

ISSN 2227—1384

МИНОБРНАУКИ РОССИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ПРИАМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМА»



ВЕСТНИК

ПРИАМУРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА ИМ. ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМА

НАУЧНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ЖУРНАЛ

*основан в 2008 году
выходит четыре раза в год*

№ 2(27) 2017

MINOBRNAUKI ROSSII
(THE MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE
OF THE RUSSIAN FEDERATION)

Federal'noe gosudarstvennoe biudgetnoe obrazovatel'noe uchrezhdenie
vysshego obrazovaniya
«PRIAMURSKII GOSUDARSTVENNYI UNIVERSITET IMENI SHOLOM-ALEICHEMA»

(Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education
«SHOLOM-ALEICHEM PRIAMURSKY STATE UNIVERSITY»)



VESTNIK
PRIAMURSKOGO GOSUDARSTVENNOGO
UNIVERSITETA IMENI SHOLOM-ALEICHEMA
(SHOLOM-ALEICHEM PRIAMURSKY STATE
UNIVERSITY BULLETIN)

NAUCHNO-OBRAZOVATEL'NYI ZHURNAL
(SCIENTIFIC AND EDUCATIONAL JOURNAL)

osnovan v 2008 godu
vykhodit chetyre raza v god

(founded in 2008
is issued four times a year)

№ 2(27) 2017

УЧРЕДИТЕЛЬ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Приамурский государственный университет имени Шолом-Алейхема»

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Н. Г. Баженова, кандидат педагогических наук, доцент — главный редактор,
П. Н. Толстогузов, доктор филологических наук, профессор — зам. главного редактора,
В. В. Николаева — ответственный секретарь.

Н. М. Байков, доктор социологических наук, профессор (Хабаровск, Россия),
С. В. Березницкий, доктор исторических наук, профессор (Санкт-Петербург, Россия),
И. М. Воротилкина, доктор педагогических наук, профессор (Биробиджан, Россия),
В. Л. Земляк, кандидат физико-математических наук (Биробиджан, Россия),
Е. О. Клинская, кандидат биологических наук, доцент (Биробиджан, Россия),
В. М. Козин, доктор технических наук, профессор (Комсомольск-на-Амуре, Россия),
О. Л. Коноваленко, кандидат юридических наук, доцент (Биробиджан, Россия),
Б. М. Котлерман, доктор философии (PhD), профессор (Рамат-Ган, Израиль),
В. И. Пятак, кандидат философских наук, доцент (Биробиджан, Россия),
Б. Е. Фишман, доктор педагогических наук, кандидат физико-математических наук, профессор (Биробиджан, Россия),
Е. Я. Фрисман, член-корреспондент Российской академии наук, доктор биологических наук, профессор (Биробиджан, Россия),
О. Е. Шаповалова, доктор психологических наук, профессор (Биробиджан, Россия),
В. Г. Шведов, доктор географических наук, доцент (Биробиджан, Россия),
В. Т. Шишмаков, доктор экономических наук, профессор (Хабаровск, Россия).

Ответственный за номер — д. филол. н. П. Н. Толстогузов

Литературный редактор — к. филол. н. Л. Н. Капуцына,
технический редактор — В. В. Николаева

Адрес в Интернете: <http://pgusa.ru/ru/vestnik>

Адрес редакции: 679015, г. Биробиджан, ул. Широкая, 70-А. Тел. 4-63-69, e-mail: bir.izdatel@gmail.com

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (РОСКОМНАДЗОР).
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-66783.

Полное или частичное воспроизведение материалов допускается только с разрешения редакции.
Ссылка на журнал обязательна.

Подписано в печать 30.06.2017. Дата выхода в свет 10.10.2017. Формат 70×100 ¹/₁₆. Бумага офисная.
Усл. печ. л. 7,25. Уч.-изд. л. 7,15. Тираж 500 экз. Заказ № 76/2017. Свободная цена.

Издательский центр Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема
679015, г. Биробиджан, ул. Широкая, 70-А

Отпечатано в типографии Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема
679015, г. Биробиджан, ул. Широкая, 70-А

PARENT ORGANIZATION

Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education
«Sholom-Aleichem Priamursky State University»

EDITORIAL BOARD

N. G. Bazhenova, PhD (pedagogics), associate professor — Editor-in-Chief,
P. N. Tolstoguzov, DSc (philology), full professor — Deputy Editor-in-Chief,
V. V. Nikolayeva — Executive Secretary.

N. M. Baykov, DSc (sociology), full professor (Khabarovsk, Russia),
S. V. Bereznitskiy, DSc (history), full professor (Saint-Petersburg, Russia),
I. M. Vorotilkina, DSc (pedagogics), full professor (Birobidzhan, Russia),
V. L. Zemlyak, PhD (physical and mathematical), associate professor (Birobidzhan, Russia),
E. O. Klinskaya, PhD (biology), associate professor (Birobidzhan, Russia),
V. M. Kozin, DSc (engineering), full professor (Komsomolsk-na-Amure, Russia),
O. L. Konvalenko, PhD (science of law), associate professor (Birobidzhan, Russia),
B. M. Kotlerman, PhD (study of culture), full professor (Ramat-Gan, Israel),
V. I. Pyatak, PhD (philosophy), associate professor (Birobidzhan, Russia),
B. E. Fishman, DSc (pedagogics), full professor (Birobidzhan, Russia),
E. Ya. Frisman, Corresponding Member of Russian Academy of Sciences, DSc (biology),
full professor (Birobidzhan, Russia),
O. E. Shapovalova, DSc (psychology), full professor (Birobidzhan, Russia),
V. G. Shvedov, DSc (geography), associate professor (Birobidzhan, Russia),
V. T. Shishmakov, DSc (economics), full professor (Khabarovsk, Russia).

Executive Editor — **P. N. Tolstoguzov**, DSc (philology)

Text Editor — **L. N. Kaputsina** (PhD, philology),
Technical Editor — **V. V. Nikolayeva**.

Internet address: <http://pgusa.ru/en/vestnik>

Editorial Office address: 679015, Russian Federation, Birobidzhan (city), Shyrokaya st., 70-A.
Phone: (42622) 4-63-69, e-mail: bir.izdatel@gmail.com

The journal is registered in Federal Service for Supervision in the Sphere of Telecom,
Information Technologies and Mass Communications (ROSKOMNADZOR).
Certificate of registration PI # FS 77-66783

Total or partial reproduction of the journal materials without permission of the publisher is prohibited.
Links to the journal is obligatory.

Signed for print 30.06.2017. Issued 10.10.2017. Format 70×100 1/16. Office paper.
Conv. printer's sheet 7,25. Publish. sheet 7,15. Number of copies 500. Order № 76/2017. Free price.

Publishing Centre of Sholom-Aleichem Priamursky State University
679015, Birobidzhan (city), Shyrokaya st., 70-A

Printed in printing office of Sholom-Aleichem Priamursky State University
679015, Birobidzhan (city), Shyrokaya st., 70-A

Содержание

СТАТЬИ.....	9
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ.....	9
Безруков А. Н. МЕТАЯЗЫКОВАЯ КОННОТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В ДИСКУРСЕ ПОСТМОДЕРНА	9
Галечко-Лопатина В. Д. ИМЯ ХУДОЖНИКА В СТИХОТВОРЕНИИ Ш. БОДЛЕРА «МАЯКИ»: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ	18
Орехов Б. В. ИСКУССТВЕННЫЕ НЕЙРОННЫЕ СЕТИ КАК ОСОБЫЙ ТИП DISTANT READING	32
Пинковский В. И. ДИДАКТИЗМ И ЛИРИЗМ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ XVIII ВЕКА.....	44
Селюнина О. А. СИСТЕМА ТЕКСТООРИЕНТИРОВАННЫХ ЗАДАНИЙ ПО ТЕМЕ «НАУЧНАЯ ПАРАДИГМА»	67
Спивакова Е. М. РУССКИЕ ИМЕНА КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ В АСПЕКТЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ	74
Спивакова М. М. КОМПАРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ РУССКОГО КОНЦЕПТА «ЧЕСТЬ» И КИТАЙСКИХ КОНЦЕПТОВ 荣 «RÓNG» И 尊 «ZŪN».....	82

Твердохлеб О. Г. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИНСТРУМЕНТА (ТЕХНИКА) В СУБЪЕКТНЫХ ПОЗИЦИЯХ В РУССКИХ ПРЕДЛОЖЕНИЯХ, ОБРАЗОВАННЫХ ГЛАГОЛАМИ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ, ОРИЕНТИРОВАННОГО ОТНОСИТЕЛЬНО КОНЕЧНОГО ПУНКТА.....	90
Толстогузов П. Н. ФРАК В ТЕКСТЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XIX ВЕКА.....	100
Порядок публикации статей в журнале	112

Contents

ARTICLES.....	9
PHILOLOGICAL SCIENCES.....	9
Bezrukov A. N. METALINGUISTIC CONNOTATION ARTISTIC TIME IN THE POSTMODERN DISCOURSE	9
Halechko-Lopatina V. D. ARTIST'S NAME IN THE PERSONALITY OF SH. BODLER «MAYAKI»: INTERMEDIATE ASPECT.....	18
Orekhov B. V. ARTIFICIAL NEURAL NETWORKS AS A SPECIAL TYPE OF DISTANT READING	32
Pinkovsky V. I. DIDACTICISM AND LYRICISM IN THE FRENCH POETRY OF THE XVIII CENTURY.....	44
Selyunina O. A. SYSTEM OF TEXTORIENTED TASKS ON THE THEME «SCIENTIFIC PARADIGM».....	67
Spivakova E. M. RUSSIAN NAMES OF CHINESE STUDENTS IN INTERCULTURAL COMMUNICATION	74
Spivakova M. M. THE COMPARATIVE ANALYSIS OF RUSSIAN CONCEPT «ЧЕСТЬ» AND CHINESE CONCEPTS 荣 «RÓNG» И 尊 «ZŪN».....	82

Tverdokhlebo O. G. REPRESENTATION OF THE TOOL (TECHNIQUE) TO THE SUBJECT POSITION IN RUSSIAN SENTENCES FORMED BY VERBS OF MOVEMENT, ORIENTED RELATIVE TO THE DESTINATION	90
Tolstoguzov P. N. DRESS COAT IN THE TEXT OF THE SIXTH CENTURY RUSSIAN CULTURE	100
PROCEDURE FOR THE PUBLICATION OF ARTICLES IN THE JOURNAL.....	112

СТАТЬИ

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

УДК 82.03

А. Н. Безруков

МЕТАЯЗЫКОВАЯ КОННОТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В ДИСКУРСЕ ПОСТМОДЕРНА

Специфика художественного времени в постмодернизме объясняется особой семиотической природой. Интертекстуальная игра смешивает художественное время в интерферентную точку, тем самым регулируя смысловые координаты постмодернистского текста. Методология исследования синтезирует принципы рецептивного подхода, герменевтического толкования текста, структурализма. Новизна работы заключается в конкретизации метаязыковых свойств одной из магистральных категорий литературного произведения.

Ключевые слова: художественное время, рецепция текста, постмодернизм, дискурс, «Москва — Петушки», Венедикт Ерофеев.

Постмодернизм в научной среде давно стал явлением нарицательным, ибо теоретический и рецептивный подходы к анализу художественных текстов указанной эпохи конкретизировали его должное положение в отечественной и мировой периодике. И все же актуальность феноменологического исследования данной историко-культурной парадигмы кажется, на наш взгляд, вполне обоснованной и актуальной. Именно постмодернистский текст интересен для реципиента своим объемным потенциалом сокрытых значений, в частности, формирующихся благодаря метаязыковой коннотации художественного времени.

Следует отметить, что время есть наиболее спорная категория в онтологическом и общеполитическом аспектах. Как указывал Платон, «первообразом... времени послужила вечная природа, чтобы оно уподо-

Безруков Андрей Николаевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии (Башкирский государственный университет, Бирский филиал, Бирск); e-mail: in_text@mail.ru.

© Безруков А. Н., 2017

билося ей, насколько возможно» [10, с. 519]. Скорее всего, неконкретность, неточность времени может быть определена его трансформационной, историко-генеративной природой. «Время явно не ничто» [12, с. 397], думается нужно согласиться и признать этот тезис как данность. Понятие время возникло еще в древний период становления метафизики, но до настоящего момента не получило достаточно объективной конкретизации и верифицированного уточнения. Хотя уже в античном мифе время вербально отображено и это дает основание теоретически предположить, что реальный событийный ряд осознавался и принимался древним человеком как *эффект движения*, как вариант продления мысли, слова, в целом бытия. В контексте данного тезиса следует уточнить, что мифология для древних людей являлась тем поистине реальным, неотрывным от объективного отображения действительного. Следовательно, именно время помогает организовать координаты мира, «рецепция художественного текста» [4] в свою очередь дает повод для объективации событийной картины жизни.

Эстетическая деятельность — литература, музыка, живопись — в первую очередь, фиксирует время как контрапунктную эпистемологическую разверстку событий. Однако, на наш взгляд, время не является лишь только точкой фиксации автором-создателем чего-либо буквального, наличного, пределом допустимого рубежа восприятий и рецепций. Время в художественном тексте есть длительность существования персонифицированного героя, образа, потенциальный вариант художественных сравнений, условность изображения пространства. Писатели, поэты, драматурги концепт времени в транскрибированном виде сопоставляют с типологическим изменением персонажа, стадийной разверсткой условного образа-лица в пространстве сюжетных и смысловых эстетических ходов.

Мир литературно-художественного произведения получает особый статус кодификации, который в свою очередь дает возможность писателю поступательно воздействовать на читательское сознание с помощью потенциальной связности текстовых моделей, как вариант — знаков естественного языка. Вербализация намечает процесс коммуникативной деятельности автора и читателя, ибо «речь есть такое смысловое звуко-сочетание, части которого в отдельности что-то обозначают как сказывание, но не как утверждение или отрицание» [1, с. 95]. Таким образом, художественная действительность, отражаясь в корпусном конгломерате текстов, контролируется как сознательным намерением автора, так и имманентной установкой реципиента. Выход к горизонту смысловой проекции обеспечивается метаязыковой связностью постмодернистского конструкта.

Постмодернизм, нарушая и деконструируя системные запреты исторической динамики, реверсивно обращен к феноменам искусства, элементарным кодам, зафиксированным в культурной памяти. Такой

художественный прием позволяет постмодернистам сформировать небуквальную реальность, условный временной срез относительно популярной современной действительности. Время становится метаязыковым вариантом коннотаций в пределах авторского текстового полотна, обрамленного дискурсивной парадигмой. Линеарно сбив в точку, знаке культурной парадигмы, некий дисбаланс стилистического и буквально языкового воплощен в таких постмодернистских принципах как симулякр, нонселекция, гипертекст, ризома, интертекст, пастиш, двойной код.

Художественное время в случае использования обозначенных форм эстетической кодификации приобретает концептуальную трансформацию. Авторская стилиевая динамика, впитывая наследие прошлого, также синтезирует объем естественного понимания реальности. Следует отметить, что понятие стиля в контексте работы подразумевается как особый тип мышления, индивидуальная структура реакции на окружающий мир, некая мировидческая позиция автора. Деструктивная коллизия текста, детальнее — стиля, знака, языка, а далее и художественного времени, на наш взгляд, наиболее значима для прозы Венедикта Ерофеева.

Венедикт Ерофеев является автором классической постмодернистской поэмы «Москва — Петушки», ряда прозаических текстов-эссе («Саша Черный и другие», «У моего окна»), форм сингулярного варианта («Благая весть»), единственной окончательно законченной драмы «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора». Не такое объемное наследие писателя все же позволяет обратиться к нему как основной фигуре первой волны русского постмодернизма, сделавшей художественный акцент на несоответствии героя во времени, героя вне времени, персонажа буквально пребывающего в хроносе жизни.

Авторский стилистический код балансирует на пределе интертекстуальных вариаций, временных и межтекстовых смещений, балансе игры культурными концептами, интерференцией значений. Для Вен. Ерофеева проникновение во внутреннюю суть литературной и исторической памяти становится самоцелью бытования, неким инвариантом письма. Без обязательного пребывания в культурной атмосфере автор и автобиографический герой теряют столь важную составляющую рецептивного и метафизического действия — ощущения и допустимости свободы, перспективного потенциала продления жизни. Это немаловажно и ценно для писателя в русле разверстки мысли, слова, Логоса.

Поэтика и «эстетика постмодернизма» [5] проявляется на всех уровнях художественного полотна «Москвы — Петушков». Это формальный вид, языковая игра, текстовое варьирование, художественная наррация, незавершенный редуцированный смысл. Реализуя потенциал текста, автор формирует новую модель понимания реального мира, но с контрапунктов истории, литературы, философии. Поэма «Москва — Пе-

тушки», а так и надо трактовать жанр данного текста вслед за автором, является не столько фиксатором прошедших времен, сколько фактом непрерывного диалога внутри литературного процесса. Ерофеевский текст соединяет в единый центр классику античности, образцовость средневековья, эпистолы более поздних эпох, в частности художественные формы XIX и XX веков.

Временные рубежи «Москвы — Петушков» Вен. Ерофеева ограничиваются стандартом параметров: сутки, часы, минутное движение. Это идеальное время, выверенный и устоявшийся для читателя процесс. Но главный герой повествования совершает условное, метафизическое путешествие из «ада» Москвы в «рай» Петушков. Его цель увидеть любимый образ, встретиться вновь с желаемым, драгоценным и родным. Для Венички это путь вне времени, но в контексте временной ситуации, точке безусловного преодоления и предопределения слоев художественного космоса. «Выход за пределы сущего совершается в самой основе нашего бытия» [12, с. 26]. Таким образом, отсутствие единственности истины, метафизической правды и становится для героя поводом обрести особый статус свободы, преодоления тотального в языке, буквального в знаковом комплексе, окончательного в творчестве.

На первый взгляд, застыв во времени, герой «Москвы — Петушков» испытывает эстетический комфорт. Приобщение к искусству вековечного у Венички идет через автора, это происходит бессознательно, не скриптологически. Одновременно смешение кристаллизованного и стремительного придает интенсивность образу. Движение его сознанию также обеспечивают на протяжении разверстки текста нарочито, сознательно, и более часто бессознательно реминисцентные и аллюзийные включения, коннотация которых варьируется в зависимости от историко-эстетической рецепции. Читатель ориентирован на точечный взгляд окрест героя, видение персонажа эпицентром, сближающим разность времен, и должно стать принципом декодирования текста.

Поэма построена на условных знаках художественной фиксации времени. Параметры мира у Вен. Ерофеева коррелируются читательской компетенцией, условиями извлечения смысла, вариативным сопоставлением коннотаций. Мы исходим из представления, что знаковый комплекс поэмы допускает версии ее истолкования, даже при буквальном приращении ряда значений, так как диалог автора и мирового контекста, читателя и текста ризоматически открыт. Особый случай в творчестве Вен. Ерофеева это принцип межтекстового баланса, особой контекстуализации языка, «большое значение для успешного осуществления интенции автора приобретает убедительное, экспрессивное изображение объекта повествования» [8, с. 13]. Интертекстуальная игра смешивает художественное время в интерферентную точку, тем самым регулируя и смысловые параллели постмодернистского текста. Уместно отметить, что авторский нарратив Ерофеева цитатен, а перед читателем

симулятивный конструкт, пространство и время которого открыто в текстовую и культурную бесконечность.

Комбинаторный палимпсест «Москвы — Петушков» к чему-то обязательно отсылает: античная классика, Ветхий и Новый завет, легенды Средневековья, тексты эпохи Возрождения, литературный XIX век с отсылками к А. С. Пушкину, М. Ю. Лермонтову, Н. В. Гоголю, И. С. Тургеневу, Ф. М. Достоевскому, И. А. Гончарову, Л. Н. Толстому, Н. А. Некрасову, С. Я. Надсону, А. П. Чехову, XX век — с реминисценциями к Максиму Горькому, Александру Блоку, Валерию Брюсову, Федору Сологубу, Николаю Островскому, Михаилу Булгакову. Вариации игры с пиктографическими фиксациями, получившими конкретизацию в том или ином авторском тексте, воплощают идею интерференции времени, функционально необходимого условия моделирования постмодернистского текста.

Семиотические концепты в «Москве — Петушках» редуплицируются: жизнь у Вен. Ерофеева — это и поезд-вакуум, и беседа-диалог, и судьба-трагедия, и крестный путь, и Вселенная-мир, и полилог всего со всем, и путешествие-игра, и нивелирование временных рубежей. Символически постмодернистское путешествие автора, да и читателя в мир фантазий, в мир литературных условностей, в мир буквальных реплик и слов умножает временные пределы, создает бытийную картину мира, «это непрерывающийся процесс сменяющих друг друга событий» [9, с. 1]. В ходе преодоления границ, как пространства, так и времени герой обретает индивидуальность, самость, независимость.

Экзистенция героя «Москвы — Петушков» это нивелирование личности, ее растворение во временной перспективе, в собственной истории. Путь, который избирает автор — это преодоление сути жизни, инобытие, скитание в пределах культурной парадигмы, совместное письмо с читателем. Верифицируя образ, контрастно объективируя героя, Вен. Ерофеев оформляет практику дискурсивного письма как отражения сознания. Художественный дискурс Ерофеева сложно-параметрический симбиоз нейтрального, эстетического и культур-философского. В нем превалирует интуитивность архаики с гармоничной проекцией в будущее. Нахождение в ситуации путешествия уже с подачи классических мифологических структур есть покорение и принятие для себя надчеловеческого, надинтуитивного. Подражая природе, уподобляясь процессу естественной динамики, и автор, и герой реплицируют эстетическое время. Оно не линейно, но сферично, не однополярное, но матричное, не структурировано, но дискурсивно. Следовательно, симулятивный вариант естественной жизни рождается у Вен. Ерофеева в трансформации текста, жанра и языка поэмы. Метаязыковой вариант разверстки времени в «Москве — Петушках» влияет также и на регулирование образного строя, расшифровку темы, манифестацию мотивов. Для читателя стиливая динамика поэмы в максимальной конкретизации

письма как предела, как сверхзадачи художника. Таким образом, автор решает не столько проблему сложения наличной структуры, разверстку сюжета, сколько задачу синтеза эпического масштаба — вневременной сбив и лирической условности — эстетическая конкретизация.

Искажение времени в поэме становится также целью достижения самоиронии и гротеска, что необходимо для утверждения человека в окружающем его пространстве. Точечно-предметный мир, детальная расстановка «Москвы — Петушков» фрагментарна, но консолидация изображения с прямым манифестом к реципиенту базово формирует естественность наррации. Текст поэмы запечатлел эстетическое дыхание жизни, если так можно смело заявить. Для автора такая организация дискурса не формальный принцип игры, но многомерное знаково-семиотическое полотно общечеловеческого бытия. Консолидировать такой мир, значит «помыслить все его содержания, как одновременные, и угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента» [3, с. 37]. Герой же, вариативно названный идеологом, полемически дистантен литературному контексту, его ощущение временного консорциума относительно мира выглядит иначе, сложнее и сингармоничнее. Веничка рожден самим текстом, который так близок автору, но не является собственным своим.

Фокус внимания Вен. Ерофеева на интересубъективной реальности, сконцентрирован не на поезде, не на вагоне, но на перегоне от станции до станции, от одной текстово-сюжетной схемы к другой, от денотата знака к концепту, фреймовой структуре. Течение жизни в «Москве — Петушках» созвучно течению мысли, в этом и особая феноменальность автора. Время, что важно, в тексте зафиксировано, на первый взгляд остановлено, хотя это иллюзия, так как читатель четко видит именно течение жизни, которая не прекращается, может быть даже становится вечной. Вечной, как для автора — модель мифотворчества, вечной — для читателя — непрекращающийся литературный диалог. Всецело Вен. Ерофеев призывает читателя к самопознанию и раскрытию эстетического интереса, действительно активизируя память: «Да знаете ли вы, сколько еще в мире тайн, какая пропасть неисследованного, и какой простор для тех, кого влекут к себе эти тайны!» [7, с. 67]. Диалогически читатель для автора становится фигурой объективации культурных, онтологических смыслов.

Пространство «Москвы — Петушков» объединено в поэнное целое, некий код литературной ментальности. Демиургическая роль автора непререкаема, он ведет читателя к новой смысловой цели, намечая лишь условную достижимую цель. Время в данном случае является тем сложным руководством к действию, которое формирует авторский дискурс, направляет взгляд реципиента. Демифологизация прошлого и настоящего в поэме свидетельствует о желании автора обрести смысл прошлого в настоящем, так как с течением времени наблюдалось искажение

классических манифестаций, голосов, знаков. Следует отметить, что авторская языковая игра яркий тому пример.

Фронтиры времени у Вен. Ерофеева совмещены в единый вариативный поток. Автор не разбивает пространственные координаты на условные «верх — низ», «земное — космическое», собственно «время — пространство». Веничка осуществляет ирреальное путешествие, путешествие к самому себе, одновременно с этим к идеальному читателю. Деминурическое слово обращено к современникам и потомкам, классикам и реципиентам. Миф, рожденный текстом поэмы «Москва — Петушки», не покидает условных пределов; движение формирует путь, маршрут не предполагает остановки. Полет души, «полет мысли» [7, с. 79], который так жаждет ощутить герой, вот что будет первоочередным. Следовательно, происходящее с героем во времени, вне времени, уже становится не буквально своим, но знаково-всеобщим.

Приметами травелога во времени у Вен. Ерофеева являются: начало поэмы («вышел на Савеловском»), начало метафизического маршрута (Москва), герой (Веничка), собственно время (точечный пуктир), маршрутизация (стандартный набор станций), образный строй (фигуры истории, культуры — Ахиллес, Понтий Пилат, Сфинкс, Митридат, Минин, Пожарский, Чехов, Шиллер, Гёте, Римский-Корсаков, Мусоргский), финальная точка путешествия (Петушки), собственно сам текстовый финал («Неизвестный подъезд»). Иначе складывается смысловой вектор. Его начало и конец установить невозможно, он движется к «дискурсу свободы» [11, с. 540], который лишь намечен, обозначен культурной и литературной сферами.

Практика постмодернистского письма все облекает в игру. Условия игры смыслами — есть наиболее ценностная установка для читателя. Читатель как бы совершает буквальное путешествие совместно с Веничкой, эстетически — вместе с автором. Каталогизация идей и концептов поэтов, писателей, философов, художников и мыслителей смешивается в имманентном сознании реципиента, преодолевая тем самым границу наличной формы. В данном случае используется так называемая реляционная черта времени — наличное сообщение о факте, идентификацию смысла которого осуществит сознание читателя. Такой, на первый взгляд, «привативный модус... соответствует его потенциальной неисчерпаемости» [2, с. 263]. Идентификация смысла будет трансформироваться в условный, меняющийся смысловой поток. Сгущение знаков времени, наделенных объемной коннотацией, будет происходить по мере развития культурной истории, трансформации сознания героя, сознания как предчувствия.

Таким образом, можно сделать вывод, что поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» является особой формой смешения, варьирования художественных временных рубежей. Время текста в поэме не линейно, но параметрично. Модель путешествия для автора также становится потенциальной возможностью преодоления тоталитарности мышления, буквально-

сти знака, методом дисперсии художественного слова. Сочетание разных временных пластов у Вен. Ерофеева обеспечивает автобиографическому герою маршрут к личной свободе, свободе как основной номинации жизни. Вслед за героем-автором движение в среде классических форм, сюжетов, образов, пространственных рамок совершает и читатель.

Рецептивно «Москва — Петушки» есть языковой палимпсест. Все в тексте сконцентрировано на точечную разверстку нового мифа как модели авторского понимания сути жизни. Автор, погружая собственный текст в эстетико-литературный конгломерат чужих текстов, открывает перед читателем отраженную и, одновременно с этим, преломленную действительность. Читатель, соподчиняясь общей заданности наличного конструкта, уже сам начинает эстетически осваивать генеративное ядро смыслов. Организуя особую стилистику и поэтику кода времени, Вен. Ерофеев транслирует эстетику художественного дискурса, погружает читателя в смысловое множество. Одновременно с этим, «смысл — это не конкретная сущность в совокупном составе..., а своего рода вселившаяся в таковой абстрактная форма» [6, с. 410]. В тексте поэмы наблюдается как симулятивное удвоение реальности, так и дисперсия смысловых магистралей под воздействием интерференции времени. Следовательно, «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева есть свидетельство непрекращающегося культурного диалога автора и среды, героя и художественного времени, читателя и множественности потенциальных коннотаций.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристотель. Собрание сочинений. В 4 тт. Т. 2. М.: Мысль, 1978. 688 с.
2. Барт Р. Нулевая степень письма. М.: Академический Проект, 2008. 431 с.
3. Бахтин М. М. Собрание сочинений. В 7 тт. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. 799 с.
4. Безруков А. Н. Рецепция художественного текста: функциональный подход. Вроцлав: Русско-польский институт, 2015. 300 с.
5. Безруков А. Н. Философская эстетика постмодернизма: деконструкция стиля и языка // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 11-3 (65). С. 14—16.
6. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. М.: Академический Проект, 2009. 489 с.
7. Ерофеев Вен. Собрание сочинений. В 2 тт. Т. 1. М.: ВАГРИУС, 2001. 351 с.
8. Коваленко Г. Ф. Термин «экспрессивность»: когнитивные аспекты // Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема. 2016. № 2 (23). С. 9—16.
9. Коковкина А. А. Аксиология пустоты в европейской и восточной традициях // Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема. 2011. № 1-1. С. 53—62.
10. Платон. Собрания в четырех томах. Т. 3. Ч. 1. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та; Изд-во Олега Абышко, 2007. 752 с.
11. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Академический Проект, 2008. 695 с.

12. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. 447 с.

* * *

Bezrukov Andrei N.

**METALINGUISTIC CONNOTATION ARTISTIC TIME
IN THE POSTMODERN DISCOURSE**

(Bashkir State University, Birk branch, Birk, Russia)

Specifics of art time in a postmodernism are explained by the non-uniform semiotics nature. Intertextual game combines a difference of art times in an interference point, regulating thereby coordinates of signification. The methodology of the analysis is based on the principles of receptive criticism, a hermeneutics, neorhetoric and structuralism. In article the attempt of a specification of meta-linguistic properties of art time as one of the main categories of the literary text.

Keywords: artistic time, poetics of the text, reception of the text, postmodernism, discourse, «Moscow — Petushki», Venedikt Y Erofeev.

REFERENCES

1. Aristotel'. *Sobranie sochinenij* (The Complete Works), in 4 vols., vol. 2, Moscow, Mysl' Publ., 1978. 688 p.
2. Bart R. *Nulevaja stepen' pis'ma* (Writing Degree Zero), Moscow, Akademicheskij Proekt Publ., 2008. 431 p.
3. Bakhtin M. M. *Sobranie sochineniy* (The Complete Works), in 7 vols., vol. 2, Moscow, Russkie slovari Publ., 2000. 799 p.
4. Bezrukov A. N. *Retseptsiya khudozhestvennogo teksta: funktsional'nyy podkhod* (The Reception of Literary Text: Functional Approach), Vroslav, Russko-pol'skiy institute Publ., 2015. 300 p.
5. Bezrukov A. N. Philosophical Aesthetics of Postmodernism: Deconstruction of Style and Language [Filosofskaya estetika postmodernizma: dekonstruktsiya stilya i yazyka], *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2016, no. 11-3(65), pp. 14–16.
6. Gusserl' E. *Idei k chistoy fenomenologii i fenomenologicheskoy filosofii. Kniga pervaya* (Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book), Moscow, Akademicheskij Proekt, 2009. 489 p.
7. Erofeev Ven. *Sobranie sochineniy* (The Complete Works), in 2 vols., vol. 1, Moscow: VAGRIUS Publ., 2001. 351 p.
8. Kovalenko G. F. Cognitive Aspects of the Term «Expressiveness» [Termin «ekspressivnost'»: kognitivnye aspekty], *Vestnik Priamurskogo gosudarstvennogo universiteta im. Sholom-Aleykhema*, 2016, no. 2 (23), pp. 9–16.
9. Kokovkina A. A. Axiology Voids In European And Eastern Traditions [Aksiologiya pustoty v evropeyskoy i vostochnoy traditsiyakh], *Vestnik Priamurskogo gosudarstvennogo universiteta im. Sholom-Aleykhema*, 2011, no. 1-1, pp. 53–62.
10. Platon. *Sobraniya v chetyrekh tomakh* (The Complete Works), in 4 vols., vol. 3. ch. 1, St. Petersburg, 2007. 752 p.
11. Riker P. *Konflikt interpretatsiy. Ocherki o germeneytike* (The Conflict of Interpretations. Essays in Hermeneutics), Moscow, Akademicheskij Proekt, 2008. 695 p.
12. Khaydegger M. *Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya* (Time and Being: Articles and Speeches), Moscow, Respublika Publ., 1993. 447 p.

* * *

УДК 82.081

В. Д. Галечко-Лопатина**ИМЯ ХУДОЖНИКА
В СТИХОТВОРЕНИИ Ш. БОДЛЕРА «МАЯКИ»:
ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ**

Статья посвящена анализу стихотворения Ш. Бодлера «Маяки» с использованием интермедийного подхода. Показано, что в воспроизведении иконографии поэт сочетает объективные средства вербализации иконического объекта со средствами субъективными.

Ключевые слова: интермедийность, взаимодействие искусств, интертекстуальность, экфрасис, Шарль Бодлер.

Термин «интермедийность» сегодня приобрёл большую популярность. В современной науке он понимается как один из видов интертекстуального структурирования художественного произведения, при котором само понятие текста становится более широким [13]. По мнению Н. В. Тишуниной, интермедийность — термин, который замещает понятие «взаимодействие искусств», особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков различных видов искусства в системе единого художественного целого; наличие в художественном произведении таких образных структур, которые включают информацию о другом виде искусства [14].

Вместо термина интермедийность некоторые учёные используют термины «синкретическая интертекстуальность» (Арнольд) или «интерсемиотичность» (Прохорова) [См. 11]. Ссылаясь на Дж. Мюллера и У. Вулфа, о необходимости различать интермедийность и интертекстуальность говорит Э. В. Седых, отмечая, что интертекстуальность — это взаимодействие текстов внутри одного семиотического кода, а интермедийность основана на корреляции разнородных медиаканалов [11].

В задачи данной статьи входит рассмотрение одной из форм интермедийности — экфрасиса, а точнее, — спорному в теории интермедийности вопросу включения простого упоминания имени художника или названия его произведения в систему интермедийных связей, поскольку не все исследователи считают такое включение правомерным.

Галечко-Лопатина Вера Дмитриевна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры филологии и журналистики (Приамурский государственный университет имени Шолом-Алейхема, Биробиджан); e-mail: halechkovera@mail.ru.

© Галечко-Лопатина В. Д., 2017

Например, И. А. Суханова «простое упоминание факта смежного искусства в тексте, когда само произведение остаётся за пределами рассматриваемого текста, для адекватного понимания которого читатель должен быть знаком с невербальным источником» [12, с. 7], считает интермедиальной отсылкой. Интермедиальная отсылка, по мнению исследователя, «является одновременно и обычной интертекстуальной связью, точечной цитатой» [12, с. 8]. Другие исследователи, напротив, признают подобные «точечные цитаты» полноценной частью экфрастического описания. Представляется также важным замечание Ж. Хетени: «... когда текст прямо называет авторов какого-то художественного произведения, то собственные имена художников выступают в роли эмблемы, этикетки эпохи, философии, *кода*» [15, с. 165].

Рассматривая методику анализа взаимодействия литературы и живописи, О. И. Суханова предлагает начинать исследования подобного рода с выявления материальных носителей интермедиальных связей. В их число учёным были включены языковые средства объективной и субъективной вербализации иконического источника. К первым были отнесены номинации деталей картины и их очевидных признаков, расположения деталей относительно друг друга. Ко вторым — оценочные слова и тропы [12].

Стихотворение Ш. Бодлера «Маяки» входит в цикл «Сплин и идеал» «Цветов зла», в котором с достаточной чёткостью просматриваются стихи об искусстве и художнике.

В интермедиальном аспекте это стихотворение ориентировано на изобразительные (пластические) искусства, и только один раз в нём речь идёт об искусстве временном — музыке — в связи с отсылкой на имя композитора. Исходя из классификации А. Ханзена-Лёве, тип интермедиальных отношений, представленный в стихотворении «Маяки», — это трансфигурация (использование в литературном произведении образов, мотивов, сюжетов других видов искусства) [См. 11], или экфрасис. Экфрасис — понятие греко-римской риторики; первоначально — украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление [См. 7, с. 5]. Л. Геллер предлагает называть экфрасисом всякое воспроизведение одного искусства средствами другого: «Назовём экфрастичными словесные описания не только «застывших» пространственных объектов, но и «временных»: кино, танца, пения, музыки» [7, с. 15].

Отметим, что преимущественный интерес к изобразительным искусствам у Бодлера был не случайным: в историю французской литературы он вошёл не только как поэт, но и как художественный критик, умевший оценить произведения живописи и музыки, кроме того, у него был талант рисовальщика, он дружил со многими художниками (его портреты писали Г. Курбе, Э. Мане, О. Домье, Т. Фантен-Латур и др.). Домье говорил, что Бодлер мог бы стать великим художником, если бы

не предпочёл стать великим поэтом. Часто говоря об одном виде искусства, Бодлер предпочитал его характеризовать через другой: «аккорды красок», «гармония между колоритом и сюжетом» и т. п. [1, с. 152]. Поэт считал, что «взаимодействие и переключка искусств выражают глубокий и универсальный закон «всеобщей аналогии» [Цит. по: 4, с. 105 — 106]. Сонет «Соответствия» с этой точки зрения может рассматриваться как ключевой текст: поэзия должна установить соответствия между искусствами — между архитектурой, графикой, скульптурой, живописью, музыкой. И все-таки для Бодлера в этой переключке искусств ведущую роль играли пластические восприятия, которым «аккомпанируют» слуховые ощущения и запах. Обоснование принципов взаимодействия искусств содержится в критических статьях Бодлера.

Примечательно, что и в поэтическом сборнике «Цветы зла» Бодлер обращается к образам великих художников, скульпторов, графиков, их творениям, а отдельные его стихи вообще написаны под впечатлением того или иного произведения (гравюры, картины), а то и жанра или направления в целом. Так, картина Делакруа «Тассо в темнице» послужила горьким размышлением о судьбе творческой личности (стихотворение «На картину «Тассо в темнице» Эжена Делакруа»). Поэтической парафразой к известной картине Э. Мане можно считать стихотворение «На картину Эдуарда Мане «Лола из Валенсии». А поводом к созданию стихотворения «Фантастическая гравюра» (из цикла «Сплин и идеал»), впервые опубликованного под заглавием «Гравюра Мортимера», послужил рисунок английского художника XVIII века Мортимера «Конь Блед, оседланный смертью». Как замечают составители примечания, гравюра воспроизводила сюжет из Апокалипсиса — предсказание гибели грешного мира [1]. Хотя следует заметить: Бодлер подвергает снижению, окарикатуриванию образ всадника-смерти. Стихотворение «Скелет-землероб» (цикл «Парижские картины») написано под влиянием гравюр из «Ликов смерти» Ганса Гольбейна Младшего и иллюстраций к «Анатомии» Андрея Везалия. Пласты мировой культуры довольно часто активизируются Бодлером различными способами: отсылками к именам художников и скульпторов, реминисценциями и переключками с известными картинами.

«Самым лаконичным в мировой литературе компендиумом «маяков» живописи» назвал стихотворение «Маяки» И. Гарин [6, с. 415].

В стихотворении «Маяки» каждому из восьми великих мастеров Бодлер посвящает строфу. А в финале стихотворения звучит гимн бессмертному искусству. В каждой строфе названо имя художника и дается очень краткая, но при этом достаточно ёмкая характеристика либо его работ, либо творческой манеры. Таким образом, свои впечатления от личности художников и их полотен Бодлер транспонирует в экфрасис.

Вопрос, требующий внимания в связи с анализируемым текстом, — вопрос о причинах выбора поэтом имён художников. Ведь рядом постав-

лены Леонардо да Винчи («зеркало, в чьем омуте бездонном мерцают ангелы, улыбочиво-нежны») и Гойя («на гнусном шабаше то люди или духи <...> тот кошмар»); Пюже («больной и бледнолицый царь каторги») и Ватто («вихрь легких души, в забвенье карнавальном блуждающих, горя, как мотыльковый рой»)¹. Почему такое необычное соседство? В одной из своих работ («Жизнь и творчество Эжена Делакруа») Бодлер писал так: «Поверхностный ум будет в первый момент озадачен несовместимым сочетанием имен, представляющих столь различные дарования и творческую манеру. Однако одухотворенный и вдумчивый взгляд тотчас усмотрит между ними близость, некое родство или братство, вытекающее из общей для всех них любви к высокому, народному, великому, всеобъемлющему — любви, которая неизменно выражалась и в так называемой декоративной живописи и в живописных *машинах*» [1, с. 254]. Естественно, что не только эти художники оставили неизгладимый след в человеческой памяти, но, как далее замечает Бодлер, «для каждого ... выбор определяется личным пристрастием»² [Там же]. Это с одной стороны. С другой — Бодлера интересовали те художники, чьи эстетические воззрения и творческая практика находили перекличку с его собственными устремлениями.

Первые восемь строф стихотворения «Маяки» представляют своеобразную панораму культуры Западной Европы, код — определённая система эстетических координат, значимых узлов и точек европейской культуры. Здесь и титаны Возрождения, и художники Нового времени. Столкновение в близком контексте имён нескольких великих художников — Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рубенса и других направлено на актуализацию ассоциативных знаков, связанных с характеристикой творчества, сюжетов их картин.

Чтобы вызвать нужную ассоциацию, поэт выбирает два-три сигнала, связанных с особенностями изображения того или иного сюжета, персонажа в творчестве художников, а смысловой центр переносит на интерпретацию.

И хотя живописцы и их искусство становятся самостоятельными объектами лирической рефлексии, но уже само название — «Маяки» — соотносено с другими: ведь маяки существуют для кого-то.

Итак, начало стихотворения представляет собой своеобразную «галерею», в которой последовательно представлены художники. Все, о ком идет речь в стихотворении, — Рубенс, Леонардо да Винчи, Рембрандт, Микеланджело, Пюже, Ватто, Гойя, Делакруа — имена в мировой живописи известные, они действительно знаки определённой культурной эпохи, но включены они Бодлером в текст не только и не столько в качестве «этикетки эпохи» или эпох (Леонардо да Винчи — ренессанс, маньеризм; Рубенс, Пюже — барокко; Ватто — рококо; Делакруа — роман-

¹ Стихотворение в переводе Вячеслава Иванова // Бодлер, Шарль. Цветы зла / пер. с франц. М.: Наука, 1970. С. 24—25.

² В статье упоминаются художники Рубенс, Рафаэль, Веронезе, Лебрен, Давид, Делакруа.

тизм). Отбор и принцип расположения имён позволяет оценивать экфрасис как «культурно-исторический принцип», принцип обмена «информацией «поверх барьеров», через хроно-топографические границы» [7, с. 19]. Ведь для Бодлера «верным мерилем искусства является его способность удерживаться в памяти» [1, с. 95].

Не выделяя никого из общего ряда, поэт передаёт индивидуальность каждого, создавая тем самым своеобразные «портреты художников в стихах». Пожалуй, наиболее традиционно Бодлером представлены Рубенс (1577–1640) и Леонардо да Винчи (1452–1519), у одного он отмечает жизнелюбие, у другого — тайну.

Рубенс, море забвенья, бродилище плоти,
Лени сад, где в безлюбых сплетениях тел,
Как воде в половодье, как бурям в полете,
Буйству жизни никем не поставлен предел¹.

Действительно, фламандский художник часто изображал пышные полуобнажённые тела в сильном движении, в физическом усилии, напряжении борьбы («Венера и Адонис», «Битва амазонок», «Похищение дочерей Левкиппа» и др.). Для прославленного мастера изображения бурных вакханалий, где вино золотыми струями проливается из сосудов между веселящимися нимфами и сатирами, человек — это прежде всего природно-животное существо: обнажённое тело, плоть и кровь. Не случайно М. С. Лебедевский считал, что «Рубенсу сродни эпикуреизм Сенеки, когда основой всех благ считается наслаждение, а конечной целью существования человека, его счастьем является жизнь согласно природе» [9, с. 40]. «Бродилище плоти», «сплетения тел», «буйство жизни» — эти метафоры характеризуют как творчество Рубенса, так и искусство барокко, выразителем которого был художник. Совершенно очевидно, что гедонизм был свойствен многим известным и прославленным произведениям Рубенса², но его художественные способности не были ограничены только прославлением радостей жизни. Важной составляющей способностей Рубенса Бодлер считал «композиционное и декоративное чутьё» [1, с. 153].

¹ Здесь и далее перевод В. Левика.

² Можно сравнить с характеристикой полотен Рубенса в стихотворении польского поэта Тадеуша Ружевица:

Рубенс золото
пчела в раскрытой розе

покрывающий Млечный Путь
Пан
нерест золото крови перьев
атласов тел огня перлов
барокко уст бедер
рубин

фанфары во славу жизни
(«В розе»)

[Пер. А. Эппеля]

Говоря о Леонардо да Винчи, Бодлер фиксирует внимание на знаменитом sfumato художника — «дымчатой» атмосфере его рисунков и картин, где предметные очертания становятся почти неуловимыми:

Леонардо да Винчи, в бескрайности зыбкой
Море тусклых зеркал, где, сквозь дымку видны,
Серафимы загадочной манят улыбкой
В царство сосен, во льды небывалой страны.

Цвето-световая среда четверостишия может быть соотнесена как с общими стилевыми особенностями колорита Леонардо да Винчи «серый тон», так и с иконографией «*бескрайность зыбкая*», «*сквозь дымку видны*», «*загадочной манят улыбкой*». Именно Леонардо да Винчи первым применил принцип «воздушной перспективы» — изменение цвета пейзажа в зависимости от глубины изображения, затуманенного атмосферой, — и технику sfumato — неуловимой градации оттенков, приводящей к размыву контуров и приданию некой таинственности картинам.

Рембрандт, скорбная, полная стонов больница,
Черный крест, почернелые стены и свод,
И внезапным лучом освещенные лица
Тех, кто молится небу среди нечистот.

В художественных статьях Бодлера довольно часто можно встретить отдельные замечания, касающиеся Рембрандта (1606—1669). В частности, он отмечает «задушевность» и «глубокое очарование» мастера [1, с. 153]. В картинах голландского художника обычно мало внешнего действия. Акцент он делает на внутреннем содержании образа или события. Лексика четверостишия («крест», «молиться») позволяет сказать, что Бодлер апеллирует к библейским полотнам художника. Именно в библейских сюжетах Рембрандт искал тот драматизм, ту степень духовного напряжения, когда проявляются самые высокие душевные порывы («*кто молится небу среди нечистот*»). Специфический характер полотнам Рембрандта придаёт насыщенная эмоциональная среда, которая окружает его героев. Живописно это выражается сложным взаимодействием цвета и света. Интрига картин Рембрандта, как справедливо заметил М. Кантор, состоит в том, что «из темноты возникает свет» [8]. Рембрандт сделал свет многозначной категорией («Ослепление Самсона», «Даная», «Возвращение блудного сына»). Эту устойчивую деталь композиций картин, когда свет прорезает тьму, акцентировал Бодлер — «*лучом освещенные лица*». Свет и цвет, соединённые с реальными предметами и деталями интерьера («*крест*», «*почернелые стены и свод*»), раскрывают богатство аналитических возможностей живописи. Светотень, сложные взаимодействия цвета и света легли в основу характеристики Рембрандта, данную Бодлером, что подчёркивается

антитезами в строфе: «почернелые» — «освященные», «небо» — «нечистоты», входя в характеристику иконографии (описание сюжетов и несущих смысловую нагрузку деталей) работ одного из старых мастеров. И хотя в строфе нет указаний на конкретные работы Рембрандта, однако А. Вержбицкий полагает: когда Бодлер писал «Маяки», он видел перед собой офорт Рембрандта «Три креста» [5].

Так же, как и в экфрастическом описании, посвящённом Рембрандту, в следующем четверостишии вербализации подвергаются не только отдельные детали, но и устойчивые композиционные приёмы:

Микеланджело, мир грандиозных видений,
Где с Гераклами в вихре смешались Христы,
Где, восстав из могил, исполинские тени
Простирают сведенные мукой персты.

Конечно, речь идёт о грандиозной росписи, выполненной Микеланджело, на потолке Сикстинской капеллы, которая являет собой библейскую историю от сотворения мира до потопа. Позже на алтарной стене художник выполнит величественную и драматичную фреску «Страшный суд», где предложит свою трактовку образа Христа. Он не благостный спаситель, а грозный судия, который единым мановением руки обрекает человечество на тяжкие страдания. Кстати, если в романском и готическом искусстве, а потом (с небольшими изменениями) и в эпоху Возрождения, как отмечает Дж. Холл, Иисус изображался в сцене Страшного суда «сидящим на троне или на арке (радуга), его руки воздеты, ладони наружу — он демонстрирует свои раны. (Чтобы быть спасённым, уже недостаточно творить милосердие при жизни, необходимо принять христианскую веру, провозглашенную здесь в видимых символах Страстей)» [16, с. 535–536], то на фреске Микеланджело мы видим: Иисус стоит в полный рост, его правая рука поднята в угрожающем жесте. Не только трактовка, но и изображение Христа, который вершит Страшный суд, даётся не в обычном для христианской иконографии обличье. Художник изобразил его в виде разгневанного нагого исполина, более напоминающего античных героев и титанов, что, между прочим, подчёркивается прямой отсылкой к знакомому читателя образу Геракла. Анализ, таким образом, подвергается процесс вербализации как основной способ «встраивания элементов произведения изобразительного искусства в словесный текст» [12, с. 9].

Несмотря на то, что живопись — искусство, связанное с глубоким размышлением, располагающее более сильными выразительными средствами, а скульптура лишь нагоняет скуку, а весь этот жанр является «вспомогательным», как писал Бодлер («Салон 1846 года»), тем не менее ещё один «маяк» — французский скульптор XVII века, представитель барокко Пьер Пюже (1620–1694):

Похоть фавна и ярость кулачного боя,
Ты, великое сердце на том рубеже,
Где и в грубом есть образ высокого строя, —
Царь галерников, грустный и желчный Пюже.

Пюже — автор произведений драматичных, полных необузданной мощи и, как заметил Ю. Н. Стефанов, близких по духу эллинистической культуре. И хотя в тексте нет указаний на статую «Милон Кротонский», созданную для версальского парка и изображающую знаменитого античного атлета¹, интермедияльные отношения между литературой и скульптурой определяются здесь сюжетом «ярость кулачного бойца». В этой главной работе Пюже изобразил момент, когда на Милона нападает лев. Его лицо сведено страхом, когти зверя вонзаются в его бедро. Это произведение, кажется, является вызовом эстетике современной мастеру изящной придворной скульптуре. Называя Пюже «царем галерников», Бодлер указывает на биографическую подробность скульптора — Пюже часто избирал моделями для своих работ каторжников Тулона, жителем которого он был. Отнюдь не случайны в тексте и эпитеты «*грустный и желчный*»: известно, что после 1682 года скульптор лишился покровительства двора из-за своего упрямства и сурового стиля. Как видим, поэт сосредоточен и на воссоздании внутреннего мира адресата, определении типа его личности и особенностей творчества.

Строфа о Пюже соседствует в стихотворении со строками, посвящёнными Жану-Антуану Ватто (1684—1721):

Невозвратный мираж пасторального рая,
Карнавал, где раздумий не знает никто,
Где сердца, словно бабочки, выются, сгорая, —
В блеск безумного бала влюбленный Ватто.

«Мираж пасторального рая» — это примета живописных полотен Ватто, и Бодлер не случайно её выбирает. С одной стороны, в творчестве Ватто получила воплощение тема мгновения, прекрасного в своей мимолётности, лёгкости (например, «Паломничество на остров Киферу», 1717), мгновения искушения, которому не могут, да и не хотят противостоять его герои. Мир картин Ватто — это мир, если воспользоваться словами Прево, «где дано вкушать столь дивные наслаждения. Но, увы! их слабая сторона в быстротечности» [10]. Заметим, кстати: сюжет картины «Паломничество на остров Киферу» Бодлер мрачно обыграл в своем стихотворении «Поездка на Киферу». С другой стороны, Ватто считается создателем так называемых «галантных празд-

¹ Современник Пифагора, Милон был борцом из Кротоны, его имя упоминается в «Метаморфозах» Овидия (XV, 229), о нём писали Геродот, Пиндар, Плутарх и др. древнегреческие и римские авторы.

неств» — причудливых сценок, созданных воображением художника и изображающих элегантно одетых молодых людей на фоне «облагороженной» природы, т. е. регулярного парка, украшенного мраморными статуями, фонтанами («Общество в парке», 1716—1718; «Затруднительное предложение», ок. 1716). Согласно иконографии сюжета «галантного времяпрепровождения» Ватто изображал праздную компанию, проводящую вместе досуг, одним из элементов которого были беззаботность, флирт и любовные приключения («Праздник любви», 1717, и др.). Между прочим, сюжет этот эксплуатировался и раньше («Сад любви» Рубенса), однако Ватто эту незатейливую оболочку наполнил новым смыслом. А включение в композицию сцен с персонажами итальянской комедии дель арте позволило французскому художнику стереть грань между театром и окружающим миром, между вымыслом и реальностью. В мотивном комплексе доминируют мотивы печального маскарада, непрочности, мимолётности счастья. «Мираж пасторального рая», сгорающие «сердца, словно бабочки», «карнавал», «блеск бала» — это знаки стиля, сюжета, палитры Антуана Ватто.

Сверкающий галантный праздник, карнавал трансформируется в картину шабаша у Франсиско Гойи (1746—1828). Здесь иная совокупность иконографических мотивов живописи:

Гойя — дьявольский шабаш, где мерзкие хари
Чей-то выкидыш варят, блудят старики,
Молодятся старухи, и в пьяном угаре
Голой девочке бес надевает чулки.

Бодлер был одним из первых (раньше, в 1842 году, вышла статья Т. Готье, посвящённая испанскому живописцу), кто сделал попытку расшифровать мир Гойи, который, по его словам, «открыл новые горизонты в области комического» [1, с. 174]. И Готье, и Бодлер обратили внимание на «достоверность чудовищного» в живописи Гойи. В статье «О некоторых зарубежных карикатуристах» Бодлер писал: «Гойя всегда велик, иногда он навевает ужас» [1, с. 175]. Речь идёт, конечно, о поздних работах Гойи. В конце 1819 года художник переселился в загородный дом, известный под названием «Дом глухого». Стены своего дома он расписал фресками — ужасными сценами с ведьмами и призранными видениями. За свой мрачный колорит сюжеты, которые напоминают ночные кошмары, они получили название «чёрных». В этих живописных росписях нашла отражение сложная игра аллегорий и иносказаний. Одни образы перекликаются с реалиями современной художнику политической ситуации, в других обнажается трагизм личных переживаний стареющего мастера. При помощи словесных образов, являющихся яркими приметами живописных полотен испанца, поэт ориентирует читателя на зрительные ассоциации, а потому кар-

тины (а точнее, гравюры) художника, не упоминаемые в тексте, могут быть названы или легко угаданы. Это и «Шабаш ведьм» из «Дома глухого», и графическая серия «Диспаратес» (исп. — «нелепости, безумства», «причуды»), которая носит фантастический, даже повышенно экспрессивный характер. Одна из работ Гойи изображает пляску стариков и старух, композиционно она совпадает с ранней картиной «Игра в жмурки» (1791), которая полна карнавального смеха. Можно предположить, что художник создал карикатуру на собственное жизнерадостное восприятие действительности в молодости. В статье «О некоторых зарубежных карикатуристах», характеризуя гравюры Гойи, Бодлер почти повторит сказанное в стихах о нём: художник «породил целый сонм колдуний, шабаша, всяческую чертовщину, детей, поджариваемых на вертеле...» [1, с. 175].

Следующая строфа посвящена современнику Бодлера — Эжену Делакруа (1798–1863):

Крови озеро в сумраке чащи зеленой,
Милый ангелам падшим безрадостный дол, —
Странный мир, где Делакруа исступленный
Звуки Вебера в музыке красок нашел.

Среди современных ему художников Бодлер выделял Делакруа, называя его «французским Рубенсом» [1, с. 276]. И на протяжении всей своей жизни поэт анализировал его творчество¹. Живопись Делакруа — пример синтетического мышления. Недаром сам Делакруа колебался, чему отдать предпочтение: живописи или музыке. Будучи горячим поклонником художника, Бодлер в статье «Всемирная выставка 1855 года» писал: «Великолепные аккорды красок переносят вас в мир гармонии и мелодии, и впечатление, получаемое зрителем этих картин, нередко сродни музыкальному» [1, с. 152]. И ещё: «... широкая голубая тень скользит в каденции, перед ней толпа оранжевых и нежно-розовых тонов, отдаленное эхо света. Эта великая симфония света, бесконечные вариации симфонии дня вчерашнего, эта последовательность мелодий, изменчивость которых основана на бесконечности, этот сложный гимн зовется цветом» [Цит. по: 17]. Не случайно «композитором в живописи» назвал Делакруа русский художник В. Суриков. Художественная выразительность была важнее всего для Делакруа, ради неё он даже мог жертвовать правильностью пропорций. Именно краски и формы создают в его работах ощущение цельности картины. Непосредственные впечатления и ощущение от творений художника, отражённые в статье, Бодлер выразил и в стихах, прокомментировав их так: «Крови озе-

¹ Отдельные разделы о Делакруа в «Салонах» 1845, 1846 годов, во «Всемирной выставке 1855 года», а также «Творчество и жизнь Эжена Делакруа» и др.

