

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Выпуск 3

Утверждено Ученым советом
Тамбовского государственного технического университета

Т. И. Выжимова

В МИРЕ МОЕМ...

* * *

Две свечи словно звезды в
ночи,
Две свечи, как же вы
горячи!
Отгорают они восковою
слезой
И твоей, и моею тоской.
Отгорают они, оставляя уже
позади
Повороты, дороги, мосты.
И в сиянье зовущих огней
Проступают ясней и ясней
Золотые ключи от дверей.

* * *

Я прошу для тебя у дождя,
Чтобы чистой и светлой дорога
была.
И у солнца прошу для тебя,
Чтобы сердце любило всегда.
А еще попрошу, зажигая звезду
Голубого свеченья огня,
Пусть спасительный луч
Среди жизненных бурь
Сохранит и согреет тебя.

* * *

Я соткана из крайностей всегда.
И, если набегают облака,

То серый день не для меня
И серый цвет – это не я.
А если ночь, то уж черна.
Рассвет – то в злате янтаря.
Как день сменяет ночь,
Как боль уходит прочь,
Так набегают вновь волна
И манит снова глубина.
Вот я уже касаюсь дна,
Забыв, как учили древние,
Что середина лишь верна,
Чтоб вновь оказаться на гребне мне!

Я ПОСВЯЩАЮ ВСЕ ТЕБЕ, ЧЬЕ ИМЯ – ЖЕНЩИНА В СУДЬБЕ

О женщина, создание творца!
Грешна ли суть твоя
Иль в этом мире лжи
Не будет обвинениям конца?
Но есть на свете истина одна,
Что ты в раю сотворена
И чрево женской плоти
Явилось колыбелью божества.
Не будь и ты жесток,
Творец, к созданию своему
Ведь женщине престол небесный
Обещан по велению твоему.

* * *

Я иду по судьбе,
Разрывая то путы, то цепи.
Я иду по судьбе,
Как под тяжестью долгих столетий.
И нельзя мне свернуть:
Нет дороги иной.
Лишь меж скальных теснин
Путь лежит предо мной.
Я иду по судьбе,
Не кляня, не прося и не плача.
Я иду по судьбе,
Получая в награду удачу.
И, когда надо мной разомкнутся стремнины,
Открывая для взора иные глубины,
Я, достигнув заветной долины,
У судьбы попрошу – два крыла,
Чтоб увидеть в полете орла
Да стремительный бег скакуна.

* * *

Как часто упрекаем мы мужчин
За то и это, и за все на свете.
Виним за то, чего не совершали
И требуем – чего не знаем сами.
Но ведь пора и нам понять,
Что виноваты мы не меньше.
Да и мужчинам другими не стать,

Пока природа не изменит женщин.

Елена Часовских

Р. М.
22.10.1999

Значит, будет война.
Михаил начинает призыв
В божье войско
 всех тех,
Кто умеет держать
 меч и четки,
И тех, кто умеет любить
Бога в образах Истины,
Света, Добра
 и безжалостной кары.
МОНОЛОГ ЕВЫ

– Я здесь устала. Вернемся в рай,
Адам, прошу тебя, я хочу
Вернуться к огненному мечу,
Путь преградившему в милый край.

Дороги пыльны, плоды горьки.
На обгоревшем плече моем
Все крепче сжатье твоей руки.
Мне больно, милый, домой идем!

Какой здесь холод и мрак, гляди –
Дождем заковано небо в сталь.
... Там, на пороге, отец сидит
И, сгорбив плечи, все смотрит вдаль.

* * *

Есть много слов,
 чтоб звать крылатых фей,
Творить миры,
 выигрывать сраженья.
Нет способа
 избавится от жженья
Всевластного огня
 души твоей.

* * *

Игрок,
летающий за воланом вслед,
рождающийся силою удара,
живущий в рассекаемых лучах,
закатом остужаемого солнца,
в траве над муравьиными домами,
в минуте равновесия, пока
волан летит и вечер нескончаем.

Роман Минаев

* * *

Я волшебным резцом начертал неземные слова
Звездным шрифтом на тонких пластинах

священных металлов;
И, склоняясь пред огнем, я смиренно
молил божества,
Заклинанья считал по цепочке
блестящих кристаллов.
Я молил о любви, неподвластной
влияньям светил;
Я молил о любви, что сильнее безглазого рока,
И для двух человек у богов
я бессмертья просил –
Для себя и нее, что прекрасна, мудра,
синеока...

* * *

Корабли развернулись кармою на запад.
Отражен в парусах ярко-алый закат.
Реют чайки над морем. Ты смотришь назад,
Ты эскадру свою поведешь наугад...
Эра пороха. В бочках, в крюйт-камерах – ад,
Спящей серы скрывающий запах.

ИНКВИЗИТОР

Я спасу их тела
От соблазна и зла,
От греха я очищу их души.
Плоть нечистой была –
И осталась зола.
И огонь их пороки разрушит.
Солнце – лик Иисуса – давало земле
Тот огонь, что по капле скопился в деревьях.
Я костер разложу,
Я молитву скажу,
Я из плена луч солнечный освобожу,
Он рванется обратно, причастный земле,
Но отец его – наше светило.
Все – из света!
И только костям и золе
На земле оставаться под силу...

* * *

Освободите меня
От всех предрассудков.
Пусть моя душа
Будет незапятнана,

Пусть мой ум
Всегда и везде
Будет свободен
От ложных идей.

Пусть я буду привязан
Скорее к истине, чем к вещам.
Когда вещи под ногами шатаются,
Истина остается твердой опорой.

РАЗДЕЛ I

Е. П. Тырновецкая

ПЕРЦЕПТУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В "ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА" А. С. ПУШКИНА

Временная категория имеет все большее и большее значение в современном понимании мира и в современном отражении мира в искусстве. Время в этой области – универсальное определение художественного образа, которое является художественно отраженной категорией действительности, имеющей эстетический смысл и содержание. Тип хроноса, с которым мы сталкиваемся в литературе, исследователи Р. А. Зобов и А. М. Мостепаненко предлагают именовать "перцеп-туальным". [1, с. 14]. М. С. Каган выделяет его следующие отличительные черты: идеальность и иллюзорность, относительная самостоятельность от реальных временных характеристик произведения искусства, образность, возможность трансформации, транспозитивность по отношению к элементам. [2].

Перцептуальный временной аспект в "Повестях Белкина" А. С. Пушкина является разветвленным и многосоставным. Один из наиболее ярких его компонентов проявляется, с нашей точки зрения, в форме "конфликта поколений" (составляющая "возрастного конфликта"). В "Станционном смотрителе" он представляет ядро повествования. Дуня вступает в конфликт с традиционным и впоследствии не возвращается к отцу, полная раскаяния, как блудный сын в евангельской притче. Согласно точке зрения автора, приговор над человеком не может предшествовать самому человеку. Дуня желала обрести свой дом, и именно смотритель, грешный и падший (не смог ее простить и пожелал ей смерти), оказывается в роли "блудного сына". В "Метели" и "Барышне-крестьянке" легкость снятия конфликтной ситуации отмечается отсутствием глубины противоречий между "отцами" и "детьми". В "Выстреле" "конфликт поколений" реализуется в "чистом виде": приверженность идеологии прошлого помешала Сильвио (гусар 1800 – 1810-х гг.) вернуться в армию и стала причиной его дуэльной встречи с графом (гусар 1820 – 1830-х гг.).

"Возрастной конфликт" отражается и в иной плоскости – "конфликт взросления", имеющий интровертный характер проявления. Эволюционируют герои всех повестей цикла. В "Выстреле" временная пауза в шесть лет превращает Сильвио из человека необходимости в человека свободы и меняет героев местами. В "Метели" Бурмин и Марья Гавриловна с течением времени начинают реально оценивать поступки своей молодости ("опасные годы" по А. Блоку). В другом ракурсе подходит автор к проблеме эволюции Самсона Вырина: внутренние изменения лишь подкрепляют содержание уже существующей нравственной позиции.

Характер эпичности придает циклу амбивалентный временной пласт "жизнь-смерть". Гибель Сильвио под Скулянами делает его героем в настоящем смысле этого слова. Посмертная слава – хороший конец для Владимира из "Метели", ибо утверждает абсолютно высокий смысл его жизни. В "Станционном смотрителе" смерть героя предопределена с философской точки зрения (отмирание старого – зарождение нового). В "Гробовщике" философская идея смерти рождается на пересечении религиозных и ментальных аспектов: сознание Прохорова не предполагает смерти как абсолютного конца жизни, сохраняя фольклорные полуязыческие представления.

Расширяет рамки повествования, выводя коллизию за границы сюжета, ирреальная временная перспектива сновидения. Сон как художественный авторский прием в "Повестях Белкина" многофункционален. Так, в "Метели" вторая часть сна выполняет пророческую функцию: повествует о скорой смерти Владимира. В "Гробовщике" две части – сон и явь тесно сплетены и, разворачиваясь в разных планах, ведут к одной мысли: Прохоров сохраняет свой ремесленный и социальный ярлык – "торгаш отважный" во сне, как и наяву.

Таким образом, исследование перцептуального временного аспекта "Повестей Белкина" позволяет осуществить нетрадиционный литературоведческий анализ цикла, придавая последнему глубину и многосторонность.

Список литературы

1 Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно – временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: /Под ред. Б. Ф. Егорова. Л: Наука, 1974. 299 с.

2 Каган М. С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки // Там же.

А. А. Шепелёв

НИКОЛАЙ СТАВРОГИН – ГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ "БЕСОВ" Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

К проблеме интерпретации: роман-памфлет, социально-политический роман-предупреждение, религиозно-философский роман

Роман "Бесы" (1870 – 1872) – одно из самых сложных произведений Ф. М. Достоевского. Комплексный синтетический метод Достоевского, при котором сходятся, "срастаются" такие крайности как бытовое и метафизическое, глобальные социальные и политические пророчества и элементы литературно-критической полемики тех лет, сыграл злую шутку с интерпретацией большинства произведений писателя. Особенно деформированным нам кажется восприятие романа "Беса" (тем более, что еще при первой публикации из него была изъята очень важная глава "У Тихона").

Современники Достоевского находили роман не очень реалистичным, оторванным от русской действительности; в советские годы "Бесов" трактовали как антиреволюционный роман-памфлет, пасквиль на революцию и революционеров; потом, в годы так называемой перестройки, появилась "новая" трактовка – "антипсевдореволюцион-ный"¹; и наконец, уже "антиреволюционный" в положительном и пророческом смысле. Очевидно, что все перечисленные интерпретации не затрагивают главного в романе, главного в художественно-философской системе Достоевского – вопроса о Боге и человеке, их соотношении в бытии, т.е. вопроса *антропо-онтологического*. Интересно, что опыт подобного – и как мы полагаем, правильного и полноценного прочтения "Бесов" уже существует: так, Ф. Ницше, работая над своей книгой "Воля к власти"², составил подробный конспект романа, в котором содержится целый ряд ценных, на наш взгляд, открытый – причем не только в области философии, но и филологии [1]. Однако по-настоящему "открыли" Достоевского, раскрыли пафос философского содержания его романов, русские религиозные мыслители начала XX века: Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, В. В. Розанов, Д. С. Ме-режковский и др. В работах А. С. Долинина, А. В. Гулыги, К. Мо-гульского, М. М. Бахтина³ произведения Достоевского осознаются как целостная художественно-философская система. В настоящее время в отечественном и зарубежном литературоведении преобладает кон-цепция восприятия Достоевского как "религиозного художника", поэтому актуальным представляется рассмотрение романа "Бесы" с учетом данной позиции, в то же время обращаясь к первоисточникам – оценкам самого автора.

В своей книге о Достоевском [2] Константин Могульский, используя черновые записи и письма Достоевского, реконструирует историю создания романа. Так, известно, что Достоевский замыслил роман "Житие великого грешника" как "завершение всей его литературной деятельности, величественную религиозную поэму" [2, с. 331], а "Бесы" начал писать в то же время как "тенденциозную вещь, не

¹ См. напр.: Трифонов Ю. В. Как слово отзовется... М., 1985.

² Эта книга , "Дневник нигилиста". См.: Nietzsche, Werke, Kritische Gesamtausgabe, Herausgegeben von G. Colli und M. Montinal. Achte Attelung (ссылки на это издание даются в ст атье Ю. Давыдова – [1]).

³ Известный американский достоевковед Роберт Л. Джексон воспринимает Бахтина как религиозного философа (Jacson Robert L. Dialogues With Dostoyevsky. The Overwhelming Questions // Stanford, 1993). См.: Н. Б. Мединская, Ф. М. Достоевский в американской критике 1980 – 1990-х годов. Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1997. 205 с.

претендующую на художественность." [2, с. 332]. Но вышло иначе – эти две вещи трансформировались и слились воедино. Перелом в работе над романом "Бесы" обусловлен появлением и развитием образа Ставрогина. "Централизация (вокруг образа Ставрогина. – А. Ш.) достигает своего предела в "Бесах". Беседы его с Шатовым переносятся в прошлое... Главное – вопрос о вере и неверии – заслоняется сложной декорацией интриги. Все первоначальные планы автора были опрокинуты. Дьявольски обворожительная фигура Ставрогина появилась, выросла и "заявила своеволие"; она "пленила" писателя, надсмехалась над его благими намерениями и перевернула его идеологические замыслы." [2, с. 352].

Действительно, читательскому восприятию "Бесы" представляются, на наш взгляд, как два романа, две "истории", действие которых, тем не менее, связано. В "первом романе" (в 1-й части) рассказана "история отношений между волевой истеричной пожилой дамой и слабым истеричным пожилым господином" [3], здесь Ставрогин появляется лишь эпизодически, как лицо второстепенное. Далее на авансцену выходит Петр Верховенский, главарь "революционеров", а роль Ставрогина все еще неопределенна, таинственна. Только концовка и пропущенная глава "У Тихона" дают ключ к пониманию колоссального значения Ставрогина, все мозаичные эпизоды с его участием складываются в единую картину – другие герои романа оказываются только обрамлением образа Николая Ставрогина, "сверхчеловека" Достоевского.

Однако, как уже было отмечено выше, в разное время, в силу различных объективных причин функция Ставрогина как главного героя игнорировалась. Чаще всего в качестве такового воспринимался Петр Верховенский, а "фарсовая интрига" [3] в 1-й части вводила исследование к поиску в героях "Бесов" вариаций на тему Фомы Опискина. Интересно, что сам Достоевский в качестве не совсем серьезного, полубуффонного персонажа воспринимал не только Верховенского-старшего, но и его сына "Петрушу", в то время как Ставрогин "лицо трагическое": "роман решительно бракуется... Без сомнения, бесполезно вставить такого человека (т.е. П. Верховенского. – А. Ш.), но он один не соблазнил бы меня. По-моему эти жалкие уродства не стоят литературы... несмотря на то, что происшествие занимает один из первых планов романа, оно, тем не менее, – только аксессуар и обстановка действия другого лица, которое действительно могло бы называться главным лицом романа... это другое лицо (т.е. Ставрогин. – А. Ш.) – ...мрачное лицо, тоже злодей, но... это лицо трагическое... Я сел за поэму об этом лице потому, что слишком давно уже хочу изобразить его. Мне очень, очень будет грустно, если оно у меня не удастся. Еще грустнее будет, если услышу приговор, что лицо ходульное. Я из сердца взял его." (письмо к Каткову от 8.10.1870). И еще одно категоричное замечание автора, сделанное в процессе работы над романом: "N. В. Все заключается в характере Ставрогина *Ставрогин – все*". По мнению Могульского "Ставрогин – блистательное завершение многолетних раздумий писателя над судьбой «сильной» личности." [2, с. 334].

Достоевский пишет в черновой тетради № 3: "Специально же описательной частью нашего современного быта заниматься не стану", – этим самым он как бы противопоставляет свое "динамическое искусство" искусству Толстого, Тургенева, Гончарова и одновременно подсказывает путь к адекватному пониманию своего романа. Отсюда ясно, что современные реалии, драматические перипетии в романе – только фон трагедии метафизической, онтологической, битвы между добром и злом в сердце человека – Ставрогина. "Душевная борьба *становится* (выделено мной. – А. Ш.) общественным движением, воплощается в заговорах, бунтах, пожарах, убийствах, самоубийствах. Так идеи превращаются в страсти, страсти в людей, люди выражают себя в событиях." [2, с. 356].

Из приведенной цитаты видно, что для художественного восприятия Достоевского, для его конструктивной методологии характерна иерархичность. На вершине такой иерархии – *идеи и страсти* (т.е. философское, метафизическое), далее идут *страсти и люди* (т.е. психологическое), внизу – *люди и события* (т.е. социально-политическое и бытовое). В романе "Бесы" основным генератором идей является Ставрогин, он

заражает *людей* этими идеями и страстями, люди *действуют* (сам Ставрогин бездействует, С. Н. Булгаков пишет, что Ставрогина как героя *нет*: "Страшно, зловеще, адски нет... От него остается только *психологический скелет*..."). [4]. Бердяев видит основную проблему романа как проблему *творчества*, творческой личности: "Ставрогин породил этот бушующий хаос, из себя выпустил всех бесов и в бесновании вокруг себя пережил свою внутреннюю жизнь, сам же замер, потух... Только подлинный творческий акт сохраняет личность, не истощает ее. *И трагедия Ставрогина, как трагедия мировая, может быть связана с проблемой творчества и эманации*" (курсив Бердяева). [5]. Трагедия Ставрогина, его крест (Ставрогин – от греч. *stauros* – "крест") в том, что он не художник, не творец, хотя он "ошеломительно широк" [6], его личность "всемирна и всечеловечна" [2, с. 350], его поведение – "наиболее последовательное воплощение нигилизма" [1], – ведь только художник может совместить в своей личности энергию добра и зла, направив ее в творчество.

