачина хакасский поэт М. Баинов, в совершенстве владея русским языком, создавал свои произведения на образцовом хакасском языке. Его преданность родному языку восхищает. Этим он высоко поднимал роль и неисчерпаемое богатство языка немногочисленного хакасского народа. Доктор филологических наук В.Г. Карпов говорил: «Даже я, лингвист хакасского языка, зачастую встречаю в произведениях поэта неизвестные мне слова! Древние, забытые он возвращает их в живую словесную жизнь. Такое богатство словаря, поэтической лексики трудно ещё у кого найти в Хакасии. Вот почему творчество Моисея Баинова изучается в школах республики. Юное поколение должно знать свой родной язык во всех его звуках и красках» [10, с. 31].

В 70-е годы поэты на пути творческой зрелости. Выравнивается полнота философского осмысления, ощущение судьбы, вольности и поэтической одухотворенности Б. Укачина с хакасом М. Баиновым. Удивительны следующие строки единомыслия двух поэтов-современников:

У Укачина -

*Как ветер не свищет. Как вьюга не злится –
Мне стойкости хватит на битву с судьбой.
Я с кем-нибудь даже могу поделиться...*

(«Ветка горного кедра», перевод И. Фоянкова)

*Позже у него же читаем:
Всего удивительнее – Человек,
Потом – этот мир: океаны и горы,
Потом – бесконечного неба просторы,
И вновь – Человек. И опять – Человек...*

(Перевод И. Фоянкова)

У Баинова –

*Не бог я и не чародей,
Судьбу свою рукою строю,
Я – человек среди людей
И я – герой среди героев.
И потому, растя сады,
Хочу по замыслу поэта,
Чтоб добрые мои следы
Остались на тебе, планета*

*(Из поэмы «Симфония жизни»,
перевод В. Журавлёва)*

Строки – заповеди, программы поэтов. У Б. Укачина появляется новизна в некоем символе, скрытом для нас за обра-

зом лирического героя. У алтайского и хакасского поэтов в 70-е годы усиливается лирическое «я» как естественная форма самовыражения, самораскрытия характера современника. В лирическом герое синтезируется субъективное, присущее автору, и объективное, существующее вне его и его определяющее: история народа, время, эпоха.

Постигая секреты русского стихосложения, воспринимая уроки инонациональной поэзии, поэты неотрывны от «национального колорита»: специфическое, родное растворено в языке, в самой поэтической ткани стиха. Они продолжают насыщать стихотворную строку элементами родного фольклора и этнического мировидения, стремясь, как отмечал ещё М. Горький, через фольклорное, национальное выразить мировое, общечеловеческое. В структуре стиха, используя «лесенку» В. Маяковского, они не отошли от традиционной национальной жанровой специфики, видя в ней немалые потенциальные возможности. В этом их поддерживал творческий опыт и других малых народов – Р. Гамзатова, К. Кулиева, Н. Хикмета, Ч. Айтматова.

С середины 70-х и 80-х годов в литературе стало наблюдаться возвращение к национальным традициям – к краткости формы, ёмкости содержания стиха (двустопишия, четверостишия). В хакасской литературе ещё в 50-е годы обратился к стихам-миниатюрам (рубай) хакасский поэт М.Е. Кильчицаков. Его последователями в 60–70-е стали М. Баинов, Н. Тиников, В. Майнашев, А. Халларов, Г. Кичеев, в 90-е годы молодой поэт С. Майнагашев. Из алтайских поэтов к подобным миниатюрам тяготел и Б. Укачин, Ш. Шатинов, Б. Бедюров, А. Саруева и др.

Интерес к национальной истории и народной психологии, к современным темам проявлялся у алтайского поэта Б. Укачина в сборниках стихов: «Бег аргамака» (1973), «Голос снега» (1975), «Дар годов» (1979), у хакасского поэта М. Баинова – «Я пришёл к тебе» (1966), «Солнечные капли» (1973), «Текущие реки» (1976).

А в сборниках «Чудо – птица любви» (1983), «Весенние цветы – осенние звёзды» (1986), «Прогноз погоды» (1993) Б. Укачина, «Песня о свете» (1977), «Встреча на Венере» (1982), «Дорога – вечная тревога» (2000) М. Баинова вновь отразились духовные биографии поэтов.

В образной и философско-эстетической системе поэзии уже зрелого периода Моисея Баинова повсюду сквозит его слитность с языком народных сказаний. Главный критерий красоты на земле для поэта – труд человека и всё то, что создано его руками. Так, воспевая землю как женщину-мать, поэт говорит:

*Золотые колосья на твоей груди,
Как бахрома красотой стелются.
Твои руки не белы, как молочный сыр,
А такие, как пожелтевшая пшеница.
(Подстр. перев. П. Троякова)*

В других строках читаем:

*Земля, как женщина в истоме,
Ждала любви заветный плод...
Она рождала пахарей,
поэтов,
Как та земля,
где мой родимый аал...⁴ [11, с. 30-31]*

Лирический герой осознал, что в жизни очень важно внести свой вклад, оставить след и тем самым стать неразделимой частицей всего мира:

*Она не дева с красивыми глазами
И не конь с твёрдым копытом.
И не хлеб, чтоб попробовать.*

⁴ Аал – селенье, деревня.