ро» — символизирует красный цвет; «в сумраке чащи зеленой» — зеленый цвет, дополнительный к красному; «странный мир» — тяга к сверхнатурализму; «безрадостный дол» — сумрачный грозовой фон в его полотнах; «звуки Вебера»¹ — ассоциация с романтической музыкой, навеянные гармонией его красок» [1, с. 152]. Жестокость, смерть и героизм — центральные темы в романтической живописи Делакруа. Отсюда и колорит картин Делакруа, который создаёт выразительное звучание. Одним из достоинств таланта Делакруа Бодлер считал духовную связь творчества художника с литературой. Свои картины Делакруа писал, заимствуя сюжеты из классических литературных источников (Данте, Шекспир, Гёте), а также романтических сочинений (романы В. Скотта, стихи Байрона). Именно под влиянием Байрона им были написаны «кровавые» полотна («Смерть Сарданапала», «Казнь дожа Марино Фальеро»). «Печаль и страстность» века, по мнению Бодлера, сумел отразить в своих картинах Делакруа. Собственно, идентифицировать конкретную картину в строфе о Делакруа невозможно, но в ней репрезентируется вербально эмоциональный накал, колорит произведений художника.

Если говорить о языковом строе стихотворения Бодлера, то он определяется не только описаниями, но и впечатлениями: «мир грандиозный видений», «странный мир», «дьявольский шабаш». Важным элементом формы экфрастического описания являются перечисления. В данном случае они расширяют и углубляют представления об особенностях восприятия и оценки эстетического объекта лирическим героем. Что касается авторского перечисления, следует подчеркнуть, что оно носит характер законченных, в какой-то мере итоговых оценочных суждений, раскрывающих в лирическом герое искусствоведа-профессионала. Отметим также, что словарь Бодлера насыщен метафорами, сцеплениями ассоциаций. Метафоры и эпитеты дают представление о стиле авторов (и о стиле эпох): «бродилище плоти», «зыбкая бескрайность», «тусклые зеркала», «скорбная, полная стонов», «мир грандиозный видений», «исполиньские тени», «пасторальный рай», «безумный», «дьявольский»; раскрывают колористические особенности картин: «почерневшие стены и свод», «крови озеро», «чаща зеленая»; говорят о сюжетах — «ярость кулачного боя», «блеск безумного бала», «шабаш». Тем самым автор ярко, образно, при этом «свёрнуто», позволяет выразить свои мысли и чувства, имеет возможность напомнить, а читатель воссоздать в своей памяти произведения художников, их сюжеты, героев.

Таким образом, в воспроизведении иконографии Бодлер предельно точен, мастерски сочетая объективные средства вербализации иконического объекта (номинация характерных деталей, моделирование композиционных особенностей живописных полотен) со средствами субъек-

¹ В отличие от своего современника Стендаля, поклонника композиционного и мелодического гения Ф. А. Моцарта, Д. Чимарозы, Дж. А. Россини, Бодлер предпочитал напряжённо музыкальные формы К. М. Вебера.

тивными (экспрессивно-оценочные слова, тропы), которые, оставаясь знаками индивидуального почерка живописца, в то же время объективируются через жанрово-стилевую соотнесённость с той или иной исторически существующей эстетической концепцией.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бодлер Шарль. Об искусстве / пер. с франц. Н. Столяровой и Л. Липман. М.: Искусство, 1986. 422 с.
2. Бодлер Шарль. Творчество и жизнь Эжена Делакруа // Бодлер Ш. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве / пер. с франц., предисл. Г. Мосешвили; сост. О. Дорофеева. М.: Рипол Классик, 1997. С. 758–787.
3. Бодлер Шарль. Цветы зла / пер. с франц.; изд. подготов. Н. И. Балашов, И. С. Поступальский; отв. ред. Н. И. Балашов. М.: Наука, 1970. 480 с.
4. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века / отв. ред. А. В. Бартошевич. М.: Наука, 1987. 320 с.
5. Вержбицкий А. Творчество Рембрандта [Электронный ресурс] URL: <http://www.rembrandts.ru/content/view/1003/115>
6. Гарин И. Проклятые поэты. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003. 848 с.
7. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 5–22.
8. Кантор М. Алхимия Европы // Перемены: веб-журнал [Электронный ресурс] URL: <http://www.peremeny.ru/column/view/1637/>
9. Лебедевский М. С. Портреты Рубенса. М.: Изобразительное искусство, 1993. 192 с.
10. Прево А.-Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско [Электронный ресурс] URL: <http://knijky.ru/books/istoriya-kavalera-de-grie-i-manon-lesko?page=23>
11. Седых Э. В. К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2008. Вып. 3. Ч. II. С. 210–214.
12. Суханова И. А. Интермедиальные связи трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист»: монография. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2013. 307 с.
13. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа: монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. 160 с.
14. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск № 12. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 149–154. [Электронный ресурс]. URL: http://anthropology.ru/ru/texts/tishunina/symp12_32.html.
15. Хетени Ж. Экфраза о двух концах – теоретическом и практическом. Тезисы несостоявшегося доклада // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 162–167.
16. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ., вступит. ст. А. Майкапара. М.: Крон-Пресс, 1997. 656 с.

17. Яковлева Т. Ю. Становление литературно-художественной журналистики Франции XIX века. Художественная критика Шарля Бодлера [Электронный ресурс] URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/yakovleva-stanovlenie-zhurnalistiki/muzykalnaya-kritika-bodlera.htm>.

* * *

Halechko-Lopatina Vera D.

ARTIST'S NAME IN THE PERSONALITY

OF SH. BODLER «MAYAKI»: INTERMEDIATE ASPECT

(Sholom-Aleichem Priamursky State University, Birobidzhan)

The article is devoted to the analysis of the poem by Baudelaire the "Lighthouses" with the aid of intermediate approach. It is stated, that in the iconography's reproduction the poet uses objective means of verbalization of iconic object along with the subjective means.

Key words: intermediality, interaction of arts, intertextuality, ekphrasis, Charles Baudelaire

REFERENCES

1. Bodler Sharl'. *Ob iskusstve* (About art), Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 422 p.
2. Bodler Sharl'. Creativity and life Eugene Delacroix [Tvorchestvo i zhizn' Ezheny Delakrua], *Tsvety zla. Oblomki. Parizhskiy splin. Iskusstvennyy ray. Esse, dnevniki. Stat'i ob iskusstve*, Moscow, Ripol Klassik Publ., 1997, pp. 758 – 787.
3. Bodler Sharl'. *Tsvety zla* (Flowers of evil), Moscow, Nauka Publ., 1970. 480 p.
4. Bozhovich V. I. *Traditsii i vzaimodeystvie iskusstv. Frantsiya konets XIX – nachalo XX veka* (Traditions and the interaction of the arts. France end of XIX-beginning of XX century), Moscow, Nauka Publ., 1987. 320 p.
5. Verzhbitskiy A. *Tvorchestvo Rembrandta* (Creativity Of Rembrandt), available at: <http://www.rembrandts.ru/content/view/1003/115>
6. Garin I. *Proklyatyie poety* (The cursed poets), Moscow, TERRA-Knizhnyy klub Publ., 2003. 848 p.
7. Geller L. Voskreshenie ponyatiya, ili Slovo ob ekfrasise [The resurrection of concepts or word about jekfrasise], *Ekfrasis v russkoy literature: trudy Lozanskogo simpoziuma* (Jekfrasis in Russian literature: proceedings of the Symposium, Lausanne), Moscow, MIK Publ., 2002, pp. 5 – 22.
8. Kantor M. Alkhimiya Evropy [Alchemy In Europe], *Peremeny*, available at: <http://www.peremeny.ru/column/view/1637/>
9. Lebedyanskiy M. S. *Portrety Rubensa* (Portraits By Rubens), Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1993. 192 p.
10. Prevo A.-F. *Istoriya kavalera de Grie i Manon Lesko* (History of Chevalier de Grie and Manon Lescaut), available at: URL: <http://knijky.ru/books/istoriya-kavalera-de-grie-i-manon-lesko?page=23>
11. Sedykh E. V. K probleme intermedial'nosti [The problem of intermedialnosti], *Vestnik Sankt-Peterburgskogo un-ta. Series 9. Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistika*, 2008, issue 3, part. II, pp. 210 – 214.
12. Sukhanova I. A. *Intermedial'nye soyazi trilogii D. S. Merezhkovskogo «Khristos i Antikhris»* (Intermedial context trilogy d. Merezhkovsky "Christ and Antichrist"), Yaroslavl', YaGPU Publ., 2013. 307 p.
13. Tishunina N. V. *Zapadnoevropeyskiy simvolizm i problema vzaimodeystviya iskusstv: Opyt intermedial'nogo analiza: monografiya* (Western European symbolism and the problem

- of interaction of Arts: Intermedia experience analysis), St. Petersburg: RGPU im. A. I. Gertsena Publ., 1998. 160 p.
14. Tishunina N. V. Metodologiya intermedial'nogo analiza v svete mezhdistitsiplinarnykh issledovaniy [Methodology of analysis in the light of the Intermedia interdisciplinary research], *Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka. K 80-letiyu professora Moiseya Samoylovicha Kagana: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* (Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka. Seriya «Symposium». Vypusk № 12. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo Publ., 2001, pp. 149–154, Available at: http://anthropology.ru/ru/texts/tishunina/symp12_32.html.
 15. Kheteni Zh. Jekfrazha on two ends-theoretical and practical. [Ekfrazha o dvukh kontsakh – teoreticheskom i prakticheskom. Theses failed report], *Tezisy nesostoyavshegosya doklada*, *Ekfrasis v russkoy literature: trudy Lozanskogo simpoziuma* (Jekfrasis in Russian literature: proceedings of the Symposium, Lausanne). Moscow, MIK Publ., 2002, pp. 162–167.
 16. Khol Dzh. *Slovar' syuzhetov i simvolov v iskusstve* (Dictionary of subjects and symbols in art). Moscow, Kron-Press, 1997. 656 p.
 17. Yakovleva T. Yu. Stanovlenie literaturno-khudozhestvennoy zhurnalistiki Frantsii XIX veka. Khudozhestvennaya kritika Sharlya Bodlera (The formation of the literary and art journalism in France in the 19th century. Art critic Charles Baudelaire), Available at: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/yakovleva-stanovlenie-zhurnalistiki/muzykalnaya-kritika-bodlera.htm>.

* * *

УДК 82

Б. В. Орехов**ИСКУССТВЕННЫЕ НЕЙРОННЫЕ СЕТИ
КАК ОСОБЫЙ ТИП DISTANT READING**

В статье рассматривается феномен художественных текстов, порожденных искусственными нейронными сетями на основе обучающей выборки. У такого рода текстов есть свои технические аспекты и культурно-интеллектуальный контекст. Технические особенности требуют, чтобы в качестве тренировочных текстов выступал большой массив данных. С большими объемами современное литературоведение работает в парадигме distant reading, предполагающей создание моделей, отражающих значимые характеристики исходных текстов. В текстах, порождаемых нейронными сетями также воспроизводятся стилистические особенности обучающего корпуса, так что сгенерированные тексты также можно рассматривать как синтетическую модель исходной выборки. В философском смысле работа с такими произведениями является деконструкцией поэзии и пересборкой самого понятия поэтического.

Ключевые слова: искусственные нейронные сети, стиль, стилеметрия, distant reading.

Искусственные нейронные сети как математическая модель появились ещё в 1940-х годах. Именно тогда возникла концепция отдельных функций-нейронов, связанных между собой по принципу, воспроизводящему связи клеток биологического мозга [29]. Нейронные сети стали одним из подходов так называемого «машинного обучения», комплекса методов, позволяющих благодаря применению статистики находить такие математические функции, которые бы максимально близко к действительности описывали тенденции в некотором исходном материале, называемом «обучающей выборкой». Если найти такие функции, то можно было бы предсказать, какие значения примут важные для нас параметры в неизвестном материале. Например, машинное обучение позволяет проанализировать данные о землетрясениях и на основе этого анализа сделать прогноз о том, где и когда произойдёт следующее землетрясение, какой оно будет силы, какими разрушениями будет сопровождаться. Подобные работы появляются сейчас и на материале художественных произведений. Так, группа специалистов по анализу данных постаралась предсказать, в какой последовательности будут умирать

Орехов Борис Валерьевич — кандидат филологических наук, доцент Школы лингвистики (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва);
e-mail: nevmenandr@gmail.com.

© Орехов. Б. В., 2017

персонажи серии романов Дж. Р. Р. Мартина «Песнь льда и пламени» [18]. Так как при создании таких моделей обычно нужно учесть множество значений множества факторов, ручные вычисления были бы малоэффективны, и практически единственным способом достичь результата является использование компьютеров. Отсюда происходит название — *машинное обучение*.

Нейронные сети отличаются от других методов машинного обучения тем, что перед созданием модели, аналитик не выбирает вручную важные для этой модели параметры (признаки), сеть делает это самостоятельно, причём обычно не так, как ту же операцию выполнил бы эксперт-человек. Такой подход неявным образом связан с созданием многослойных сетей, вызвавших к жизни то, что называется «глубоким» (или «глубинным») обучением (deep learning) [25], это наименее интуитивно понятный для человека, то есть наименее «объясняемый» метод; иными словами когда модель уже построена, специалист вряд ли сможет разобраться, как она устроена и почему даёт хороший результат. Противоположная ситуация наблюдается для такого алгоритма, как «деревья принятия решений» [17]: аналитик сможет легко разобраться, благодаря каким значениям каких признаков модель предсказывает значения для неизвестных данных.

Практическое применение нейронных сетей за прошедшие десятилетия ограничивалось как сложностями алгоритмического характера [10], так и недостатком вычислительных мощностей компьютеров второй половины XX века. Как было установлено уже давно [16], нейронные сети среди других алгоритмов машинного обучения особенно чувствительны к двум факторам: вычислительным возможностям (решение задачи требует быстрого процессора, иначе создание сети нельзя будет выполнить за разумное время) и размеру обучающей выборки (чем больше будет исходных данных, тем лучше они будут описаны).

В последние годы нейронные сети переживают расцвет, обусловленный тем что, во-первых, на теоретическом уровне удалось решить ряд принципиальных проблем, не позволявших сделать обучение эффективным [20]; во-вторых, существенно (главным образом, благодаря прогрессу в области создания графических процессоров) выросли доступные вычислительные мощности компьютеров; в-третьих, вырос объём доступных для тренировки сетей данных. В настоящий момент с рядом задач распознавания образов нейронные сети справляются лучше, чем человек [19].

Помимо решения аналитических задач (классификация объектов) нейронные сети способны и осуществлять синтез. Широкую известность приобрело основанное на технологии нейронных сетей приложение Prisma, модифицирующее пользовательскую фотографию таким образом, чтобы она воспроизводила индивидуальную манеру мастеров жи-

вописи прошлого. Если пользоваться таксономией и терминологией М. Л. Гаспарова [5], можно сказать, что нейронные сети как один из подходов в рамках концепции искусственного интеллекта способны воспроизводить и научный анализ, и творческий синтез, свойственные интеллекту естественному.

В плоскости языкового материала таким синтезом становится порождение речевых произведений. Для этого используется особый тип нейронных сетей — многослойные рекуррентные сети [21], способные не просто классифицировать объекты, но и запоминать последовательность, в которой они поступают на вход классификатора, что особенно важно в случае с текстом, который на всех уровнях организации представляет собой синтагматический, то есть развёрнутый во времени, ряд, благодаря чему литература, имеющая своим материальным воплощением текст, является не пространственным, а временным искусством [8].

В принципе, задача генерации текста имеет вполне практическое применение в таких типах программ как электронные помощники, чат-боты, используемые в голосовом интерфейсе автоматических систем, машинные переводчики, новостные ресурсы, сообщающие об однообразных и легко формализуемых событиях (например, биржевые новости). Однако почти все доступные в открытых источниках примеры реализации нейронных сетей, порождающих тексты на основе обучающей выборки, демонстрируют способность этих сетей создавать тексты на материале именно художественной литературы. Чаще других используются произведения У. Шекспира, см. [22]. В результате получается текстовая продукция такого рода:

LORD POLONIUS:

I'll speak with him, my lord;

And here be for the blood I do believe no eye.

KENT:

I will not take the tyranny on the fields.

BRUTUS:

Whereover else then was dangerously well?

HAMLET:

What makes you not my head?

SECOND MURDERER:

Her body, marry, you have been mad and

tender to the ruther of our deserts that he died,

Your steel and day, by her own hope; God pro the cause,

Where kept contrary army in each outward price

And might prepare to-day. [23]

В отношениях этого текста с обучающей выборкой (в качестве таковой выступали реальные тексты Шекспира) много неинтуитивного. Во-первых, нейронная сеть обучаясь, рассматривает в качестве входной последовательности цепочку букв исходного текста. Филологическая теория и опыт учат, что текст складывается из значимых сегментов, слов или морфем, а буквы в тексте распределены если не случайно, то, по крайней мере, подчинённым по отношению к уровням высшего порядка образом. Тем не менее, приведённый выше текст кажется составленным из слов естественного языка и даже вполне грамматичным. Иными словами, одно только обработанное алгоритмами обучения нейронной сети распределение букв в тексте без дополнительных сведений о словаре и грамматике способно воссоздать правильный текст на естественном языке. Во-вторых, в квазишекспировском тексте воспроизведено деление на реплики персонажей и стихотворная форма. Менее верифицируемо, но, как кажется, не слишком спорно и воспроизводство самой речевой стилистики Шекспира. Опять-таки шаг от простого распределения букв в тексте до плохо формализуемого уровня стиля не так-то просто осмыслить. В любом случае, искать дифференциальные признаки стиля до сих пор было принято, в основном, в сфере лексики и грамматики [13]. На уровне букв внимание сосредотачивалось только в том случае, если автор допускал явную языковую игру, затрагивающую звуковой и графический уровни (см., например, [15]). Успехи нейронных сетей, воспроизводящих в своей текстовой продукции не только слова и конструкции естественного языка, но и стилистические особенности произведений, включённых в обучающую выборку, должны заставить по-новому переосмыслить проблему распознавания стиля.

Узнаваемая стилистическая близость сгенерированного и естественного текста создает для читателя эффект сходства «автоматического» произведения и пародии. Действительно, пародия тоже по своей природе вторичный жанр, он воспроизводит некоторый исходный материал настолько, насколько это необходимо для узнавания читателем [14], при этом полностью заменяя коммуникативный посыл. В порождённом нейронной сетью тексте также узнаваемы основные стилистические особенности оригинала, а сообщение по сравнению с ним радикально изменено, так как отсутствует само коммуникативное намерение, отсутствует сам субъект высказывания. При этом обращающие на себя внимание языковые нарушения получившегося текста создают необязательный для пародии, но довольно частый в этом жанре смеховой эффект [2].

Особенное значение инструмент нейронных сетей приобретает в контексте *distant reading*.

Distant reading – это введённый Ф. Моретти рамочный термин для серии исследовательских процедур, позволяющих анализировать тенденции, организующие одновременно множество художественных

текстов [27]. Общая стратегия, объединяющая разные методы под общим названием *distant reading* в том, чтобы извлечь из необозримого для человека числа текстов релевантную информацию и представить её в обозримом и удобном исследователю виде (например, визуализированном).

В русской традиции пока нет устоявшегося эквивалента этого термина, что обусловлено невозпроизводимостью по-русски той оппозиции *distant – close reading* («медленное чтение»), которая лежит в основе английской номинации. Русский термин «медленное чтение» требует иной метафоры-антонима (*«быстрое чтение»), в которой исчезла бы идея дистанции, которую соблюдает исследователь по отношению к своему объекту, идея подкрепляемая афористичным «большое видится на расстоянии». Переводчики книги Ф. Моретти на русский предпочли вариант «дальнее чтение» [11], сохранив семантику дистанции, но утратив оппозицию с «медленным чтением», традиционным филологическим методом обращения с текстом. На наш взгляд, более удачным вариантом был бы перевод «отвлечённое чтение», воспроизводящий и оппозицию «медленному», то есть внимательному чтению, и идею дистанции исследователя и материала.

Как мы уже упоминали, нейронные сети чувствительны к размеру обучающей выборки, то есть чем больше будет объём исходных данных, тем лучше получится результат. Обширность текстового материала в *distant reading* откликается и в по необходимости обширности обучающей выборки при построении нейронной сети. Для того, чтобы получающийся при генерации текст был похож на созданный человеком, в исходном материале должно быть достаточно данных для построения корректной модели распределения букв. Минимальным достаточным объёмом в данном случае считается 1 млн символов в тренировочном наборе [24], но хорошего (в достаточной степени соответствующего естественному) результата можно добиться, если обучать сеть на тексте, общим объёмом от 30–40 млн символов, который редко может быть результатом труда одного автора, и чаще складывается из текстовой продукции множества людей.

Таким образом, сеть должна обучаться на большой выборке, сравнимой с объектом *distant reading*. При этом порождаемый на основе этой модели текст может быть какого угодно объёма. Если нейронная сеть сгенерирует небольшой текст на больших исходных данных, и этот текст будет нести на себе стилистические особенности оригинала, то у исследователя появится возможность применить к получившемуся произведению инструментарий медленного чтения. То, что эти две стратегии должны не противопоставляться, а дополнять друг друга, ясно и эксплицировано давно: «чтобы делать что-то в области отвлеченного чтения, нужно хорошо освоить медленное чтение» [28], но именно благодаря нейронной сети мы получаем прозрачную возможность их со-

единить в рамках одного исследования. Если И. Бродский считал поэзию концентрированной формой литературы [3, с. 83], то продукция нейронной сети может быть концентрированной формой представления поэзии одного жанра или периода.

Вот пример текста, порождённого двуслойной нейронной сетью на 512 нейронов, натренированной на корпусе русских переводов античных гекзаметров (Гомер, Гесиод, Овидий, Вергилий и т. д.) объёмом 5.351.336 символов (106.321 поэтическая строка):

Силу, к голубке хитон отличась, Гиоклей благородный.
На Ликеи веселие слово кружает другого,
Слишком попал бы и все повреждает она одиноко
И возливаешь они рассудить — городские, проделать
Кровью вкусили два дочь. На корабль он твухте твоей силы!

Прежде всего, обращает на себя внимание исправное воспроизведение гекзаметрического метра. Нейронная сеть обучается имитировать не только лексику и грамматику естественного текста, но и его метрическую схему, в данном случае основной стилистический признак. Кроме того, в цитированном фрагменте воспроизведены и другие стилевые особенности, как, например, постоянный эпитет «благородный» в постпозиции имени собственного. Одновременно с этим сеть породила и несуществующие слова: «кружать», «твухта», которые с точки зрения модели вероятны. Ранее, до применения нейронных сетей, компьютерные тексты порождались комбинированием уже существующих слов, и появление таких неологизмов было бы невозможно. Особенного внимания заслуживает слово «Гиоклей», отсутствующее в ономастике русского гекзаметра (и вообще в текстах на русском языке), но действительно напоминающее имена античных персонажей: **Диоклей**, **Гипподам**, **Эгиох**, **Пелей**. Несогласованность («два дочь», «они рассудить») обусловлена недостаточностью размера корпуса, который не способен дать материал сети для предсказания грамматического поведения всех лексем языка.

Ещё одна особенность этого текста — видимая бессмыслица. При относительной грамматической связности и даже кажущейся семантической близости слов этого отрывка, он не формирует сообщения; из сложившегося текста не ясно, что за событие описывается, что конкретно произошло.

Другой пример — тексты, получившиеся на сравнительно малом (и даже недостаточном) корпусе текстов одного автора, однако принципиально иных по коммуникативному заданию. Если гекзаметрические тексты чаще всего представляют собой нарративы, то здесь мы имеем дело с тем, что описывается литературоведением как лирика. Речь идёт о современном поэте Н. М. Азаровой. Приведём её оригинальное стихотворение:

бор ёлки в воду бросил
сил держать верхушки нет
кинет дрожащих в озеро
зеро ребячьей ряби голосов свободно
дно тростником упало навзничь
ничь-я-не-потревожена-от-бором

Москва

21 ноября 2003

[1, с. 236]

Нейронная сеть породила следующий текст:

могу не озеро горизонта
синих глубок луг на бахли на стаю
болтлизись?
слежу ночи кораллов гадаю облаками
сэнимальной луна?

Ялта

19 сентября

Алот — это —
их - раз - - -
день — страницы — н-за
не открывая-сознаний

Москва

9-20 февраля 2004

[12]

Интуитивно представляется, что здесь порождённые тексты выглядят аутентичнее, потому что не рассказывают о событии, а представляют ряд лирических мотивов, которые в современной поэзии могут быть выражены в том числе и с нарушением грамматики. Стоит обратить внимание, что корректно воспроизведённые слова («озеро», «кораллы», «луна») действительно свойственны поэтике Н. М. Азаровой. Кроме того, нейронная сеть, по всей видимости, аутентично смоделировала распределение букв, создающее характерные для стихов Н. М. Азаровой звуковые эффекты, что подкрепляет интуитивное впечатление соответствия.

Приведём менее удачный пример продукции нейронной сети, натренированной на корпусе одного автора:

Песня Вопилась
Да коровами про провода
Состоит — нет, шерной и ненасытную свой слева тех.
Ах, профессия стоны я!» — «Сядьгай»,

А в бугучем вас ждем — в «х»,
 После другие лица, —
 Пусть годив? И жить еще два все. Но интересно...»
 Правда, сел нанести — только меды же не понять!
 Не будет лошадкаются, до самой цель.
 Может, не говори, Жизнь коньяк,
 А вы, брат, про отецы навсегда!
 Их правильников для востока — славная, чем загуляей
 И письма на мне метки, но хватит от пластинны,
 Им провник мой несловину, а с ним не ночь в строю, —
 Чтоб принимают, — недолго, живой свои дрожит.

В данном случае источником стали стихотворные произведения Владимира Высоцкого [4]. Так как поэтика этого автора не предполагает «неофутуристических» языковых неправильностей (кроме нарочитых конструкций, имитирующих нерегулярность аффектированной разговорной речи вроде «Забрать его, ему, меня отсюда!») и построена на нарративных фрагментах, узнать здесь исходный стиль гораздо сложнее. Тем не менее, характерные для творческой манеры Высоцкого идеи высокого чувственного напряжения («Вопилась», «живой свои дрожит») и абсолютной степени («жить еще два все», «про отецы навсегда») в тексте заметны. Обращает на себя внимание и редкое слово «правильник», подкрепляющее нужный стилиевой колорит.

В широком культурном контексте процесс порождения и восприятия таких текстов, как кажется, может быть осмыслен в связи с двумя инструментальными понятиями современной философии.

В первую очередь, это широко известная «деконструкция» [6], которая обозначает отказ от традиционных стереотипов восприятия, способ взглянуть на рассматриваемый объект с непривычных позиций. Деконструкция объединяет два шага: деструкцию (разрушение довлеющих репрессивных инстанций истолкования) и реконструкцию (извлечение новых смыслов). Именно такое критическое переосмысление рассматриваемого объекта и происходит при чтении «нейронной» лирики: порожденные нейронной сетью поэтические тексты дают возможность отказать от фигуры автора и поиска заложенных им в стихотворение смыслов (деструкция), а вместо этого настроиться на созерцание чистой традиции (реконструкция). Благодаря этому филологическому эксперименту мы получаем концентрированное и синтезированное в тексте представление о поэзии.

Вторым полезным для понимания сущности такого рода текстовой продукции термином может быть «пересборка» [7] терминологической системе Б. Латура — это переустройство связей. Тексты нейронной сети — это обновление связей в системе «поэт — стихотворение — читатель». Речевой акт происходит при взаимодействии нескольких факто-

ров, главные из которых «адресант», «сообщение» и «адресат», которые в ситуации поэтической коммуникации становятся «поэтом», «стихотворением» и «читателем». Все эти акторы остаются в новой системе, но отношения между ними изменяются. Читатель соотносится с автором не через написанное им произведение, а через созданный компьютером на основе этого произведения конструкт. Коммуникация становится более текстоцентричной: читатель будет искать не проявление личности поэта в стихотворении, а структурные особенности, репрезентирующие совокупность текстов в обучающей выборке.