Таким образом, очевидно, что интерпретация романа должна включать разные уровни (что также отражается в терминологии), однако иерархическое предпочтение, на наш взгляд, следует отдать определению "философско-религиозный роман". "Постмодернистское" название – *человеческая трагедия* – взятое в самом широком, онтологическом смысле, как нам кажется, наиболее полно и точно отображает суть этого произведения.¹

Список литературы

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений В 30 т. Т. 10 – 11. Л.: Наука, 1974.

* * *

1 *Давыдов Ю.* Два понимания нигилизма (Достоевский и Ницше) // Вопросы литературы. 1993, № 1. С. 121 – 155.

2 *Могульский К.* Достоевский. Жизнь и творчество. Париж: Умса-Press, 1980. С. 331 – 380.

3 *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999. С. 210.

4 *Булгаков С. Н.* Русская трагедия // Современная драматургия. 1989, № 5. С. 218.

5 *Бердяев Н. А.* Ставрогин // Наше наследие, 1991, № 6. С. 77.

6 *Гулыга А. В.* Достоевский-философ // Уроки классики и современность. М.: Худож. лит., 1990. С. 314.

Е. В. Часовских

Концепция государства в художественно-философской системе Даниила Андреева

НА МАТЕРИАЛЕ "РОЗЫ МИРА"

В 1975 году в издательстве "Советский писатель" вышла небольшая книга стихов Даниила Андреева "Ранью заревою" [2], в которой горячо и искренне воспевалась прелесть русской природы. Стихотворения, проникнутые трогательным вниманием ко всему живому, чрезвычайно насыщенные эмоционально, не содержали даже отдаленного намека на то, что многие из них были написаны в тюрьме, где их автор, обвиненный по 58 статье УК СССР (террор, антисоветская организация, антисоветская агитация), провел 10 лет. Там же были созданы и другие его произведения – совсем иной тематики и иного масштаба, нежели представленные в сборнике, однако должно было пройти еще 14 лет, прежде чем с ними смог ознакомиться широкий круг читателей. А

¹ Ср. также: "отрицательная мистерия" (С. Н. Булгаков) и "символистская трагедия" (Вяч. Иванов).

пока бережно хранились несколькими посвященными философский трактат Даниила Андреева "Роза Мира" [3], "сценическое действие нового типа" "Железная мистерия" [1] и поэтический ансамбль "Русские боги" [4], из которого были выбраны для сборника самые идеологически нейтральные стихотворения.

Даниил Леонидович Андреев, сын известного русского писателя Леонида Андреева, родился в 1906 году и воспитывался в семье своей тети Е. М. Добровой. С детства он проявлял любовь к литературе и истории, склонность к творчеству. Окончил высшие литературные курсы, был членом Союза поэтов. Глубоко чуждая ему советская идеология вызвала в его душе протест, который, отразившись в неоконченном романе "Странники ночи", явился причиной преследования Д. Андреева со стороны государства. Роман был уничтожен, его автор – изолирован от мира стенами Владимирской тюрьмы.

Выйдя на свободу в 1957 году, за 2 года до смерти, Даниил Андреев безнадежно больной, успел обработать черновики, написанные в тюрьме, – черновики вышеназванных произведений, значимость которых для русской литературы трудно переоценить. Созданная Андреевым целостная художественно-философская система, объединяющая самые высокие достижения философской и религиозной мысли, выраженная при помощи глубоких и четких художественных образов, позволяет говорить об уникальности его творчества. Его произведения замечены исследователями, но следует отметить, что изучение наследия автора отнюдь не так интенсивно, как можно было бы ожидать при учете его несомненной ценности для литературоведения и для читательской аудитории. К настоящему времени не защищено ни одной диссертации, посвященной его работам.

Спектр проблем, затронутых Д. Андреевым в его произведениях, чрезвычайно широк. Подробно рассмотреть их все в данной статье не представляется возможным. Не стоит говорить здесь о прекрасных и необычных стихах автора, этих переливчатых цветных картинках, призванных, думается, только иллюстрировать наблюдения и выводы "Розы Мира". И в этом романе Андреева я рассмотрю лишь одну стержневую его идею – видение автором государства как такового и выводы, возникшие из особенностей видения.

Неизвестно, было ли категорическое неприятие государства в его современном понимании результатом беспристрастной аналитической работы историка или это протест свободолюбивого поэта, или реакция ни в чем не повинного человека, оскорбленного нелепыми подозрениями в несовершенных преступлениях – так или иначе, это неприятие не ограничилось внутренними, душевными переживаниями Даниила Андреева, а вылилось в проповедь борьбы за истинную свободу любого творчества, любых исследований, направленных на благо человечества, и за право каждого находиться под контролем единственно только собственной совести.

Эта проповедь – 12 книг "Розы Мира".

Композиция "Розы Мира" такова, что выводы предваряют доказательства.

В первой главе первой книги читателю предлагается осмыслить простой и очевидный факт: величайшим злом для человечества являются мировые войны и единоличная тирания. И если такой факт не покажется чем-то новым и оригинальным современному читателю, привыкшему обсуждать глобальные проблемы, начиная от экологической катастрофы, кончая появлением новых вирусов, несомненно новым покажется ему следующая цепь рассуждений. Стремление ко все-господству, вызывающее войны и утверждающее тиранию, сосредоточено в идее государства. Любого государства, которое всегда, со времени своего возникновения (здесь говорится о государстве как таковом, а не о каком-то конкретном историческом примере) "цементировало общество на принципе насилия, а уровень нравственного развития, необходимый для того, чтобы цементировать общество на каком-либо принципе ином, не был достигнут. ...Не достигнут он и поднесь." [3, с. 8]. У человечества нет больше времени исследовать возможности данной инстанции, поскольку ситуация в мире

близка к катастрофе, и выход из нее должен быть найден немедленно. Итак, либо, сохранив идею государства, человечество придет к единоличной всемирной тирании, либо, отказавшись от попыток решить проблему с помощью незначительных изменений сущности государства, полностью трансформирует его, начав с "установления над всемирной Федерацией государств некоей незапятнанной, неподкупной, высокоавторитетной инстанции, инстанции *э т и ч е с к о й*, внесударственной и надгосударственной, ибо природа государства внеэтична по своему существу." [3, с. 11 – 12]. Создание подобной инстанции, названной автором условно Лигой преобразования сущности государства, будет первым шагом на пути к преобразованию межгосударственных и межнациональных отношений во всечеловеческое братство, а затем позволит человечеству проявить и свое духовное единство в создании всечеловеческой церкви – Розы Мира. Цели и способы ее создания, ее грандиозная роль в борьбе против враждебных человечеству сил, даже ее структура – все это подробно и убедительно излагается на страницах книги.

Целесообразно, однако, не забегая вперед, подробно изучить ту ступень лестницы, которая проводит читателя от самого дна демо-нических миров до высот духовного видения божественных проявлений, которая представляет собой размышления о государстве.

Начну с небольшого экскурса в историю вопроса.

В 1651 году в Лондоне была издана книга Томаса Гоббса "Левиафан, или материя, форма и власть государства церковного и гражданского" [7]. Название работы отсылает к Книге Иова, где левиафан – самое могущественное из животных, обитающих в воде: "Нет столь отважного, который осмелился бы потревожить его." (Книга Иова, гл. 41, ст. 2).

Но Гоббс не сравнивает государство с этим мифическим монстром. Имя его – левиафан – должно только вызвать у читателя образ более сильного существа, чем человек, и – поскольку автор преследовал конкретные цели, создавая новую политическую идеологию, – намекнуть, что государство – такое же творение рук Божиих, как и единорог, бегемот, левиафан и прочие чудесные и великие создания, а потому – священо.

Образ Левиафана у Гоббса антропоморфен: "Искусством создан тот великий Левиафан, который называется Государством и который является лишь искусственным человеком, хотя и более крупным по размерам и более сильным, чем естественный человек, для охраны и защиты которого он создан." [7, с. 47]. В первом, лондонском, издании книги было помещено символическое изображение Левиафана в виде коронованного гиганта с мечом в руке, чье тело состоит из отдельных человеческих фигурок.

Итак, для Гоббса Левиафан – не более чем символ государственной мощи и правоты.

Переосмыслив этот символ, русский поэт Максимилиан Волошин включает в цикл "Путями Каина" стихотворение "Левиафан" с эпиграфом: "Множество, соединенное в одном лице, именуется Государством – Civitas. Таково происхождение Левиафана, или, говоря почтительнее, – этого смертного бога". (Гоббс. "Левиафан").

В стихотворении М. Волошина антропоморфный облик государства полностью стирается, заменяясь образом чудовища спрута.

*"Он в день седьмой был мною сотворен, –
Сказал Господь. – Все жизни отправленья
В нем дивно согласованы. Лишен
Сознания – он весь пищеваренье.
И человечество издревле включено
В сплетенье жил на древе кровеносном*

*Его хребта и движет в нем оно
Великий жернов сердца. Тусклым, косным
Его ты видишь. Рдяною рекой
Струится свет, мерцающий в огромных
Чувствилищах, а глубже – в безднах темных
Зияет голод вечною тоской.
Чтоб в этих недрах медленных и злобных
Любовь и мысль таинственно воззвать, –
Я сотворю существ ему подобных
И дам им власть друга друга пожирать."*

*И видел я, как бездна Океана
Извергла в мир голодных спрутов рать... [6, с. 292 – 293].*

На мой взгляд, вполне правомерно сопоставить художественно-философские концепции мира и государства Д. Андреева и М. Волошина. Основания для этого есть. М. Волошин защищал в своих произведениях и проводил в жизнь, о чем свидетельствуют многочисленные воспоминания его современников (см. Воспоминания о М. Волошине. М.: Сов. писатель. 1990) идеи противоестественности любых войн, какими бы высокими мотивами их не пытались оправдать государство. Время создания стихотворения "Левиафан" 1915 – 1924 го-ды. Можно предположить, что оно является отправной точкой для разработки Андреевым идеи о влиянии на общественное устройство на-родов иной, нечеловеческой воли – уицраоров. Правда, стихотворение не публиковалось в советских изданиях до 1989 года, но многие сочинения Волошина ходили в списках и за рубежом, и в самой России и вполне могли быть прочитаны Андреевым в Москве. Среди них мог оказаться и "Левиафан". Кроме того, испытывая интерес к творчеству Волошина, Андреев даже побывал в доме поэта в Коктебеле (уже после смерти Волошина), где также мог прочесть это стихотворение. Ссылок, правда, на него в "Розе Мира" нет. Андреев, кстати, вообще откровенно не обнаруживает глубокого знания поэзии Волошина и не рассматривает специально его творчество, но упоминает о нем в тексте книги трижды и даже цитирует. Вполне вероятно следующее: идеей Андреев обязан не внешним влияниям, а поэтическому озарению, восприятию своего рода архетипа государства, который, как будет показано ниже, осознан был в такой интерпретации не им одним.

Что представляют собой уицраоры?

"Это могущественные существа, играющие в истории и метаистории роль столь же огромную, как и их телесные размеры. Если бы голову этого создания вообразить на месте Москвы, щупальца его дотянулись бы до моря. ...Именно различные коллизии борьбы между собой уицраоров... – вот в значительной степени транс-физическая сторона того процесса, который мы воспринимаем как по-литический и исторический. ...Уицраор излучает в гигантских количествах своеобразную психическую энергию ... Воспринятая сферой бессознательного в человеческой психике, она проявляется среди человеческих обществ в виде комплекса национально-государственных чувств. Благоговение перед своим государством (не перед народом или страной, а именно перед государством с его мощью), переживание са-мого себя как участника грандиозной деятельности великодержавия, культ кесарей или вождей, жгучая ненависть к их врагам, гордость ма-териальным преуспеванием и внешними победами своего государства, национальное самодовольство, воинственность, кровожадность, за-воевательный энтузиазм – все эти чувства ... могут расти ... лишь бла-годаря этой уицраориальной энергии." [3, с. 184 – 186].

При сравнении данного описания с приведенным отрывком из стихотворения Волошина обращает на себя внимание сходство уиц-раора и левиафана: огромная

величина этих спрутообразных (в обоих случаях) существ, агрессивность по отношению к себе подобным и – что главное – подчеркивается человеческая зависимость от них. У Во-лошина народ связан с левиафаном физически, являясь частью его организма, у Андреева – психически, но столь же крепко и непреодолимо, причем от этой зависимости несвободен любой, кто хоть раз был подвержен какому-нибудь национально-государственному чувству, даже совсем, казалось бы, безобидному, как, например, гордость за свое государство. Впрочем, быть может, и Волошин подчеркивал психическую связь народа с государством-левиафаном. Аллегория "человечество... движет жернов сердца" передает идею о том, что оно – источник именно психических сил левиафана: сердце в поэтических текстах нередко обозначает душу. Следовательно, народ не есть лишь тело единого государства. Народ формирует, так сказать, душу государства, а по Андрееву – питает его собственной психической энергией. [3, с. 186].

Осознанная (у Волошина – Иовом) неразрываемая связь с чудовищем-государством вызывает страх, даже ужас; неосознанное взаимодействие (по Андрееву) будит патриотические, националистические и прочие подобные чувства, но никак не улавливается разумом, а все перечисленные чувства и отношение к государству в целом объясняются ничем не подозревающими гражданами как результат разумного осмысления фактов, продуманного выбора.

Конечно, первая реакция человека на восприятие себя как частицы иного существа, обладающего волей, разумом и властью, – частицы микроскопической, чрезвычайно мало значащей и используемой в основном как любая клетка живого организма для поддержания нормального функционирования всего тела, – итак, первая реакция – отвращение и страх. Те же чувства испытывает, должно быть, и человек, вдруг осознавший себя если не клеткой, то вне-телесным органом чудовища, поставщиком жизненно необходимой уицраору энергии. Подтверждение этому – состояние самого Даниила Андреева, вплотную приблизившегося к этой идее-существу и увидевшего свою связь с ней. Для художника этот опыт был "ужасающим по своему содержанию и безусловным по своей убедительности" [3, с. 63], и ночь, когда этот опыт был реализован, "долгое время оставалась одним из самых мучительных переживаний, знакомых ... по личному опыту." [3, с. 64]. Андреев определяет не иначе как "трепет ужаса" и повторное столкновение с этой идеей. Однако не только в произведениях Андреева и Волошина можно встретить описание подобного результата от сосредоточения на мысли о сущности государства. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита".

"А затем, представьте себе, наступила третья стадия – страха. Нет, не страха этих статей, поймите, а страха перед другими, совершенно не относящимися к ним или к роману вещам. Так, например, я стал бояться темноты. ...Стоило мне перед сном потушить лампу в маленькой комнате, как мне казалось, что через оконце, хотя оно и было закрыто, влезает какой-то спрут с очень длинными и холодными щупальцами." [5, с. 150].

Автор этого признания не кто иной, как булгаковский Мастер, столкнувшийся с порождением уицраора – государственной идеологией – и увидевший ее истинный облик. У Булгакова была возможность наблюдать "демона государственности" в один из периодов безусловной тирании: роман "Мастер и Маргарита" писался с 1929 по 1940 год. Поскольку преследования самого автора органами государственной безопасности в связи с его произведениями "Белая гвардия" и "Собачье сердце" вымыслом, к сожалению, не являются (см. Шен-талинский В. Мастер глазами ГПУ // Новый мир. 1997. № 10. с. 167 – 185), можно предположить, что в уста своего героя Булгаков вложил рассказ о своих собственных ощущениях по поводу ведущейся за ним слежки. Так или иначе, здесь есть одна интересная параллель с видением Андреева – помимо вызываемого монстром чувства непередаваемого страха – ночная его активность. Уицраор "всасывает индивидуальные ... души ... во время их человеческого сна, ввергает их в лоно кароссы (то есть ваятельницы физических тел представителей какого-то отдельного народа - Е. Ч.)

... , где они трансформируются, калечась и духовно обеспложиваясь." [3, с. 188]. Иначе говоря, смешавшись в сфере бессознательного человеческой психики с теми инстинктами, которые достались от полуживотных предков, идея го-сударства порождает стремление к подчинению конкретному, про-явленному государству и покорность всем его проявлениям, начиная с идеологии, кончая лично персонами, стоящими у власти. Так создается безвольная "масса", которую чаще гуманно величают громким словом "народ". Андреев нигде не обвиняет отдельных представителей народа, подвергшихся подобной трансформации. Он как никто другой уверен в существовании множества "калечащих, обеспложивающих" влияний, которые обычный человек не в силах не только осмыслить, но даже сознательно воспринять. Влияния эти, действуя на бессознательное, проникают в ум незаметно. Правда, различить их способны художники (в широком смысле – поэты, музыканты, живописцы и т.д.), если не увидеть четко, то хотя бы воспринять интуитивно, представить в образах – как Мастер у Булгакова. Однако им приходится за это до-рого платить: кому-то безумием, иному – длительным пребыванием в тюрьме...