*Я понял это,
И теперь я иду по этой дороге жизни,
Чтобы приобщить себя к ней,
Чтоб истину земную в ней найти.*

(Подстр. перев. П. Троякова)

Нравственная цель определена, намечена, чтоб её достигнуть, нужно прожить немало. Для образной передачи колорита жизни поэт часто вносит в ткань повествования элементы, отражающие хакасский быт и обычаи. В переводах стихов на русский язык не все они сохранены. Но, тем не менее, читая произведения М. Баинова в переводах С. Поликарпова, сумевшего сохранить многие особенности оригинала, читатель ощущает эту особенность жизни незнакомого ему народа:

*Над моей колыбелью в истоках утра
Повесили пуговицу из перламутра,
Богородской травой окурили свежей,
Положили связку котей медвежьих,
А старухи в заклинанья меня пеленали,
Чтобы духи колыбель мою миновали.*

Это о рождении человека. Его, как видим, встречают с заботой, охраняя разными талисманами, заклинаниями. Такие заклинания и благопожелания, связанные с рождением ребёнка, бытуют также и у алтайского народа. Это «Благопожелание ребёнку», «Благопожелание огню», «Заклинание медвежьей головы», «Проклятие врагу» Б. Укачина и др. Мотивы благопожелания в стихотворении «У колыбели сына» вырастают до нравственных уроков жизни:

*Нужно жить человеком,
добро отделяя от зла.
Это трудное дело. Не всем по плечу
и по росту.*

... что быть Человеком - не просто [12, с. 19-20].

Национальные традиции гармонично находят место в современной поэзии, выражая их общечеловеческую направленность. Вот, М. Баинов описывает смерть матери, не забывая деталь обрядов похорон:

*На сани мать скрипучие легла,
Легла с дорожной торбой вечной пищи.
Куда ж ты едешь, мама, погоди! [13, с. 14]*

Здесь мы видим не только этнографическое описание обычаев, но и почитание национальных традиций, воплощённое в художественное выражение искренней любви людей к ушедшему из жизни человеку. «Торба вечной пищи» должна, по поверью, помогать человеку в его трудных дорогах в «том мире». Переходы, своеобразные перетекания этнографических в художественные детали характеризуют мастерство поэтов. Так, М. Баинов деталь о пеленании образно переносит для изображения определённого периода времени в истории своего народа, олицетворяя его в виде младенца:

*Уже народ мой вышел из пелёнок...
Родной брусники втягивая сок,
Окреп он нынче всем на удивленье...*

В этом образно-поэтическом видении поэта заключается и своеобразие художественного мира его поэзии. Здесь он опирается не только на традиции хакасского фольклора, но и на опыт своих предшественников и современников, особенно ярко проявившегося в творчестве И. Котюшева, И. Костякова, М. Кильчичакова. Включение в художественное произведение этнографического материала – одно из необходимых условий реалистического отображения жизни народа, история которой преломляется в судьбах героев. Поэтому этнографический материал, конкретизируя место, время, национальную среду, в которой происходит действие, выступает наиболее распространённым и выразительным средством типизации. Умело использованный этнографический материал помогает раскрыть эволюцию мировоззрения современного человека, обус-

ловленную действительностью. Б. Укачин в стихотворении «Материнский подарок» с полным пониманием и уважением, с доброй улыбкой человека, относящегося к древним обычаям своего народа, расшифровывает смысл тех оберегов, которые его мать зашила вместе с отпавшей пуповиной:

*Треугольник из твёрдой кожи –
По-алтайски зовут: байры.
Весь расшитый, с игрушкой схожий,
Он придуман не для игры...*

(Перевод И. Фоянкова)

Древние наши предки осваивали мир на уровне своего мифопоэтического мышления. По их представлению, окружающий мир существует в гармонии с человеком. Об этом свидетельствуют обычаи, традиции, ритуалы, сохранившиеся до сегодняшнего дня. Новое же поколение, осмысливая мир через архаическое мировоззрение народа, стремится продолжить древние традиции предков. Это не наивность, а мудрость народов, уже давно, далеко до нынешних экологических проблем понявших, что только при уважительном отношении к окружающей среде человек может благополучно существовать.