Тексты, порождённые с помощью искусственных нейронных сетей, воспроизводят часть стилистических особенностей обучающей выборки, главным образом тех, которые заметны на небольших отрезках: инструментовка, лексика, синтаксис, метр. При этом за пределами воспроизводимого остаются сюжет и другие элементы, связанные с нарративом. Внимательное изучение сгенерированных текстов может помочь в уяснении стилистических особенностей оригинала, что снимает оппозицию *distant* и *close reading*.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Азарова Н. М. Соло равенства. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 275 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
3. Бродский И. Как читать книгу // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 томах. Том 6. СПб.: Пушкинский фонд, 2003. С. 80 – 85
4. Высоцкий В. С. Сочинения в двух томах. Екатеринбург: У-Фактория, 1996.
5. Гаспаров М. Л. История литературы как творчество и исследование // Вестник гуманитарной науки. 2004. №6. С. 94 – 99.
6. Деррида Ж. О грамматики / пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
7. Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: ИД ВШЭ, 2014. 384 с.
8. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М.: Художественная литература, 1957. 520 с.
9. Мартыненко Г. Я. Основы стилеметрии. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. 173 с.
10. Минский М., Пейперт С. Перцептроны. М.: Мир, 1971. 264 с.
11. Моретти Ф. Дальнее чтение. М.: Издательство Института Гайдара, 2016. 352 с.
12. Орехов Б. В. Нейронная сеть сочиняет стихи Наталии Азаровой // Подарок Наталии Азаровой. [Б.м.]: [б.и.], 2016. С. 143 – 146.
13. Соколов А. Н. Теория стиля / А. Н. Соколов. М.: Искусство, 1968. 223 с.
14. Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284 – 309.
15. Шапир М. И. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура) // Культура русского модернизма / Readings in Russian Modernism / Ed. Ronald Vroon and John E. Malmstad. Honor Vladimir Fedorovich Markov. UCLA Slavic studies. New Series. Vol. I. Moscow: Nauka. Oriental Literature Publishers, 1993. P. 299 – 307

16. Ellis D. P. W., Morgan N. Size matters: An empirical study of neural network training for large vocabulary continuous speech recognition // 1999 IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing: Proceedings: ICASSP99 Phoenix: March 15-19, 1999, Civic Plaza, Hyatt Regency, Phoenix, Arizona, U.S.A. Columbia University Academic Commons, doi: 10.1109/ICASSP.1999.759875
17. Gunning D. Explainable AI URL: [http://www.cc.gatech.edu/~alanwags/DLAI2016/\(Gunning\)%20IJCAI-16%20DLAI%20WS.pdf](http://www.cc.gatech.edu/~alanwags/DLAI2016/(Gunning)%20IJCAI-16%20DLAI%20WS.pdf) 2016
18. Guy Yahcdav et al. How do we predict likelihood of death? URL: <https://www.got.show/machine-learning-algorithm-predicts-death-game-of-thrones>
19. He K., Zhang X., Ren Sh., Sun J. Delving Deep into Rectifiers: Surpassing Human-Level Performance on ImageNet Classification // The IEEE International Conference on Computer Vision (ICCV), 2015, pp. 1026 – 1034.
20. Hinton G. E., Osindero S., Welling M., Teh Y. (2006). Unsupervised discovery of non-linear structure using contrastive backpropagation. *Cognitive Science*, 30: 725 – 731.
21. Medsker L. R., Jain L. C. Recurrent neural networks // Design and Applications. 2001.
22. Karpathy A. The Unreasonable Effectiveness of Recurrent Neural Networks 2015 URL: <http://karpathy.github.io/2015/05/21/rnn-effectiveness/> (дата обращения: 19.09.2016)
23. Karpathy A. Text generated by a neural net trained on Shakespeare's works. URL: <http://cs.stanford.edu/people/karpathy/char-rnn/shakespear.txt> (дата обращения: 19.09.2016)
24. Karpathy A. Char-rnn URL: <https://github.com/karpathy/char-rnn> (дата обращения: 19.09.2016)
25. LeCun Ya., Bengio Yo., Hinton G. Deep learning // *Nature* 521, 436–444 (28 May 2015) doi:10.1038/nature14539
26. Medsker L. R., Jain L. C. Recurrent neural networks // Design and Applications. 2001.
27. Moretti F. Distant reading. London: Verso, 2013. 244 pp.
28. Spivak G. *Ch* World systems & the creole // *Narrative*, Volume 14, Number 1, January 2006. P. 102. doi: 10.1353/nar.2005.0030
29. Vemuri V. Artificial neural networks. [w.p.]: Rockville, MD (USA); Computer Science Press Inc., 1988.

* * *

Orekhov Boris V.**ARTIFICIAL NEURAL NETWORKS AS A SPECIAL TYPE OF DISTANT READING**

(National Research University Higher School of Economics, Moscow)

The article deals with the generation of poetic texts with artificial neural networks. The author gives a brief history of the method. The article describes some important properties of the training sample. For example the sample needs to be large enough. The article gives some examples of Russian poetic texts, generated by a neural network. The texts generated by the model trained on Russian hexameters, on poems of a modern poet Natalia Azarova and on texts of classic Russian bard Vladimir Vysotsky. The analysis showed that the neural network reproduces the style and metrical features of the original sample. The style of the lyrical texts reproduced better than any other type of text. A neural network is practically unable to reproduce the features of narrative works. In the cultural and intellectual context, the texts of the neural network can be understood as deconstruction (Derrida) and reassembling (Latour).

Keywords: artificial neural networks, style, stylometria, distant reading.

REFERENCES

1. Azarova N. M. *Solo ravenstva* (Solo of equality). Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 275 p.
2. Bakhtin M. M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renaissance* (Creativity of Francois Rabelais and folk culture of the middle ages and Renaissance). Moscow, Xudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 543 p.
3. Brodskij I. *Sochinenija Iosifa Brodskogo: v 7 tomah* (Works in 7 vol). Tom 6. Saint-Petersburg, Pushkinskij fond Publ., 2003.
4. Vysockij V. S. *Sochinenija v dvuh tomah* (Works in 2 vol.). Ekaterinburg, U-Factoria Publ., 1996.
5. Gasparov M. L. History of literature as art and as research [Istorija literatury kak tvorcestvo i issledovanie], *Vesnik gumanitarnoj nauki*, 2004, no. 6, pp. 94 – 99.
6. Derrida J. *O grammatologii* (De la grammatologie), Moscow, Ad Marginem Publ., 2000. 512 p.
7. Latour B. *Peresborka social'nogo* (Reassembling the social). Moscow, ID VSHE Publ., 2014. 384 p.
8. Lessing G. E. *Laokoon, ili o granicah zhivopisi i poezii* (Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry), Moscow, Khudozhestvennaja literatura Publ., 1957. 520 p.
9. Martynenko G. Ja. *Osnovy stilemetrii* (Fundamentals of stylometry). Leningrad, Leningrad Universitet Publ., 1988. 173 p.
10. Minsky M., Papert S. *Perceptrons*. Moscow, Mir Publ., 1971. 264 p.
11. Moretti F. *Dal'nee chtenie* (Distant reading) Moscow, Institut Gajdar Publ., 2016. 352 p.
12. Opexov B. B. Neural network composes poems Nataliya Azarova [Neyronnaya set' sochinyayet stikhi Natalii Azarovoy], *Podarok Natalii Azarovoy* (Gift Of Nataliya Azarova), 2016, pp. 143 – 146.
13. Sokolov A. N. *Teorija stilja* (Theory of style). Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 223 p.
14. Tynjanov Ju. N. The parody [O parodii], *Pojetika. Istorija literatury. Kino* (Poetics. The history of literature. Movie), Moscow, Nauka Publ., 1977. pp. 284 – 309.
15. Shapir M. I. The symbolic meaning of the sound [O «zvukosimvolizme» u rannego Hlebnikova («Bobjeobi pelis' guby...»: fonicheskaja struktura)], *Readings in Russian Modernism*. UCLA Slavic studies. New Series, vol. I. Moscow, Nauka. Oriental Literature Publishers, 1993, pp. 299 – 307.
16. Ellis D. P. W., Morgan N. Size matters: An empirical study of neural network training for large vocabulary continuous speech recognition, 1999 *IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing: Proceedings: ICASSP99 Phoenix*, March 15-19, 1999, Civic Plaza, Hyatt Regency, Phoenix, Arizona, U.S.A. Columbia University Academic Commons, doi: 10.1109/ICASSP.1999.759875
17. Gunning D. *Explainable AI*, Available at: [http://www.cc.gatech.edu/~alanwags/DLAI2016/\(Gunning\)%20JCAI-16%20DLAI%20WS.pdf](http://www.cc.gatech.edu/~alanwags/DLAI2016/(Gunning)%20JCAI-16%20DLAI%20WS.pdf) 2016
18. Guy Yahcdav et al. *How do we predict likelihood of death?* Available at: <https://www.got.show/machine-learning-algorithm-predicts-death-game-of-thrones>
19. He K., Zhang X., Ren Sh., Sun J. Delving Deep into Rectifiers: Surpassing Human-Level Performance on ImageNet Classification, *The IEEE International Conference on Computer Vision (ICCV)*, 2015, pp. 1026-1034.
20. Hinton G. E., Osindero S., Welling M., Teh Y. *Unsupervised discovery of non-linear structure using contrastive backpropagation*. *Cognitive Science*, 2006, no. 30, pp. 725 – 731.

21. Medsker L. R., Jain L. C. Recurrent neural networks // *Design and Applications*. 2001.
22. Karpathy A. *The Unreasonable Effectiveness of Recurrent Neural Networks* 2015, Available at: <http://karpathy.github.io/2015/05/21/rnn-effectiveness/> (accessed 19.09.2016)
23. Karpathy A. *Text generated by a neural net trained on Shakespeare's works*, Available at: <http://cs.stanford.edu/people/karpathy/char-rnn/shakespeare.txt> (accessed 19.09.2016)
24. Karpathy A. *Char-rnn*, Available at: <https://github.com/karpathy/char-rnn> (accessed 19.09.2016)
25. LeCun Ya., Bengio Yo., Hinton G. Deep learning, *Nature*, no. 521, pp. 436–444 (28 May 2015), doi:10.1038/nature14539
26. Medsker L. R., Jain L. C. Recurrent neural networks, *Design and Applications*, 2001.
27. Moretti F. *Distant reading*. London: Verso, 2013. 244 pp.
28. Spivak G. Ch World systems & the creole, *Narrative*, vol. 14, no. 1, January 2006, pp. 102. doi: 10.1353/nar.2005.0030
29. Vemuri V. *Artificial neural networks*. [w.p.]: Rockville, MD (USA); Computer Science Press Inc., 1988.

* * *

УДК 82(091)

В. И. Пинковский**ДИДАКТИЗМ И ЛИРИЗМ
ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ XVIII ВЕКА**

С позиции индивидуализированного, камерного лиризма утвердился поздний взгляд на поэзию XVIII века как на «непоэтическую» (понимай: нелирическую). Между тем в поэзии XVIII столетия присутствуют два типа лиризма, что и отражено как в дефинициях этого понятия, принадлежащих поэтам и теоретикам XIX века, так и в словарях — вплоть до XXI столетия. Один тип — привычный нам индивидуализированный лиризм. Он не столько порождён XIX веком, сколько возрождён и развит в этом столетии, поскольку близок лиризму ряда французских поэтов XVI — начала XVII веков (Ж. дю Белле, Л. Лабе, Т. де Вио и др.). Другой тип лиризма, господствовавший в XVIII веке, можно определить как эмоциональный морализующий дидактизм, по большей части этикетно ограниченный в проявлении чувства, но иногда выходящий из традиционно принятого тона. Статья представляет собой раздел малотиражной монографии «Французская поэзия XVIII века: очерки жанров» (2013).

Ключевые слова: французская поэзия XVIII века, дидактическая поэзия, лирическая поэзия, типы лиризма, лирические жанры.

Р. Сабатье, характеризуя дидактическую поэзию XVIII века, пишет: «мы должны признать, что у авторов дидактической и описательной поэзии XVIII века любитель лиризма и чудесного найдёт то тут, то там удовлетворяющий его материал» [1, р. 125]. Правда, исследователь тут же уточняет, что материал этот «раздроблен», содержится в деталях, то есть, уточним в свою очередь, не представляет собой систему. Конечно, если посмотреть на тексты какой-либо эпохи в целом, то всегда можно обнаружить непреднамеренное проявление тех или иных свойств, не характерных для культуры конкретного времени: у Гомера без труда отыскиваются примеры «стихийного психологизма», у Стерна — образчики «потока сознания» и т. д.

Такие проявления нетипичных черт, контрастирующие с обыденностью эпохи, обладают разной степенью актуальности для века, в котором их обнаруживают, — от весьма значимой до почти незаметной. Лирические «включения» нетрудно увидеть в дидактических текстах разных веков, но далеко не всегда их наличие имеет то же значение, что и в поэзии Франции эпохи Просвещения. Движение французской поэзии XVIII века в сторону углубления и расширения лирической составляющей в противостоянии рационалистической, одним из проявлений ко-

Пинковский Виталий Иванович — доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы (Северо-восточный государственный университет, Магадан); e-mail: alennart@maglan.ru.

© Пинковский В. И., 2017

торой являлся дидактизм, было главной тенденцией, преобразовавшей в конце концов как отдельные стихотворные жанры, так и самоё их систему к концу «столетия Разума».

Несмотря на то, что слово *дидактизм* зафиксировано во французском языке только в середине XIX века [2, р. 239], обозначаемое им явление имеет многовековую традицию. Дидактизм — это не просто «поучительность и назидательность», в широком смысле это общераспространённая и общепонятная система взглядов, регламентирующая мысли, поведение, творческие устремления, а также восприятие и оценку действительности и искусства с позиции априорной осведомлённости о том, что есть должное.

Более того, дидактизм, становясь одним из ведущих свойств культуры (а культура французского XVIII века заметно дидактична), направлен на извлечение поучительности из любого явления действительности, по примеру аббата Прево, так оправдывавшего свой скандально знаменитый роман о Манон Леско и кавалере Де Грие: «...автор, изображая порок, вовсе не учит пороку. Он рисует воздействие необузданной страсти, которая делает разум бесполезным, когда имеют несчастье полностью подпасть под её влияние, страсти, которая, не будучи способна до конца заглушить чувство добродетели, препятствует его проявлению. Одним словом, это произведение обнажает все опасности распутства. Не существует молодого человека или девушки, которые хотели бы быть похожими на кавалера и его возлюбленную, потому что порочные отягощения угрызениями совести и несчастьями» [3, р. 6].

Для нас не важно, насколько искренен Прево, сводя всё воздействие своей книги к латентному морализаторству. Важно обратить внимание на другое: защищая своё детище общепонятным способом, писатель высказывается в духе культуры, оправдания со стороны которой он ищет. В словах аббата принципы дидактизма даже утрированы, и это естественно, почти неизбежно. Действительно: чтобы поучать, нужно твёрдо знать, чему учишь, и быть убеждённым в действенности поучения; дидактизм не может проявляться спонтанно, он рассудочен и линейно-логичен — до самообмана, ибо логически должное принимает за реально существующее. Стоит, однако, прочесть роман Прево, чтобы удостовериться в недостаточности лишь рационалистически достигаемого воспитательного эффекта. Едва ли не в большей степени автор — вольно или невольно — добивается нравственного воздействия на читателя формированием такого отношения к героям, которое окрашено *лиризмом*. Это понятие нуждается в отдельном рассмотрении.

Следует вспомнить для начала, что старые французские поэтики (XVI—XVIII вв.), говоря о *лирике* и *лирическом*, совершенно не знают *лиризма*. Слово впервые появляется в 1834 г. в «Универсальном словаре французского языка» Пьера Буаста [4]. Однако в вышедшем годом позже двухтомном словаре Ш. Нодье и В. Верже [5], чей словник составлен в том чис-

ле и с использованием словаря Буаста, статья о *лиризме* отсутствует, как и в «Кратком словаре Французской академии» [6], и только словарь 70-х гг. XIX в. уже даёт его — с пометой «неологизм»: «1. Характер стиля возвышенного, поэтического, вдохновенная речь. *Лиризм Библии*. 2. В негативном значении: неуместное использование лирического стиля или его элементов. 3. В общем значении: энтузиазм, пыл. *В этом человеке есть лиризм (Cet homme a du lyrisme). В его речи есть лиризм*» [7, p. 365].

Литературное понятие *лиризм* с неизбежностью сформировалось тогда, когда *лирика* окончательно отделилась от музыки не только фактически, но и в сознании публики и теоретиков поэзии. Уже упоминавшийся нами «Краткий словарь Французской академии» всё ещё трактует *лирику* как поэзию, «предназначенную для переложения на музыку», а *лирического поэта* как того, кто «пишет оды, кантаты, гимны, псалмы» [6, p. 593], как будто речь идёт о временах Пиндара, оды которого исполнялись хором, совершавшим, кроме того, некоторые танцевальные движения в такт музыке. В реальности ода не только в поздней античности, но тем более в XVII—XVIII веках была уже по большей части сугубо декламационным жанром (в XVI в. П. Ронсар ещё пытался в подражание Пиндару выдерживать структуру древнегреческой оды и писать в расчёте на музыкальное исполнение). Понадобилось назвать те свойства *лирической* поэзии, которые воздействуют на читателя и слушателя в отсутствие музыки, но подобно ей — волнующе и вовлекая в сопереживание.

То, что именно такому воздействию музыки было отдано предпочтение, нельзя объяснить только связью лиризма с одой — это будет слишком непосредственным и частным объяснением. Вопрос следует поставить шире: какой в целом идейный и вкусовой контекст определяет понимание лирического творчества в XVIII веке? Суть лирической поэзии попытался определить на исходе первой половины века Ш. Батте (1713—1780), который в трактате «Изящные искусства в целом, или Изящные искусства, сведённые к единому принципу» (1746 г.) так определяет художественную литературу: «произведения в стихах и прозе, которые имеют целью одновременно доставлять удовольствие и наставлять (*des ouvrages en vers ou en prose, qui ont pour objet de plaire et d'instruire en meme temps*)» [8, p. 271]. Лирической поэзией, согласно Батте, является та, что «выражает чувство (*qui exprime le sentiment*)» [8, p. 271]. Автор более не вернётся напрямую к дидактическому моменту («наставлять»), но, перечислив чувства, которые может выражать лирический поэт («любовь, гнев, радость, восхищение, скорбь и так далее» [8, p. 271]), большую часть раздела, посвящённого лирике, уделит трём модусам проявления чувства — «возвышенному» (*sublime*), «нежному» (*doux*) и смешанному, то есть среднему между первым и вторым [8, p. 272]. Нетрудно увидеть, что фактически регистр эмоциональных проявлений ограничен их возможностью служить цели наставления в добре. Такое воздействие уже по тону предполагается в качестве назн-

дательного примера: оно не может быть озлобляющим, язвительным, принижающим.

Мы видим, что Ш. Батте, незаурядный теоретик своего времени, идеи которого имели влияние в Европе XVIII века [9, с. 7], становится противоречивым там, где попытка беспристрастного осмысления эстетического явления сталкивается с культурными привычками автора, сформированными его эпохой. Приведём ещё один пример, напрашивающийся в параллель с двумя текстами А. Прево — непосредственно романом и его дидактическим оправданием. Батте говорит о типах воодушевления (*l'enthousiasme*), соответствующих различным реакциям на явления реальности: «Так как объекты, представляющие идеи, являются более или менее величественными, прекрасными, добрыми, важными, интересными, или же ничтожными, уродливыми, злыми... они могут производить различные чувства... и различные виды воодушевления. Каждый художник, если он по праву носит это имя, имеет собственное [воодушевление], подходящее конкретному сюжету» [8, р. 271]. Логика этих слов не вызывает никаких возражений. Но вот продолжение: «Воодушевление лирического поэта, будучи то возвышенным, то нежным, но чаще всего чем-то средним между тем и другим, зависит от природы изображаемого предмета и от личного (*personnel*) чувства поэта» [8, р. 272].

Проявляющаяся в словах Ш. Батте неустраняемая коллизия между признанием разнообразия «натуры» и дидактическим ограничением её отражения восходит — из ближайших влияний — к классицизму XVII века, но имеет и более удалённые истоки: «Первый возглас человека, вышедшего из рук Бога, был лирическим. Когда человек взглянул на вселенную, когда он ощутил собственное существование, удовольствие, доставленное ему органами чувств, он не смог удержаться от восклицания. Это был крик одновременно и радости, и восхищения, и удивления...» [8, р. 277].

Представление аббата Батте о характере лирической реакции на мир оказалось очень устойчивым. Вот объяснение уже собственно *лиризма*, данное Л. Гереном в 40-е годы XIX века (без ссылки на Батте): «Человек, вышедший из рук Творца, должен был, созерцая окружающие его чудеса, издать крик удивления и восхищения. Это был лирический порыв (*un élan lyrique*). <...> Лиризм не может иметь размеренного характера. Вдохновение — первая черта лиризма» [10, р. XLV—XLVI]. (Заметим попутно, что примерно так же *лиризм* понимали в это время в России. Н. В. Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» утверждает, что «верховный источник лиризма — Бог» (письмо X), а В. И. Даль определяет *лиризм* как «лирический дух, направление, возвышенное, вдохновенное песнопение» [11, с. 254].)

Интересна трактовка *лиризма*, данная во второй половине XIX века Т. де Банвилем (в 1872 г.), — тем, что, содержательно совпадая с пониманием лирического воодушевления в XVIII столетии, она отрицает сам

тип *лиризма* этого века, просто отказывает «философскому веку» в его наличии: «Что такое лиризм? Это выражение того, что есть в нас сверхъестественного, того, что возвышается над нашими материальными, земными желаниями, одним словом, того в наших чувствах и мыслях, что не может быть выражено иначе, как Песнью. Это относится и к прозе, если в ней содержатся чувства и мысли, заставляющие думать о Песни, о переводе её в Песнь. Можно утверждать как аксиому, что атеизм, или забвение нашей божественной сути, с необходимостью приводит к уничтожению лиризма в том, что в атеистические времена ошибочно называли *поэзией*. Вот почему такого рода поэзия, о чём свидетельствует весь XVIII век, есть мертвечина (*une chose morte*), труп» [12, p. 115].

Небесспорным является вопрос, можно ли напрямую связывать тип поэтического лиризма с духовными ориентирами общества, но очевидно, что в течение XIX—XX веков понимание лиризма постепенно переместилось (параллельно с наступлением секулярной культуры) из сферы духовности в область душевности, то есть в некотором смысле «снизилось». Исток этого процесса, которому Т. де Банвиль максималистски противопоставляет идеализированное романтическое понимание поэзии, привычно видят в XVIII веке. Под лиризмом, сохраняя по инерции представление о его «возвышенности», в XIX—XX веках стали понимать в основном совокупность проявлений субъективной чувствительности [13, p. 515—520] и даже просто «чуткую, поэтическую манеру жить и чувствовать» [14, p. 1494]. Именно с позиции этого индивидуализированного, камерного лиризма утвердился поздний взгляд на поэзию XVIII века как на «непоэтическую» (понимай: нелирическую).

Между тем в поэзии XVIII столетия присутствуют два типа *лиризма*, что и отражено как в дефинициях этого понятия, принадлежащих поэта́м и теоретикам XIX века, так и в словарях — вплоть до XXI столетия. Один тип — привычный нам индивидуализированный лиризм. Он не столько порождён XIX веком, сколько возрождён и развит в этом столетии, поскольку близок лиризму ряда французских поэтов XVI — начала XVII веков (Ж. дю Белле, Л. Лабе, Т. де Вио и др.). Другой тип лиризма, господствующий в XVIII веке, можно определить как эмоциональный морализующий дидактизм, по большей части этикетно ограниченный в проявлении чувства, но иногда выбивающийся из традиционно принятого тона (об этом ниже).

Чтобы почувствовать специфику дидактизма XVIII века, нужно взять его образец в наиболее нейтральном, общепринятом, лишённом каких-либо авторских коннотаций виде, а затем сравнить с индивидуальными вариантами его проявления. В 1791 г. Шарль-Этьен Гоше (1741—1804) завершил капитальный труд по иконологии, которую автор трактует следующим образом: «Иконология должна быть в некотором роде кодом художников во всех областях искусства; она не только объясняет фигуры, изображённые на старинных монументах, медали, высе-

ченные в камне изображения, но означает ещё выбор, который должно делать среди моральных и метафизических явлений, чтобы придать аллегории выразительность, чувство, свойственный ей поэтический характер» [15, р. VII]. Это логическое содержание понятия. А вот как выглядит снабжённая предварительным пояснением аллегория иконологии, этот своеобразный концепт явления, включающий в себя не только логический, но и чувственный — в данном случае визуальный — компонент: «Иконология, как следует из её названия, есть наука об образах. Она учит создавать аллегории, эмблемы, символы, необходимые для характеристики добродетелей, пороков, страстей — одним словом, всех моральных и философских сущностей. Изображения, которые разворачивает одна рука Иконологии, и карандаш, который она держит в другой, выступают в качестве наиболее подходящих ей атрибутов. Пламя гения, сверкающее над головой Иконологии, выражает мысль о том, что во всех искусствах изобретательность есть наиболее важное качество. Старинные монументы, которые можно видеть вокруг Иконологии, представляют собой её опору и основу её существования» [16, р. 2]. Даже в этом достаточно отвлечённом от сферы человеческих качеств и переживаний изображении наличествуют элементы наставления (важнейшее свойство гения — изобретательность) и чувственного воздействия (скорее потенциального, чем осуществлённого: пламя, озаряющее рассудительное лицо Иконологии, положение её фигуры, жесты рук). Естественно, что в большей степени такие элементы присутствуют в произведениях, посвящённых сфере частотных проявлений человеческой натуры — добродетелей, страстей, мнений, пороков, убеждений.

Чтобы проследить, как обобщённые смыслы культуры *нормально* преобразуются в индивидуальном использовании, необходимо обратиться к творчеству типичного, то есть среднего, поэта эпохи. Таким поэтот был Ф.-Ж. де Пьер де Берни (1715–1794), автор произведений в разных жанрах, хотя и написавший дидактическую поэму «Четыре сезона, или Французские Георгики» (1763 г.) и ряд дидактических посланий, но не зачисляемый французскими историками литературы в дидактические поэты по преимуществу, что является для нашего выбора именно этого автора принципиальным: дидактизм не превышает в творчестве де Берни некую обычную для культуры эпохи меру. Более того, молодому де Берни приписывают достаточно вольные для человека церкви произведения (пародия на непристойную «Оду Приапу» А. Пирона), обнаруживающие в авторе отсутствие ригоризма [17, р. 1299–1300]. Несколько посланий этого поэта совпадают по названиям со статьями «Иконологии...» Ш.-Э. Гоше. Вряд ли может идти речь о каком-либо влиянии эмблематического справочника на поэзию кардинала де Берни, написавшего большинство своих произведений до выхода книги Гоше. Причина совпадения заключается, без сомнения, в наличии известного обоим авторам фонда образов и значений.

То, что такие значения воспроизводит и разъясняет Гоше, понятно и логично: он, донося до читателя многовековую традицию и обучая пониманию её, не вправе выдвигать личные предпочтения и слишком оригинальные трактовки на первый план, к тому же Гоше всё-таки не поэт, а знаток эмблематики. Удивительно, что в том же ключе творит кардинал де Берни. Вот тексты обоих авторов на одну тему — «Любовь к Родине». Сначала Ш.-Э. Гоше: «Иконологисты представляют Любовь к Родине в виде молодого воина в римском одеянии, который держит два венца — один из колосьев, другой из дубовых листьев. Первый венец напоминает о таком же, пожалованном Фабию сенатом после второй Пунической войны. Венец из дубовых листьев был у римлян наградой за спасение жизни соотечественника. Любовь к Родине представлена чертами молодого воина, потому что эта благородная страсть никогда не стареет; военный наряд напоминает о том, что истинный гражданин всегда готов прийти на помощь Отчизне. На переднем плане рисунка изображают пропасть с вырывающимися оттуда языками пламени — аллюзия на героическое самопожертвование Квинта Курция» [18, р. 83 — 84].

Содержание приведённого пояснения предсказуемо и внятно нам в той же степени, что и современникам автора. Манера предъявления этого содержания — не во всём. Для Гоше (мы помним: знатока-разъяснителя) почему-то допустимо назвать Фабия Максима Кунктатора Квинта просто Фабием, упомянуть, не вдаваясь в подробности, присуждённую полководцу сенатом награду, допустимо даже оговориться, перепутав двух Курциев — Марка Курция, бросившегося, согласно Титу Ливию, в провал посреди форума, жертвуя собой ради Рима, и не совершавшего ничего похожего политика и историка Квинта Курция Руфа. Это не небрежность. Это такое близкое — как к давним знакомым, почти «домашнее» — отношение к арсеналу называемых имён и событий, которое отчасти делает излишним их комментирование и отменяет этикетно-строгое их обозначение. Пользуясь словами И. Сельвинского, это «не нужно, как рукопожатье в своей семье».

Мы обратили внимание на стиль преподнесения информации Шарлем-Этьеном Гоше не для того, чтобы ещё раз проиллюстрировать известную идею об эпохе «готового слова» [19, с. 509 — 521], к которой принято причислять и XVIII век, но для того, чтобы обратить внимание на то, как даже в прозаическом научном тексте, призванном подробно информировать, заметна эта «неразъясняющая» манера. В поэзии такая манера проявляется ещё сильнее — в силу специфических свойств поэзии, не могущей соперничать с прозой в детальности описания объекта изображения. Когда речь идёт о чём-то общеизвестном, можно, чтобы быть понятым, обойтись перечислением элементов этого общеизвестного, когда же требуется предъявить индивидуальное видение предмета или выразить индивидуальное

чувство, такая манера совсем не годится. Приходится быть «разъяснительным», чтобы обеспечить понимание, доверие и воздействие на читателя.

Это качество — стремление к достоверному описанию и объяснению феноменов действительности — в наибольшей степени было присуще нехудожественной прозе и дидактической поэзии. Ш. Батте писал о дидактической поэзии: «Этот вид поэзии присвоил себе качества прозы. <...> Таким образом, дидактическая поэма может быть определена как *истина, изложенная стихами*, в противоположность другим видам поэзии, которые представляют собой *вымысел в стихотворной форме* (курсив Ш. Батте. — В. П.)» [8, р. 292–293].