Впрочем, здесь нет нужды углубляться в размышления о насилии политической идеологии над личностью. Рассказ о судьбах одних только упомянутых авторов мог бы пресечь любые доводы в защиту любой идеологии. Думаю, более целесообразно вернуться к вопросу о том, какие еще примеры осмысления идеи государства имеются в русской литературе.

Говоря в "Розе Мира" о поэме А. К. Толстого "Дракон", Андреев отмечает, что это "первая в русской литературе попытка нарисовать облик и выяснить метаисторическую роль демонических существ, подобных уицраору." [3, с. 371].

В самом деле, Толстой оригинально осмысливает идею государства: избегая обращаться к примеру своей эпохи и своей страны, он рисует события, удаленные и в пространстве, и во времени.

Поскольку данная поэма – не вполне известное произведение А. К. Толстого, необходимо кратко изложить ее содержание.

XII век. Италия в лице одной политической группировки – гвельфов – пытается бороться с захватнически настроенной Священной римской империей в лице другой политической группировки – гибеллинов. Герой описываемых событий (некий Арнольфо) принимает участие в сражении гибеллинов и гвельфов на стороне последних, которые терпят поражение. В поисках помощи Арнольфо с другом оказываются в горах, теряют дорогу и становятся свидетелями пугающего знамения, смысл которого и постигают в ходе развития событий. Они видят нечто огромное, что сначала принимается ими за стену замка, утес или рукотворный памятник "столь дивного размера", но затем с изумлением убеждаются, что это живое существо. Вот описание этой "гадины ужасной":

*...Сомкнутая, поднявшись, шучья пасть
Ждала как будто жертвы терпеливо,
Чтоб на нее, отверзшись, напасть;*

*Глаза глядели тускло и сонливо;
На вытянутой шее поднята,
Костлявая в зубцах торчала грива;*

*Скременные вдоль длинного хребта,
Лежали, в складках, кожаные крылья;
Под брюхом лап виднелась чета.*

*Спинных чешуй казалось изобилье
Нескладной кучей раковин морских
Иль старой черепащей, мхом и пылью*

*Покрытою. А хвост, в углах кривых,
Терялся в темной бездне. И когда бы
Я должен был решить: к числу каких*

*Тот зверь пород принадлежит, то я бы
Его крылатой шукою назвал
Иль помесью от ящера и жабы. [8, с. 280 – 281].*

В первую же минуту появления зверя (точнее, "проявления", ведь он просто стал видимым, не приходя и не прилетая ниоткуда; герои получили возможность увидеть его, "поднявшись в горы", что на языке поэтическом может означать отказ от "земных" представлений и перенесение в сферу духовную, где можно видеть другую реальность), итак, в эту же минуту Арнольфо поражает страшная догадка:

*Коль гвельфов он, имперцам на потеху,
Прислан терзать, – он с нас начнет теперь. [8, с. 281].*

Догадка подтверждается дальнейшими действиями чудовища: спустившись с гор, оно пожирает трупы павших в недавнем сражении гвельфов, а потом торжествующе резвится над горами Италии. Герои потрясены: "В нас с ужасом смешалось омерзенье." [8, с. 287].

Вернувшись с гор (то есть перейдя из состояния сверхчувств-венного восприятия в обычное состояние сознания), Арнольфо помнит свое видение, но уже не может его истолковать. И только дальнейшие события – захват множества итальянских городов войсками германского императора – заставляют его вспомнить смысл увиденного в горах.

*Италии настал последний час!
...Мы поняли теперь, зачем пред нами
Явился тот прожорливый дракон,*

*Когда мы шли Кьявеннскими горами:
Ужасное был знамение он...
Тот змей, что, все глотая и увеча,*

*От нашей крови сам жирел и рос,
Был кесаря свирепого предтеча! [8, с. 295 – 296].*

Итак, дракон символизирует государство-агрессора.

Важно отметить одну деталь. Поэма написана терцинами, в подражание Данте, которого Андреев называет в числе поэтов, наделенных даром вестничества, то есть способных передать самые высокие, самые светлые идеи в своих гениальных творениях. Таким образом, и содержание поэмы (описание видения), и форма (дантовские терцины) по замыслу автора, вероятно, должны выявлять для читателя внутреннюю связь с "Божественной комедией" Данте, ко-торая представляет собою не что иное, как опыт (по Андрееву) "подлинного духовидения", попытку глубокого исследования романо-католической метакультуры. Желание А. К. Толстого подчеркнуть эту внутреннюю связь доказывает и тот факт, что он намеревался выдать это самостоятельное сочинение за перевод несуществующего оригинала, правда, в последний момент отказался от этого и в примечании "пе-ревод с итальянского" вычеркнул слово "перевод". Надо сказать, подобная небольшая мистификация выдает характер автора следующих строк:

*Тщетно, художник, ты мнишь,
что творений своих ты создатель!*

*Вечно носились они
над землею, незримые оку...* [8, с. 71].

В стихотворении, из которого взяты эти строки, А. К. Толстой, по сути, лишает художника авторских прав на созданное им произведение; любой шедевр – своего рода перевод с языка интуиции и вдохновения на язык человеческий, следовательно, автор на самом деле лишь переводчик.

Возвращаясь к поэме, можно сказать, что изображаемый в ней дракон, очевидно, и есть то, что впоследствии будет названо разными авторами левиафаном, спрутом и, наконец, уицраором.

И здесь, я считаю, не столь важно устанавливать, имеет ли место заимствование и последующая разработка образа. Гораздо важнее отметить ту настойчивость, с которой ряд авторов связывал идею государства с образом чудовища и наделял это чудовище отмеченными в четырех столь различных произведениях столь похожими чертами: агрессивностью, тупостью, способностью вызывать отвращение и страх... Следует добавить, что эти чудовища вообще чрезвычайно несимпатичны внешне. Ни спрут, ни "помесь от ящера и жабы" не способны вызвать эстетического восторга у большинства людей. Символизируя идею так откровенно неприглядно, не пытались ли авторы сказать, что сущность государства самого по себе для них малопривлекательна?

При рассмотрении образов чудовища-государства в произведениях А. К. Толстого, М. Волошина, М. Булгакова и Д. Андреева возникают и другие вопросы. Например, не являются ли эти образы отражением восприятия авторами архетипа государства? А поскольку архетип, по Юнгу, проявляется в разные эпохи одинаково, то есть независимо от времени художники выражают идею в одних и тех же образах, не являются ли родственниками уицраоров те былинные змеи-горынычи, с которыми воевали русские богатыри?

Справедливости ради следует сказать: Д. Андреев, изображая в "Розе Мира" государство как некое чудовище, не высказывается этим за немедленное уничтожение этого общественного института. Не стоит забывать, что первоначально уицраорам вменялось в обязанность играть немаловажную для отдельных народов роль защитника, охранителя. И созданы уицраоры самими демиургами (то есть божественными покровителями народов). Речь идет только о нарушении иерархии: уицраор, вместо того, чтобы довольствоваться скромным званием защитника национальных идей, "переродился в трансфизического носителя великодержавной государственности" [3, с. 184 – 185], государство превратилось в монстра, готового подчинить своим интересам науку, культуру, религию или вовсе уничтожить самые высокие их достижения. Именно против подобного положения вещей и протестует Д. Андреев, сам подвергшийся преследованиям со стороны государства.

Но Андреев не отрицает, что восстановление правильной иерархии – подчинение уицраора демиургу – принятие государством идеи ненасилия, свободы творчества, духовности и других подобных идей, то есть изменение самой сущности государства, могло бы постепенно привести к естественному преобразению его в братство людей и народов. Это одна из целей Розы Мира как общественной организации.

Видение Д. Андреевым проблем сосуществования народов, взаимодействия отдельных представителей внутри каждого народа гораздо шире рассмотренной здесь концепции государства. Оно включает в себя такие понятия, как упомянутый выше демиург, Соборная Душа народа, сверх-народ, метакультура и другие. С помощью каждого из этих понятий Андреев освещает тот или другой аспект проблемы; избегая малейшего проявления узости и субъективности, он обращается к примерам истории, свидетельствам своих предшественников в области науки и искусства. Но поскольку беглый анализ перечисленных понятий может стать упрощением, снижением идей Д. Андреева, думаю, они достойны отдельного рассмотрения.

Литература

- 1 Андреев Д. Л. Железная мистерия: Поэма. М.: Мысль, 1999. 608 с.
- 2 Андреев Д. Л. Ранью заревою. М.: Сов. писатель, 1975. 71 с.
- 3 Андреев Д. Л. Роза Мира. М.: Сов. писатель, 1999. 608 с.
- 4 Андреев Д. Л. Русские боги: Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1989. 397 с.
- 5 Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Калуга: Золотая аллея, 1992. 408 с.
- 6 Волошин М. А. Путями Каина: Избранное. Ростов-на-Дону, 1996. С. 249 – 294.
- 7 Гоббс Т. Избранные произведения. В 2 т. Т. 2. Левиафан, или материя, форма и власть государства церковного и гражданского М.: Мысль, 1964. 748 с.
- 8 Толстой А. К. Полное собрание стихотворений. В 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. М.: Сов. писатель. 1984. 640 с.

С. А. Ильина

"О, РУСЬ МОЯ!.."

Россия в художественной концепции А. Блока

В цикле "Родина", в той или иной мере отражающем основные мотивы поэзии Блока, с особой силой звучит тема России. Традиционно этот цикл поэт открывал стихотворением "Ты отошла, и я в пустыне...", как бы освящая разговор о Родине именем Христа.

Родина, Россия – это для поэта сфера сакрального. Именно так раскрывается понятие Отечества в Новом Завете. Определяя место темы Родины в поэтическом наследии А. Блока, В. Дементьев отметил: "Для темы Родины он искал "сокровенную форму", ибо только такая сокровенная форма есть бог. И он нашел эту форму, которая одновременно явилась выражением его духовной сущности." [2, с. 40].

Религиозное осмысление любви к Родине – в традициях русской литературы. Как отмечает Л. Е. Хворова, "русская земля и христианская вера, сочетаясь с конкретным географическим (земным) положением России, являются для русских писателей "единым-целым ..." [3, с. 112]. Истоки этой традиции прослеживаются в памятниках древнерусской литературы. В отечественной литературе запечатлено православное самосознание русского человека. Неслучайно в русской словесности понятие "Святая Русь" воспринимается как "своего рода идеал, эталон, нечто большее, чем реальные исторические условия." [3, с. 113].

Вопрос о России, ее самобытности, актуален и для философии. Так, в работах С. И. Булгакова находим: "Родина есть священная тайна каждого человека, так же как и его рождение" [1:7]. Как загадку, требующую осмысления, воспринимает Россию А. Блок:

*Дремлю – и за дремотой тайна,
И в тайне – ты почишь, Русь. ("Русь", 1906).*

Современную Россию поэт постигает через ее прошлое, обращаясь к историческому пути своей страны. Так, в цикле "На поле Куликовом" (7 июня 8 – 23 декабря 1908 года) поэт соединяет два временных пласта – настоящее и прошлое времен Куликовской битвы (8 сентября 1380), – находя в этом сопоставлении много общего.

Следует отметить, что обращение к прошлому родной страны становится традиционным для отечественной литературы с XIX века. "В литературе действует устойчивый принцип контраста: наступающему духу апостасии противопоставляются времена минувшие, "доб-рые", – отмечает Л. Е. Хворова [3, с. 113 – 114]. Вслед за классиками, А. Блок обращает свой взор в поисках идеала в прошлое.

Осмысляя судьбу родной страны через символику Куликовской битвы, поэт использует древнюю форму названия – Русь, подчеркивая ее самобытность. Освобождение Святой Руси, как всякое благое начинание, освящено молитвой ("Опять над полем Куликовым..."):

*Не может сердце жить покоем,
Не даром тучи собрались.
Доспех тяжел, как перед боем.
Теперь твой час настал. – Молись!*

В цикле "Родина" А. Блок верен традиционной для его творчества поэтической символике: Русь – это Жена, Светлая Невеста; для поэта она священна, как любимая женщина ("Река раскинулась. Течет, грустит лениво...");

О, Русь моя! Жена моя!..

В стихотворении "В ночь, когда Мамай залег с ордою..." уже невозможно определить, к кому обращается лирический герой: жена, возлюбленная, Родина непостижимым образом слились воедино:

*И с туманом над Непрядвой спящей
Прямо на меня
Ты сошла, в одежде свет струящей,
Не спугнув коня.
Серебром волны блеснула другу
На стальном мече,
Освежила пыльную кольчугу
На моем плече.*

В следующей строфе облик Родины возвышен максимально – как и Спаситель, она оставляет нерукотворенный образ:

*И когда, наутро, тучей черной
Двинулась орда,
Был в щите Твой лик нерукотворный
Светел навсегда.*

Прошлое и настоящее Отчизны вновь сопоставляется поэтом в стихотворении "Россия":

*Опять, как в годы золотые
Три стертых треплются шлеи... (1908).*

Характеристика, которую затем дает поэт России – *нищая* – казалось бы, свидетельствует только о ее необустроенности. Этот, как нам кажется, упрощенный взгляд для масштаба Блока–художника, раскрывает лишь социальный аспект цикла "Родина", свойственный для советского литературоведения: поэт скорбит о *нищей*, расстроенной России, а, следовательно, жаждет социальных перемен, бурь, катаклизмов.

Во многом разрушитель традиций, сформированных русской классикой, в отношении к Родине, отечеству поэт, думается, следует им. Известные строки, прозвучавшие в "России", –

Россия, нищая Россия...

перекликаются с не менее известным четверостишьем Тютчева:

Удрученный ношей крестной,

*Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благославляя.*

За скудостью, нищетой и у того и у другого укрывается смирение, покорность воле Христа. За внешней убогостью видна святость смирения.

А. Блок не просто рассуждает о России, он живет ею – ее радостями и горестями. Родина для него – это крест, страдания и испытания, на которые он не ропщет:

И крест свой бережно несу...

Руси необходимо осознание своей ответственности за свет истинной веры. В христианской традиции *нищими* называли не только бедствующих и несчастных, но и *нищих духом* – смиренных людей, сознающих, что они не имеют никаких заслуг перед Господом. Вот почему в стихотворении о *нищей России* не слышится скорби. Несмотря на обрисованную неприглядную картину – "*расхлябанные колеи, избы серые, песни ветровые*" – тональность стихотворения необычайно светлая, жизнеутверждающая, ведь Россия – страна, в которой "*и невозможное возможно*".

Ту же характеристику – *нищия* – поэт использует и в стихотворении "Осенний день". Осенний пейзаж, обрисованный в стихотворении, навеивает грусть; лирическому герою повсюду слышится осенний плач – "*звонит и плачет*" вожак журавлиной стаи, плачет "*бедная жена*". И только в словах поэта не слышится печали; наслаждаясь картиной осени "*Осенний день высок и тих...*" и обществом милой спутницы, он одухотворен, как на исповеди. Уныние окружающих поэту непонятно:

Что плач осенний значит? –

вопрошает он, и, не услышав ответа, продолжает нить своих размышлений:

*О, нищия моя страна,
Что ты для сердца значишь?*

Раздумья о судьбе родной страны и своем месте в ней слышатся в стихотворении "Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться":

*Эх, не пора ль разлучиться, раскаяться...
Вольному сердцу на что твоя тьма?
Знала ли что? Или в бога ты верила?
Что там услышишь из песен твоих? (1910).*

Но несмотря на прозвучавшую нотку сомнения, поэт любит Россию и верит в ее великое будущее. В одном из своих стихотворений он создает образ России грядущего – "новую Америку" ("Новая Америка", 1913). Размышляя о развитии национальной промышленности, поэт сохраняет при этом самобытность Святой Руси:

*Там прикинешься ты богомолкой,
Там старушкой прикинешься ты,
Глас молитвенный, глас колокольный,
За крестами – кресты, да кресты...*

Обилие церковной лексики в описании России (*ектеньи, дьякон, орарь, мессия*) продолжает тенденцию религиозного осмысления темы Отчизны. Неслучайно в открывающем цикл стихотворении "Ты отошла, и я в пустыне..." появляется столь яркое сопоставление: свою возлюбленную лирический герой называет "*родной Галилеей*", себя же – "*невоскресшим Христом*".

Поэт находится в поисках необходимой опоры, которая даст возможность для воскресения его многострадальной души. Одним из таких импульсов могла бы стать любимая женщина, но она оставляет лирического героя, который без нее видит вокруг себя только пустыню.