Таким образом, мы вновь убеждаемся, что алтайские и хакасские поэты по своему мировосприятию в большинстве своём остаются язычниками при гармоничном восприятии других религий (христианской, мусульманской, буддизмом и др.) Это и почитание огня, обожествление природы, поклонение хозяину Земли (духу огня, гор, рек и т. д.). Не случайно истоки силы своей поэзии видят в природе, в поэтически тонком понимании явлений природы, черпая отсюда новые темы, образы и символы. Вот как об этом говорит М. Баинов:

*Цепко сросся с землёй я травинкой степною...
Хилой не с чего быть песне, вскормлённой мною.*

(Перевод С. Поликарпова)

Это чувство слитности с родной землёй постепенно становится образностью восприятия, когда в каждом явлении поэт видит частичку самого себя, частичку всего живого. И тогда в стихах М. Баинова появляются слова и сравнения, где не всегда проведёшь грань между одушевлённым и неодушевлённым мирами: «какой бедой / Судьба стреножила крыла», «слова горят озёрами среди скал», «Раскатывало солнце колесницей / Весною Над Родиной моей...», «Камыш качается прибрежный / От зоревых ветров пьян...», «Осыпаются года / На голову серебряной капелью» (пер. С. Поликарпова) и т. д.

Диалогичное мировидение воплотилось во многих произведениях и алтайского поэта Б. Укачина, воспевающего красоту родных мест посредством мифологем голубого кедр, гор, камней Алтая. Стихотворение-монолог «Я – горного кедр колючая ветка!» – это своеобразная форма автобиографической исповеди, олицетворяющий стойкость и непоколебимость лирического героя перед жизненными трудностями:

*Секло меня, било дождями и снегом,
Но я продолжаю – назло – зеленеть
Я – горного кедр, одетого небом,
Колючая, гордая, крепкая ветвь! [14, с. 6]*

(Перевод И. Фоянкова)

Образ «горного кедр колючей ветки» становится визитной карточкой характера поэта. Подобное мирозерцание можно проследить и в стихотворениях «Ночь в горах». «Мой Алтай! Поклон тебе от сына!» и др. Если образ кедр и гор упоминаются у многих поэтов, в том числе и поэзии М. Баинова, то Б. Укачин – один из немногих, воспевавших камни родных мест. Оно обусловлено не только мифологией и обрядовой поэзией фольклора, но и образами жизни народа, живущего столетия среди гор и рек. Замечательно стихотворение «Морские камни»: в разноцветье камней словно таится отдельная легенда жизни, уга-

дываемая в их волшебном перешёптывании. В другом стихотворении «Тайны родных камней» поэт ведёт разговор о душах камней, каждый из которых имеет также свою историю.

Тема природы в произведениях Б. Укачина и М. Баинова едина с темой родины, родной земли. И, как правило, этот пафос любования природой, красотой земли не напрямую, а косвенно влиял и на осмысление главной темы многих произведений. Она для поэтов является олицетворением могучих сил различных чувств: жизни, родины, любви, разлуки. Они черпают в ней нежность, лиризм и возвышенность души. Укачин и Баинов посредством картин природы выражают чувство патриотизма, взаимосвязь и единство человека и родной земли. Это мы видим у Укачина в стихотворениях «Наедине с природой», «Свети», «Тень Рериха», «Голос снега», у Баинова – «Здесь природа не знает тебя, человек», «Горит жемчужиной...», «Прошла страда...», «Осенний дождь...», «Выросла калина...», «Стихи в новогоднюю ночь».

Своеобразно олицетворение счастья в образах, вновь черпнутых из растительного мира, у обоих поэтов:

1) *Где ж ты, мой голубой цветок,
Где ж ты, бессмертные моё,
Корень счастья, поисков итог,
Пламени живого остриё?*

(Б. Укачин «Голубой цветок»)

2) *Зардеет утром кисть рябины
В дождинках светлых, как слеза,
Как грустный взмах руки любимой,
Как та последняя гроза.*

(М. Баинов «Когда закат как жеребёнок...»)

Как мы видим, у Укачина поиск этого пламенного чувства выражается в образе голубого цветка, у Баинова этот накал уже пережитых чувств воплотился в вызревшей алой кисти рябины накануне грустной разлуки. В этом их индивидуальность, оригинальность в используемых художественно-выразительных приёмах.

Столь же многолик и мир животных, которых поэты любят удивительно нежно, сочувствуя их судьбе. Это мы видим в стихотворениях: «Мычит белая корова», «Исчезнувшие птицы», «Рассказ охотника», «Верблюдица, у которой умер детёныш», «Чёрный щенок, старик Атраш и я» - у Б. Укачина; «Моленья волка» «Я спал в обнимку с белогрудкой...», «Богатырские кони», «Бег тёмно-сивого коня» - у М. Баинова. Кроме излюбленного у тюрок образа коня поэты вводят образы марала, собаки, коровы (корова – символ благополучия семьи, собака – верный друг человека и т.д.) В языческой мифологии

природа может представлять в облике разных живых существ – живых сил, добрых и злых.