Если рассматривать «поэзию чувства» в обозначенном Шарлем Батте аспекте, то, как мы уже отметили выше, в XVIII веке существовало две её разновидности — в зависимости от типа лиризма. Одну можно назвать поэзией не индивидуально выраженных чувств, а чувств, предъявленных в неких общепринятых формах. Очевидно, что этикетная форма выражения чувства вовсе не отменяет его искренности, правда, признаемся, обязательной откровенности и не предполагает. Мы правильно делаем, если не воспринимаем каждый раз буквально подпись в конце письма: «Искренне Ваш (Ваша)». Именно поэтому, стремясь подчеркнуть свою искренность, мы дополняем дежурные словесные формулы чем-нибудь вроде: «Поверьте, это не просто слова, я действительно так думаю (чувствую)». Как раз для выражения «действительного чувствования», не обезличенного сложившимся поэтическим этикетом, и формируется лиризм нового типа. Конечно, этот лиризм, в свою очередь, тоже не обязательно является подлинно искренним всегда, но на фоне «этикетного» он производит впечатление открытости, естественности, истинности.

Не удивительно, что в первую очередь такой лиризм проявляется в прозе. Общим местом высказываний французских исследователей, пишущих о XVIII веке, является мысль о том, что по-настоящему лирические качества демонстрирует в этом столетии не поэзия, а проза. Ф. Брюнетьер писал, что в XVII–XVIII веках истинный лиризм содержится не в одах Ф. Малерба и Ж.-Б. Руссо, а в трагедиях Корнеля и Расина, «Мыслях» Б. Паскаля, «Похоронных речах» Боссюэ, прозе Ж.-Ж. Руссо [20, р. 3961]. Драма не случайно ставится в Брюнетьером почти вровень с прозой в деле развития подлинного, в понимании XIX века, лиризма: то, чего проза может добиться точностью и «разъяснением», драма добивается восполнением текста актёрской игрой.

Проявление публичной чувствительности как новая черта общественных нравов отмечается в конце XVII века именно на драматических представлениях [21, р. 226–233]. То, что публика перестала стесняться слёз на спектаклях, говорит в первую очередь о распространении чувствительности (*sensibilité*), которая станет характернейшей чертой куль-

туры XVIII столетия [22, р. 152]. Но это же явление свидетельствует и о возможностях драмы вызывать моментальный чувственный отклик у зрителя — сюжетом, то есть *показанной* историей, актёрским воздействием, наконец, словом. В отличие от драмы, все возможности поэзии заключены только в слове. Посмотрим, как этими возможностями пользуется Ф.-Ж. де Берни в послании «О любви к Родине» (1752 г.).

Стихотворение содержательно шире, чем описание эмблемы под тем же названием в «Иконологии.» Ш.-Э. Гоше: поэт говорит не только о любви к Отечеству, но и о месте, где родился, — о «малой родине» (Пон-Сен-Эспри в Лангедоке). Гражданское чувство поэта резюмируется двумя строками, выражающими ожидаемый смысл, сходный с тем, что выражает эмблема «Любовь к Родине» у Гоше:

L'amour des citoyens ne deviant légitime
Que par le bien public qui le règle et l'anime [23, р. 133].

(Любовь граждан законна лишь тогда, когда направляется и воодушевляется общественным благом.)

Казалось бы, в той части послания, где де Берни говорит о родных местах, должно проявиться «личное чувство», но нет, этого не происходит. Поэт приветствует «край, где небо судило ему родиться», даёт панорамное, без детализации, описание пейзажа (равнина, окружённая амфитеатром гор), упоминает растительность, характерную для всего юга Европы (оливковые и апельсиновые деревья), благословляет «богов домашнего очага». В послании есть и моменты прямого выражения чувств — сплошь стандартные, как, например, этот, характерный для героя-горожанина пасторальных жанров:

Je te salue encore, ô ma chère patrie!
Mes esprits sont émus, et mon âme attendrie
Échappe avec transport au trouble des palais,
Pour chercher dans ton sein l'innocence et la paix [23, р. 131].

(Я ещё раз приветствую тебя, о моя дорогая родина! Моё сознание взволновано, и моя умиленная душа ускользает с восторгом от тревоги дворцов, чтобы обрести на твоей груди невинность и покой.)

Примечательно, что в своих клишированных фразах кардинал не только искренен, но и биографически достоверен. Он, блестящий придворный и дипломат (министр иностранных дел при Людовике XV), водивший в Венеции дружбу с Джакомо Казановой, мог уставать от треволнений жизни не в условных, а в реально существовавших дворцах. Однако поэт не стремится придать личному переживанию хоть сколько-нибудь индивидуализированную форму. Почему, становится понятно из следующего фрагмента, в котором заключена мысль о необходимой умеренности проявления чувств:

Assis tranquillement sous nos foyers antiques,
Nous trouvons dans le sein de nos dieux domestiques.
Cette douceur, ce calme, objet de nos travaux,
Que nous cherchions en vain sur la terre et les eaux.
Tel est l'heureux effet de l'amour de nous-même:
Utile à l'univers quand il n'est point extrême. [23, p. 132].

(Мирно сидя у наших древних очагов, мы чувствуем в душе присутствие наших домашних богов. Эта мягкость, это спокойствие — цель наших трудов. Тщетно мы пытались обрести это состояние на земле и на водах. Таков счастливый результат любви к себе самим. Эта любовь полезна для мира, когда она не чрезмерна.)

Всякое чрезмерное чувство оборачивается страстью, пристрастием, а «личное пристрастие — источник всех преступлений (l'intérêt personnel, auteur de tous les crimes)» [23, p. 133]. Своеволие вышедшего из этикетных рамок чувства самым непосредственным образом влияет, в понимании защитников традиционной морали, на состояние поэзии. Н. Жильбер в своей знаменитой сатире «XVIII век» (1775 г.) утверждал: «Падение искусств следует за упадком нравов» (la chute des arts suit la perte des mœurs) [24, p. 13] и видел опасность для поэзии в излишне свободном проявлении поэтами индивидуальных вкусов:

Chaque genre varie au gré des écrivains,
Et ne connoit de lois que leurs caprices vains [24, p. 24].

(Каждый род меняется по воле писателей и не ведаёт иных законов, кроме их тщетных капризов.)

Об актуальности тех или иных явлений времени можно судить не только по искренней взволнованности отдельных поэтов, но и по отражению этих явлений в так называемых «расхожих мнениях». В 1773 году при содействии некоего аббата Лупе был издан «Словарь нравов» с подзаголовком: «Историческая, литературная и галантная смесь». Лупе, вероятно, и был автором словарных статей, трактующих различные понятия в стиле неглубокого светского остроумия, но и в духе времени. Само слово «нравы» определяется так: «Их стало почти смешным иметь и опасным — демонстрировать. Не рискуя им следовать, придерживаются правила их отчасти презирать. Появившись как мода, такое презрение становится чувством, так что не остаётся иной надежды, кроме как на грех» [25, p. 93]. В аналогичном ключе трактуется «страсть»: «Это мука, которую более не оплакивают и которой не боятся. Разум предвещает сердцу, поработённому желаниями, множество печалей, но сердце не хотело бы стать бесстрастным» [25, p. 106]. Последнее высказывание напоминает афоризм Ф. де Ларошфуко: «Разум всегда жертва сердца», но у писателя XVII века отмечено «вечное» качество челове-

ской натуры, в то время как у автора «Словаря нравов» — подчёркнуто современное.

Мысль о губительности «чрезмерного чувства» неподдельно волнует де Берни. О такой мысли можно было бы просто упомянуть, как в других местах послания поэт без разъяснений упоминает Цереру, Флору, Вергилия, удалявшегося из Рима, чтобы «мечтать на берегах мантуанских болот». Но нет, поэту нужно развернуть целую последовательность доказательств очевидной истины в её защиту — на десять строк, убеждая, что даже любовь берёт с несчастного любовника дань «забот, тревог и вероломных слёз». Именно эти десять строк являются самыми эмоциональными в послании:

Nos amis ne sont rien, nous nous aimons en eux.
 Vous qui nommez l'amour une étincelle pure,
 Un rayon émané du sein de la nature,
 Détruisez une erreur si chère à vos appas.
 Aimeraïton autrui, si l'on ne s'aimait pas? [23, p. 133].

(Наши друзья не являются ничем, мы любим в них себя. Вы, называющие любовь чистой искрой, лучом, исходящим из недр естества, расстаньтесь со столь дорогим для вас обольщением. Любили бы вы другого, если бы не любили себя?)

Приводит ли горячность поэта к проявлению «нового лиризма»? Нет, это привычный, «этикетный» лиризм, то есть эмоциональный дидактизм, апеллирующий к разуму, к общим моральным представлениям, ни в чём не проявляющий того, что могло бы вызвать «музыкальный» отклик у читателя, то есть производить эффект, подобный тому, воздействие которого испытал, например, Николай Ростов, слушая пение Наташи: «О, как задрожала эта терция и как тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова. И это что-то было независимо от всего в мире и выше всего в мире». Толстой не случайно использует неопределённое местоимение: в сфере индивидуальных переживаний не всё может быть обозначено словом из общепонятного фонда значений, всегда остаётся «что-то», воздействие которого можно только дать *почувствовать*. А текст де Берни убеждает логически, но не чувственно. Для создания чувственного отклика стихам аббата недостаёт отступления от поэтического этикета, которое переводило бы восприятие адресата в плоскость доверительности, окутывающей искреннее, неформализованное высказывание.

Такое отступление (ритмическое, образное, стилистическое, композиционное — какое бы то ни было) было затруднено в XVIII веке ещё и требованиями вкуса. В «Иконологии» Гоше эмблема «Вкус» представляет собой изображение женщины с соколом на руке и удилами у ног. Согласно убеждению древних, объясняет автор, сокол не клюёт испорчен-

ное мясо, а удила напоминают о том, что вкусу необходима «узда воздержности», чтобы он «не вредил здоровью» [26, р. 71].

В послании де Берни «О вкусе» автор выступает сторонником «естественности» в искусстве, которая понимается как умеренность и ясность, то есть отсутствие «легкомысленных отклонений от натуры» как в сторону избыточной пышности, так и в направлении излишней утончённости. Характеристика последнего «отклонения» особенно интересна:

L'art trop heureux d'instruire et d'amuser
Est devenu l'art de subtiliser,
L'art de donner, au gré de l'imposture,
Tout à l'esprit et rien à la nature.
On ne rit plus, on sourit aujourd'hui;
Et nos plaisirs sont voisins de l'ennui [27, р. 107 – 108].

(Искусство, столь счастливое наставлять и развлекать, стало искусством вдаваться в мудрёные тонкости, превратилось в искусство давать, по воле обмана, всё разуму и ничего естеству. Сейчас не смеются больше, но улыбаются, и наши удовольствия соседствуют с тоской.)

Ключевой образ этого пассажа — улыбка, противопоставленная смеху. Смех выражает полноту и потому — определённую, ясность, однонаправленность чувства. Он может быть весёлым, горьким, издевательским, безумным и так далее. Каким он не может быть, так это неопределённым по своей сути. Смех могут неправильно истолковать, могут не понять его содержательного наполнения, но это говорит не о сути смеха, а лишь об ошибках восприятия. Энергия и цельность смеха не оставляют места нюансировке и уж тем более многослойности его состава, да ещё такой, чтобы составные элементы противоречили друг другу.

Улыбка — иное дело. Конечно, есть улыбка, эквивалентная смеху, так сказать, менее экспрессивное проявление однозначного чувства; есть этикетная улыбка с закреплённым значением. Но не о таких улыбках идёт речь в послании де Берни. Поэт фактически говорит об улыбке, выражающей сложность душевной жизни («удовольствие соседствует с тоской»), хотя говорит об этом в недостаточной для выражения смысла, но привычной для риторической культуры форме контрастной оппозиции. Эта устойчивая для обозначения сложности психических явлений форма присутствует в лирической поэзии с античных времён (катулловское «ненавижу и люблю») и базируется на представлении о двусторонности предмета изображения.

Между тем жизнь души, как это известно нам и ощущалось интуитивно задолго до нас, далеко не исчерпывается симметричными проявлениями, для неё скорее характерно протекание в неких смешанных состояниях, не только внутренне противоречивых, но и в оттеночных в пределах основного испытываемого чувства. Улыбка — одно из внешних

проявлений текущих, переходящих из одного в другое тонких внутренних состояний. Улыбка, в отличие от смеха, может быть едва заметной, мимолётной, неопределённой не только для внешнего наблюдателя, но и для самого улыбающегося. Неясность выражаемого ею смысла делает улыбку объектом приложения не законов естества, ограниченных дидактической культурой до степени понятности, а интеллектуальных усилий — с нетвёрдой уверенностью в их успехе («искусство давать... всё разуму и ничего естеству»).

Чтобы почувствовать, в каком контексте могли восприниматься попытки нетривиального выражения движений души, достаточно обратиться к более раннему фрагменту из этого же послания:

Fuyez encore les tours trop délicats,
Des *congetti* l'inutile fracas,
Tous les faux jours des *tournures* nouvelles,
D'un fade auteur pénibles bagatelles.
En aiguisant, en limant de trop près,
L'art affoiblit la pointe de ses traits;
Trop de recherché avilit la peinture,
Et d'un tableau fait une miniature [27, p. 106].

(Избегайте еще слишком утончённых выражений, бесполезного треска остроты, фальшивого блеска новых оборотов, всех этих вымученных безделушек пошлых авторов. Слишком оттачивая и шлифуя, искусство притупляет свои орудия. Излишняя изысканность ухудшает картину, превращая её в миниатюру.)

В основном это, конечно, варьирование советов из «Поэтического искусства» Н. Буало, доказавших свою живучесть тем, что даже в «Искусстве поэзии» П. Верлена, направленном против поэтологической доктрины знаменитого классициста, повторяются некоторые идеи из трактата XVII века (предостережение от острот). Однако среди вполне «общих» рекомендаций де Берни есть одно, противоречащее Н. Буало, — призыв не слишком усердствовать в отделке произведения (ср. у Буало: «отделяйте стих, не ведая покоя, шлифуйте, чистите, пока терпенье есть» (пер. Э. Л. Линецкой)). Это, несомненно, не является восхвалением небрежности. В аспекте рассуждений де Берни о вкусе этот призыв означает не столько неприятие утончённости, сколько возражение против измельчания искусства, которое видится в обретении им более частного характера. Образ миниатюры, символизирующий такое искусство, очень показателен.

Миниатюра не просто маленькое произведение. Это произведение, хоть и не предназначенное исключительно для «малого круга» воспринимающих его, но в пределе, в отличие от картины, могущее служить одному-единственному человеку (миниатюра в медальоне). Миниатюра

сужает пространство: рассматривая картину, мы отходим назад, рассматривая миниатюру, приближаемся к ней, вплоть до того, что берём её в руки и подносим к себе, а миниатюра на личных вещах (табакерка, шкатулка, зеркальце и т.п.) буквально сопутствует человеку, соприкасается с ним ежедневно. Миниатюра в значительно большей степени ассоциируется со сферой приватной жизни, чем настенная или станковая живопись, не случайно снижение интереса к прикладной миниатюре происходит параллельно с развитием в XIX веке фотографии, ставшей на службу личным и семейным «изобразительным» потребностям.

Миниатюра в литературе имеет не только количественное измерение. Афоризм, выражающий «общее место», является миниатюрой только по объёму. Как мы можем понять, кардинал де Берни, ополчаясь против «миниатюризма», имеет в виду незначительность, на его вкус, содержания произведений. Дело не только в том, что требования вкуса предписывают избегать крайностей — как излишней пышности, так и мелкости. Дело в том, что понятие вкуса имеет во Франции XVIII столетия этический оттенок в большей степени, чем в позднейшие времена. Даже такой малозначительный поэт, как Ж. Лабле (1751–1841), представляя изобилующий эротическими вольностями текст некоего «молодого автора, пожелавшего остаться неизвестным» (скорее всего, свой собственный), считает себя обязанным на всякий случай уверить читателя, что «вкусы» этого поэта не позволяют ему создавать «апологию сладострастия» [28, р. VI].

Де Берни трактует вкус как качество, способствующее «смягчению грубости нравов, сглаживанию варварского стиля книг, одушевлению познания, приведению разума на путь истины, постепенному расширению круга наших знаний» [29, р. 16]. Это понимание сугубо дидактическое. Даже упоминание о стиле книг не имеет эстетического наполнения: в поэме де Берни «Отмщённая религия» (1795 г.) есть песнь девятая, носящая название «Развращённость духа и нравов». В прозаическом рассуждении (argument) к этой песни сказано: «Гордыня и сладострастие портят нравы во времена регентства. Свобода книгопечатания. Она есть главный источник безверия и ложной философии, которые воцарились сегодня» [30, р. 230].

Итак, на пути возможных «отклонений» в сторону «нового лиризма» в рассматриваемую эпоху стоят прочные барьеры в виде привычных способов выражения чувств, традиционных образов для их обозначения, дидактических и вкусовых ограничений (что почти одно и то же). Никто из поэтов восемнадцатого века, по утверждению исследователя века двадцатого, «не думал, что поэзия должна быть выражением наиболее интимного, что есть в нас» [31, р. 38]. И никто из поэтов этого столетия не демонстрирует лиризма, как его понимает наш современник: «Лиризм рождается из непредвиденной встречи между моим «Я», миром и словами» [32, р. 40], хотя бы потому, что из трёх

названных элементов ни один не существует в ту эпоху в нашем, современном, смысле. Поэтическое «Я» в большей мере выражает нечто общепринятое; мир видится не в дробной сложности, а во взаимосвязи прямых противоположностей; слова, поэтические образы могут создать эффект неожиданности, подобный, например, воздействию строки А. Гуффе (1775 – 1845): «Как мне нравится видеть похоронные дроги!», но это эффект рассчитанный, предвиденный, о чём в следующей строке и осведомляется автор: «Такое начало вас удивляет?», развёртывая затем в пяти строфах оправдание своего оригинального предпочтения (однажды придётся покинуть мир, я не боюсь будущего, я вижу только удовольствие покинуть его в экипаже, я не богат, но — придя в мир ногами, я покину его в экипаже и т. п.) [33, р. 106 – 108]. Такая неожиданность характерна для бурлескного текста, для эпиграммы, для экспромта, для мадригала — для различных проявлений комического и хвalebного острословия, но не имеет ничего общего с лиризмом. Из какого «материала» возникает «новый лиризм»?

Логично предположить, что из наличного, наработанного культурой в течение столетий. То, что нам кажется «индивидуализированным» лиризмом XVIII века, — это по большей части традиционное дидактическое содержание за вычетом дидактических форм его выражения. Прежде чем привести примеры такого «минус-приёма», обратимся к одному незначительному эпизоду французской литературной истории: в мелких эпизодах эпоха порой непосредственно «проговаривается» о себе больше, чем в документах, специально рассчитанных на широкий резонанс.

Молодой Ш. Ю. Мильвуа (1782 – 1816) написал в 1805 г. поэму «Материнская любовь» и отправил её Эваристу Парни, сопроводив посланием, обращённым к знаменитому поэту. Это текст, производящий двойственное впечатление. Должный быть комплиментарным по отношению к адресату, он восхваляет в основном адресанта. Парни охарактеризован в послании как «милейший язычник (*très-aimable païen*), полусвятой, полумирянин, хороший поэт, плохой христианин». «Мои стихи, — пишет Мильвуа, — не несут ничего скандального. Ты шутишь, я наставляю в морали». Завершает Мильвуа так:

J'édifierai la mère, et toi
 Tu feras soupirer la fille.
 Tu célèbres la volupté;
 Moi, la tendresse maternelle:
 Ma part est la vie éternelle,
 La tienne l'immortalité [34, р. 177 – 178].

(Я превознесу мать, ты заставишь вздохнуть девицу. Ты славишь негу, я же — материнскую нежность. Мой удел — жизнь вечная, твой — бессмертие.)

Парни откликнулся ответным посланием. Он ни слова не говорит конкретно о поэме, одна половина которой представляет собой пространное рассуждение о природе материнской любви со ссылками на античные и библейские сюжеты, а вторая — мелодраматически надрывную историю о том, как опасно заболела, а потом чудесно исцелилась юная Кора-ли, что привело к помутнению рассудка её матери, переставшей узнавать дочь, но потом вдруг признавшей своего ребёнка и возблагодарившей небеса [35, р. 237–249]. Младшего собрата (прославившие Парни «Эротические стихотворения» вышли за четыре года до рождения Ш. Мильвуа) именитый поэт хвалит за «воодушевление искренним чувством» и «чистоту песен», возможно, в том числе для того, чтобы смягчить свой приговор не принимаемой им тенденции в поэзии, примером которой как раз и является присланная поэма, — «поэтической напыщенности на новый лад (*un nouveau pathos poétique*)», выражающейся в сочетании «амбициозной неясности», «помпезной пустоты слов», «дидактических украшений» и служащей «подмостками» для «мелких шарлатанов от моралистики (*les petits charlatans moraux*)» [36, р. 179].

Как можно заметить, Парни выступает не против морали. Возражая против мнения о себе Ш. Мильвуа, он даже полемически приписывает всем своим эротическим элегиям направленность, которой они — в силу жанровой установки лёгкой любовной элегии — по большей части лишены:

Il est vrai, j'ai dans mes beaux jours
Chanté de profanes amours...
Cet amour, que l'on dit profane,
Commence l'amour maternel [36, р. 178].

(Это правда, я в свои лучшие годы воспевал любовную страсть. Это земная любовь, она — начало любви материнской.)

Но это — по большей части. В тех стихотворениях, где поэт отказывается от жанрово определённой роли героя, воспринимающего любовь как игру, он оригинален, потому что искренен и точен. Именно к этому Парни и призывает Шарля Мильвуа — предпочесть «изящество древних (*l'élégance antique*), точность (*la justesse*) и ясность (*la clarté*)» в соединении с истинным чувством. Это практически формула «нового лиризма», одним из немногих представителей которого был в XVIII веке Э. Парни.

Приведём несколько примеров «нового лиризма». В первую очередь, конечно, из самого Э. Парни. В стихотворении «На смерть одной девушки» (1784 г.) поэт избежал характерного для таких тем впадения в погребальную патетику с сопутствующими ей размышлениями о человеческой участи, о безжалостности смерти и прочими традиционными содержательными элементами. Как пишет один из критиков той эпохи, «похоронная речь, произнесённая в храме, среди торжественных атрибутов религии и смерти, действительно волнует душу и настраивает её

на возвышенный лад», но в иной ситуации, когда ничто не располагает душу к принятию таких впечатлений, стремление компенсировать отсутствующие обстоятельства толкает автора к «впадению в аффектацию» [37, p. 152].

Парни, с одной стороны, избегает конкретики (имя умершей не названо), что позволяет ему представить ситуацию как типовую и уйти от частных, связанных с жизнью героини, а с другой — создаёт произведение, обращённое к любому читателю, а не к адресной группе (родственники, друзья, заказчик текста). Вместо траурного панегирика возникает грустный камерный отклик на печальное событие. Наиболее сильное место в стихотворении — два заключительных сравнения, выражающих авторскую позицию непосредственно — образно, чувственно:

Son âge échappait à l'enfance;
 Riante comme l'innocence,
 Elle avait les traits de l'Amour.
 Quelques mois, quelques jours encore,
 Dans ce cœur pur et sans détour
 Le sentiment allait éclore.
 Mais le ciel avait au trépas
 Condamné ses jeunes appas.
 Au ciel elle a rendu sa vie,
 Et doucement s'est endormie
 Sans murmurer contre ses lois.
 Ainsi le sourire s'efface;
 Ainsi meurt, sans laisser de trace,
 Le chant d'un oiseau dans les bois [38, p. 368 — 369].

(Она почти вышла из детского возраста; её невинный смех уже предвещал Любовь. Несколько месяцев, несколько дней еще, и в этом чистом, искреннем сердце распустилось бы чувство. Но небо на смерть осудило её юные прелести. И она отдала небу свою жизнь, и тихо, безропотно заснула. Так исчезает улыбка; так умирает, не оставив следа, песня птицы в лесах.)

Не менее показателен текст А. Шенье, особенно в сравнении с процитированным выше отрывком из послания де Берни «О любви к Родине», где кардинал мотивирует радость пребывания наедине с природой удалением от «тревоги дворцов» и «обретением покоя»:

Et moi, quand la chaleur ramenant le repos,
 Fait descendre en été le calme sur les flots,
 J'aime à venir goûter la fraîcheur du rivage,
 Et, bien loin des cités, sous un épais feuillage,
 Ne pensant à rien, libre et serein comme l'air
 Réver seul en silence, et regardant la mer [39, p. 86].

(И я, когда жара, понуждающая к отдыху, заставляет летом покой опуститься на воды, я люблю прийти насладиться свежестью берегов и далеко-далеко от городов, под густой листвой, не думая ни о чем, глядя на море, свободный и ясный, как воздух, мечтать один в тишине.)

В элегии Шенье тоже присутствует узнаваемый идиллический герой — «беглец из городов» (*déserteur des cités*), его пребывание на лоне природы дано даже в привычном для пасторальной темы ракурсе противопоставления «естественной жизни» и суетных треволнений городской цивилизации, но всё это почти не выражено прямо, всё представлено в уже отмеченной нами выше «неразъясняющей» манере, характерной для позднего этапа культуры какого бы то ни было типа, когда присущие ей смыслы настолько общеизвестны и привычны, что могут едва упоминаться или присутствовать в тексте имплицитно. Новым в стихотворении А. Шенье является передача атмосферы мечтания, более важной, чем содержание мыслей героя, о которых вообще ничего не сказано («дидактическое» произведение не могло позволить себе быть столь недоговорённым).

Таким образом, одним из факторов появления «нового лиризма» является само развитие дидактической культуры, которая подходит к точке отрицания некоторых своих форм (не сути!), начинающих восприниматься как ненужные, даже утомительные «украшения» (Э. Парни иронизирует: «Сколько нынче прекрасных стихов, которые невозможно прочесть, не утомившись! <...> Эти важные, учёные избранники, столь хорошо оплаченные и столь мало читаемые, чья Муза предпочитает украшения дидактической песни» [36, p. 178]).

Ещё один текст на традиционную тему — обращение к своим пенатам. Собственно, автор этого послания («К моему скромному жилищу», 1813 г.), Ж.-Ф. Дюси (1733–1816), «домашних богов» даже не упоминает, в отличие от процитированного ранее кардинала де Берни («Мирно сидя у наших древних очагов...»), который, кроме того, наставляет: покой у родного очага — цель человеческих трудов. У Дюси иной масштаб темы: радость вызывает не Родина, не «малая родина», не семейное гнездо, но скромный приют, где под рукой любимые книги и своя постель — предметы, о которых невозможно сказать, что они «освящены памятью предков». В стихотворении, миниатюризирующем тему, выражена, без оглядки на приличествующие теме стилистические и дидактические элементы, непосредственная радость домашнего уюта:

Petit séjour commode et sain,
 Ощ des arts et du luxe, en vain
 On chercherait quelque merveille;
 Humble asile où j'ai sous ma main
 Mon La Fontaine et mon Corneille;
 Où je vis, m'endors, et m'éveille

Sans aucun soin du lendemain,
 Sans aucun remords de la veille;
 Retraite où j'habite avec moi,
 Seul, sans désirs, et sans emploi,
 Libre de crainte et d'espérance;
 Enfin, après trois jours d'absence,
 Je viens, j'accours, je t'aperçois.
 O mon lit! ô ma maisonnette!
 Chers témoins de ma paix secrète,
 C'est vous! Vous voilà: je vous voi!
 Qu'avec plaisir je vous répète:
Il n'est point de petit chez soi! [40, p. 176].

(Маленькое, здоровое и удобное жилище, где напрасно искать хоть каких-то чудес роскоши и искусств. Скромное убежище, где у меня под рукой мой Лафонтен и мой Корнель; где я живу, засыпаю и пробуждаюсь без какой-либо заботы о завтрашнем дне, без тревожной бессонницы; пристанище, где я живу сам по себе, один, без желаний и без хлопот службы, свободный от страха и от надежды. Наконец, после трех дней отсутствия, я вхожу, я вбегаю, я тебя вижу. О моя постель! о мой домик! Дорогие свидетели моего тайного мира, это — вы, вы! Я вижу вас! И с удовольствием вам повторяю: «В своём дому не тесно никому»!)

«Новый лиризм» преобразовал два главных канонических жанра — оду и элегию. То, что именно эти жанры стали почвой для его развития, не случайно: Ш. Батте считал оба жанра содержательно родственными, различными только по эмоциональному диапазону (ода охватывает всю совокупность чувств, элегия ограничивается печалью и радостью [8, p. 291]).

Процессы, происходившие в двух ведущих жанрах, определили во многом жанровый облик поэзии следующего столетия: произведения XIX века, жанрово нейтрально называемые «лирическими стихотворениями», в значительной части суть разновидности элегии (элегическое размышление, элегическая песня, элегическое послание, элегическая ода и даже выделяемая у А. Шенье некоторыми исследователями «сатирическая элегия») или оды.

Изменения в двух главных лирических жанрах подготовили вкус читающей публики к восприятию произведений следующей литературной эпохи и обеспечили возвращение интереса к поэзии, пошатнувшегося, было в XVIII столетии: по обилию и разнообразию поэтической «продукции» двадцатые годы XIX столетия не имеют себе равных в предшествующей истории французской поэзии, и первым «бестселлером» французской литературы XIX века стала именно поэтическая книга — «Поэтические размышления» (1820 г.) А. де Ламартина, выпущенная тиражом в 20 000 экземпляров за два года, в то время как средний

тираж художественного издания в это время составлял от 500 до 2000 экземпляров [41, р. 22 – 23].