Пустыня – большое безжизненное, безводное пространство со скудной растительностью, где все живое, для того, чтобы выжить, укрепляется глубокими корнями, ожесточается и остается в полусохшем состоянии долгое время. Подобное происходит и с поэтом. Ему необходима живая, цветущая многокрасочная родина. Он тоскует по ней, сожалеет о своем устранении от мира, оживляющего душу. В иные края адресует он горькое пожелание:

*И пусть другой тебя ласкает,
Пусть множит дикую молву...*

Облик поэта перекладывается на фигуру Христа, которая несет емкую смысловую нагрузку: это и лирическое "я" поэта, и символ гонимого по миру бесприютного человека. Цитируемое в заключительном двустихии Евангелие от Матфея (Мф: IX, 20) заставляет вспомнить библейского Христа, взявшего на себя миссию искупления грехов людей собственными нечеловеческими страданиями:

*Сын Человеческий не знает,
Где приклонить ему главу*

Христос воскрес, а поэт – пока нет. Но свои душевные устремления он считает достаточными для того, чтобы сравнить себя с Сыном Человеческим и в чем-то уподобить себя ему. Это непозволительно дерзко по отношению к традиции, но, пожалуй, оправдано: в основе религии лежит связь человека с Богом. Очевидны перемены в сознании поэта, в одном из ранних стихотворений заметившего: "*Я человек и мало богу равен*".

Линия сопоставления продолжается в стихотворении 1907 года "Когда в листьях сырой и ржавой..." (1907), где представлена необычайно яркая по своему художественному воплощению фигура Христа.

Стихотворение начинается колоритной пейзажной зарисовкой. Изобилие оранжево-красных тонов создает почву для появления главного образа:

*И вижу: по реке широкой
Ко мне плывет в челне Христос.*

Поэтическое пространство от начала стихотворения до кульминационной части – появления Иисуса Христа, направляющегося к поэту, заполнено панорамными картинами русской природы. Реки отражаются свинцовой рябью, небо названо сырой и серой высотой; местность, интересующая поэта, просторна и раскинута вдаль. Нельзя не учесть, что вся воспроизведенная в стихотворении лексика пейзажа до появления Христа оформлена в сложных синонимических конструкциях с однородными придаточными условиями, что свидетельствует о неслучайности возникновения главного образа. И действительно, три предложения с союзом *когда*, как три перста при молитве, подготавливают обращение к Богу. Четвертое – обобщающее с союзом *тогда*, замыкает вступление, образуя текстовую модель креста.

Далее А. Блок оценивает состояние героя как свое собственное, знакомое, понятное и ему:

*В глазах – такие же надежды,
И то же рубище на Нем.*

Два образа невероятно близки: у поэта и Христа одна печаль, оба они – на распятой высоте и каждый из них "изнемогает на кресте" [II, 55].

Читая строфу "*В глазах – такие же надежды*" можно предположить, что состояние поэта в данный момент совпало с состоянием, испытанным Христом на Голгофе. Указательные слова в конструкциях "*такие же надежды*", "*то же рубище*"

воспринимаются и как указание на состояние Христа в момент распятия. Таким образом, в этом стихотворении сконцентрировано два временных пласта – эпоха раннего христианства и эпоха поэта. Принимая на себя обличье Иисуса, поэт как бы обретает и его страдания:

*Христос! Родной простор печален!
Изнемогаю на кресте!*

А. Блок, максимально оценивший культовый образ христианства, стремился глубоко прочувствовать и осмыслить его. Создается впечатление, что поэт определился в своем понимании Христа, этот лик стал ему предельно близок. Но, представляя Христа как одного из своего "двойников", лирический герой не забывает о его божественной сути. Может быть, оттого в финале стихотворения слышится сомнение в том, достоин ли поэт Христа:

*И челн твой – будет ли причален
К моей распятой высоте?*

Таким образом, в цикле "Родина" отчетливо прослеживается тенденция обращения поэта к облику Спасителя, который постепенно сближается с внутренним миром русского человека, с понятием отечества, что традиционно для отечественного сознания.

Литература

- 1 Булгаков С. И. Избранное // Новый мир. 1984. № 10. С. 204.
- 2 Дементьев В. О, Русь моя!.. Александр Блок: Избранные произведения. В 2 т. Т. 2. М.: Современник, 1982. 542 с.
- 3 Хворова Л. Е. Эпопея С. Р. Сергеева–Ценского "Преображение России" в контексте русской литературы. Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2000. 155 с.

Н. В. Юскова

ПЬЕСА Е. ЗАМЯТИНА "БЛОХА" И ЕЕ ПРОЗАИЧЕСКИЙ ЛЕСКОВСКИЙ ТЕКСТ-ПРЕДТЕЧА

Обращение Е. Замятина, писателя XX столетия, к лесковской прозе – факт литературной преемственности, объясняющий некоторую общность содержания творчества двух писателей, притом, что замятинские идеи и идеалы во многом даже полемичны по отношению к лесковским.

Тема судьбы талантливого русского человека и проблема русского национального характера, общие в "Левше" и "Блохе", интерпретируются каждым писателем по-своему, что обусловлено "идеями" и "формами" разных эпох в русском историко-литературном процессе.

Е. Замятин выплескивает нарастающий интерес к народному действу на сцену. "Лесковская Блоха меня здорово укусила," – писал Е. Замятин перед тем как приступил к активной работе над пьесой [1].

Превращение сказа Лескова в диалоги четырехактной комедии потребовало от Е. Замятина полной театрализации сюжета "Блохи". С этой целью он вводит в свою пьесу халдеев, которые пришли в "Блоху" одновременно из старинного русского "действия" и из итальянской импровизационной комедии. Их предки – скоморохи, Петрушка, масленичный балаганный дед, Бригелла, Труфальдино.

Инсценировка "Блохи" далеко ушла от первоисточника хотя ни в чем его не искажила: непослушная букве, она сохранила его дух. Если произвести подсчет, то окажется, что авторского текста в театральном варианте лесковского сказа осталось 10 – 15 %. Свою пьесу Е. Замятин сочинял, а не монтировал. Его сочинительство – это форма соавторства.

Профессионального умения для него мало – нужна родственность таланта, чтобы не уронить имени великого предшественника.

Е. Замятин вычленил из сказа интригу-состязание (игру) двух талантливых народов и ограничил ею фабулу своей пьесы. Лесков же, как известно, после завершения этой интриги продолжает развитие сюжета, углубляя тему трагичной судьбы русского талантливого человека.

Лесковский "Левша" дал возможность осуществить игровое действие потому, что в сказе присутствует любимая Лесковым тема "сюрпризов" русской жизни, предполагающая обращение к анекдоту как микроэлементу сюжета. Однако в сказе "Левша" эта тема оборачивается глубокой трагедией личности. А в "Блохе" Е. Замятина эта тема решается буффонно-комически благодаря введению новой сюжетной линии: "Левша-Машка", что повлекло и изменение финала.

В таком нарочито игровом, условном театре, который создает Е. Замятин, образы традиционно трактуются как маски. Как отмечал Б. В. Кондаков: "Маска – особый способ выражения образного содержания, которое предполагает, прежде всего, завершенность, стабильность, определенность типа" [2]. Е. Замятин в пьесе широко использует образы-маски. Если у Лескова в сказе созданы ярко индивидуальные образы, например, царей Александра I и Николая I, то в пьесе Е. Замятина появился образ-маска "Царь". Не случайно В. В. Виноградов считал, что "внутренний драматизм лесковского сказа вылетел у Замятина на поверхность и расщепился внешними ролями, "масками." [3].

Содержание образа Левши в пьесе Е. Замятина оказывается шире и глубже традиционной маски. Маска выступает здесь как своего рода воплощение литературного прототипа – лесковского Левши. То есть образ Левши, созданный Е. Замятиным, воспринимается в ореоле литературных ассоциаций: это и образ русского мастерового вообще, это и легендарные образы тульских оружейников, воплотившиеся в частности и в поговорках "Немец обезьяну выдумал", а "Туляки блоху подковали".

Лесков полагал, что человек (в философском понимании) становится человеком тогда, когда в нем живо стремление к истине, добру и красоте, когда он приобщен к духовным началам жизни. Суть русского национального характера для Лескова состоит именно в этом.

Вопрос о национальном русском характере Е. Замятин трактует иначе. Философское содержание образа Левши в его пьесе, думается, обусловлено идеей неразвитости нравственного чувства, стихийности и непредсказуемости поведения простолюдина.

Стихийное начало, дурашливость, благоглупость, пьянство появляются в "Левше" именно оттого, что идея неразвитости нравственного чувства определяет у Замятина своеобразие русского национального характера.

Замятин абстрагируется от лесковской идеи, воплощая свою авторскую концепцию русского национального характера в "Блохе".

Различное осмысление русского национального характера предопределило и разное художественное воплощение: Лесков создает эпический характер, воплотивший этический идеал русского народа – идеал праведничества. Замятин воплощает народный характер в традициях, свойственных народному смеховому театру, в образе-маске. Его Левша – герой буффонады, хотя и с драматическим компонентом. Этим можно объяснить и те разные ощущения, которые возникают у читателя после чтения двух анализируемых произведений.

В трагическом финале лесковского сказа присутствует оптимизм, истоки которого в осмыслении высокой миссии Левши, в понимании его праведности и кровной связи с русским народом, сохраняющим духовность и нравственность. При буйном буффонном комизме "Блохи" Е. Замятина и ее "счастливым" финале (Левша жив!) возникает чувство безысходности и разочарования. В этом противоположном пафосе и заключается отличие замятинской интерпретации знаменитого произведения Н. Лескова.

Литература

- 1 *Замятин Е. И.* Как мы пишем. М., 1989. С. 29.
- 2 *Кондаков Б. В.* Характер и "маска" в русской литературе XIX века // Проблема характера в литературе. Челябинск, 1990. Ч. 1. С. 7.
- 3 *Аннинский Л. А.* Лесковское ожерелье. М., 1982. С. 147.

О. А. Кривошеина

"АНТОША ЧЕХОНТЕ" В РАССКАЗАХ Е. И. ЗАМЯТИНА

Раннее творчество А. П. Чехова, как свидетельствуют художественные тексты, вызывало широкий творческий отклик у Е. И. Замятина, что отразилось в его произведениях 1910 – 1920-х годов. Так следы горячего увлечения юмором русского классика хранят рассказы "Письменно", "Правда истинная", "Мученики науки" и другие.

Чеховский "юмор без натуги" Е. И. Замятин воспринимал как проявление высшего искусства слова, язык автора "Письма к ученому соседу", "живой и бойкий", считал основой словесного мастерства, необходимой для любого профессионального писателя.

В рассказе "Письменно" синтезируется чеховская юмористическая манера в ее обобщенном варианте. Структура этого повествования включает острую парадоксальную интригу, как в рассказе А. П. Чехова "За двумя зайцами погонишься", текст письма главного героя, который является смысловым и сюжетообразующим центром произведения, а также остроумную антитетическую сентенцию, помещенную в финале и сформулированную в виде риторического вопроса или восклицания. Оба автора раскрывают суть женского характера, который внешне кажется противоречивым и алогичным, а на самом деле оказывается истинным образцом всепрощения и милосердия в проявлении любви и сострадания к ближнему.

Тонкой иронией, сходной с чеховской, пронизаны многие рассказы Е. И. Замятина, посвященные религиозным проявлениям человечества ("Сподручница грешных", "Знамение", "Землемер").

Ранний Чехов, высмеивавший односторонность религиозного мышления человека, его заикленность на обрядовой стороне веры в Бога, был актуален для писателя XX века. Примером может служить рассказ "Грешник из Толедо", где в переплетении иронии и мягкого юмора А. П. Чехов изображает суеверные страхи и религиозные предрассудки.

Е. И. Замятин вслед за А. П. Чеховым уже едко иронично, а не юмористически изображает необычайную приспособляемость дворянства к различным социальным условиям. Мимикрия благородного сословия для обоих писателей служит показателем полнейшего духовного падения, морального разложения. Начальная фраза рассказа "Мученики науки", в котором сопоставляется Кюри, знаменитая француженка-физик, и госпожа Столпакова, несет в себе убийственную иронию. Мученица науки оказывается мнимой, так как ее "подвиг во имя науки" зиждется на простом материнском инстинкте. Дворянская спесь Варвары Сергеевны, ее, по сути, хамское отношение к "хаму кучеру" вызывает ответную реакцию. По иронии судьбы госпожа Столпакова оказывается под "сапогом хама". Пролетарское происхождение для сына – будущего доцента куплено ценой потери свободы, чести, достоинства.

Несомненно, рассказ Е. И. Замятина "Мученики науки" построен с учетом перипетий сюжета повести А. П. Чехова "Барыня", в котором ситуация "дворянского хамства" имела трагический оттенок. В обоих произведениях главная пара героев – "дворянка и кучер". Причем и Чехов, и Замятин называют своих героев из народа "кентаврами".

И для госпожи Столпаковой, и для барыни Елены Егоровны кучер – это человеколошадь ("кентавр"), которая используется для обслуживания господ "благородных кровей".

Одинаковы идеи, к которым подводят читателей оба писателя: хамство определяется не социальным происхождением и положением в обществе, не "знатной родословной", а душевными устремлениями человека, его натурой.

А. В. Ишин

"ПРОЛЕТАРСКАЯ КУЛЬТУРА" И ФУТУРИЗМ: К ВОПРОСУ О СБЛИЖЕНИИ ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ

Учение о "пролетарской культуре", созданное А. А. Богдановым (1873 – 1928) и развиваемое его теоретическими единомышленниками, оказалось в некоторых аспектах на недолгое время связанным с живым процессом культурной революции в России. Наиболее явственно и активно эта связь проявилась в деятельности Пролеткульта и его многочисленных печатных органов. Великую энергию массового культурно-просветительного движения рабочих группа известных пролеткультовских идеологов, критиков, писателей, философов стремилась направить в определенное русло. Их деятельность наложила глубокий отпечаток и на весь характер пролеткультовской журналистики и критики.

Журналистика пролеткульта и его борьба по вопросам культурного наследия приобрела широкий массовый резонанс уже в 20-ые годы. Произошло это потому, что в 1917 – 20 годах организации Пролеткульта широко распространились по стране (в них входило 400 тысяч членов, 80 тысяч человек реально участвовали в различных художественных студиях и кружках).

В конце 1918 года у Пролеткульта появился достаточно хорошо организованный соперник, также выдвинувший лозунги "нового", "революционного" искусства. Это были футуристы, которые требовали "неуклонного осуществления диктатуры пролетариата во всех областях культурного строительства" и не уставали повторять, что футуризм – "движение непримиримое и до конца революционное", что его "пролетарская классовая подоплека вне всякого сомнения".

Некоторой взаимностью идеям футуристов отвечали и взгляды пролеткультовцев. В статье "Пролеткульт и Ком – Фут" С. Клубень пишет: "Лозунги, выкинутые футуристами, весьма и весьма заманчивы. Это – неоспоримо, этого мы отрицать не можем". Но как раз именно с отрицания буржуазной культуры, с нападков на буржуазное искусство и начинается, по его глубокому убеждению, "дистанция огромного размера" между Пролеткультом и футуризмом. Выдвигая такие положения, деятели пролетарской литературы приходят в противоречие с самими собой, когда высказывание ли, мысль ли, поступок ли исключают друг друга. Утверждая, что в их отрицании есть сила, есть несомненное "революционное обаяние", пролеткультовцы говорят, что такое "обаяние" имеет место и в футуризме. Если назначение пролетарского искусства заключалось "в наибольшем количестве переживаний, возбуждающих энергию к коллективизму, к труду и жизни", то "в футуристических выкриках главную роль играет "поза" – денди из кафе второго разряда". Пристрастие футуристов к "позе" объясняется Пролеткультом ничем иным, как притворством, неискренним поведением и рисовкой. А последователи футуризма – это не кто иные, как щеголи, франты, то есть люди, любящие наряжать свое творчество, тем самым придавая, скажем, поэзии необычный внешний вид, форму. Однако внешняя оболочка футуристического искусства враждебна пролетариату, который не имел ничего общего с футуризмом за исключением "тактики пропаганды". Средства же и приемы для достижения намеченной цели были разными. Порой противоречивость мыслей пролеткультовцев доходила до нелепости и бессмыслицы. Поэтому теоретические тезисы общественно-литературной деятельности вполне оправданно можно назвать программой абсурда. Так, совсем не шуточно в "Грядущей культуре" писалось о том, что основоположник футуризма Велимир Хлебников "следил за биржевой вакханалией, за взлетом и падением акций, очевидно, заинтересованный в празднике дивидендов" – в

то время, когда "тысячи, миллионы пролетариев проливали кровь, переносили нечеловеческие страдания и умирали за интересы капитала". Но не только отрицание культурных традиций объединяло футуристов с пролеткультовцами. Бунтарство и анархичность тоже выражали массовое настроение толпы и являлись общими чертами обоих литературных течений. И футуристы, и пролетарские поэты осуществляли попытку создания новой литературы, устремленной в будущее.