Размышления о природных началах всесущего приводит поэтов к высшим образцам философской поэзии. Философская лирика не всегда является субъективным показателем роста того или иного художника, у рассматриваемых поэтов она по-своему точно и зримо отражает эпоху, время, духовное нравственное начало в жизни народа, нации.

К теме природы относим и стихотворение-песню М.Баинова, где остро чувствуется национальная психология, усиленная просторечной лексикой:

Земная влага!

Я к тебе припал

Запёкшими, жаркими губами.

Воскресший, вновь дорогой зашагал.

Душа светла, как степь под небесами [15, с. 16].

Жизненные силы, соки родной земли питают поэта оптимизмом, задают пафос самобытной философичности его стихам. Если в русской лирике момент трагической раздвоенности существования человека и природы порождал немало великодушных стихотворений, (начиная с тютчевских строк «Не то, что помните вы, природа...» и др.), то лирический конфликт алтайской и хакасской поэзии перенесён скорее из сферы философской в нравственную и социальную плоскость. Природа для алтайца, хакаса – и мать, и кормилица, которую необходимо беречь; заступница и защитница, которая укроет от неприятеля, поможет спастись в момент опасности... Отсюда кровная с ней связь.

Пейзаж в алтайской и хакасской поэзии, и лучших её образцах, продуман до мельчайших деталей. В отличие, скажем, от кавказской лирики, где минимум примет-символов, а превосходство торжества эпитетов, сравнений, олицетворений. Пейзажные зарисовки в алтайской поэзии зачастую конкретны и поэтически возвышенны, в них видится глаз скотовода, охотника и зверолова. В хакасской же поэзии – картины созданы с натуры под углом зрения степняка-пастуха, путника-певца. Здесь каскад ярких образов, точных этнографических деталей, риторических восклицаний. Пейзажная лирика гармонична с философско-аналитической - лирика отражения перерастает в осмысление действительности, где личностное начало пробивается сквозь прозу жизни.

Поэтический мир поэтов – движение к себе, к освобождению от прямых влияний. Это путь к мастерству – познание себя в контексте времени, исторического опыта народа.

Библиографический список

1. Баинов, М. Я пришёл к тебе. Стихи и поэмы / М.Р.Баинов. – М.: Советский писатель, 1966.
2. Укачин, Б. Земля синего неба / Б.Укачин. – М.: Советский писатель, 1970
3. Укачин, Б. Ветка горного кедра: стихи и поэмы. Перев. с алт. / Б.У.Укачин. – М.: Советская Россия, 1974.
4. Баинов, М. У озера Прон / М.Р.Баинов // Я прише к тебе: сборник стихов и поэм. Перев. с хак. яз. – М.: Советский писатель, 1966.
5. Баинов, М. Путешествие во времени / М.Р. Баинов // Я пришёл к тебе: стихи и поэмы. Пер. с хак. – М.: Советский писатель, 1966. – пер. С. Поликарпова.
6. Киндикова, А.В. Творчество Бориса Укачина: тематическое и жанровое своеобразие / А.В. Киндикова. – Горно-Алтайск: Горно-Алт. респ. типография, 2005.
7. Укачин, Б. Автопортрет: стихотворения и поэмы. Пер. с алт. – М.: Современник, 1987.
8. Баинов, М. Выросла калина... / М.Р. Баинов // Текущие реки. – М.: Современник, 1976. – Перевод А. Медведева.
9. Чащина, Л.Г. Концепция взаимоотношений человека и природы в философской лирике Г. Кондакова / Л.Г. Чащина // Вестник ТГУ: Диалог культур: Эстетические функции алтайских фольклорно-мифологических элементов в русской литературе Горного Алтая XX века. – Томск: ТГУ, 2003.
10. Карпов, В.Г. / В кн. В. Полежаева «Первая женщина из Чилан». – Абакан: Хакасское кн. изд-во, 1997.
11. Баинов, М. Дорога – вечная тревога / М.Р. Баинов. – Абакан: Хак. кн. изд-во, 2000.
12. Укачин, Б. Эхо вечного Алтая: стихотворения и поэмы. Пер. с алт. / Б.У. Укачин. – М.: Современник, 1979.
13. Баинов, М. О матери / М.Р. Баинов // Я пришёл к тебе. – М.: Советский писатель, 1966. – Перевод С.Поликарпова.
14. Укачин, Б. Ветка горного кедра / Б. Укачин. – М.: Молодая гвардия, 1966.
15. Баинов, М. Харлана / М.Р. Баинов // Я пришёл к тебе: Стихи. - М.: Советский писатель, 1966. – Перевод С. Поликарпова.

Статья поступила в редакцию 21.03. 09