Не стоит забывать, что перемена «поэтического духа» в романтическую эпоху не привела автоматически к отмене всего, что воплощало дух предшествующей поэзии: связанный с теми или иными жанрами языковой материал, наработанный предвещающими «новый лиризм» или воплощающими его поэтами XVII – XVIII веков, использовался и крупнейшими романтическими авторами. Так, поэтический язык А. де Виньи определяют как «смесь Расина с Шенье» [42, р. 194].

Определённо, хотя и не слишком очевидно на беглый или предубеждённый взгляд, что поэзия XVIII и поэзия XIX веков находятся в тех же отношениях отчасти противостояния, отчасти преемственности, что и дидактизм и «новый лиризм» в литературе XVIII столетия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Sabatier R.* Histoire de la poésie française: la poésie du XVIII-e siècle. P.: Albin Michel, 1975.
2. *Dubois J., Mitterand H., Dauzat A.* Dictionnaire étimologique et historique du français. P.: Larousse, 2007.
3. *Prévost A. F.* Second Avis de l'Atteur // Histoire de Manon Lescaut et du chevalier Des Grieux / l'abbé Prévost. Londres: L. Glady, 1878.
4. Dictionnaire universel de la langue française / par Pierre Boiste. P.: Lecoint et Pougin, 1834.
5. Dictionnaire universel de la langue française, rédigé d'après le Dictionnaire de l'Académie, et ceux de Laveaux, Gattel, Boiste, Mayeux, Wailly, Cormon, etc.: 2 vol. / par Ch. Nodier et V. Verger. P.: Belin- Mandar, 1835.
6. Dictionnaire abrégé de l'Académie française. P.: Pourrat frères, 1836.
7. *Littré É.* Lyrisme // Littré É. Dictionnaire de la langue française: 4 vol. T. 3. P.: L. Hachette, 1873 – 1874.
8. *Batteux Ch.* Des Beaux Arts en général, ou les Beaux Arts réduits à un même Principe // Batteux Ch. Principes de la littérature. Genève: Slatkine Reprints, 1967.
9. *Смирнов А. А.* Теоретическое осознание лирики как особого рода литературы в европейской поэтике XVIII века // XVIII век: судьбы поэзии в эпоху прозы: сб. научн. работ. М.: МГУ, 2001.
10. *Guérin L.* Beautés de la poésie française, ou Leçons et modèles de littérature en vers. P.: Didier, 1843.
11. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: 4 т. Т. 2. М.: Терра, 1994.
12. *Banville T. de.* Petit traité de poésie française. P.: E. Fasquelle, 1903.
13. *Charpentreau J.* Lyrique (poésie) // Dictionnaire de la poésie / Charpentreau J. P. : Fayard, 2006.
14. Le Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. P.: Le Robert, 2012.
15. *Gaucher Ch.-É.* Discours préliminaire // Iconologie, ou Traité de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin, avec les explications relatives à chaque sujet / par Ch.-É. Gaucher: 4 vol. T. 1. P.: Lattre, s.a.
16. *Gaucher Ch.-É.* Iconologie // Iconologie, ou Traité de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin, avec les explications relatives à chaque sujet / par Ch.-É. Gaucher: 4 vol. T. 1. P.: Lattre, s.a.

17. Cardinal de Bernis // Anthologie de la poésie française: XVIII-e s., XIX-e s., XX-e s. / par Martin Bercot, Michel Collot et Catriona Seth. P.: Gallimard, 2000.
18. Gaucher Ch.-É. Amour de la Patrie // Iconologie, ou Traité de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin, avec les explications relatives à chaque sujet / par Ch.-É. Gaucher: 4 vol. T. 2. P.: Lattre, s.a.
19. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Языки культуры / А. В. Михайлов. М.: Языки русской культуры, 1997.
20. Lyrisme // Dictionnaire encyclopédique Quillet: 10 vol. T. 6. P.: Librairie Aristide Quillet, 1979.
21. Lanson G. Nivelles de La Chaussée et la comédie larmoyante. P.: Hachette, 1887.
22. Plinval G. de. Histoire de la Littérature française. P.: Hachette, 1984.
23. Bernis F.-J. de Pierre de. Sur l'amour de la patrie // Poésies diverses du cardinal de Bernis. P.: A. Quantin, 1882.
24. Gilbert N. Le dix-huitième siècle // Poésies diverses de Gilbert. P.: A. Quantin, 1882.
25. Dictionnaire des mœurs. La Haye, P.: Monory, 1773.
26. Gaucher Ch.-É. Goût // Iconologie, ou Traité de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin, avec les explications relatives à chaque sujet / par Ch.-É. Gaucher: 4 vol. T. 1. P.: Lattre, s.a.
27. Bernis F.-J. de Pierre de. Sur le goût // Poésies diverses du cardinal de Bernis. P.: A. Quantin, 1882.
28. Lablée J. Avertissement // Essais de poésies légères, suivis d'un songe, par MM. Lablée et Maréchal. S. l., 1775.
29. Bernis F.-J. de Pierre, cardinal de. Discours sur la poésie // Oeuvres de François-Joachim de Pierre, cardinal de Bernis: 2 vol. T. 1. P.: Dabo, Tremblay, Feret et Gayet, 1819.
30. Bernis F.-J. de Pierre, cardinal de. La religion vengée // Oeuvres de François-Joachim de Pierre, cardinal de Bernis: 2 vol. T. 2. P.: Dabo, Tremblay, Feret et Gayet, 1819.
31. Roudaut J. Poètes et grammairiens au XVIII-e siècle. P.: Gallimard, 1971.
32. Collot M. Lyrisme et réalité // Littérature. 1998. № 110.
33. Armand-Gouffé. Le corbillard // Annales poétiques du dix-neuvième siècle, ou Choix de poésies légères: 2 vol. T. 2. P.: L. Collin, 1807.
34. Millevoye Ch. A M. de Parny, en lui envoyant le Poème de l'Amour maternel // Annales poétiques du dix-neuvième siècle, ou Choix de poésies légères: 2 vol. T. 2. P.: L. Collin, 1807.
35. Millevoye Ch. L'amour maternel // Poésies de Millevoye. P.: Charpentier, 1865.
36. Parny É. D. de Forge de. Réponse // Annales poétiques du dix-neuvième siècle, ou Choix de poésies légères: 2 vol. T. 2. P.: L. Collin, 1807.
37. Tableau de la littérature française pendant le dix-huitième siècle. P.: Colburn, 1813.
38. Parny É. D. de Forge de. Vers sur la mort d'une jeune fille // Oeuvres de Parny: élégies et poésies diverses. P.: Garnier frères, 1862.
39. Chénier A. Élégie XXX // Oeuvres poétiques de André de Chénier: 2 vol. T. 2. P.: A. Lemerre, 1899.
40. Ducis. A mon petit logis // Annales poétiques du dix-neuvième siècle, ou Choix de poésies légères: 2 vol. T. 2. P.: L. Collin, 1807.
41. Vaillant A., Bertrand J.-P., Régnier Ph. Histoire de la littérature française du XIX-e siècle. P.: Nathan, 1998.
42. Larroument G. Etudes de critique dramatique. P.: Hachette, 1906.

* * *

Pinkovsky Vitaly I.

DIDACTICISM AND LYRICISM IN THE FRENCH POETRY OF THE XVIII CENTURY

(Northeast state university, Magadan)

From a position of the individualized, chamber lyricism the late view of poetry of the XVIII century as on "unpoetic" was approved (i.e. not lyrical). Meanwhile at poetry of the XVIII century there are two types of lyricism, as is reflected as in the definitions of this concept belonging to poets and theorists of the XIX century and of dictionaries — up to the XXI century. One type — individualized lyricism habitual to us. It is not so much generated the XIX century how many it is revived and developed this century as it is close to lyricism of a number of the French poets of XVI — the beginnings of the XVII centuries (Ge. du Bella, L. Lab, T. de Vio, etc.). Other type of lyricism dominating in the XVIII century, it is possible to define as the emotional moralizing didacticism, mostly limited by etiquette in manifestation of feeling, but sometimes beaten out from the traditionally accepted tone.

Keywords: French poetry of the XVIII century, didactic poetry, lyrical poetry, types of lyricism, lyric genres.

REFERENCES

1. Sabatier R. *Histoire de la poésie française: la poésie du XVIII-e siècle*, Paris, Albin Michel Publ., 1975.
2. Dubois J., Mitterand H., Dauzat A. *Dictionnaire étimologique et historique du français*. Paris, Larousse Publ., 2007.
3. Prévost A. F. Second Avis de l'Auteur, *Histoire de Manon Lescaut et du chevalier Des Grieux*, l'abbé Prévost. London, L. Glady Publ., 1878.
4. *Dictionnaire universel de la langue française*, par Pierre Boiste. Paris, Lecoint et Pougin Publ., 1834.
5. *Dictionnaire universel de la langue française*, rédigé d'après le Dictionnaire de l'Académie, et ceux de Laveaux, Gattel, Boiste, Mayeux, Wailly, Cormon, ets.: 2 vol., par Ch. Nodier et V. Verger. Paris, Belin- Mandar Publ., 1835.
6. *Dictionnaire abrégé de l'Académie française*. Paris, Pourrat frères Publ., 1836.
7. Littré É. *Lyrisme, Dictionnaire de la langue française*, in 4 vol., vol. 3. Paris, L. Hachette Publ., pp. 1873 — 1874.
8. Batteux Ch. Des Beaux Arts en général, ou les Beaux Arts réduits à un même Principe, *Principes de la littérature*. Geneva, Slatkine Reprints Publ., 1967.
9. Smirnov A. A. Theoretical Understanding of Lyrics As Special Type of Literatures In the European Poetics of the XVIII Century [Teoreticheskoe ooznanie liriki kak osobogo roda literatury v evropeyskoy poetike XVIII veka], *XVIII vek: sud'by poezii v epokhu prozy* (XVIII century: the fate of poetry during a prose era), Moscow, MGU Publ., 2001.
10. Guérin L. Beautés de la poésie française, ou Leçons et modèles de littérature en vers. Paris, Didier Publ., 1843.
11. Dahl V. I. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* (Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language), in 4 vol, vol. 2, Moscow, Terra Publ., 1994.
12. Banville T. de. *Petit traité de poésie française*. Paris, E. Fasquelle Publ., 1903.
13. Charpentreau J. Lyrique (poésie), *Dictionnaire de la poésie*. Paris, Fayard Publ., 2006.
14. *Le Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, Le Robert Publ., 2012.
15. Gaucher Ch.-É. Discours préliminaire, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin, avec les explications relatives à chaque sujet*, in 4 vol., vol. 1. Paris, Latré Publ., s.a.
16. Gaucher Ch.-É. *Iconologie, ou Traité de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin, avec les explications relatives à chaque sujet*, in 4 vol., vol. 1. Paris, Latré Publ., s.a.
17. Cardinal de Bernis, *Anthologie de la poésie française: XVIII-e s., XIX-e s., XX-e s.*, par

- Martin Bercot, Michel Collot et Catriona Seth. Paris, Gallimard Publ., 2000.
18. Gaucher Ch.-É. *Amour de la Patrie, Iconologie, ou Traité de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin, avec les explications relatives à chaque sujet*, in 4 vol., vol. 2. Paris, Lattre Publ., s.a.
 19. Michailov A. V. *Antiquity As Ideal And Cultural Reality XVIII – XIX centuries [Antichnost' kak ideal i kul'turnaya real'nost' XVIII – XIX vv.]*, *Yazyki kul'tury* (Culture Languages), Moscow, Yazyky russkoy kultury Publ., 1997.
 20. Lyrisme, *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, in 10 vol., vol. 6. Paris, Librairie Aristide Quillet Publ., 1979.
 21. Lanson G. *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*. Paris, Hachette Publ., 1887.
 22. Plinval G. de. *Histoire de la Littérature française*. Paris, Hachette Publ., 1984.
 23. Bernis F.-J. de Pierre de. *Sur l'amour de la patrie, Poésies diverses du cardinal de Bernis*. Paris, A. Quantin Publ., 1882.
 24. Gilbert N. *Le dix-huitième siècle, Poésies diverses de Gilbert*. Paris, A. Quantin Publ., 1882.
 25. *Dictionnaire des mœurs*. La Haye, Paris, Monory Publ., 1773.
 26. Gaucher Ch.-É. *Goût, Iconologie, ou Traité de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin, avec les explications relatives à chaque sujet*, in 4 vol., vol. 1. Paris, Lattre Publ., s.a.
 27. Bernis F.-J. de Pierre de. *Sur le goût, Poésies diverses du cardinal de Bernis*. Paris, A. Quantin Publ., 1882.
 28. Lablée J. *Avertissement, Essais de poésies légères, suivis d'un songe, par MM. Lablée et Maréchal*. S. l., 1775.
 29. Bernis F.-J. de Pierre, cardinal de. *Discours sur la poésie, Oeuvres de François-Joachim de Pierre, cardinal de Bernis*, in 2 vol., vol. 1. Paris, Dabo, Tremblay, Feret et Gayet Publ., 1819.
 30. Bernis F.-J. de Pierre, cardinal de. *La religion vengée, Oeuvres de François-Joachim de Pierre, cardinal de Bernis*, in 2 vol., vol. 2. Paris, Dabo, Tremblay, Feret et Gayet Publ., 1819.
 31. Roudaut J. *Poètes et grammairiens au XVIII-e siècle*. Paris, Gallimard Publ., 1971.
 32. Collot M. *Lyrisme et réalité, Littérature*, 1998, no. 110.
 33. Armand-Gouffé. *Le corbillard, Annales poétiques du dix-neuvième siècle, ou Choix de poésies légères*, in 2 vol., vol. 2. Paris, L. Collin Publ., 1807.
 34. Millevoye Ch. A M. de Parny, en lui envoyant le Poème de l'Amour maternel, *Annales poétiques du dix-neuvième siècle, ou Choix de poésies légères*, in 2 vol., vol. 2. Paris, L. Collin Publ., 1807.
 35. Millevoye Ch. *L'amour maternel, Poésies de Millevoye*. Paris, Charpentier Publ., 1865.
 36. Parny É. D. de Forge de. *Réponse, Annales poétiques du dix-neuvième siècle, ou Choix de poésies légères*, in 2 vol., vol. 2. Paris, L. Collin Publ., 1807.
 37. *Tableau de la littérature française pendant le dix-huitième siècle*. Paris, Colburn Publ., 1813.
 38. Parny É. D. de Forge de. *Vers sur la mort d'une jeune fille, Oeuvres de Parny: élégies et poésies diverses*. Paris, Garnier frères Publ., 1862.
 39. Chénier A. *Élégie XXX, Oeuvres poétiques de André de Chénier*, in 2 vol., vol. 2. Paris, A. Lemerre Publ., 1899.
 40. Ducis. *A mon petit logis, Annales poétiques du dix-neuvième siècle, ou Choix de poésies légères*, in 2 vol., vol. 2. Paris, L. Collin Publ., 1807.
 41. Vaillant A., Bertrand J.-P., Régnier Ph. *Histoire de la littérature française du XIX-e siècle*. Paris, Nathan Publ., 1998.
 42. Larroument G. *Etudes de critique dramatique*. Paris, Hachette Publ., 1906.

* * *

УДК 811.161.1

О. А. Селюнина**СИСТЕМА ТЕКСТООРИЕНТИРОВАННЫХ ЗАДАНИЙ
ПО ТЕМЕ «НАУЧНАЯ ПАРАДИГМА»**

В статье предлагается разработка урока по теме «Научная парадигма», являющегося частью большой работы, цель которой состоит в формировании коммуникативной компетенции, необходимой для профессионального общения иностранных студентов-филологов в учебно-научной сфере деятельности. Материал включает в себя научно-учебный текст «Научная парадигма», сопровождающийся системой предтекстовых, притекстовых и послетекстовых заданий. Использование текстоориентированных заданий по теме «Научная парадигма» расширяет знания иностранных студентов-бакалавров о языке специальности, знакомит их с ключевым понятием науки о языке, способствует формированию лингвистической компетенции обучающихся.

Ключевые слова: русский язык как иностранный, основы лингвистических исследований, научный стиль, текстоориентированные задания, научная парадигма.

Обучение иностранных студентов-филологов в русском вузе предполагает подготовку научных докладов, курсовых и дипломных работ. Для любого студента эта работа является трудной, поскольку, по сути, является тестом на профессиональную пригодность, который мобилизует не только знания, умения, навыки, полученные в процессе обучения, но и творческий потенциал студента. Для иностранного студента, выполняющего научную работу на русском языке, эта работа тяжела вдвойне, потому что она требует понимания литературы по специальности на иностранном языке, написания научного текста на иностранном языке, представления или защиты своей работы на иностранном языке. Как показывает практика, даже достаточно высокого уровня владения общелитературным языком, опыта разговорной практики и чтения художественной литературы не хватает для успешного написания собственного научного сочинения. Это позволяет утверждать, что научной речи необходимо обучать специально.

Такое обучение возможно, в частности, на занятиях в рамках дисциплины «Основы лингвистических исследований», цель которой состоит в том, чтобы заложить фундамент для дальнейшей научно-исследовательской деятельности студентов. Изучение этой дисциплины способ-

Селюнина Ольга Анатольевна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры филологии и журналистики (Приамурский государственный университет имени Шолом-Алейхема, Биробиджан); e-mail: birnaukaruss@mail.ru.

© Селюнина О. А., 2017

ствует формированию у студентов лингвистического мировоззрения, знакомству с современным состоянием лингвистической науки; предусматривает овладение научным стилем, методологией и методикой научного исследования в области лингвистики, терминологическим минимумом, необходимым для профессиональной деятельности.

В данной статье мы предлагаем систему текстоориентированных заданий по теме «Научная парадигма». Научная парадигма — это одно из важных научных понятий, с которым, как нам кажется, должны быть знакомы студенты, занимающиеся научной работой. Важное уже хотя бы потому, что при обосновании актуальности своей работы студенты размышляют о её пользе для современного этапа развития науки и её отношении к одной из научных парадигм.

Целеполагания системы занятий: формирование умений чтения и понимания текста; формирование знаний о понятии *научная парадигма*; развитие речи обучающихся путём включения в различные виды диалогового взаимодействия.

Методическое обеспечение занятий: рабочие листы для организации лексической работы; текст «Научная парадигма» (раздаточный материал).

Первый этап работы включает предтекстовые задания, которые нацелены на обогащение словарного запаса студентов, в том числе за счёт лингвистических терминов. В предтекстовых заданиях обращено внимание на словообразование сложных слов, прилагательных, абстрактных существительных, которые либо имеют отношение к изучаемому научному тексту, либо производятся по тому же образцу.

Задание 1. Познакомьтесь с лексикой к тексту «Научная парадигма». Найдите перевод новых слов и выражений в словаре.

Научная парадигма, сравнительно-историческая парадигма, системно-структурная парадигма, антропоцентрическая парадигма, антропоцентризм, теоретическая установка, научное достижение, научный метод, санскрит, родственные языки, индоевропейские языки, генеалогическая классификация языков, морфологическая классификация языков, историческая грамматика, историческая фонетика, систематизировать, диахрония, синхрония, фундаментальное исследование, объект, субъект, интеллект.

Задание 2. Составьте сложные слова.

Образец: эмоциональный, оценочный — эмоционально-оценочный.

Системный, структурный; сравнительный, исторический; морфологический, синтаксический; лексика, семантический; лексика, синтаксический; книжный, письменный.

Задание 3. Определите способ образования следующих слов.

Образец: изъятие — изъять → изъя + -тиj- → изъятие — суффиксальный способ словообразования.

Принятие, введение, открытие, объяснение, сравнение, исследование, разработка, рассуждение, знание, переключение, достижение, решение.

Задание 4. Образуйте имена прилагательные от следующих имён существительных. *Образец:* Индия — индийский.

Теория, наука, литература, история, Европа, родство, морфология, генеалогия, философия, человек, синхрония, диахрония.

Задание 5. Как называется текст, который мы будем читать? Как вы думаете, о чём этот текст?

Второй этап работы направлен на чтение и анализ текста, фрагментарное осмысление содержания текста. Чтение сопровождают притекстовые задания, способствующие пониманию отдельных частей текста и восприятию текста в целом.

Задание 1. Прочитайте текст «Научная парадигма».

Научная парадигма

Понятие *научная парадигма* было введено в науку в XX веке американским учёным Т. Куном. Изначально это понятие было разработано для естественных наук, прежде всего физики. Идея систематизации взглядов на науку оказалась очень популярной, поэтому её пытались перенести в сферы различных наук, в том числе и в сферу лингвистики.

Научная парадигма — это совокупность теоретических установок и научных достижений, которая в течение достаточно долгого времени даёт учёным образцы проблем и их решений. Принятие определённой парадигмы освобождает учёного от необходимости перестраивать всю область знания заново, начиная с исходных принципов, и оправдывать введение каждого понятия. И в этом особая ценность парадигмы.

Обычно выделяют три научные парадигмы.

Первой по времени была сравнительно-историческая парадигма. На протяжении всего XIX века эта парадигма была главной, ведущей в лингвистике. Ещё задолго до XIX века было замечено, что некоторые языки имеют общие черты, однако объяснить это сходство учёные ещё не умели: у них не было для этого научного метода. Этот метод появился после открытия европейцами санскрита, древнего литературного языка Индии. Санскрит оказался удивительно похожим на многие европейские языки, и этому нужно было найти объяснение. Метод назывался сравнительно-историческим, потому что он был нацелен на историю языков и на сравнение языков. В работах учёных ставилась цель исследования истории языков, а явления одного языка объяснялись фактами родственных ему языков.

В рамках данной парадигмы были достижения: введено понятие родственных языков, доказано родство индоевропейских языков, созданы первые морфологические и генеалогические (по родству) классификации языков, исторические грамматики и фонетики различных языков и т. д. Но главное — разработка сравнительно-исторического метода сделала лингвистику самостоятельной наукой, что позволило ей отделиться от философских и исторических рассуждений о языке, которые не опирались на систематизированные и объяснённые языковые факты.

В XX веке ведущая парадигма сменилась. Настало время системно-структурной парадигмы. У учёных, вместо интереса к истории языка, возникает интерес к современному его состоянию, синхронии. Учёные изучают систему и структуру языка. Их внимание обращено на предмет, явление, имя, поэтому в центре внимания находится слово. Учёные системно-структурной парадигмы исследуют систему и структуру языка, применяя формальные лингвистические методы. В рамках этой парадигмы выполнены фундаментальные исследования, которые являются очень ценным источником знаний и для современных, и для будущих исследователей.

В третьем тысячелетии язык всё ещё исследуется в рамках системно-структурной парадигмы, потому что она продолжает существовать в лингвистике, а число её последователей довольно велико. Но всё же сейчас можно говорить о переключении интересов с объекта исследования на субъект, то есть на человека. Эту новую, третью, научную парадигму называют антропоцентрической парадигмой.

Антропоцентрическая парадигма выводит на первое место человека, а язык считается главной характеристикой человека, поскольку человеческий интеллект, как и сам человек, немислим вне языка. Известный лингвист И. А. Бодуэн де Куртэнэ писал: «Язык существует только в индивидуальных мозгах, только в душах, только в психике индивидов или особей, составляющих данное языковое общество» [1, с. 59 – 60].

Представители антропоцентрической парадигмы воспринимают язык как средство изучения других объектов, прежде всего — человеческой культуры.

Задание 2. Объясните, как вы понимаете данные ниже выражения.

- 1). Понятие введено в науку.
- 2). Естественные науки.
- 3). Совокупность теоретических установок и научных достижений.
- 4). Образцы проблем и их решений.
- 5). Санскрит оказался удивительно похожим на многие европейские языки.
- 6). Исследовать историю языков.
- 7). Явления одного языка объясняются фактами родственных ему языков.
- 8). Философские и исторические рассуждения о языке не опирались на систематизированные и объяснённые языковые факты.
- 9). Фундаментальные исследования являются ценным источником знаний и для современных, и для будущих исследователей.
- 10). Переключение интересов учёных с объекта исследования на субъект, то есть на человека.
- 11). Язык является главной характеристикой человека.
- 12). Человек немислим вне языка.

Третий этап работы нацелен на проверку степени усвоения содержания прочитанного. На этом этапе студенты-иностранцы демонстрируют понимание темы, используют новые знания для моделирования устных и письменных высказываний, в том числе с целью развития навыков формулирования научных понятий и толкования терминов. Послетекстовые задания направлены и на развитие у иностранных студентов навыков и умений аннотирования, составления плана, работы с цитатами, определения функционального стиля изучаемого текста.

Задание 1. Как бы вы назвали этот текст? Аргументируйте свой ответ.

«Литература: 1. Бодуэн де Куртенэ И. А. Избранные труды по общему языкознанию, т. 2. Москва: изд-во АН СССР, 1963, 391 с.»

Задание 2. Закончите предложения.

- 1). Принятие определённой парадигмы освобождает учёного от
- 2). Ещё задолго до XIX века было замечено, что некоторые языки имеют общие черты, однако объяснить это сходство учёные ещё не умели: у них не было
- 3). Санскрит оказался удивительно похожим на
- 4). Разработка сравнительно-исторического метода сделала лингвистику
- 5). В XX веке у учёных вместо интереса к истории языка возникает интерес к
- 6). В XX веке внимание учёных обращено на предмет, вещь, имя, поэтому в центре внимания находится
- 7). Третью научную парадигму называют
- 8). Язык считается главной характеристикой человека, поскольку

Задание 3. Дайте определения понятиям.

- 1). Научная парадигма — это
- 2). Сравнительно-историческая парадигма — это
- 3). Сравнительно-исторический метод — это
- 4). Санскрит — это
- 5). Системно-структурная парадигма — это
- 6). Антропоцентрическая парадигма — это
- 7). Фундаментальные исследования — это

Задание 4. Составьте всевозможные словосочетания со словом «парадигма».

Задание 5. Ответьте на вопросы.

- 1). Что означает термин «научная парадигма»?
- 2). В чём состоит особая ценность научной парадигмы?
- 3). Сколько научных парадигм обычно выделяют учёные? Как они называются?
- 4). Какая научная парадигма была первой по времени возникновения? Когда она существовала?
- 5). Каким научным методом пользовались учёные, придерживающиеся сравнительно-исторической парадигмы?

6). Какова роль сравнительно-исторического метода в становлении лингвистики как науки?

7). Какие факты помогли объяснить сравнительно-исторический метод?

8). Какие цели ставили перед собой учёные, придерживающиеся сравнительно-исторической парадигмы?

9). Какие достижения были сделаны учёными, работающими в рамках сравнительно-исторической парадигмы?

10). Какая парадигма сменила сравнительно-историческую парадигму? Когда это произошло?

11). Что находится в центре внимания учёных, работающих в рамках системно-структурной парадигмы? Что они изучают?

12). Какие достижения были сделаны учёными, работающими в рамках системно-структурной парадигмы?

13). Продолжает ли существовать системно-структурная парадигма в наше время? Почему?

14). Как называется третья научная парадигма, формирующаяся сейчас?

15). Почему она так называется?

16). Что находится в центре внимания учёных, работающих в рамках антропоцентрической парадигмы?

Задание 6. Обсудим информацию.

1). Как вы думаете, в лингвистике парадигмы сменяют друг друга или сосуществуют? А в естественных науках?

2). Что является объектом антропоцентрической парадигмы: язык или человек как носитель языка?

3). Что можно изучать с помощью языка?

4). Как вы думаете, имеет ли учёный право опираться на интуицию (как оценивать случаи, когда исследователь изучает язык как его носитель, то есть исходит из своих интуитивных представлений о языке)?

5). Согласны ли вы с тем, что человек немислим вне языка?

Задание 7. К какому функциональному стилю принадлежит текст «Научная парадигма». Докажите. В какой ситуации общения он мог бы использоваться? Проанализируйте лексические и грамматические особенности текста.

Задание 8. Составьте аннотацию к тексту. Укажите 5–6 ключевых слов и / или словосочетаний.

Задание 9. Есть ли цитаты в тексте «Научная парадигма»? Проанализируйте все элементы, связанные с цитацией.

Задание 10. Составьте план текста «Научная парадигма». Подготовьтесь к краткому пересказу текста по этому плану.

Формирование речевых навыков и умений во всех видах речевой деятельности в рамках подготовки иностранных студентов-филологов к учебно-исследовательской деятельности происходит с опорой на учеб-

но-научные тексты, содержащие как теоретические сведения из области изучаемой специальности, так и необходимый для обучения научному стилю лексико-грамматический материал. Использование текстоориентированных заданий по теме «Научная парадигма» расширяет знания иностранных студентов-бакалавров о языке специальности, знакомит их с одним из ключевых понятий науки о языке, способствует формированию лингвистической компетенции обучающихся.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бодуэн де Куртене И. А. Избранные труды по общему языкознанию. Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 391 с.

* * *

Selyunina Olga A.

SYSTEM OF TEXTORIENTED TASKS ON THE THEME «SCIENTIFIC PARADIGM»

(Sholom-Aleichem Priamursky State University, Birobidzhan)

The article proposes the development of a lesson on the topic «Scientific Paradigm», which is part of a great work, the purpose of which is to form the communicative competence necessary for professional communication of foreign students-philologists in the educational and scientific field of activity. The material includes the scientific and educational text «Scientific Paradigm», accompanied by a system of pre-textual, pritextual and post-textual exercises. Pre-textual exercises are aimed at enriching the vocabulary of students, including through linguistic terms. Pritextual exercises accompany reading and contribute to the understanding of individual parts of the text and the perception of the text as a whole. Post-textual exercises are aimed at revealing the understanding of the topic, on using new knowledge to model oral and written utterances, on developing the skills and abilities of annotating, drawing up a plan, working with quotations, defining the functional style of the text being studied.