Сходство футуристов и пролеткультовцев обнаруживается и в узости их подхода к искусству, которое они рассматривали вне его связей с жизнью. В эстетике футуризма человек с его сложным и глубоким внутренним миром не находил места, как и в эстетике Пролеткульта. То же сближение Пролеткульта и футуризма содержится в письме ЦК РКП (б) "О пролеткультах": "В пролеткультах нахлынули социально чуждые нам элементы, элементы мелкобуржуазные, которые иногда фактически захватывают руководство пролеткультами в свои руки. Футуристы, декаденты, сторонники враждебной марксизму идеалистической философии и, наконец, просто неудачники, выходцы из рядов буржуазной публицистики и философии, стали кое-где заправлять всеми делами в пролеткультах. Под видом "пролетарской культуры" рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (махизм). А в области искусства рабочим прививали нелепые извращенные вкусы (футуризм)".

Хотя взгляды теоретиков Пролеткульта и футуризма оказывались во многом близкими, это не мешало ожесточенным спорам между ними. В пылу полемики, горя желанием уничтожить противника, пролеткультовские критики не заметили некоторых существенных совпадений между своими теориями и теориями футуристов, которых они столь решительно ниспровергали. Но то, чего не замечали или не хотели замечать "столичные" критики, заметили критики именно тамбовского пролеткультовского журнала "Грядущая культура", которыми со всей откровенностью были разъяснены причины, почему Пролеткульт стал заниматься футуризмом: "... со страниц футуристской газеты и на футуристских вечерах все смелее и настойчивее стали раздаваться выкрики против Пролеткульта", футуризм "старается подорвать его (Пролеткульта – А. И.) влияние и расположение к нему в рабочих массах". Футуризм, считалось в Тамбовском Пролеткульте, является искусством для избранных, а пролетарская литература есть творчество народных масс, фактически тоже своего рода избранных.

Какими бы высокими словами о светлом Завтра ни прикрывалось нигилистическое отношение пролеткультовцев к классическому наследию, как бы ни подчеркивали они свое превосходство над противником – близость взглядов футуристов и пролеткультовцев на культуру прошлого, однако, была очевидной.

С. Н. Шмарова

ГЕРОЙ И ВРЕМЯ В РАССКАЗАХ А. СОЛЖЕНИЦЫНА

60-х и 90-х годов XX столетия

"Объектом исследования" Солженицына в рассказах 1960-х и 90-х годов является личность во всем многообразии индивидуальных качеств. Особенно ярко это выражено в рассказах 60-х годов, где каждая деталь подчинена раскрытию образа героя, его внутреннего мира. Второстепенные герои, быт и Эпоха, выходящая в 90-е годы в ряд действующих лиц, выполняет функцию фона, оттеняющего образ героя, наделенного силой духа, ничем не ограничиваемой нравственностью. Так, задача героев 60-х – сохранить нравственность – для героев рассказов 90-х годов перерастает в необходимость отстоять ее в схватке с Эпохой (которая в рассказах 60-х годов читается лишь из быта героев и ситуаций).

Концептуальным для автора является изучение человека сильного – лидера по сути своей (если Матрена – "Матренин двор" – не является выраженным лидером села, то она – лидер духовный, от которого все ждут помощи). Именно такой подход к человеку обуславливает переход Солженицына от героев, населяющих рассказы 60-х годов, к героям девяностых. В связи с повышенным влиянием Эпохи на жизнь героев, а не, всего

лишь, обозначением времени (как в 60-е), тем самым автор подчеркивает их лидерство. Теперь (в 90-е) они противостоят двум силам: себе, в соблазне улучшить "существование" свое, и Эпохе, манящей возможностью выжить.

Видя только в испытании возможность самовыражения личности, автор выбирает экстремальные ситуации, позволяющие раскрыться герою: сильные крепнут, а духовно слабые деградируют как личности. Так классический прием – "испытание героя" – становится едва ли не основополагающим в произведениях Солженицына.

Беря как общую ситуацию излома в душах и судьбах героев в произведениях разных лет, писатель показывает прохождение и развитие его на разных уровнях. Солженицын проверяет "качественность" человека, основываясь на нравственно-моральных принципах, с учетом ситуаций, в которых находятся герои. Постановка и раскрытие нравственного конфликта (внутренний) в более широкий социум (90-е го-ды) повышает функцию психологизма: задача рассказав 60-х годов (пронести душу чистой) осложняется возникновением в 90-е необходимостью, так сказать, самосохранения. Тем не менее, доведенная до уровня внутреннего конфликта, задача сохранить себя как личность является основной и общей для рассказов 60-х и 90-х годов. При этом, создавая столь разные образы, автор не меняет средства создания и раскрытия характеров меняет лишь их акцент (среда, время, выполняющее функцию фона, в 90-е получают некую самостоятельность, уже не выполняет по-прежнему значимой нагрузки). Обусловлена такая "переакцентировка" и конкретно выбором объекта наблюдения и изучения. В рассказах 60-х годов все подчинено неспешному изучению души человеческой, а в 90-е – это уже души, которые ломает Эпоха.

Всегда глубоко исследующий тему человека, духовные ценности, в рассказах 90-х годов автор расширяет круг своего внимания. Переход этот предопределен еще в работах писателя 60-х годов, где уже прослеживается эволюция писательского интереса от отдельной души ("Матренин двор", "Один день Ивана Денисовича") к микросоциуму ("Пасхальный крестный ход") и изображению Эпохи (двучастные рассказы). В некотором плане такое выдвигание Эпохи на один уровень с главным героем, перекрывающее глубокое изучение души, которое находим в рассказах 60-годов, дает возможность изучить Человека Эпохи. Основываясь на этом, необходимо говорить об изучении человека действенного, лидера, если не добившегося первоначальной цели, то стойкого в преодолении всех трудностей судьбы. Не достигая большего психологизма, автор показывает каждую ступень достижения высот личности. ("На изломах", "На краях", "Настенька"). Закономерно для рассказов 90-х годов прохождение героем пути обратного своему первоначальному положению: Воздвиженский спускается до застенков ГПУ; Настенька "дорастает" до института и семейной жизни. Солженицына интересует человек, поставленный перед решающим заданием. Это подтверждается наличием "определяющих" фраз, превращающихся в установку для жизни героя и имеющих более глобальный смысл, чем раскрывающие их поворотные моменты, также вписанные автором в судьбы персонажей.

Таким образом, человек раскрывается в процессе взаимодействия или же под влиянием окружающей действительности, – в столкновении с жизнью выявляется личность, как и Эпоха, читающаяся в жизни героев. Так, Человек и Эпоха в 90-е годы напрямую зависят друг от друга, выражаясь первый через вторую и наоборот, в чем, строго говоря, и заключается специфика авторского мироощущения.

Л. Л. Стахова

ТЕМА "ЛИЧНОСТЬ И ИСТОРИЯ" В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА "ЗАГЛЯНУТЬ В БЕЗДНУ"

Эпиграф к роману В. Е. Максимова "Заглянуть в бездну", взятый из романа-эпопеи Л. Н. Толстого "Война и мир", свидетельствует о том, что взгляд русского классика на историю как на объективный процесс, мало зависимый от отдельной, даже великой личности, был близок и писателю XX столетия. Изображая трагические события Гражданской войны в Приангарье, автор преломляет их через незаурядную личность

русского адмирала, флотоводца, пережившего революцию на флоте и возглавившего русскую сухопутную армию, – Александра Васильевича Колчака.

В "содоме всеобщего помешательства", как определяет главная героиня братоубийственную войну, адмирал хотел в соотечественников "вдохнуть живую жизнь, облечь их в плоть и кровь, проявить в них облик, заложенный Творцом" [1], но его усилия оказались тщетными ибо "гибли народы, источались государства". Мир ввергался в апокалиптические времена.

В историческое повествование В. Максимов вплетает библейскую символику, ищет библейские аналогии реальным событиям, происходившим в России в первой половине 1920-х годов, чтобы показать непреложность исторического пути человечества.

Героическая личность, адмирал Колчак, несмотря на огромный талант военачальника, глубокий ум, доблестную храбрость, высокую жертвенность во имя России, не смог повлиять на ход исторических событий. Осознание собственного бессилия перед глобальной социальной катастрофой, перед силами зла, находящимися и внутри страны (большевизм), и извне (предательство союзников) усугубляет трагедию этого истинного патриота.

В. Максимов совмещает в своем повествовании документальные свидетельства, запротоколированную хронику событий, происходящих в Иркутске в 1924 году, и лирическую исповедальность: роман "Заглянуть в бездну" не только историческое полотно, но и романтическая история любви, и трагедия крушения всех надежд русского офицера, попавшего в "ненароком сдвинутую с места лавину..., движимую лишь силой собственной тяжести." [1, с. 37].

Понять суть авторского замысла помогает постоянное противопоставление героев, четко ощущаемое в романе "Заглянуть в бездну", на верующих "в силу" и верующих "в чудо". Адмирал и его возлюбленная Анна Темирева, солдат Егорычев верят в чудо, в бессмертие любви и подчиняются неизбежному в земной жизни.

Чекист Чудновский поклоняется силе власти и дорого платит в результате за свои убеждения.

Исторический роман В. Максимова оказывается одновременно неомифологическим повествованием, так как на идейно-тематическом и на образном уровне в произведении пересекаются два одновременных пласта мировидения: реальный и мифологический, сиюминутный и вечный, что позволяет осознать историю России как "русский фатум".

Литература

1 Максимов В. Е. Собр. соч. В 8 т. Т. 7. М.: Terra, 1993, с. 9.

Е. В. Незабудкина

КОНЦЕПТ "ЖЕЛЕЗНОГО ПУТИ" РОССИИ В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА "КАРАНТИН"

Жанровое своеобразие романа Владимира Максимова "Карантин" составляет единство исторически-документального и мистического (вневременного) изображения бытия. Созданный в самый мучительный для писателя период жизни, когда вопрос об отъезде из России становится трагической необходимостью, роман "Карантин" содержит в себе новые тенденции как проблемного, так и эстетического планов. В роман включаются притчи, "сны", "саги", "исповеди", "сказания", "записки", "плачи" и другие малые жанровые формы, поэтическое содержание которых значительно отличается от традиционных, известных в литературоведении. Такое многообразие вставных сюжетных и внесюжетных элементов делает роман уникальной жанровой находкой.

Еще одним важнейшим элементом идейно-эстетической структуры романа "Карантин" является, по нашему убеждению, сквозное использование мотива известного стихотворения Александра Блока "На железной дороге". Созданный вслед за Н. А. Некрасовым концепт пути России, который предстает "железным путем-дорогой", воздвигнутым русским народом в невероятных страданиях и сверхчеловеческих

мучениях ("... а по дороге все косточки русские ..."), переносится Владимиром Максимовым в анализируемое произведение.

Действие романа "Карантин" начинается, продолжается и завершается в поезде, который остановлен на запасных путях для прохождения через холерный карантин.

Поезд становится символом всей многострадальной страны, которая мечется по "железному" пути тяжелой народной судьбы, пролагая "ши-рокую, ясную грудью дорогу себе...". Повторение цитаты из блоковского стихотворения в самые напряженные моменты сюжета свидетельствует, на наш взгляд, об особой значимости идейного смысла этого лирического произведения для автора романа "Карантин". Российский народ унаследовал судьбу перекаати-поле: люди мечутся во все времена по земле в поисках лучшей доли. Автор считает, что их путь, к сожалению, не способствует росту духовности и самопознания. Нужны остановки для всенационального осмысления жизненной дороги, по которой идет человечество. Такой остановкой, открывающей героям высший смысл Бытия, оказывается "досадная помеха", задержка в возвращении из отпуска – десятидневное пребывание в карантинном поезде. Для главных героев "Карантина" Бориса Храмова, Марии, Жгенти стоящий на путях поезд делается "пунктом отсчета новой жизни", началом дороги к Истине, к Любви, Богу.

Пройдя "сквозь карантин", персонажи романа очищаются от мирового зла, от скверны греха и обновленными сердцами чувствуют бесконечную любовь друг к другу. Владимир Максимов сопоставляет их с перволюдьми Адамом и Евой, отпавшими от Истины и как блудные дети, вернувшимися в конце жизненного пути к Отцу, который "есть все".

Займствованный из русской классики символ "железной дороги", бесконечное движение по которой совершает весь русский народ ("... молчали желтые и синие, в зеленых плакали и пели..."), наполняется глубинным смыслом очищения, страдания и искупления вины жертвенной любовью к ближнему в философском романе Владимира Максимова "Карантин".

Н. Н. Савушкина

"СЛОВО" А. С. ПУШКИНА В РОМАНЕ В. МАКСИМОВА "ПРОЩАНИЕ ИЗ НИОТКУДА"

Для литературы XX века характерно использование "чужого слова" с различными художественными целями, такими, как характеристика образов, опора на авторитет классики, создание сатирического пафоса. Это достигается чаще всего с помощью цитирования. Для В. Максимова в этом плане особенно актуально творчество классиков XIX века: А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова. Автор романа "Прощание из ниоткуда" зачастую опирается на поэзию родоначальника русской литературы А. С. Пушкина, у которого он заимствует отдельные образы, символы, выражения для воссоздания духа определенной жизненной ситуации, описываемой в произведении.

Анализируя роман, приходишь к выводу, что его центонность эффективно применяется писателем со многими художественными целями.

1 Создание иронического тона повествования для сатирического осмысления драматических моментов истории России. Так, например, говоря о доносах, процветавших в сталинские времена, В. Максимов использует интертекст "Маленьких трагедий" А. С. Пушкина и пишет: "Яд местных Сальери, выливаясь в доносы, действовал если не так мгновенно, то не менее эффективно, приканчивая местных Моцартов." [1, т. 5, с. 22]. И в подтверждение пушкинского сюжета об отравлении Моцарта, В. Максимов приводит в пример высказывание, принадлежащее римскому императору Авиу Вителлию: "Труп врага хорошо пахнет" [1, т. 5, с. 22], что придает зловещий, трагический тон повествованию.

2 Для описания кровной связи советского человека с отеческим домом писатель берет слова А. С. Пушкина: "Выходит, любовь к родному пепелищу в нас намного сильнее нас самих." [1, т. 5, с. 83]. Выражение "любовь к родному пепелищу" становится для В. Максимова символом национальной особенности, так как патриотизм всегда считался основной чертой русского человека.

3 Характеристика образов в романе происходит тоже зачастую с помощью интертекста. Например, строки из стихотворения А. С. Пушкина "К Чаадаеву" характеризуют разлад между мечтой и действительностью в сознании Влада Самсонова – главного героя романа "Прощание из ниоткуда". "Исчезла, как сон, как утренний туман", [1, т. 5, с. 60] – так характеризует герой свои впечатления после расставания с любимой женщиной.

4 Цитация используется и с целью создания "культурного контекста" эпохи, показа духовного уровня поколения людей, для которых те или иные хрестоматийные произведения русской классики стали "средой обитания", неотъемлемой частью сознания. [1, т. 5, с. 98].

5 Для передачи романтических и иронических чувств главного героя применяются известные строки автора "Евгения Онегина": "Любви все возрасты покорны" [1, т. 5, с. 8], "Я вас любил" [1, т. 5, с. 212]. В. Максимов с помощью неточной цитаты из поэмы А. С. Пушкина "Руслан и Людмила" создает сатирический образ секретарши-русалки: "Там царь Кащей, там златом пахнет, русалка на ветвях сидит" [1, т. 5, с. 48].

Если обобщать формальные разновидности центонности, то можно установить, что в романе "Прощание из ниоткуда" автор использует такие формы интертекста, как:

- а) точное цитирование произведений А. С. Пушкина;
- б) биографическое цитирование: сопоставление или наложение биографии знаменитого человека на судьбу того или иного героя; [1, т. 5, с. 124];
- в) варьированное цитирование, при котором в пушкинскую фразу вставляются авторские дополнения, создающие иронический или юмористический оттенок. Например, автобиографические воспоминания:

"Выше клюв, вскормленный неволей орел молодой!" [1, т. 4, с. 195], "Где оскорбленному есть чувству уголок?" [1, т. 4, с. 28]; "Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни? За кудыкины горы" [1, т. 5, с. 32];

г) соединение нескольких цитат из разных произведений различных авторов в одну фразу, сталкивание различных словесных уровней, так называемые "кусты" цитат, смешивание пушкинской цитаты с фольклорной: "Любви все возрасты покорны. И нации – тоже. Любовь, как известно, зла" [1, т. 5, с. 8].

Таким образом, "слово" А. С. Пушкина помогает создать новые средства для раскрытия образа, определяет особое поэтическое пространство романа В. Максимова "Прощание из ниоткуда", выполняя различные художественные функции.

Литература

1 Максимов В. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 5. М.: Терра, 1993.

В. В. Карпова

МОТИВ СНА В СОВРЕМЕННОЙ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ Опыт анализа

Принято считать, что мотив сна используется в мировой литературе очень давно. Писатели-постмодернисты, таким образом, не новаторы в этой области. Однако есть и особенности использования данного мотива, объясняющиеся спецификой постмодернизма.

Постмодернисты, на наш взгляд, продолжают традицию использования сна "Менипповой сатиры". В мениппее сон имеет значение противопоставления обычной жизни. По М. М. Бахтину, сон – это "возможность совсем другой жизни,

организованной по другим законам, чем обычная (иногда прямо как мир наизнанку)" (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского). Цель такого построения сна – создание "невозможной в обычной жизни исключительной ситуации, служащей... испытанию идеи и человека идеями." (Там же).

Думаем, что именно создание такой исключительной ситуации и легло в основу использования мотива сна писателями-постмодернистами. Но сон в постмодернизме несет и иную нагрузку. Как известно, постмодернизм характеризуется особой проницаемостью времени и пространства. Данный мотив выполняет эту функцию идеально.

В романе В. Пелевина "Чапаев и Пустота" главный герой романа, от лица которого ведется повествование – Петр Пустота – человек, живущий в двух реалиях. Абсолютно разное время и пространство соединяются. Чтобы пересечь грань времени герою необходимо заснуть. Он засыпает в психиатрической лечебнице в конце XX века, а просыпается в южном городе в армии Чапаева во время Гражданской войны, и наоборот.

Постмодернизм – это коллажность, смешение тем и мотивов. Именно рассматриваемый мотив может осуществить слияние различных мини-повествований. В том же романе В. Пелевина в сон вплетаются рассказы Просто Марии, Нового русского, стихи Пустоты смешиваются с балаганным юмором солдат красноармейцев, образ Валерия Брюсова соседствует с пошленькими анекдотами про Чапаева.

Отрицание авторитетов и официоза в постмодернизме органично вплетается в ткань рассматриваемого мотива. Роман "Омон Ра" имеет форму сна. Весь ужас, в который погружает нас писатель, направлен не на что иное, как на развенчание авторитетов и официоза, внушаемые с раннего детства: культ Родины, Армии, вождя, героя – развенчиваются.

В. Пелевиным и помогает в этом именно сон. Кошмарным сном оказывается ужас повествования. Герой очнулся в московском метро, с облегчением узнавая привычные реалии сегодняшнего дня.

Поэтико-философское пространство мотива сна образуют самые разные характеристики и средства художественной выразительности: фантасмагоричность, ирония, антиутопичность (роман А. и Б. Стругацких "Град Обреченный"), кризисность мировосприятия и, особенно, карнавальность.

Мотив сна в постмодернизме образуется самыми разными возможностями: к примеру, становится жанром (А. и Б. Стругацкие "Град Обреченный", В. Пелевин "Омон Ра"). Писатель до самого финала не выделяет себя, не допускает даже намека на то, что это лишь сон, героя ждет пробуждение. Реальность – это состояние сна, а не бодрствования. Именно в области сна постмодернисты видят реальность, погружают в нее героя, чтобы еще раз посмеяться над ней, рисуя в стиле шаржа.

Н. П. Конопкина

К ВОПРОСУ О "ЛИРИЧЕСКОМ ГЕРОЕ" РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ 70 – 90-х годов XX века Опыт анализа

Постмодернистская ситуация, сложившаяся вокруг русского текстового рока 70 – 90-х годов XX века, оказала на него по сути весьма значительное влияние. Это касается не только поэтики стиха, но и создание особого типа социально актуализированной личности, основные черты которой отражены в произведениях практически каждого рок-автора.

Вопрос о степени автобиографичности так сказать "действующе-го" лица рок-текста, на наш взгляд, достаточно спорен. Поэтому, не желая ставить себя в зависимость от него, мы условились определять совокупность всех проявляющихся в процессе творческой деятельности индивидуальных черт любого автора термином "лирический рок-герой" ("лирический индивид", "лирическое я").

Анализируя текстовые принципы построения образа данного лирического индивида, мы отметили, что подобно постмодерну, лежащему, по словам И. Ильина, на стыке искусства, науки и философско-эстетических представлений восточного

происхождения, он имеет многоплановую структуру. Нас в этом случае будут интересовать два семантических пласта, участвующих в организации полнокровного лирического характера и условно нами называемых планом "шизо" и планом "шамана".

Понятие "шизо", введенное в систему основных качеств лирического рок-индивида двустийем Бориса Гребенщикова: "Я – Шизо. И я торчу" [1, с. 8] отсылает нас к идентичному термину, предложенному теоретиками деконструктивизма Ж. Делезом и Ф. Гваттари, который подразумевает под собой "деконструированного субъекта", порождающего себя "как свободного человека, лишённого ответственности, одинокого и радостного, способного, наконец, сказать и сделать нечто просто от своего имени, не спрашивая на то разрешения: это желание, не испытывающее ни в чем нужды, поток, преодолевающий барьеры и коды, имя, не обозначающее больше какое-либо "это". Он просто перестал бояться сойти с ума." [2, с. 111 – 112]. Таким образом, лирический герой, воплотивший в себе принципы "шиз"-личности, становятся тем лирическим аутсайдером, маргинальным индивидом, для которого жажда и ощущение свободы становятся одной из основных целей.

В свою очередь, под планом "шамана" мы понимаем ту внутреннюю поведенческую мотивировку деятельности лирического индивида, которая побуждает его на первоначальном этапе стремиться к реализации себя как свободной внесоциальной "шизо"-личности, а затем вновь возвращаться в общество, однако обладая уже новым качеством.

Ключевые понятия: "шаман", "шаманизм", "путешествие шамана" и другие рассматриваются нами с точки зрения работы известного трансперсонального психолога Роджера Уолша "Дух шаманизма". Выбор же самой традиции как духовной системы, наполнивший конкретным значением введенный нами термин, в данном случае обусловлен не чем иным, как самоидентификацией рок-авторов, которые определяют рок как форму "урбанистического шаманства". При этом обнаруживаются черты не только внешнего сходства, но текстовой уровень в образе лирического героя дает примеры идентичности задач, поставленных русской рок-поэзией на социальном плане, и сущности явления "шаманизма", представляющего собой, согласно Р. Уолшу, "совокупность традиций, в которых те, кто его практикуют, *добровольно входят в измененные состояния сознания* и ощущают себя или свой дух путешествующим в иных пространствах и взаимодействующим с иными сущностями *в интересах своей общины*" (курсив мой, – Н. К.) [3, с. 21]. Следовательно, лирический рок-индивид, обладающий реализованным планом "шамана", целью своей практической деятельности определяет духовный катарсис и окончательное исцеление окружающего его социума.

К рассматриваемому в таком контексте плану "шамана" идейно близка мысль Ж. Делеза о восприятии "шизо"-личности, олицетворяющей собой художника в широком смысле этого слова, в качестве "врача" общества. В таком случае, безумие характеризующее ее, может пониматься как появление обязательного для процесса становления каждого шамана "кризиса посвящения" [3, с. 47].

Подводя итог всему сказанному, отметим что соединение в лирическом рок-герое обоих семантических пластов символизирует собой процесс его духовного становления, план "шизо" которого знаменует стадию катарсиса самого лирического индивида, а план "шамана" – его переход на качественно новый уровень сознания, характеризующийся наличием возможности и, главное, – добровольного желания оказания практической помощи в исцелении общества в целом.

Кроме того, сочетание в лирическом рок-индивиде обоих планов демонстрирует постмодернистское мировоззренческое и литературоведческое слияние традиций ("шаман") и новаторства ("шизо") в феномене поэзии русского рока 70 – 90-х годов XX в., что также создает черты художественного своеобразия его лирического "я".

Литература

- 1 "14" Полный сборник текстов песен "Аквариума" и БГ. М.: Experience, 1993. 400 с.

2 *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.

3 *Уоли Р.* Дух шаманизма / Пер. с англ. С. Каноненко. М.: Изд-во Трансперсонального ин-та, 1996 г. 288 с.

Т. И. Выжимова

"ЧТО СКРЫТО В ИМЕНИ ТВОЕМ? " **По роману Умберто Эко "Имя Розы"**

В истории литературы встречаются свои "археологические" находки. Под пластами архивной и библиотечной пыли открываются удивительные материалы, из глубин прошлого доносятся голоса людей, неожиданно ставших близкими нам, проясняются и их удаленные во времени лица.

"Прошлое можно понять, только обдумывая настоящее", – писал замечательный польский ученый и писатель Ян Потоцкий [1]. Нет сомнений, что именно этим путем шел Умберто Эко, автор романа "Имя Розы" [2].

"Имя Розы" – это книга особого жанра: она вместила в себя не только исторический аспект и детективный жанр, но и сложную философскую концепцию, которая придает ей особую значимость, а также лексическую и символическую многозначность.

Сам Умберто Эко признавался, что он написал роман, "потому что, достигнув зрелости, открыл для себя простую истину: о чем нельзя теоретизировать, о том следует повествовать" [2, № 10, с. 88].

Заглавие романа дезориентирует читателя, ведь "название должно запутывать мысли, а не дисциплинировать", считает автор [2, № 10, с. 89 – 90].

А задача читателей попробовать разгадать хотя бы одну из его "загадок", так как по их части он большой мастер. Умберто Эко вложил весь сюжет книги в несколько шкатулок, и содержимое каждой нам открывает кто-то другой, а он все время наблюдает из-за кулис за игрой своих героев на сцене и за зрителями, то есть за нами, читателями.

Время действия – конец ноября 1327 года; длительность событий – семь дней в период нахождения Вильгельма Баскервильского, ученого монаха-францисканца и его ученика Адсона в Аббатстве, где совершается ряд преступлений.

Этот период в истории Западной Европы, Италии с появлением новых философских течений и школ стал своеобразным мостом в эпоху Возрождения, что нашло также отражение в романе Умберто Эко, как последователя номиналистической школы. Номинализм XIV века – это уже не номинализм X – XI веков, а особая школа, во главе которой стоял Вильгельм Оккамский.

Что для нас важно в номиналистической школе для понимания названия романа? Главнейший тезис номиналистов гласит, что общие понятия суть имена. Чтобы понять, нужно серьезно отнестись к анализу того, в каком смысле употребляется термин "имя" или "слово".

Учение об интенции весьма оригинальное. Итак, по Оккаму, если первая интенция "вещи" создавала только ее знак, то слово, используя вторую интенцию, является уже знаком знака вещи, то есть можно сказать – это его понимание, переработка и интерпретация.

"Вначале было Слово, Слово было у Бога и Слово было Бог", – так начинается пролог книги [2, № 8, с. 12]. "И слово *poten* (имя) бесспорно происходит от *nomes*, то есть по-гречески «закон»", поясняет Вильгельм Баскервильский [2, № 9, с. 153]. И Слово было Бог – это значит, что закон был у Бога, то есть закон Бога. Вот почему Бог существует и его действия, с точки зрения законов природы, всегда закономерны.

Это общее положение и составляет основную доктрину учения Спинозы: "Бог один может причинно действовать, но он также не может действовать иначе как строго

закономерно и не может следовать иному закону, кроме закона причинности или вечной естественной необходимости: Он равен природе и природа равна Ему" [3, с. 237].

Ту же мысль продолжает старец Убертин: "Природа – добро, раз она порождение Господа." [2, с. 8, с. 32]. И "Господь через посредство творений своих глаголет к нам о вечной жизни, – говорит Вильгельм своему ученику Адсону, – как глаголет книга Бытия, человек – творенье Бога, которому доверил всех тварей, чтобы узнать, какое имя тот им дает, и как наименовал человек какую живую тварь, таково ей именоваться веки веков" [2, № 9, с. 152 – 153].

Итак, наряду с законом Бога или волей Бога, человек получил право на собственную волю и самостоятельность в принятии решений, то есть законов в гражданском мире. Свобода выбора и принятия решений есть первый и необходимый залог не только достижений, но и самой возможности эволюционного движения. Но так ли это? Уже будучи восьмидесятилетним старцем, Адсон пишет: "В то время люди были красивы и рослы, а ныне они карлики, дети, и это одна из примет, что несчастный мир дряхлеет... Все сбились с пути истинного." [2, № 8, с. 14].

А через пять веков выдающийся деятель русской культуры, ученый и богослов Павел Флоренский скажет: "Человек везде и всегда был человеком... Не вижу изменения человека по существу, есть лишь изменения внешних форм жизни. Даже наоборот. Человек прошлого, далекого прошлого был человечнее и тоньше, чем более поздний, а главное – не в пример благороднее." [4, с. 58].

Мы продолжаем идти той же дорогой, дорогой созидания и разрушения, любви и ненависти, добра и зла. И все, что мы облачаем в слова, имена, открывает нам как внешнюю форму, так и наполняет силой наших мыслей и чувств внутреннее содержание всего сущего.

И так рождаются слова-символы. Великий Данте в своем трактате "Пир" развил целое учение о символе. В "Эстетике Возрождения" А. Ф. Ло-сева читаем: "Для уразумения же этого надо знать, что писания должны быть поняты и должны с величайшим напряжением толковаться в четырех смыслах" [5, с. 200]. Первый он назвал буквальным, второй – аллегорическим, третий – моральным, а четвертый – анагогическим, то есть сверхсмыслом или духовным объяснением того, что написано.

Некоторые из слов-символов смогли соединить собой разные эпохи и столетия, например, "Роман о Розе" из французской литературы XVIII века, основанный на народном эпосе, и лирико-эпическая поэма Д. Андреева "Роза Мира" – XX столетия, которая является символом Всемирного братства.

Роза – это цветок в буквальном смысле, роза – это символ природной красоты и гармонии, роза – это символ любви и чистоты у многих народов.

"Имя Розы" в названии романа Умберто Эко (да простит нам автор свободную интерпретацию, но правдивое творение всегда рождает богатое воображение) мы позволим себе именовать законом братства, основанным на любви. А это и есть главный Завет Иисуса Христа: "Сие есть заповедь Моя, да любите друг друга, как я возлюбил вас. Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих." [6].

Страшные картины убийств, отвратительные сцены склок и потасовок между представителями высших (иерархических) церковных чинов, а также открытые признания монахов, которые называют свою обитель иными именами: "змеиное гнездо", "сумасшедший дом" [2, № 8, с. 62 – 63], все это наводит нас на другие размышления. Сам Умберто Эко с тонкой иронией нам подсказывает, что ему "ужасно приятно и утешительно думать, до чего она далека от сегодняшнего мира, откуда бдение разума, слава Богу, выдворило всех чудовищ, которых некогда породил его сон." [2, № 8, с. 8]. И верх искусства писателя, сумевшего вложить в уста "того, кто не понимает ничего", вторую часть ответа на наш вопрос и завершить роман словами Адсона: "Оставляю эти письма уже не знаю кому, уже не знаю о чем. Роза при имени прежнем – с нашими мы впрямь именами." [2, № 10, с. 87].

Законы природы вечные: они неподвластны человеческому разуму и времени. Законы, созданные людьми, изменчивы и непостоянны, но им дана лишь возможность совершенствоваться во времени.

"Истина едина, но разные люди дают ей различные имена," – гласит Ригведа [3, с. 396]. И продолжая эту мысль, Василий Розанов писал: "Иногда кажется, что христианство живет вовсе не теми тезисами, какие вслух произносит, а подлинно живет теми тезисами, каких никогда не выговаривает, да и сознательно, рефлексивно не знает о них, хотя все сердца бьются с ними в такт." [7, с. 59].

Роман Умберто Эко – это одна из многих страниц истории народа, в которой, как в зеркале, отражаемся и мы сегодняшние, ибо завтра это станет нашим прошлым, а для тех, кто придет за нами – снова вернется историей. И она будет неизменно требовать от нас, чтобы мы научились смотреть вслед уходящему только для того, чтобы еще раз не споткнуться на том же самом месте, и смотреть чаще вверх, научившись заглядывать за черту открывающегося горизонта.

Литература

- 1 Потоцкий Я. Н. Рукопись найденная в Сарагосе. М., 1992. С. 11.
- 2 Эко У. Имя Розы // Иностранная литература. 1988. № 8 – 10.
- 3 Шмаков В. Священная книга Тота. М.: МСМ XVI. С. 237, 396.
- 4 Флоренский П. А. В мире ничто не пропадает // Наука и религия. 1989. № 2. С. 58.
- 5 Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 200.
- 6 Новый Завет. Евангелие от Иоанна, гл. 15, п. 12 – 13.
- 7 Розанов В. Тайный лик // Наука и религия. 1990. № 8. С. 59.

РАЗДЕЛ II

Т. В. Попова

АНТОНИМИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ ГЛАГОЛА РАБОТАТЬ

На примере лексико-семантического варианта "заниматься каким-либо делом; трудиться"

Антонимические отношения считаются частным случаем синонимических отношений, так как синонимы и антонимы имеют в структуре своего значения как интегральные, так и дифференциальные признаки, однако эти признаки по-разному выражены и по-разному актуализируются.

Для того чтобы вступить в антонимические отношения, противопоставляемые слова должны обозначать качественные признаки без указания на степень качества и не осложняться ясно выраженной эмоциональной окраской. Антонимами глагола *работать* могут быть, судя по всему, глаголы действия и социального состояния, характеризующие действие и состояние с качественной стороны, осложненные оттенками количественного и пространственного значения. На это указывал и Л. А. Новиков в работе "Антонимия в русском языке. Семантический анализ противоположности в лексике", подчеркивая, что, организуя и оформляя важнейшие фрагменты языковой системы, антонимы образуют целые парадигмы качественных слов и используются как важные координационные понятия при выражении пространственных и других отношений.