The use of text-oriented exercises on the topic «Scientific paradigm» expands the knowledge of foreign bachelor students about the language of the specialty, introduces them to the key concept of the science of language, promotes the formation of the linguistic competence of students.

Key words: Russian as a foreign language, bases of linguistic research, scientific style, text-oriented tasks, scientific paradigm.

REFERENCES

1. Boduen de Kurtene I. A. *Izbrannyye trudy po obshchemu yazykoznaniyu* (Selected works on General Linguistics), vol. 2, Mosow, AN SSSR Publ., 1963, 391 p.

* * *

УДК 811.161.1

Е. М. Спивакова**РУССКИЕ ИМЕНА КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ
В АСПЕКТЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ**

В этой статье автор отвечает на вопрос, какую роль в межкультурной коммуникации играет традиция китайских студентов, изучающих русский язык, брать себе русские имена. Выявляется степень усвоения китайскими студентами русской антропонимической системы, определяются мотивы выбора имени, устанавливаются причины, побуждающие студентов в общении с носителями русского языка называться русскими именами.

Ключевые слова: ономастика, ономастическое пространство, антропонимика, антропоним, межкультурная коммуникация.

Современный человек живет в ономастическом пространстве («часть действительности, отмеченная именами собственными» [7, с. 10]): нас окружают имена и названия — города, улицы, площади, реки, страны, имена и фамилии людей... Очень рано (по некоторым данным, к 17 месяцам [3]) дети начинают различать имена собственные и нарицательные по их функции: генерализация или, напротив, выделение одного предмета из класса. Особенно важным компонентом ономастикона на начальном этапе формирования ономастической культуры является антропонимический компонент: имена, отчества, фамилии людей и, в первую очередь, собственное имя ребёнка. По словам Т. А. Гридиной, «с помощью имени собственного ребёнок осознаёт собственную уникальность и постигает суть межличностных отношений, выраженных в мотивации имён» [2, с. 93].

Иностранец, изучающий русский язык, овладевает, помимо всего прочего, и ономастической культурой. С одной стороны, задача для него облегчается тем, что навык различения имён нарицательных и имён собственных может быть перенесён им с родного языка на русский. С другой стороны, ономастическое пространство каждого народа уникально и обладает языковой и этнической спецификой, порождающей проблемы, с которыми не приходится сталкиваться ребёнку на начальном этапе освоения родного языка.

При этом умение использовать русские антропонимы в речевом общении оказывается необходимым для иностранного студента с са-

Спивакова Елена Михайловна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры филологии и журналистики (Приамурский государственный университет им. Шолом-Алейхема, Биробиджан); e-mail: alena.spivakova@mail.ru.

© Спивакова Е. М., 2017

мых первых дней обучения в России. Назовём лишь несколько черт русской антропонимической системы, вызывающей затруднения у иностранцев:

- русские имена почти всегда нерусского происхождения, что связано с заменой языческих имён на христианские в эпоху после крещения Руси; таким образом, студент не может выстраивать полезные ассоциативные связи с изученными словами, отталкиваться от значения имени для его запоминания, выделять в именах знакомые морфемы;

- русские используют разные варианты имен: официальные и неофициальные, сокращённые, ласкательные; способы образования неофициальных имен часто окказиональные, при словообразовании не всегда сохраняется в неприкосновенности даже корень имени, так что иностранцу очень сложно отождествить Александра с Сашей или Шурой;

- выбор варианта имени и способа обращения зависит от сферы общения и отношения к называемому человеку, в результате чего возникает опасность промахов этикетного характера (обращение к декану — «Наталья», к сотруднику Международного отдела — «Катя»);

- русские используют трёхчастное официальное наименование человека по имени, фамилии и отчеству, что вызывает у иностранца затруднения при обращении.

Носители русского языка также испытывают определённые трудности, сталкиваясь с антропонимами, принадлежащими иным культурам, особенно таким несхожим с русской, как китайская культура. Китайские антропонимы можно передать с помощью русской фонетической транскрипции только весьма приблизительно, русскоговорящие с трудом способны членить наименование лица на имя и фамилию, пытаются, по аналогии с русским языком, сократить двучленное наименование в неофициальной обстановке. Всё это может привести к коммуникативным сбоям.

Весьма интересной с точки зрения межкультурной коммуникации является традиция китайских студентов, изучающих русский язык, брать себе новое имя, которое они считают русским. Функционально такое «русское имя» приближено к псевдониму. По словам М. В. Голомидовой, «по признаку основное — неосновное обозначение псевдоним уподобляется прозвищу и противопоставлен имени, поскольку не является главным именованием человека. Коммуникативный диапазон, напротив, сближает псевдоним с именем в его оппозиции к прозвищу, поскольку псевдоним в отличие от последнего рассчитан на обширную аудиторию и направлен на массового адресата» [1, с. 18]. При этом псевдоним должен соотноситься с авторским «я» творческой личности, в то время как настоящее имя — с человеком обыденным, что, конечно, к «русским именам» не относится. Здесь мы наблюдаем ориентацию имени не на себя, а на собеседника: «русское имя» — для русских, настоящее — для соотечественников.

Мы предприняли исследование «русских имен» китайских студентов и слушателей курсов русского языка как иностранного ПГУ им. Шолом-Алейхема с целью выяснить мотивацию выбора нового имени и степень его освоенности.

На курсах русского языка как иностранного и на факультете филологии, истории и журналистики ПГУ им. Шолом-Алейхема в 2017 году обучались 94 китайских студента — 59 юношей и 35 девушек. Проведя количественный анализ их «русских имён», мы пришли к следующим выводам:

1. Наиболее популярны у китайских студентов мужские русские имена Павел, Юрий, Николай (каждое имя выбрали по 5 студентов), также пользуются популярностью имена Андрей (4), Антон, Алексей, Лев, Виктор (по 3).

2. Юноши не испытывают никакого дискомфорта, оттого что кто-то ещё выбрал себе такое же «русское имя». Помимо уже названных совпадающих имен, дважды встретились Максим, Михаил, Василий, Иван, Владимир, Ян.

3. Некоторые студенты разочаровываются в выбранном имени и заменяют его другим, так Пётр стал Львом, Борис — Виктором, а Светлана — Сусанной.

4. Наиболее популярные у китайских студенток женские имена — Светлана (5 девушек выбрали это имя) и Наталья (3).

5. Девушки в целом не любят, чтобы их имена совпадали, поэтому дважды встретились только имена Лилия, Мария, Сусанна и Вера, причём девушки, носящие одинаковые имена, учатся в разных группах. То же относится к трём Натальям и четырём Светланами. Одна девушка сменила имя Светлана на имя Сусанна именно потому, что в группе была еще одна Света.

Любопытно, что популярность «русского имени» у китайских студентов не зависит от того, насколько распространено имя в России.

По исследованиям Яндекс, проводившего анализ учётных записей пользователей поисковой системы в 2012 году, наиболее распространённые мужские имена в России (без учёта региональной специфики) — это Александр, Сергей, Дмитрий, Андрей, Алексей, Максим, Евгений, Владимир, Иван, Михаил (имена даются в порядке убывания популярности) [4]. По данным московского загса, с 1991 по 2015 годы самым частотным именем новорождённых мальчиков в России стабильно оставалось имя Александр, на втором месте в разные годы были Дмитрий, Даниил и Максим, а на третьем — Артём, Никита и Алексей [5]. Три наиболее распространённых в России имени были выбраны китайскими студентами по одному разу, самые популярные у китайских студентов «русские имена» в список Яндекс не входят.

По данным Яндекс, самые частотные женские имена в России — Елена, Ольга, Наталья, Екатерина, Анна, Татьяна, Юлия, Анастасия, Ирина, Мария [4]. По данным московского загса, первенство среди имен ново-

рождённых девочек с 1991 по 2015 годы удерживали имена Анастасия и Софья, на втором месте по популярности были имена Мария и Екатерина, а на третьем — имя Анна [5]. Как видим, только имена Наталья и Мария из десятки Яндекс были выбраны больше одного раза, а Анастасий и Софий среди китайских студенток ПГУ им. Шолом-Алейхема вообще нет.

Для выявления степени освоенности «русского имени» в феврале-марте 2017 года мы провели анкетирование. В эксперименте приняли участие 70 студентов и слушателей курсов русского языка как иностранного ПГУ им. Шолом-Алейхема.

Мы выделили следующие внешние признаки освоенности русского имени:

- освоенность его фонетической и графической формы (студент знает, как произносится и пишется его «русское имя»);
- знание дериватов имени (официальной и неофициальной формы, разных вариантов сокращённого имени, ласкательных форм);
- знание значения имени.

Анкетирование показало, что большинство студентов овладели фонетической и графической формой своего имени: только 4 опрошенных написали свое имя с ошибками: Лива (Лёва), Андрёша (Андрюша), Фете (Федя), Алина (Арина). Отметим, что все ошибки в написании вызваны именно фонетическими причинами. Так, Арина не выговаривает звук [p] и потому часто путает буквы «р» и «л» в словах, в том числе и в собственном имени. Лев, Андрей и Фёдор допустили ошибки при написании кратких, неофициальных имен, так как, вероятно, никогда не видели их написанными, а только слышали от преподавателя и, недостаточно владея фонетической системой русского языка, расслышали их неверно.

8 из 70 опрошенных (11,5 %) не знают своих полных имён и смогли написать только краткие. Один студент указал имя Михаил в графе «краткое имя», а в графе «полное имя» написал «не знаю».

24 студента не смогли указать краткого, неофициального имени. Надо отметить, что в большинстве случаев речь шла об именах, у которых нет сокращённого варианта, а есть только ласкательные, например, Роза, Андрей, Антон, Вера.

Из 33 студентов, которые правильно указали и полный, и краткий вариант своего «русского имени», только один записал более одного деривата: Лёша, Алёша, Лёха, Лёшенька.

57 студентов (81,5 %) не смогли дать ответа на вопрос, что означает их русское имя. 9 студентов предложили толкование имени, в целом совпадающее с представленным в «Современном словаре русских личных имен» А. В. Суперанской, например, «Анатолий — солнце поднимается, или восток»; «Юрий — земледелец»; «Лилия — цветок». 3 студента дали неполные или неточные толкования: «Света — солнце»; «Марина — фрукты», «Михаил — сын бога».

Интересным представляется вопрос о том, чем руководствуются китайские студенты при выборе «русского имени» и совпадают ли их мотивы с мотивами русскоговорящих родителей, выбирающих имя для ребёнка.

М. В. Голомидова на основании опроса выделяет следующие причины выбора того или иного имени для ребёнка носителями русского языка:

- «в честь старших родственников по отцовской или материнской линии»;
- «в честь человека, сыгравшего значимую роль в судьбе кого-либо из членов семьи»;
- «в честь известного или популярного человека»;
- «в силу личного вкусового предпочтения или личной положительной оценки звуковой оболочки имени»;
- «в силу оригинальности имени» [1, с. 13–14].

Ясно, что наиболее распространённый мотив выбора имени у носителей русского языка не мог руководить иностранцами, но они, предположительно, могли выбрать себе имя по имени русского знакомого или известного, популярного человека. Поэтому, предлагая информантам на выбор ответы на вопрос «Почему вы выбрали такое имя?», мы включили в анкету вариант «так звали человека, которым я восхищаюсь». Забегая вперёд, скажем, что этот ответ не дал ни один из респондентов. Кроме этого, были варианты: «мне нравится, как оно звучит, оно красивое»; «оно похоже на мое китайское имя»; «мне нравится значение этого имени»; «я не выбирал это имя, мне посоветовал преподаватель». Для слушателей курсов вопрос и варианты ответов были переведены на китайский язык.

Ответы наших респондентов показали, что для большинства китайских студентов решающим фактором при выборе имени является его благозвучие: 57 % опрошенных (40 человек) выбрали имя потому, что оно красиво звучит. При этом звучание имени вызывает у китайских студентов собственные ассоциации, часто неожиданные для носителей русского языка. Так, один из юношей выбрал имя Симон за его благозвучие. Когда преподаватель заметил, что Симон — не русское имя, по-русски правильно будет Семён, молодой человек возразил, что Семён — это имя для девушки.

8 студентов (11,5 % опрошенных) выбрали «русское имя» по созвучию с китайским. При этом сходство может быть достаточно условным: так, девушка с фамилией Ли выбрала имя Лилия, потому что в нём есть слог «ли». Иногда достаточно того, что имена просто содержат один или два похожих звука (Илинь — Елена).

7 студентов (10 % опрошенных) выбрали имя по его значению, при этом одна студентка неверно интерпретировала значение своего имени.

Наконец, 9 студентов просто согласились с тем именем, которое предложил преподаватель.

Несколько студентов дали на этот вопрос противоречивые ответы, например, указали, что выбрали имя по его значению, но при этом не знают значения имени. По всей видимости, они недостаточно чётко осознают мотивы своего выбора и поэтому ответили наугад.

Надо оговориться, что результаты нашего анкетирования ещё не доказывают, что значение имени не играет почти никакой роли при его выборе иностранным студентом. Скорее всего, в момент выбора иностранец просто не всегда осознаёт, что у имени собственного может быть какое-то значение. Но стоит об этом упомянуть, как он проявляет к значению своего будущего имени самый неподдельный интерес. Когда автор этой статьи предлагал на выбор русские имена китайским студентам, прибывшим в ПГУ им. Шолом-Алейхема на стажировку из Хэгана, первые двое иностранцев выбрали имена, ориентируясь, по традиции, на звучание. Молодой человек отверг несколько имён (Иван, Александр, Андрей), показавшихся ему недостаточно мужественными или трудно произносимыми, и остановил свой выбор на имени Максим. Девушка, которую звали Ди, выбрала имя Дина, потому что оно начиналось на тот же слог, что и её китайское имя. Следующая студентка неожиданно поинтересовалась, что значит имя «Надя». Выяснив значение имени, она с радостью его приняла. Тут же остальные девушки стали спрашивать, что означают те или иные имена, а две студентки пожелали, чтобы их имена обозначали «фиалка» и «жемчужина» (так в группе появились Виолетта и Маргарита).

Последний вопрос анкеты: «Нравится ли вам, что вас называют русским именем?» — должен был показать, оказывает ли традиция выбора нового имени благотворное влияние на межкультурную коммуникацию или, напротив, ведёт к отчуждению и напряжённости. Выяснилось, что большинство китайских студентов (57 человек, 81,5 %) с радостью воспринимают эту игру, значительно меньшее число респондентов отвечают, что им безразлично, будут их называть русским именем или китайским (12 человек, 17 %), и только один студент предпочёл бы, чтобы его звали настоящим именем.

35 студентам 2–4 курсов мы предложили также поразмыслить над вопросом, для чего китайским студентам нужно брать себе русские имена. Большинство опрошенных (22 человека, 63 %) указывали основной причиной удобство собеседника, полагая, что русским трудно запомнить китайские имена. 5 студентов отметили, что выбор русского имени — это возможность приобщиться к русской культуре. Пятеро опрошенных ответили, что им просто интересно взять себе ещё одно имя, при этом один уточнил: ему нравится, что у каждого имени есть свое значение. В этом прослеживается тот же элемент игры, который побуждает творческих людей брать псевдонимы, а пользователей социальных сетей — экспериментировать с никами. 3 респондента указали в качестве побудительной причины смены имени тот факт, что русские неправильно произносят китайские имена, и китайцам это неприятно.

Выбор китайскими студентами «русского имени» для общения с русскоговорящими знакомыми — это одновременно способ облегчить коммуникацию и начать освоение русского ономастического пространства. Китайские учащиеся обычно с радостью участвуют в этой игре, выбирая себе благозвучное имя, вызывающее у них положительные ассоциации на уровне фонетики или семантики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Голомидова М. В. Русская антропонимическая система на рубеже веков // Вопросы ономастики. 2005. № 2. С. 11 — 22.
2. Гридина А. Т. «Эльбом» для Эли: личное имя собственное в языковом сознании ребенка // Вопросы ономастики. 2014. № 1 (16). С. 84 — 95.
3. Доброва Г. Р. Личные имена в детской речи: процесс освоения // Вопросы ономастики. 2014. № 2 (17). С. 103 — 111.
4. Популярные имена России. URL: https://yandex.ru/company/researches/2012/ya_names_2012 (дата обращения — 01.03.2017).
5. Статистика имён в России: самые распространённые женские и мужские имена. URL: http://dos-news.com/eto_lubopytno/statistika-imen-v-rossii-samyie-rasprostranennye-zhenskie-i-muzhskie-imena.html (дата обращения — 01.03.2017).
6. Суперанская А. В. Современный словарь личных имён: Сравнение. Происхождение. Написание. М.: Айрис-Пресс, 2005. 384 с.
7. Шмелева Т. В. Ономастика. Славянск-на-Кубани: ИЦ филиала ФГБОУ ВПО «КубГУ» в г. Славянске-на-Кубани, 2013. 161 с.

* * *

Spivakova Elena M.**RUSSIAN NAMES OF CHINESE STUDENTS IN INTERCULTURAL COMMUNICATION**

(Sholom-Aleichem Priamursky State University, Birobidzhan)

The article concerns one interesting tradition, which Chinese students brought to Russia: when they begin to study Russian, they choose Russian names for themselves. The author believes, that the tradition plays the certain role in intercultural communication. In order to define this role, the author interviewed the Chinese students of Sholom-Aleichem Priamursky State University. The surveying helped to understand the motives, according to which Chinese students choose their new Russian names. The main motive is the euphony of the name, also students prefer names containing the same syllables, which make their native names. Not very often Chinese students think about meaning of their new names. Concerning the roots of the tradition the author asked the students to think, why Chinese should change their own names to Russian ones. The main reason, according to the answers, is the comfort of Russian interlocutor. Also many young Chinese like to play with their names, change them, trying new roles and in this game getting attached to Russian culture.

Keywords: onomastics, onomasticon, anthroponymic, anthroponym, intercultural communication

REFERENCES

2. Golomidova M. V. Russian antroponimicheskaja system at the turn of the century [Russkaya antroponimicheskaya sistema na rubezhe vekov], *Voprosy onomastiki*, 2005, no. 2, pp. 11 — 22.
3. Gridina A. T. «Elb» for Eli: personal proper name in language consciousness of child [Elbom dlya Eli: lichnoye imya sobstvennoye v yazykovom soznanii rebenka], *Voprosy onomastiki*, 2014, no. 1, pp. 84 — 95.

4. Dobrova G. R. Personal names in children's speech: the process of development [Lichnye imena v detskoy rechy: process osvoyeniya], *Voprosy onomastiky*, 2014, no. 2, pp. 103–111.
5. *Popularnye imena Rossii* (Popular Russian names), Available at: https://yandex.ru/company/researches/2012/ya_names_2012 (accessed 01.03.2017).
6. *Statistika imen v Rossii* (Statistics of names in Russia: the most popular male and female names), Available at: http://dos-news.com/eto_lubopytno/statistika-imen-v-rossii-samye-rasprostranennye-zhenskie-i-muzhskie-imena.html (accessed 01.03.2017).
7. Superanskaya A. V. *Sovremennyy slovar' lichnykh imen: Sravnenie. Proiskhozhdenie. Napisanie* (Modern dictionary of names: a comparison. Origin. Writing), Moscow, Airis-Press, 2005. 384 p.
8. Shmeleva T. V. *Onomastika* (Onomastics), Slavyansk-na-Kubany, Kubansky gosudarstvennyy universitet Publ., 2013. 161 p.

* * *

УДК 81

М. М. Спивакова**КОМПАРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ РУССКОГО КОНЦЕПТА «ЧЕСТЬ»
И КИТАЙСКИХ КОНЦЕПТОВ 荣 «RÓNG» И 尊 «ZŪN»**

Статья посвящена лингвокультурным специфическим чертам русского концепта «честь» в сопоставлении с концептами 荣 «róng» и 尊 «zūn» в китайском языке. Опираясь на словарные статьи разных словарей русского и китайского языков, а также на результаты ассоциативных экспериментов, автор выделяет лингвокультурные особенности русского концепта «честь». В результате своих исследований автор обнаружил, что честь в русском языке тесно связана с правдой, добросовестностью, целомудрием.

Ключевые слова: концепт, языковая картина мира, честь, диалог культур, лингвокультурология, межкультурная коммуникация, компаративный анализ, ассоциативный эксперимент.

В настоящее время из-за различных процессов, происходящих в обществе (таких, как глобализация, межнациональные конфликты, взаимопроникновение культур), в мире всё чаще обсуждаются проблемы, связанные с сохранением культуры и языка, а также диалога культур. Именно поэтому сейчас главным объектом изучения в лингвистике является человек, говорящий на конкретном языке, а не сам язык. Такой подход называется антропоцентрическим. В современной лингвистической науке всё больше растёт интерес к исследованию национальных языковых картин мира и, в частности, к концептам, которые входят в конкретную картину мира. Концепты показывают национально-специфические черты определённого народа.

Объектом нашего исследования является русский концепт «честь» и китайские концепты 荣 «róng» и 尊 «zūn».

Предметом нашего исследования являются лингвоспецифические черты русского концепта «честь» в сопоставлении с китайскими концептами 荣 «róng» и 尊 «zūn».

Цель работы — выявить специфику русского национального концепта «честь» в сопоставлении с китайскими концептами 荣 «róng» и 尊 «zūn».

Рассмотрев несколько работ, посвящённых языковой картине мира и концепту в частности, мы выявили базовое определение кон-

Спивакова Мария Михайловна — магистр, ассистент Центра международного образования, (Приамурский государственный университет им. Шолом-Алейхема, Биробиджан);
e-mail: alena.spivakova@mail.ru.

© Спивакова М. М., 2017

цепта, данное З. Д. Поповой и И. А. Стерниным в работе «Язык и национальное сознание». По их мнению, концепт — это «дискретное ментальное образование, являющееся базовой единицей мыслительного кода человека, обладающее относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющее собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущее комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету» [6, с. 34].

Для сравнения двух концептов, входящих в разные языковые картины мира, мы будем опираться на методику анализа концепта, которая была разработана в 2009 году Е. В. Слепцовой.

Для начала мы решили рассмотреть синтагматические особенности русского концепта «честь». Для анализа был использован «Словарь сочетаемости слов русского языка» под ред. П. Н. Денисова, В. В. Морковкина. Кроме того, в своём исследовании мы опирались на работу А. В. Санникова, который изучал различные черты личности, в том числе и честь.

Проанализировав различные научные работы и словарь сочетаемости слов, мы пришли к следующим выводам:

1. Понятие «честь» является условным. Она может быть чертой разных социальных групп (~ коммуниста, ~ спортсмена, ~ офицера). Предприятия также могут обладать «честью» (~ завода, ~ школы) [9, с. 658]. Или же честь — это профессиональная характеристика (~ спортивная, офицерская).

2. «Честь» — это нравственная ценность, её необходимо бережно хранить (*умереть за честь, сражаться за неё*). Примером могут служить такие словосочетания, как *беречь / хранить / блюсти / честь; дорожить / клясться / ругаться честью*.

3. «Честь» тесно связана с мышлением, сознанием (*быть знатоком в вопросах чести*) [7, с. 10].

4. «Честь» подразумевает существование различных сводов правил, кодекса (*суд чести, кодекс чести*).

5. Кроме того, на честь может быть оказано травматическое действие (*терять / порочить / пачкать честь*) [7, с. 12]. В «Словаре сочетаемости слов русского языка» также можно найти сочетания *задеть / оскорбить / запятнать / уронить / отнять честь* [9, с. 659].

6. Одно из значений слова «честь» — «уважение», «почёт». Мы можем проиллюстрировать это значение следующими примерами: *оказать честь, почитать за честь, с честью встретить кого-либо* и т. п.

Чтобы рассмотреть парадигматическое поле концепта «честь», мы проанализировали словари синонимов русского языка, словари антонимов русского языка, толковые словари. Кроме того, нами были проведены ассоциативные эксперименты, в ходе которых мы смогли более пол-

но раскрыть парадигматическую структуру русского концепта «честь». В эксперименте приняли участие 120 человек.

В качестве синонимов мы можем выделить такие слова, как *порядочность, добропорядочность, добросовестность, неподкупность* [1, с. 550]. Эти слова входят в ЛСГ 1 '*совокупность высших внутренних нравственных, морально-этических, социальных принципов личности*'. Ещё один словарь выделяет слово *достоинство* в качестве синонима. Кроме того, синонимами к деривату «честно» являются словосочетания *по правде, по совести*. То есть честь связана с высокими нравственными принципами.

В другую ЛСГ входят такие синонимы, как *почёт, уважение, гордость, репутация, доброе имя*.

Ещё одну ЛСГ составляют лексемы, которые можно объединить значением «девственность, по отношению к женщине». Примером могут служить такие слова, как *беспорочность, непорочность, неиспорченность, безгреховность, девственность, невинность, целомудрие, чистота*.

Ещё одна маленькая группа имеет обобщённое значение «чистота», потому что добрые поступки совершаются только человеком с чистой совестью, светлой душой. Это значение иллюстрируют такие синонимы, как *кристальность, чистоплотность, чистота*.

Антонимы также входят в парадигматику концепта. Мы проанализировали несколько словарей антонимов русского языка и выделили несколько ЛСГ.

В первую ЛСГ входят, в основном, слова, образованные от лексемы «честь»: *нечестность, бесчестье*. Сюда же мы отнесли и лексему *подлость*. То есть здесь мы говорим о людях, которые поступают правилами, моральными принципами ради собственной выгоды, обманывают других.

Вторая ЛСГ — лексемы с обобщённым значением «утрата своего доброго имени, уважения других». Сюда мы внесли лексему *позор*. Примером использования этого слова может послужить цитата из произведения «Женитьба Белугина» А. Островского:

Елена: Я хочу открыто разойтись с мужем.

Агишин: Что вы, что вы! Ведь это позор.

Как упоминалось выше, нами также были проведены два ассоциативных эксперимента для того, чтобы более полно раскрыть парадигматическую структуру концепта. После проведения эксперимента мы можем выделить следующее:

1. Самым распространённым антонимом лексемы *честь* стал дериват *бесчестье*. Его отметили 37 информантов.

2. Вторым по частотности использования антонимом было слово *ложь*. То есть мы можем сказать, что честь действительно связана с правдой. Только человек с высокими моральными принципами никогда не станет лгать.

3. Среди других антонимов, названных респондентами, были лексемы *предательство, позор, неуважение*. Самыми немногочисленными ста-

ли лексемы: *трусость, выгода, беспринципность, злость, подлость, безответственность* и т. п.

4. Самым распространённым синонимом среди информантов была лексема *достоинство* (36 человек).

5. Следующим в списке выделяется слово *храбрость*. Вероятно, связь обусловлена тем, что честь и доблесть — категории, которые приписываются военнослужащим.

6. *Честность* и *благородство* дали в качестве ассоциаций по 14 человек. В основном, такие ответы дали представители женского пола. 15 человек выделяют также слово *уважение*.

7. К остальным немногочисленным синонимам относятся *верность, гордость, почёт, совесть, справедливость, непорочность, доброта* и др.

Ещё одним заданием в анкете было написать ответ-реакцию на слово «честь». В основном, ответы совпадали с толкованиями в словарях. Но всё же было интересно отметить, что многие ассоциации были связаны с армией и патриотичностью: информанты называли лексемы *патриотизм, долг, ветеран, героизм, победа, подвиг*, словосочетания *отдать честь, честь мундира* и др. в качестве ответов-реакций. Кроме того, ещё одной особенностью ответов-реакций было то, что семантический признак 'благородство' связан у респондентов с XIX веком и дворянством (в одной анкете даже упомянули произведение А. С. Пушкина «Капитанская дочка»). Таким образом, ассоциативный эксперимент помог обнаружить новые грани концепта, которые не были выявлены в ходе анализа словарных дефиниций.

Концепт, выбранный нами для сравнения с русским концептом «честь», обозначается иероглифами 荣 «róng» и 尊 (zūn). Самостоятельно эти иероглифы не используются. Проанализировав несколько толковых словарей китайского языка, мы можем выделить следующие основные значения лексемы 荣誉 «róngyù»:

1. Самым распространённым значением является «доброе имя, слава». Кроме того, это сочетание иероглифов связывается также с патриотизмом, служением Родине и её защитой.

2. Ещё одно значение лексемы 荣誉 — «почёт, уважение». Более того, в Китае есть понятие о коллективной чести, что связано с идеологией конфуцианства в КНР [5].

3. Среди других значений можно отметить «процветание», «гордость», «известность», «воинская честь» и пр.

Иероглиф 尊 «zūn», помимо названных значений, имеет ряд других, например:

1. Уважение к представителям старшего поколения. Об этом говорят вежливые обращения к родственникам: 尊大人 «zūn dà rén», что означает «Ваш уважаемый батюшка», и 尊夫人 «zūn fūren», что означает

«Ваша матушка, Ваша супруга». Это связано с культом поклонения предкам.