Антонимические отношения глагола *работать* в лексико-семантическом варианте (ЛСВ-1) довольно широки. В связи с тем, что действие в 1-ом ЛСВ не ограничено какими-либо рамками и представлено как непрерывный процесс, как факт, антонимы должны отрицать сам факт данного действия. Одним из средств выражения антонимических отношений может быть глагол *работать* с частицей *не*: "– Что *не работаешь?* – Гуляю. – Эх, ты". (Горький М. Легкий человек).

Антонимические отношения, выраженные синонимами глагола *работать* с

частицей *не*, не частотное явление, так как большинство из них осложнены ясно выраженной эмоциональной окраской и обусловлены стилистически.

Коннотативные глаголы-синонимы лексемы *работать*, осложненные отрицанием, не могут выступать в качестве антонимов базового глагола, так как отрицание, выраженное частицей *не* при таких семемах, распространяется не на ядерные семы семантической структуры данной семемы, а на периферийные, указывающие на интенсивность действия. Таким образом, противопоставление осуществляется не по факту существования / несуществования процесса, а по степени интенсивности этого процесса: "– Я тебя прошу *не надрываться*, – слышишь, мать? Я же знаю, будешь ишачить до потери сознания, а кому это нужно?" (Трифонов А., Вера и Зойка); – А Ванька Иняхин да Пашка Клопов на это дело кинули свою технику – колесный трактор "Беларусь" с прицепом. Чтобы *не возиться, не валандаться* долго, а все разом вывезти (Абрамов Ф. Дом).

Во втором примере конкретизатор *долго*, усиливающий имплицитную сему "много времени" в компонентной структуре обеих семем глаголов *возиться и валандаться*, эксплицитно сосредоточивает на себе отрицание. В первом примере *не надрываться* значит работать в нормальном темпе, посильно, в нормальных временных рамках.

В качестве антонимов глагола *работать* могут выступать безоговорочно только нейтральные глаголы, в семантической структуре которых отсутствуют семы интенсивности / неинтенсивности: "– Во имя чего он жил? Трудился? Он копил, и копил именно для того, чтобы *не трудиться*" (Ананьев А., Межа);" – Рабочие и служащие давно работают и служат, а те, кто не работает и *не служит*, в это время, *не торопясь*, одеваются, чистят зубы и завтракают." (Токарева В. День без вранья).

При использовании лексем *работать* и особенно *служить*, в семантической структуре которой лексически проявляется сема "по найму", относящая данную лексему к иному ЛСВ, без каких-либо распространителей в качестве антонимов глагола *работать* (то есть с частицей *не*) актуализируется как ядерная сема "отсутствие какого-либо занятия, труда", то есть таким образом фиксируется состояние субъекта без занятия трудовой деятельностью безотносительно к месту, где субъект трудится. В ином случае, то есть с распространителями, указывающими на место работы или службы, отрицание будет относиться к распространителю. "– Их злит, что я *не работаю*, детей нет, а держу прислугу (Гроссман В. Кухарка);" – В американской разведке я *не работаю*, взятку не беру, существую на зарплате плюс премиальные и командировочные (Домбровский Ю. Факультет ненужных вещей).

Нейтральный глагол *действовать* (*действовать* квалифицированно) приобретает значение противопоставления в ЛСВ "заниматься каким-либо делом; трудиться", присоединяя приставку без –, таким образом пополняя компонентную структуру семой "нет": "– Г. Полекутин полностью со мной согласился, признал, что штаб *бездействует*, но добавил: – Есть еще одна сложность – запасные части..." (Рыбаков А. Приключения Кроша).

Глагол *бездельничать* также актуализирует лексикализованную сему "не работать", однако среди компонентов значения он имеет сниженную оценку денотата; глагол стилистически окрашен, что отмечено в словарях пометой "разг.": "– Да нет у вас маленьких дел! Нет!... Так что *бездельничать* вам не дадут". (Домбровский Ю. Хранитель древностей).

Как уже отмечалось, большинство глаголов, манифестирующих лексикализованную сему "не работать", глаголы коннотативные и стилистически отмеченные. Это глаголы *бездельничать* (разг.), *лентяйничать* (разг.), *лодырничать* (разг.) – в СО, (прост.) – в БАС; *лоботрясничать* (прост.), *тунеядничать* (разг.); *дармоедничать* (разг.), *сибаритствовать* (книжн., презрит.), *сибаритничать* (разг., презрит.) – в СУ; *филонить* (прост.) – в СО; *паразитировать* (книжн.) – в СО; *шабашевать* (*шаба-шовать*) (прост.) – в БАС.

БАС, МАС, СУ дают несколько иную характеристику глаголам *паразитировать* и *тунеядствовать*. В отличие от СО, который отмечает только стилистическую

принадлежность глагола *паразитировать* без указания на эмоционально-экспрессивную окраску, СУ характеризует его как публицистический, презрительный, МАС – как нейтральный. Кроме этого слова, СУ дает описание глагола *паразитничать*, сопровождая дефиницию пометами "прост. – презрит."

В отличие от коннотативного глагола *тунеядничать*, глагол *тунеядствовать* дан в СУ с пометой "книжн.". БАС приводит данный глагол как нейтральный.

Глаголы – *гулять* (прост.), *прохлаждаться* (разг.), *перекуривать* (разг.), *кейфовать* (разг. шутл.), *расслабляться* (разг.) – эмоционально-экспрессивные и стилистически отмеченные семемы, содержащие имплицитную сему "не работать".

Глагол *сачковать* зафиксирован в БАС как просторечный с дефиницией "лентяйничать, бездельничать", следовательно, сема "не работать" в семеме указанного глагола имплицитна.

Словари фиксируют также несколько нейтральных глаголов, в семантической структуре которых содержится сема "не работать": в семемах *отдыхать*, *тунеядствовать* данная сема эксплицитна, в семемах *простаивать*, *барствовать* – имплицитна.

Однако глагол *барствовать*, по нашему мнению, в настоящее время сместился на иной стилистический уровень и употребляется как стилистически сниженный. Приобрел он и эмоционально-экспрессивную окраску, и в зависимости от ситуации диапазон использования данного глагола может расширяться от шутливого до презрительно уничижительного. Важную роль в таких случаях играет экстралингвистический контекст: – Ладно уж, буду *барствовать* до понедельника, а потом, даю слово, возьмусь за работу (разг.); – Заруби себе на носу: коллектив не даст тебе *барствовать*. Будешь работать как миленький или можешь отправляться на все четыре стороны! (разг.).

Причина столь широких антонимических отношений данного ЛСВ глагола *работать* заключается, по всей видимости, в том, что сема бытия, существования, присутствующая в компонентной структуре глагола *работать*, позволяет использовать в качестве его антонимов те глаголы, в которых бездеятельность представлена как образ жизни, способ существования субъекта действия. Семы активности, процессуальности, целенаправленности действия пополняют ряд антонимов глаголами, семантическая структура которых содержит компоненты, характеризующие этот процесс как фазовое явление и/или предельное; а также глаголами, представляющими процесс или состояние как явление, предваряющее трудовую деятельность, прерывающее ее или следующее за ней. Семы одушевленного субъекта содержат определенную характеристику этого субъекта как активного или пассивного участника действия или указывают на активное или пассивное состояние субъекта в описываемой ситуации.

Эти характеристики включают интегральные или дифференциальные признаки, определяющие место каждого из представленных глагольных слов в системных отношениях антонимов глагола *работать*.

Литература

СО – Словарь русского языка / Под ред. С. Н. Ожегова.

БАС – Большой Академический словарь современного русского литературного языка. В 17 т.

МАС – Словарь русского языка. В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой.

СУ – Толковый словарь русского языка / Под ред. проф. Д. Н. Ушакова.

Л. В. Хамидова

**ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННЫХ РЕКЛАМНЫХ
ТЕКСТОВ**

Уходящий двадцатый век называют веком информационного бума. Ежедневно на массового читателя обрушивается огромный информационный поток, который в силу объективных причин не всегда успевает "перевариваться" в сознании носителя языка. В связи с этим возникает сложная проблема: представить разносторонний информационный материал минимальным количеством языковых единиц. Источники информации могут быть различными, среди которых особое место в нашей современной жизни занимает рекламный текст. На сегодняшний день существует более 150 толкований лексемы "реклама", но почти во всех определениях отмечается ее основная цель, которая нами в обобщенном виде представляется как цепочка последовательных действий: проинформировать массового читателя о чем-то → убедить в чем-то → побудить к действию.

Общеизвестно, что современный рекламный текст выполняет экономическую, политическую, социальную, идеологическую и воспитательную функции. Однако достичь реализации любой из названных функций можно при единственном условии: правильно, грамотно, умело использовать лингвостилистические средства языка на его различных уровнях.

Неумелое использование законов языка, их незнание приводит к созданию таких рекламных текстов, которые не достигают основной цели рекламы, проходят мимо сознания носителя языка, отталкивают потенциального покупателя.

Среди наиболее распространенных ошибок при создании рекламного текста нами отмечаются следующие.

1 Стилистически неоправданное нарушение лексической сочетаемости: *Йогурт "Данон" – волшебный вкус здоровья! "BMW" – норма превосходства! "Nestle-classic" – праздник вкуса!* На наш взгляд, подобные рекламные тексты нарушают среднее звено цепочки, ибо в рекламе убеждение – это форма прямого донесения мысли, рассчитанного на логическое восприятие.

2 Неудачное использование приема выразительности. В процессе коммуникации умелое применение всевозможных выразительных средств повышает планку восприятия текста, определенным образом влияет на эмоционально-эстетические чувства носителя языка. Однако анализ иллюстративного материала показывает, что создатели рекламных текстов забывают о том, что выразительные средства языка, имея определенную языковую форму, всегда связаны с содержанием текста, формируют и воплощают его. Например: *Была картошечка простая, стала – золотая. Были грибки простые, стали – золотые. Была рыбка простая, стала – золотая. Масло "Злато" на чудеса богато!* Возникает вопрос: на какие чудеса богато масло, кроме как придавать золотистый оттенок обжариваемым продуктам? Чем это масло отличается от других? и т.д. Или: *Орбит-эвкалипт! Его вкус поражает, как молния!* Неудачное использование сравнения в данном тексте не привлечет покупателя, а оттолкнет его. Кому же хочется испытать на себе результаты удара молнии.

3 Функционально-стилистически неоправданное использование молодежного слэнга: *"На этот Новый год у меня есть все, что нужно: клевый прикид, подарок классный, устроили классную вечеринку, даже предки довольны", "... Меринда! Оттянись со вкусом!"* Совершенно очевидно, что подобные рекламные тексты ориентированы на определенную аудиторию и остаются непонятные большинством.

4 Неудачное использование явления полисемии: *"Дорогая моя столица!"* (рекламный щит), *"Лучшее в двух мирах"* (реклама кофе). Подобные рекламные тексты приводят к двусмысленности, а следовательно, нарушается одно из правил создания рекламного сообщения: текст не должен содержать слова, которые не несут смысловой нагрузки или слова, которые могут восприниматься носителями языка в разных значениях.

Таким образом, при создании рекламного сообщения необходимо очень осторожно относиться к отбору лингвостилистических средств, учитывая при этом не только психолого-логический аспект, но и лингвистический, связанный выбором стиля, умелым использованием приема выразительности, которые усиливают восприятие текста и в итоге "работают" на основную цель рекламы.

Литература

- 1 Кеворков В. Слоган? Слоган! Слоган ... М.: РИП-Холдинг, 1996.
- 2 Панкратов В. Рекламная деятельность. М., 1999.
- 3 Феофанов О. Реклама. Новые технологии в России. СПб., 2000.

Л. В. Архипова

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СЕМАНТИКОЙ ГЛАГОЛЬНОГО СЛОВА "ДЕЛАТЬ" И ЕГО СОЧЕТАЕМОСТЬЮ

В настоящее время лингвисты уделяют большое внимание изучению лексико-семантической сочетаемости классов слов. [1, 6]. Предметом нашего рассмотрения явились глаголы созидания. В роли идентификатора глаголов лексико-семантической группы (ЛСГ) созидания выступает слово *делать*. Глаголы ЛСГ созидания анализировались Т. И. Новоселовой [11] преимущественно с точки зрения их парадигматики. Цель статьи: изучить варьирование семантики глагола в связи с изменением его лексического окружения на примере глагольного слова *делать*. При этом нас интересуют те случаи, где разные значения глагола имеют одинаковую грамматическую сочетаемость. Глаголы созидания считаются двухвалентными [5, с. 127], они конституируют семантическую модель "действие – деятель – результат действия". Условием существования семантических моделей являются лексико-семантические характеристики компонентов высказывания, ибо эти модели сами по себе самостоятельно не существуют в языке, а выявляются путем обобщения закономерностей их лексических репрезентации в речи [12, с. 11 – 12]. Поэтому мы обращаемся к семантическому наполнению позиций субъекта и объекта, которые считаются основными, наиболее обязательными в содержательном плане актантами. Субъект может быть определен в самом общем виде как актант, называющий производителя действия. Объект представляет собой актант, называющий предмет, на который направлено действие: в результате этого действия он возникает [8, с. 104]. Глагол *делать*, представленный в словаре русского языка под редакцией Евгеньевой, в четырех лексико-семантических вариантах (ЛСВ), каждый из которых в свою очередь имеет дополнительные оттенки значения, управляет существительными в винительном падеже без предлога, иначе говоря, всем ЛВС глагола *делать* одинаково свойственна одна и та же форма беспредложного управления. Поэтому может показаться, что эта форма управления не является средством разграничения значений ЛСВ глагола *делать*. Обратимся к примерам. 1 *Человека три – в их числе Сима Девишкин – делали птичьи клетки и садки.* (Горький М. *Городок Окуров*); 2 *Речка здесь делала крутой поворот и за перекатом образовывала тишайшую заводь...* (Полевой Б. *Золото*); 3 *Меня неудержимо потянуло в большой и шумный мир, мне захотелось работать, **делать** людям **добро**.* (Кузнецов Н. *Верность миру народной жизни*); 4 *Они должны быть благодарны именно Дзиневскому за то, что тот помог **сделать** из их оболтусов настоящих **мужчин*** (Труд. 24 декабря, 1998). Различия в значениях глагола *делать*, как показывают примеры, ясны и без анализа синтаксических связей. Слово, как основная единица языка, обладает очень важным свойством – потенциальной способностью избирательно сочетаться с другими словами в речевой цепи. [2, 9]. В результате этой способности, которая именуется лексической сочетаемостью, "языковая единица, неоднозначная сама по себе, может получить однозначную интерпретацию в контексте предложения в результате семантического взаимодействия с другими семантическими единицами, входящими в то же предложение [4, с. 113]. Р. П. Козлова отмечает, что лексическая сочетаемость в большей степени опирается на семантический фактор, "определяется семантической структурой слова, причем она зависит как от общих закономерностей, действующих в системе языка, так и от частных, связанных с семантикой конкретного слова." [9, с. 17]. Таким образом, лексическая сочетаемость обусловлена индивидуальными семантическими свойствами слова и потому она связана чаще с факторами узуального

порядка. [10, с. 26].

Характерной чертой глагола *делать* является его семантическая незавершенность. В сочетании с ним может быть включено любое существительное, являющееся названием предмета (в широком понимании). А значения таких сочетаний дифференцируются в соответствии со значением второго компонента при инвариантности первого. После заполнения позиций объекта (обязательной) слово перестает быть семантически недостаточным. Обратимся к анализу приведенных примеров. В первом предложении позицию объекта занимают слова *клетка* и *садки*, относящиеся к конкретным существительным и представляющие такой объект, который можно изготавливать. Во втором и третьем предложениях эту позицию занимают абстрактные существительные (*поворот* и *добро*), представляющие такой объект, который нельзя изготовить, увидеть, а можно только ощутить. Семантика имени существительного, а именно то, к какому лексико-грамматическому классу оно относится: принадлежит ли оно к разряду конкретных или отвлеченных – играет существенную роль в глагольно-именных сочетаниях, образуемых по способу управления. Формально в словосочетаниях *делать клетку* и *садки* и *делать добро* глагол является переходным. А с точки зрения семантической, между этими словосочетаниями обнаруживается существенная разница, так как действие глагола во втором случае не направлено на объект, названный именем существительным (сравните: *творить добро*). Лишь производственный процесс предполагает создание материальных, видимых, конкретных предметов (артефактов). Когда же глагол *делит* сочетается с абстрактными существительными, реализация значения "изготавливать что-либо" невозможна; он становится выразителем иного ЛСВ. В сочетании с абстрактными существительными значение глагола *делать* можно определить, как "совершать какое-либо действие".

Семантика глагола *делать* в ЛСВ "изготавливать что-либо" ориентирована на субъект, так как данный глагол является личным. Его референтная отнесенность [7, 9] предполагает в денотате одушевленное лицо. Заметим, что для денотативного значения глагола *делать* характерно замещение данной позиции антропонимами. В связи с этим очень важно, что в примере действует лицо (способное изготавливать предметы), а в примере два – предмет (неспособный изготавливать), поэтому во втором примере глагол *делает* приобретает значение "совершать что-либо". И, наконец, обратимся к анализу последнего примера. В субъектной позиции выступает одушевленное существительное (лицо), и в качестве объекта наблюдаем также одушевленное существительное (лицо), что не характерно ни для одного из названных ЛСВ. В таком сочетании глагол *делает* получает значение "превращать в кого-либо".

Таким образом, различная лексическая сочетаемость исследуемого глагола *делать*, реализуемая в контексте, служит надежным объективным критерием выявления значения слова, иными словами "для формирования определенного типа лексического значения существенна референция имени." [3, с. 171]. Поэтому изучение лексико-семантической сочетаемости классов слов позволит объективнее разграничить ЛСВ многозначного слова и тем самым обеспечить правильную сочетаемость.

Литература

1 *Абрамов. Б. А.* О понятии семантической сочетаемости слов // Инвариантные синтаксические значения и структура предложения. М.: Наука, 1969. С. 5 – 15.

2 *Аракин В. Д.* О лексической сочетаемости // К проблеме лексической сочетаемости. М., 1972. С. 5 – 12.

3 *Арутюнова Н. Д.* К проблеме функциональных типов лексического значения // Аспекты семантических исследований. М.: Наука, 1980. С. 156 – 249.

4 *Булыгина Т. В., Шмелев А. Д.* Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). М., 1997. 576 с.

5 *Васильев Л. М.* Семантические модели предложения // Исследования по семантике. Уфа, 1976. С. 125 – 128. Вып. 2.

6 *Гак В. Г.* К проблеме семантической синтагматики // Проблемы структурной лингвистики 1971. М., 1972

7 *Гинзбург Р. С.* Референтная соотнесенность слова и сочетаемость // Проблемы

сочетаемости слов. М., 1979. 145 с.

8 Кибардина С. М. Функции субъекта и объекта в аспекте теории валентности // Теория функциональной грамматики. Субъектность. Объектность. Коммуникативная перспектива высказывания. Определенность-неопределенность. СПб.: Наука, 1992. С. 110 – 114.

9 Козлова Р. П. Лексическая и синтаксическая сочетаемость в русском языке: Учебн.-метод. пособие. Тамбов, 1998. 24 с.

10 Кубрякова Е. С. Лексическая и синтаксическая сочетаемость слова и ее отражение в процессах словообразования // Проблемы сочетаемости слов: Сб. науч. тр. МГПИИЯ. М., 1976. Вып. 145. С. 24 – 31.

11 Новоселова Т. И. ЛСГ глаголов созидания в современном русском языке. АКД М., 1972. 25 с.

12 Семантические модели русских глагольных предложений. Экспериментальный синтаксический словарь (Перспект) / Под общ. ред. проф. А. Г. Бабенко. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та. 1998. 170 с.

Л. В. Самокрутова, А. А. Ильинский

К ВОПРОСУ О ФУНКЦИЯХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ В. МАКСИМОВА

С развитием лингвистики текста область лингвистического исследования значительно расширилась и первоочередную важность приобрел семантический метод исследования языковых единиц, проводимый с учетом их функций в тексте. Исследование формальной и содержательной сторон текста в их органической взаимосвязи и взаимообусловленности представило возможность изучения целых языковых совокупностей, возникающих в результате функциональной интеграции языковых единиц в тексте. Существует обширная литература, посвященная этой проблеме. Во фразеологии также обозначился подход от изучения формально-структурных особенностей фразеологических единиц к исследованию функциональных свойств в плане их участия в формировании всех текстовых категорий и определяются их роли в структурировании текста, выявления их текстообразующих возможностей, то есть их текстовой значимости. Основываясь на определении фразеологизмов как готовых целых выражений с известными и данными ранее значениями (Блохина Н. Г. Фразеологические единицы и синтаксис, 1996), а также на мнении Н. Ф. Алефиренко о том, что взаимодействие в языке – "это такая всеобщая форма связи элементов языковой системы, при которой их взаимное воздействие приводит к взаимообусловленным изменениям сосуществующих языковых явлений", мы пришли к выводу, что фразеологизмы, с одной стороны, содержат понимание взаимодействия системы, а с другой – способ существования вторичных образований, в том числе и фразеологических.

В зависимости от контекста актуализуются значения и способы их существования. Например, актуализация оценочной семантики очень часто встречается в произведениях В. Максимова, поскольку центральным персонажем является человек, воскрешающий в памяти события прошлого и дающий им оценку. Человек в раннем творчестве В. Максимова предстает в окружении враждебных ему людей. Как, например, враждебен по отношению к собственному брату Прохор (Максимов В. Преступить черту). Для выражения эмоционально-экспрессивной окраски используется усечение фразеологизма, так называемая недосказанность: "Не в ту сторону смотрела вовремя. Перешел мне братеник дорогу, а ты и позарилась: король! Вот и обсасывала всю жизнь *девятый кол без соли*. Где он теперь, король твой? А я и взаправду *кум королю – трудовой* народ. Мы всех этаких, как Михейка твой, *к ногтю*". Для выражения экспрессии используется контаминация по социальному признаку. Не может быть кумом королю трудовой народ. Васена Горлова в повести "Баллада о Савве", говоря о

животных: "А зверь, так зверь нынче тихий пошел, все норовит *стороной обойти*", актуализует сему осторожности.

Группы актуализации экспрессивной семантики основываются на различных процессах, происходящих с внутренней формой, или с усилением интенсивности, не связанным с другими коннотациями. Здесь внутренняя форма может ситуализироваться и переосмысливаться.

"Я уйду, уйду, *перешагнув*, коли потребуется, через всех них, но никогда отныне уже не нащупать мне *твердой опоры* под ногами" (В. Максимов).

Фразеологические единицы *перешагнув через них* и *твердая опора* актуализируют образную основу *путь человека*, его жизненную устойчивость, точнее ее отсутствие.

Актуализация экспрессивной семантики может происходить и другим способом.

"По сравнению с этой угрозой все в памяти генерала тушевалось, съезживалось, отходило на задний план." (В. Максимов).

Значение фразеологической единицы *отходить на задний план* становится не столь важным, значительным. Под влиянием контекста возрастает интенсивность проявления значения. Кроме того, в этой группе – и обычные процессы, связанные с экспрессивной семантикой.

"За такие дела, знаешь, по голове не поглядят... Доложу командованию – вот тебе, и будет чистка-смазка...".

Фразеологическая единица *по голове не поглядят* выражает авторский подтекст, где за кажущейся грозностью тона скрывается страх и растерянность молодого солдата.

Перейдем к актуализации стилистической семантики. Мы не будем строго разделять различные типы фразеологических единиц. Актуализация стилистических сем идет в них примерно по одним и тем же законам. Здесь в основном два пути: либо контекст поддерживает употребление фразеологической единицы, обладающей определенными стилистическими свойствами, либо употребление носит иронический оттенок. Народнопоэтическими средствами изображается финал бесславной прогоревшей жизни Марьи из повести В. Максимова "Преступить черту".

"Истекаем *ржой в тоску*, как берег в море", - говорит она. Неубедительно звучат слова утешения, произносимые Клавдией.

"И к чему это ты, Марья, *песенку свою затащила*? День пройдет – все как *рукой снимет*". При стилистической актуализации фразеологическая единица *песенку затащила* реализуется внутренняя семантика фразеологизма – сходство по признаку "пение". Это соответствует природе русского человека, поющего не только в радости, но и в минуты отчаяния, находящего в песне утешение и исцеление.

Рассмотрев некоторые особенности актуализации фразеологических единиц по семантическому признаку в ранних произведениях В. Максимова, можно предположить, что для всестороннего развития поэтики человеческой природы писатель не мог обойтись без использования фразеологических единиц, которые, как бы стихийно вторгаясь в произведения, отражая социально-биологическую сущность человека, тем не менее, органично вписывались в художественную канву текста, способствуя более глубокому и полному раскрытию характеров героев.

Таким образом, на наш взгляд, закономерен вывод о необходимости, в ряду других, когнитивного подхода в исследовании фразеологического пласта в поэтике произведения Максимова.

Е. В. Попова

ВЛИЯНИЕ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ НА ИМИДЖ ПОЛИТИКА

В определении языковой личности присутствуют психологические, социальные, интеллектуальные характеристики, проявляющиеся через речь. Скрытый лик политика проступает ярче всего в общей системе словесной организации, в использовании определенных приемов языковой экспрессии, символов, цепи словесных ассоциаций, в

отборе лексических средств, в использовании "эзопова языка", сленга, жаргонизмов и так далее.

Языковая личность глубже проявляется не в обыденном языке, а тогда, когда в игру вступают интеллектуальные силы, когда политик выражает через язык свою картину мира, определяет мотивы и цели, движущие его речевым поведением, свои идеологические установки. Известно, что для становления личности существенны три фактора: природные социальные и личностные. Применительно к языковой личности эти факторы могут быть поняты как "совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений" [1].

Создание текстов (риторических в том числе) – это стремление адекватно воплотить мироощущение через определенную комбинацию слов.

Политический имидж – это высшая ступень проявления языковой личности в политике и степени воздействия на нее.

Поскольку лидеры играют огромную роль в формировании политических сил и руководстве ими, особенно в достижении и распоряжении властью, постольку установление связи имиджа политика с его языковой личностью представляется актуальной задачей современной науки.

Каждый политический лидер – сложный феномен, который трудно поддается разгадке. Определение особенностей языковой личности позволяет увидеть истинный облик (имидж) политика, а также поможет ему найти наиболее эффективные способы общения с различными слоями населения.

Имидж реального политика должен обладать такими чертами, которые максимально соответствуют конкретной политической ситуации в стране. Так, в периоды социально-экономических кризисов необходимо иметь имидж откровенного и честного лидера, ведущего открытый и искренний разговор с обществом. Наряду с внешностью, возрастом, убеждениями, деловыми качествами, моральными установками огромную, даже определяющую роль играет речевое поведение политика [2].

Выступление политических лидеров всегда находится под пристальным вниманием общественности, по ним можно судить о господствующих речевых стереотипах. Но, с другой стороны, большинство из того, что присуще языковой личности, задается и опосредуется языком общества.

Нужные слова, подходящие фразы, набор эффективных средств выразительности и образности определяют силу речевого воздействия и являются мощными факторами реальных общественных перемен.

Анализ речей современных политиков [3] позволяет сделать вывод, что имидж политического лидера создается не столько особым восприятием действительности (мировоззрением), сколько способностью языковой личности использовать для отражения этой действительности различные средства речевого воздействия, обладание риторическими способностями и умением создать особую настрой у аудитории.

Литература

- 1 *Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. М., 1987. С. 3
- 2 *Оптимизация речевого воздействия.* М.: Наука, 1990
- 3 *Шестопал Е., Новикова-Грундт М.* Восприятие образов 12 ведущих российских политиков // Полис, 1996. № 5. С. 168 – 169.

И. В. Попова

НЕКОТОРЫЕ ЛЕКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА СОВРЕМЕННЫХ СМИ

Средства массовой информации, как известно, являются одним из основных способов осуществления политической и социальной коммуникацией, СМИ – важнейший институт современного общества, выполняющий информационную, просветительскую, рекламную и развлекательные функции и формирующий по сути общественное сознание в целом.

"Пресса, радио и телевидение давно превратились в глаза и уши общества", в "сторожевую собаку общественных интересов", в "четвертую власть". Эти парафразы в образной форме подчеркивают большое влияние средств массовой информации на общественное мнение, на политическое сознание, на власть. Использование новейших коммуникационных технологий увеличивают возможность суггестивного воздействия на общество, что проявляется в определенных изменениях языка СМИ в использовании лексических, экспрессивных, синтаксических языковых средств.

Анализируя язык современных СМИ, можно увидеть господствующие стереотипы, мнения, точки зрения. Именно язык фиксирует сложившиеся и официально признанные интеллектуальные рамки, в соответствии с которыми не только описывается и познается, но и изменяется окружающий мир. Большинство из того, что происходит в социальной сфере, опосредуется речью, создается и программируется языком. Определенные слоганы, подходящие по времени фразы и более сложные формы речи являются мощными (факторами реальных социальных перемен).

Язык журналистики, рекламы, радио, телевидения свидетельствует о том, что происходят изменения определенного рода в общественно-политической и нейтральной лексике. На наш взгляд, можно говорить о двух тенденциях в области употребления лексики современных СМИ: с одной стороны, часто используются слова с нечеткими содержательными характеристиками, с размытым смыслом, термины, имеющие дополнительный эмоциональный смысл в зависимости от контекста (например, "силовик" в значении "сильная рука, бесстрашный национальный освободитель" в интервью В. В. Путина [2]).

Отсутствие слов с четкой и доступной семантикой наличия, абстрактных лозунгов, политических символов и т. д. связано с тенденцией удовлетворения определенных психологических и рациональных потребностей различных возрастных и социальных слоев. Отсюда чрезмерная перенасыщенность языка молодежным сленгом, воровским жаргоном, в сочетании с избытком иноязычной лексики и неологизмов. С другой стороны, зачастую применяется лексика с повышенной конкретностью, ведущая к канцеляриту (например, вместо "грузин" или "кавказец" употребляются сочетание "лицо кавказской национальности").

Ряд исследований показал, что неясность смыслов, размытость критериев обуславливает недоступность интерпретации происходящих событий и возможной перспективы их развития и приводят к перенапряжению, общественным срывам, проявлению агрессии, беспокойству [1]. Личность начинает испытывать проблемы в идентификации своих собственных жизненных ориентиров и в понимании общественных проблем. Выход из такой ситуации видится в переходе на лексику, имеющую менее абстрактный уровень и обладающую четкими материальными первоосновами, в очищении языка от излишнего иноязычного баласта (хотя бы там, где есть семантические русские аналоги) и отказа от дальнейшей вульгаризации речи в угоду потребностям малокультурной части населения.

Литература

- 1 Речевая агрессия и гуманизация общения в средствах массовой информации: Сб. науч. ст. Екатеринбург, 1997.
- 2 Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации: Сб. науч. ст. М.: Наука, 1990.
- 3 Человеческий фактор в языке: языковые механизмы экспрессивности: Сб. науч. ст. М.: Наука, 1991.

СОДЕРЖАНИЕ

Выжимова Т. И. В мире моем...; Я посвящаю все тебе,
чье имя – женщина в судьбе
.

<i>Часовских Е. Р. М.</i> 22.10.1999; Монолог Евы	4
.....	
<i>Минаев Р. Я</i> волшебным резцом...; Инквизитор	5
.....	
<i>Тырновецкая Е. П.</i> Перцептуальный аспект художественного времени в "Повестях Белкина" А. С. Пушкина	7
<i>Шепелёв А. А.</i> Николай Ставрогин – главный герой "Бесов" Ф. М. Достоевского	8
.....	
<i>Часовских Е. В.</i> Концепция государства в художественно-философской системе Даниила Андреева. На материале "Розы Мира"	12
.....	
<i>Ильина С. А.</i> "О, Русь моя!.." Россия в художественной концепции А. Блока	23
.....	
<i>Юскова Н. В.</i> Пьеса Е. Замятина "Блоха" и её прозаический лесковский текст-предтеча	28
.....	
<i>Кривошеина О. А.</i> "Антоша Чехонте" в рассказах Е. И. Замятина	30
.....	
<i>Ишин А. В.</i> "Пролетарская культура" и футуризм: к вопросу о сближении идейно-эстетических концепций	32
<i>Шмарова С. Н.</i> Герой и время в рассказах А. Солженицына 60-х и 90-х годов XX столетия	34
.....	
<i>Стахова Л. Л.</i> Тема "Личность и история" в романе Владимира Максимова "Заглянуть в бездну"	36
.....	
<i>Незабудкина Е. В.</i> Концепт "Железного пути" России в романе Владимира Максимова "Карантин"	37
.....	
<i>Савушкина Н. Н.</i> "Слово" А. С. Пушкина в романе В. Максимова "Прощание из ниоткуда"	38
.....	
<i>Карпова В. В.</i> Мотив сна в современной постмодер-нистской литературе	40
.....	
<i>Конопкина Н. П.</i> К вопросу о "лирическом герое" русской рок-поэзии 70 – 90-х годов XX века. Опыт	41

анализа	
<i>Выжимова Т. И.</i> "Что скрыто в имени твоём? " По роману Умберто Эко "Имя Розы"	43
.....	
<i>Попова Т. В.</i> Антонимические отношения глагола работать. На примере лексико-семантического варианта "заниматься каким-либо делом; трудиться"	47
.....	
<i>Хамидова Л. В.</i> Лингвостилистические особенности современных рекламных текстов	50
.....	
<i>Архипова Л. В.</i> Из наблюдений над семантикой глагольного слова "делать" и его сочетаемостью	52
.....	
<i>Самокрутова Л. В., Ильинский А. А.</i> К вопросу о функциях фразеологизмов в раннем творчестве В. Максимова	55
.....	
<i>Попова Е. В.</i> Влияние языковой личности на имидж политика	57
.....	
<i>Попова И. В.</i> Некоторые лексические особенности языка современных СМИ	59
.....	

Тамбов • Издательство ТГТУ • 2001

ББК Ш 1/(Рус)
Х 981

Х 981