2. Еще одно значение — «весомый, важный».

3. Кроме того, выделяются такие значения, как «возвеличивание» (свои интересы ставить ниже других, важно лишь благо своего народа), «соблюдение правил» (в конфуцианстве благородный человек должен обладать пятью нравственными добродетелями: долгом, сыновней почитательностью, любовью к ближним, верностью и нормами поведения).

В китайском языке есть и другие иероглифы, связанные с концептом «честь». Например, 贞洁 zhēnjié, что имеет отношение к чистоте, целомудрию девушки 贞洁的姑娘.

О концепте могут много сказать синонимы и антонимы, которые составляют его периферию. Проанализировав Тезаурус китайских синонимов, мы обнаружили, что основным синонимом лексемы 尊 является «почтение, уважение». Среди антонимов словарь выделяет такие значения, как «лесть», «ложь», «притеснение», «нарушение правил», «подшучивание над другими», «позор, потеря лица». Таким образом, мы можем сказать, что в китайском языке понятие чести связано с правдой, глубоким уважением к другим людям и серьёзным отношением. Кроме того, в Китае потеря лица в обществе — это самое страшное, что может случиться с человеком [11].

Так же, как и с русским концептом, нами были проведены ассоциативные эксперименты среди китайцев в возрасте 17—43 лет. Общее количество респондентов было равно 41 человеку.

Как упоминалось выше, честь в Китае связана с глубоким патриотизмом, любовью к своей Родине, об этом говорят такие ответы в анкетах, как «моя родина», «достижение идеала в обществе», «служение отечеству». Кроме того, китайцам важно достичь высокого статуса на международной арене, стать чемпионами во всем: ассоциации «чемпионы на олимпийских играх», «спортивный чемпион».

Много ассоциаций было связано с армией: «воинская честь», «солдат», «победа», «медаль». Только «национальный герой» за заслуги перед Родиной будет вознаграждён. Если же солдат не отдаёт свой долг Отчизне, его постигнет позор.

Честь также ассоциируется у китайцев с успехом. Причём добиться успеха можно лишь при условии, если человек совершит что-то полезное для общества и если он обладает способностями. Много респондентов написали фразеологизм 衣锦过乡 (yì jǐn guò xiāng), что значит «вернуться домой в расшитых одеждах» (т. е. вернуться на родину, добившись успеха).

«Коллективная честь» — ещё один частый ответ в анкете. Коллективный труд, сплочённость важны для китайского народа.

Респонденты также называли такие синонимы, как «слава», «почёт», «репутация», «достоинство», и антоним «позор».

Применив компаративный анализ, мы смогли выявить несколько лингвоспецифичных особенностей русского концепта «честь».

1. В русском языке честь связана с совестью. Человек с высокими моральными взглядами, с честной душой уважаем в обществе. Также правда тесно переплетается с честью (*честно, по-честному*).

2. Честь — нечто хрупкое, это то, что необходимо оберегать. Об этом говорят такие словосочетания в русском языке, как *запятнать честь, потерять честь, задеть честь*.

3. Честь — высокая нравственная драгоценность.

4. Много лексем, входящих в концепт «честь», связаны с целомудрием, непорочностью, чистотой.

5. Добросовестность, порядочность также являются признаками концепта. Если человек соблюдает правила, моральные устои, он обладает честью.

Таким образом, мы подтвердили нашу гипотезу о том, что концепт «честь» в русском языке лингвоспецифичен.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александрова З. Е. Словарь синонимов русского языка: практический справочник: Ок. 11 000 синоним. рядов. М.: Рус. яз., 2001. 568 с.
2. Апресян В. Ю. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / под ред. В. Я. Апресяна. М.: Школа, Языки славянской культуры, 2003. 1488 с.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т.4: С — V / под ред. И. А. Бодуэна де Куртенэ. М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 1998. 864 с.
4. Китаист. Инфо. Тезаурус китайских синонимов [Электронный ресурс] // Тезаурус китайских синонимов. URL: <http://www.kitaist.info/slovar/sinonimy.html> (дата обращения: 21.01.2014).
5. Конфуцианство. Всё о Китае // Всё о Китае. URL: <http://www.chinastar.ru/rus/1/3/2/> (дата обращения: 27.04.2014).
6. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М.: ОНИКС 21 век, Мир и Образование, 2004. 896 с.
7. Попова З. Д., Стернин И. А. Язык и национальная картина мира. 3-е изд., перераб. и доп. Воронеж: Истоки, 2007. 61 с.
8. Санников А. В. Самооценка человека в русской языковой картине мира: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 2006. 28 с.
9. Слепцова Е. В. Концепт «дом» в русской языковой картине мира и в тетралогии «Братья и сёстры» Ф. А. Абрамова: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Владивосток, 2009. 263 с.
10. Словарь сочетаемости слов русского языка / под ред. П. Н. Денисова, В. В. Морковкина. М.: Рус. яз., 1983. 688 с.
11. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь русского языка. Современная редакция. М.: Дом славянской книги, 2008. 960 с.
12. Dat Nguyen. The Concept of Losing Face in China. URL: <http://www.culture-4-travel.com/losing-face-2.html> (Дата обращения: 25 апреля 2014).

13. 百科更权威 (Энциклопедия китайского языка) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.baike.com/> (дата обращения: 27.04.2014).
14. Dict. 海词 [Электронный ресурс] URL: <http://dict.cn/> (дата обращения: 27.04.2014).
15. 反义词应用词典. Пекин. 语文出版社, 2000. 400 с.
16. 新华字典 (大字本)/ 10 版. Пекин: 商务印书馆, 2004. 692 с.

* * *

Spivakova Mariya M.**THE COMPARATIVE ANALYSIS OF RUSSIAN CONCEPT «ЧЕСТЬ» AND CHINESE CONCEPTS 荣 «RÓNG» И 尊 «ZŪN»**

(Sholom-Aleichem Priamursky State University, Birobidzhan)

The article is devoted to the linguocultural specific features of the Russian concept «ЧЕСТЬ» in comparison with Chinese concepts 荣 «róng» and 尊 «zūn». First of all the author gives the definition of the concept. Basing on the data of the Synonyms and Antonyms dictionaries, explanatory dictionaries of Russian and Chinese, the author, using the comparative analysis, reveals some specific features of the Russian concept «ЧЕСТЬ». In addition, the author carries out the associative experiments on Russian and Chinese students in order to find out the essence of the specific features of each concept. As a result, the author discovered, that in Russian honor is closely connected with truth, conscientiousness in work, chastity. From the moral point of view, honor in Russian is very essential but very fragile at the same time, so people need to protect it.

Keywords: concept, language picture of the world, honor, dialogue of culture, linguoculturology, cross-cultural communication, comparative analysis, associative experiment.

REFERENCES

1. Alexandrova Z. E. *Slovar sinonimov russkogo yazyka: Prakticheskiy spravochnik* (Synonyms dictionary of the Russian language: a practical guide), Moscow, 2001. 568 p.
2. Apresyan V. Yu. *Novy objasnitelny slovar sinonimov russkogo yazyka* (New explanatory dictionary of synonyms of Russian language), Moscow, 2003. 1488 p.
3. Dal V. I. *Tolkovy slovar zhivogo velikorusskogo yazyka* (Explanatory dictionary of the live great Russian language), in 4 vol., vol. 4: C–V, Moscow, TERRA – Knizhy klub Publ., 1998. 864 p.
4. Sinologist. Info. Thesaurus of Chinese synonyms [Kitaist. Info. Tezaurus kitayskih sinonimov], *Tezaurus kitayskikh sinonimov* (Thesaurus of Chinese synonyms), Available at: <http://www.kitaist.info/slovar/sinonimy.html> (accessed 21.01.2014).
5. Confucianism. All about China [Konfucianstvo. Vse o Kitae], *All about China* (Vse o Kitae), Available at: <http://www.chinastar.ru/rus/1/3/2/> (accessed 27.04.2014)
6. Ozhegov S. I. *Tolkovy slovar russkogo yazyka* (Dictionary of Russian language), Moscow, Oniks 21 vek Publ., Mir i obrazovanie Publ., 2004. 896 p.
7. Popova Z. D., Sternin I. A. *Yazyk i natsional'naya kartina mira* (Language and national picture of the world), 3rd ed., Voronezh, Istoki Publ., 2007. 61 p.
8. Sannikov A. V. *Samooценка cheloveka v russkoy yazykovoy kartine mira* (Self esteem a man in Russian language picture of the world), thesis dissertation. Moscow, 2006. 28 p.
9. Slepцова E. V. *Koncept «dom» v russkoy yazykovoy kartine mira I v tetralogii «Bratya i sestry» F. A. Abramova* (The concept of «home» in the Russian language the picture of peace and in the tetralogy «brothers and sisters» by F. A. Abramova), dissertation, Vladivostok, 2009. 263 p.
10. Denisov P. N., Morkovkin V. V. (ed.) *Slovar sochetaemosti slov russkogo yazyka* (Matching words dictionary of Russian language), Moscow, 1983. 688 p.

11. Ushakov D. N. *Bolshoy tolkovy slovar russkogo yazyka. Sovremennaya redakcia* (Large explanatory dictionary of the Russian language. Modern revision), Moscow, Dom slavyanskoy knigi Publ., 2008. 960 p.
12. Dat Nguyen. The Concept of Losing Face in China, Available at: <http://www.culture-4-travel.com/losing-face-2.html> (accessed 25 апреля 2014).
13. 百科更权威 (Encyclopedia of Chinese language), Available at: <http://www.baike.com/> (accessed 27.04.2014).
14. Dict. Cn. 海词, Available at: <http://dict.cn/> (accessed 27.04.2014).
15. 反义词应用词典, Beijing, 语文出版社, 2000 г. 400 p.
16. 新华字典 (大字本)/ 10 版, Beijing, 商务印书馆, 2004. 692 p.

* * *

УДК 811

О. Г. Твердохлеб**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИНСТРУМЕНТА (ТЕХНИКА)
В СУБЪЕКТНЫХ ПОЗИЦИЯХ В РУССКИХ ПРЕДЛОЖЕНИЯХ,
ОБРАЗОВАННЫХ ГЛАГОЛАМИ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ,
ОРИЕНТИРОВАННОГО ОТНОСИТЕЛЬНО КОНЕЧНОГО ПУНКТА**

В работе исследуется взаимосвязь репрезентаций семантических актантов в субъектной сфере и семантики глагола «субъектно-объектного перемещения, ориентированного относительно конечного пункта» в высказываниях современного русского языка. На большом языковом материале показывается, что в конструкциях с такими глаголами до ранга субъект могут подниматься другие актанты. Указывается, что традиционно выделяемый семантический актант Инструмент, репрезентированный в субъектной сфере, не имеет чётко очерченный характер и тесно переплетается с другими актантами (Локативом и Транзитивом). Приводится богатый иллюстративный материал, который может быть интересен для теории залога и диатез.

Ключевые слова: лексико-семантическая группа глаголов, семантические актанты, субъект.

В работах Петербургской типологической школы под семантикой предложения понимается представленная в нём языковая ситуация, чаще всего называемая глагольным предикатом, содержащим в себе модель развёртывания предложения. Такую языковую ситуацию, определяемую «по лексикографическому толкованию» [13, с. 6] глагольной лексемы, необходимо отделять от реальной, денотативной ситуации, так как она обозначает «вырезанную и обработанную языком денотативную ситуацию», в которой отражается «отношение говорящего к этой ситуации» [Там же, с. 9]. Даже точки осмотра у человека при его взаимодействии с окружающей действительностью всё время меняются; объекты поворачиваются к нему разными сторонами, поэтому в динамичной, быстротечной реальности говорящий, описывающий окружающий мир, и сам динамичен.

Отождествление ядра предложения с глаголом и понятие валентности вошло в лингвистическую литературу после появления работы «Elements de syntaxe structurale» французского грамматиста Л. Теньера (1893 – 1954), опубликованной в Париже в 1959 году [12]. В отечественной лингвистике эти идеи валентности развивал С. Д. Кацнельсон [3].

Твердохлеб Ольга Геннадьевна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры языкознания и методики преподавания русского языка (Оренбургский государственный педагогический университет); e-mail: ogtwrd@gmail.com

© Твердохлеб О. Г., 2017

Мы также обращались к анализу современных русских предложений, образованных, в частности, глаголами лексико-семантических групп (далее – ЛСГ), как разрушения [8], покрытия [7], включения [11], соединения [9], так как считаем, что «валентные свойства словесных форм как членов модели принадлежит не отдельным словам, а классам слов внутри одной части речи» [5, с. 28].

I. В качестве объекта исследования этой работы стали «неизосемические» [2, с. 163] репрезентации в «субъектной сфере» [10, с. 31] семантических актантов в конструкциях с глаголами ЛСГ перемещения, ориентированного относительно конечного пункта [4].

В словаре-справочнике «Лексико-семантические группы русских глаголов» глаголы этой ЛСГ подразделяются на две подгруппы [Там же]:

- глаголы субъектного перемещения, ориентированного относительно конечного пункта;
- глаголы субъектно-объектного перемещения, ориентированного относительно конечного пункта.

Как показывают данные нашей картотеки, насчитывающей более 600 случаев, глаголы указанных ЛС подгрупп обнаруживают разное число синтаксических валентностей.

Глаголы ЛС подгруппы «субъектного перемещения, ориентированного относительно конечного пункта», имеют обычно только одну валентность субъекта и обычно не обладают объектной валентностью.

Ср., напр., репрезентацию в субъектной сфере лексем таких тематических классов, как лица, а также сверхъестественные существа или животные:

*Кузнецов осторожно **приблизился** к телу Спигги* (О. Синицын. Магма);

*Выхватил **бесенок** дубинку и **ныркнул** к дедушке* (Русские народные сказки);

***Змея** подползала к пальцам, блестящая и холодно-равнодушная...* (С. Алексеев. Столпотворение).

II. Если выделить актант Агенс, по Е. В. Падучевой [6]), или sub (субъект), по Ю. Д. Апресяну [1], в случае с одновалентным непереходным глаголом обычно достаточно просто: Агенсом будет единственный участник описываемой ситуации, то при анализе предложений, образованных переходными глаголами «субъектно-объектного перемещения, ориентированного относительно конечного пункта», появляются определённые трудности.

В случае, когда правая валентность (подлежащее; именительный падеж) традиционно заполнена Агенсом, по данным нашего материала, в позиции прямого дополнения (винительный падеж) репрезентируется не Объект перемещения, а семантический актант Цель.

Ср. репрезентацию двух лексем — имени существительного в форме именительного падежа и имени существительного в форме винительного падежа:

Кащей (Агенс) *поскакал, догнал Ивана-царевича* (прям. доп.; Цель) (Русские народные сказки).

Глаголы ЛС подгруппы «субъектно-объектного перемещения, ориентированного относительно конечного пункта» имеют не только субъектную валентность, заполненную именем (существительным, местоимением, субстантивированным прилагательным) в форме именительного падежа при активе или в форме творительного падежа при пассиве, но еще и объектную валентность, представленную, в частности:

а) именем в форме винительного падежа в активных конструкциях, ср.:

*Кертнер прыгнул на мокрую траву и увидел, как **рабочие** (субъект; имен. п.) **подтаскивают** (актив) **брезент** (объект; вин. п.) к истребителю* (Е. Воробьев. Земля, до востребования);

*При этом соблюдается последовательность питания: сначала едят **рабочие**, после них самки, третьими самцы и в последнюю очередь личинки, **котопрых** (объект; вин. п.) **рабочие** (субъект; имен. п.) **подтаскивают** к многоножке или укладывают на нее* (Биология. Реферативный журнал. 1954. Т. 1. Вып. 2);

б) именем в форме именительного падежа (количественно-именным сочетанием) в пассивных конструкциях, ср.:

*Мелкие **сорта** (объект; имен. п.) **подтаскиваются** (пассив) **рабочими** (субъект; твор. п.) вручную к ножницам...* (Промышленный травматизм и борьба с ним);

Дальнейший анализ языкового материал свидетельствует, что в позиции субъекта в конструкциях, образованных глаголами ЛС подгруппы «субъектно-объектного перемещения, ориентированного относительно конечного пункта», наблюдаются изосемические и неизосемические репрезентации [2, с. 163].

В **изосемических** конструкциях, описывающих ситуацию перемещения глаголами указанной ЛС подгруппы, в позиции субъекта традиционно выделяемый Агенс репрезентирован лексемой нескольких таксономических классов (Т-классов), а именно:

а) именными лексемами Т-класса лица, напр.:

*Блюхер спустится под стол, **адъютанты** (лицо) его поднимают и **относят** (актив) в экипаж* (Ю. Тынянов. Смерть Вазир-Мухтара);

б) именными лексемами Т-класса сверхъестественное существо:

*...будто бы **лешие** (сверхъест. существо) людей ...наконец **приводили** (актив) в свои пещеры...* (А. С. Кайсаров. Славянская и российская мифология);

в) именными лексемами Т-класса животное (звери, птицы, насекомые):

*...**аисты** (животное) **приносят** (актив) еще тлеющую головешку из костра...* (Ю. Д. Дмитриев. Соседи по планете. Птицы).

III. Более детальное исследование предложений, образованных глаголами ЛС подгруппы «субъектно-объектного перемещения, ориенти-

рованного относительно конечного пункта», показало, что «до ранга» субъект могут подниматься (по Е. В. Падучевой [3]) и некоторые другие актанты, такие как орудие, способ, партитив, стихийная сила.

Таковы в современном русском предложении репрезентации перечисленных актантов в субъектной сфере:

а) именными лексемами в форме именительного падежа в позиции подлежащего активной конструкции, напр.:

Теперь, когда ветер порывом сильным и резким принес в ее чутье подозрительный запах, она окаменела... (М. Пришвин. Кладовая солнца);

Однако и эта машина притягивала нас, как магнит... (М. Н. Алексеев. Драчуны);

Над плотинкой протянулись «провода», по ним ... бадья развозит 20 тонн бетонного раствора (В. Олефиренко. Разговор на совесть);

б) именными лексемами в форме творительного падежа в позиции агентивного дополнения пассивных конструкций, напр.:

...оно (нравственное сознание — О. Т.) направляется двумя факторами: традицией ...и обстоятельствами... (В. Ф. Зыбковец. Происхождение нравственности).

IV. Трансформационный анализ описанного выше языкового материала показал, что традиционно выделяемые актанты не имеют чётко очерченного характера, напр., в конструкциях, образованных глаголами ЛС подгруппы «субъектно-объектного перемещения, ориентированного относительно конечного пункта».

1. В современных русских предложениях, включающих в свой состав инструментальный актант Орудие (техника), при глаголах «субъектно-объектного перемещения, ориентированного относительно конечного пункта», отмечается актант переходного типа Инструмент — Локатив — Транзитив, входящий в субъектную сферу, ср.:

...многокошковые экскаваторы, — указал на них Павел Николаевич. — Они черпают голубую янтареносную землю, а электропоезда и транспортёры доставляют ее на обогатительную фабрику (В. Устинов. Осколки Красного солнца);

...широчайшая баржа подвезла ко входу в гавань огромные скалы... (Л. Винничук. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима).

2. По данным нашей картотеки, Инструмент — Локатив — Транзитив обнаружен:

а) в позиции подлежащего при глаголе в активной форме. Такой актант переходного типа представлен, в частности, именем существительным (местоимением) в форме именительного падежа в активных конструкциях, образованных:

– глагольной лексемой доставить / доставлять:

Эти пароходы доставляли (актив) товары во все страны мира... (В. Холличер. Природа в научной картине мира); Если лифт не доставляет (актив) контейнеры с отходами... (Л. Карпов. Служба спасения ми-

ров); ...автоматическая станция «Луна-16» ...доставила (актив) туда (на Луну — О. Т.) специальное устройство... (О. Г. Авербух. За гранью известного); Одновременно транспортёр по команде от ЭВМ выбирает новую пару спутников... и доставляет (актив) спутники к станку (А. А. Булгаков. Программное управление системами машин); По этому транспортёру детали под действием собственного веса скатываются вниз и попадают на транспортёр 5, который доставляет (актив) их для обработки на последующий участок линии (А. П. Владзиевский. Основы автоматизации и механизации технологических процессов в машиностроении);

– глагольной лексемой привезти / привозить:

Но большой грузовик либо привезет (актив) слишком много груза, либо... (За рулём. 1995. № 3. С. 22); Самосвал увозит грунт и привозит (актив) строительные материалы (Л. М. Шугуров и др. 365 рассказов об автомобилях); Они (корабли — О. Т.) привозили (актив) афинянам товары... (О. В. Волобуев, А. А. Шестаков. История древнего мира в художественно-исторических образах);

– глагольной лексемой домчать:

Лифт ... домчал (актив) их до 66-го этажа (Наука и жизнь. 1998. № 1. С. 112);

б) в позиции агентивного дополнения при глаголе в пассивной форме. Такой актант переходного типа представлен, в частности, именем (существительным, местоимением, субстантивированным прилагательным) в форме творительного падежа в пассивных конструкциях, образованных:

– глагольной лексемой доставить / доставлять:

...где без малого половина свиней и телят доставляется (пассив) грузовиками (На аграрном фронте. 1931. С. 43); Готовые смеси тележками доставляются (пассив) к бункерам стержневых машин, ёмкостью 2300 кг (Литейное производство. 1973. Вып. 1—12. С. 44); ...погрузка провизии, которая в камеры доставляется (пассив) лифтом (Судостроение. 1969. Т. 59. С. 180); На этажи груз доставляется (пассив) лифтами Г-320 (Рыбное хозяйство. 1986. С. 69); Ленточным транспортёром он (уголь — О. Т.) доставляется (пассив) из приемных бункеров в молотковую мельницу Джеффри (Цветные металлы. 1938. Т. 13. Вып. 1—6. С. 121); Измельченная масса ленточным транспортёром доставляется (пассив) в сортировку (Лесное хозяйство. 1977. Вып. 7—12. С. 261); ...транспортёр для пустой породы, которая поступает на него по спускным желобам и доставляется (пассив) им в бункер (М. Д. Ивановский. Металлургия для золота);

– глагольной лексемой привезти / привозить:

Корма привозятся (пассив) грузовиками фабрики комбикормов прямо к птичнику (Социалистическое переустройство. 1930);

– глагольной лексемой отвезти / отвозить:

После заполнения прицепа измельченная масса отвозится (пассив) этим же агрегатом на фермы и выгружается (Двух и трёхфазная уборка зерно-

вых культур); *Водоросли... отвозились* (пассив) *на завод целыми поездами вагонеток* (А. Беляев. Остров погибших кораблей).

3. Доказательством тесного переплетения инструментального актант Орудие (техника) с другими актантами в современных русских предложениях, образованных глаголами ЛС подгруппы «субъектно-объектного перемещения, ориентированного относительно конечного пункта», являются вполне возможные трансформации:

1) в активные конструкции, включающие в свой состав:

а) косвенное дополнение, обозначенное именем в форме «творительный падеж». В таких конструкциях на поверхностном уровне указанной формой репрезентируется семантический актант Инструмент, ср.:

Привозят (актив) *кораблем* картошку, капусту, лук и морковь (Обозрение. Аналитический журнал «Русской мысли». 1982); *Затем привозят* (актив) *автомиксерами* бетонную смесь (Эксперт Урал. 2014. № 46); *В Ригу она поступала в примерно равных количествах, а привозили ее* (соль — О. Т.) *из Франции и Пиренеев кораблями разных североевропейских стран* (В. В. Дорошенко. Торговля и купечество Риги в XVII веке);

Трубы и другие грузы доставляют (актив) *с заводов-поставщиков железнодорожным или водным транспортом на станцию* (Н. В. Бобрицкий, В. А. Юфин. Основы нефтяной и газовой промышленности); *Из носовых бункеров по обоим бортам в носовой цех свежую рыбу доставляют* (актив) *транспортёрами в помещение бочкоопрокидывателя соленого полуфабриката к местам подачи полуфабриката в цех* (Рыбное хозяйство. 1977. Т. 53. С. 63); *Мелкопартионные грузы с предприятий-отправителей доставляют* (актив) *автомобилями служб сборных центров* (Железнодорожный транспорт. 1985. С. 76);

б) обстоятельство места, обозначенное именем в предложно-падежной форме «на + предложный падеж». В таких случаях на поверхностном уровне указанной формой репрезентируется семантический актант Локатив, ср. следующие предложения:

они (англичане — О. Т.) *ежегодно с радостью привозили в ваши страны на кораблях всякого рода товары* (Ю. В. Толстой. Первые сорок лет сношений между Россией и Англией); *На этих крытых машинах они привозят* (актив) *оружие: пулеметы, автоматы, гранаты* (Н. Халилов. Долгая дорога домой. Воспоминания крымского татарина об участии в Великой Отечественной войне. 1941 — 1944);

...Но Ваня Андруцаки ...приволок (актив) *на буксире огромную рыбину...* (А. И. Куприн. Листригоны);

в) обстоятельство места, обозначенное именем в предложно-падежной форме «в + предложный падеж». В таких случаях на поверхностном уровне также репрезентируется семантический актант Локатив, напр.:

Они их привозят (актив) *в грузовиках* (Р. Ригтз. Библиотека души);

...резервируется место на одном из грузовиков, в которых компания доставляет (актив) *мебель своим клиентам* (Реорганизация цепей поставок);

г) имя в предложно-падежной форме «с помощью + родительный падеж». В таких конструкциях указанной формой репрезентируется семантический актант Инструмент, ср.:

Поэтому к месту работы его (автогрейдер — О. Т.) часто доставляют (актив) *с помощью тягача* (А. Мерников. Большая энциклопедия. Автомобили);

д) имя в предложно-падежной форме «при помощи + родительный падеж». В таких предложениях также указанной формой репрезентируется семантический актант Инструмент, ср.:

И его (сырьё — О. Т.) доставляют (актив) *тоже при помощи специальных автомобилей* (В. А. Абгафоров. Комплексная механизация погрузочно-разгрузочных работ);

2) а также в пассивные конструкции, включающие в свой состав:

а) обстоятельство места, обозначенное именем в предложно-падежной форме «на + предложный падеж». В таких случаях указанной формой репрезентируется семантический актант Локатив, напр.:

Торгуют здесь, в основном, фруктами и овощами, которые доставляются (пассив) *к прилавкам на старых, разбитых грузовиках* (Х. Теллер. О том, что на душе);

Под покровом темноты пехота на легких переправочных средствах быстро переправляется через реку и захватывает передовые огневые точки противника. Вслед за ней переправляются (пассив) *отряды из всех родов войск на пароме* (О. Ю. Шмидт. Большая советская энциклопедия. 1940. Т. 45);

Для этой цели соединили два парома, на которых переправлялись (пассив) *СУ-76* (Д. Шеин. Танковая гвардия в бою);

б) обстоятельство места, обозначенное именем в предложно-падежной форме «в + предложный падеж». Также указанной формой репрезентируется семантический актант Локатив, напр.:

Остальные грузы доставляются (пассив) *в крытых вагонах* (Железнодорожный транспорт. 1989. Вып. 7 — 12. С. 20);

Кокс доставляется (пассив) *к шихтовому вагону в особых тележках* (Цветные металлы. 1937. Т. 12. Вып. 1 — 6. С. 104);

в) обстоятельство места, обозначенное именем в предложно-падежной форме «по + дательный падеж». Акцентируется семантический актант Транзитив, напр.:

После измельчения дробленого бетона каждая фракция по верхнему транспортеру доставляется (пассив) *в свою секцию* (П. П. Олейник. Основы организации и управления в строительстве);

г) имя в предложно-падежной форме «с помощью + родительный падеж». В таких высказываниях указанной формой репрезентируется семантический актант Инструмент, ср.:

На место работы машина доставляется (пассив) *с помощью трактора или автомобиля* (Автомобильные дороги. 1964. Т. 27. С. 100);

С помощью транспортеров доставляются (пассив) *к навесным орудиям семена, минеральные удобрения и так далее* (Сельское хозяйство России. 1985. С. 38);

В тех случаях, когда контейнеры доставляются (пассив) на отдаленные поля с помощью автотранспорта (Земледелие. 1984. С. 47);

д) имя в предложно-падежной форме «при помощи + родительный падеж». Также указанной формой репрезентируется семантический актант Инструмент, напр.:

Из этого хранилища корнеклубнеплоды при помощи ковшевого транспортера доставляются (пассив) в корнемоюку (Социалистическое сельское хозяйство. 1954. С. 448).

Таким образом, в высказывании с глаголами ЛС подгруппы «субъектно-объектного перемещения, ориентированного относительно конечного пункта» в позиции субъекта могут быть изосемически и неизосемически представлены имена разных тематических классов как в активной, так и в пассивной конструкции.

При этом до ранга субъект может подниматься Инструмент.

Возможные трансформации свидетельствуют, что традиционно выделяемый актант Инструмент не имеет чётко очерченного характера и в субъектной сфере тесно переплетается с другими актантами (Локативом и Транзитивом).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Апресян Ю. Д. Избранные труды: В 2 т. Т. 1: Лексическая семантика: Синонимические средства языка. Т. 2: Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Языки русской культуры, 1995. 472 с. 767 с.
2. Золотова Г. А., Ониненко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998. 528 с.
3. Кацнельсон С. Д. Типология языка и речевое мышление. Л.: Наука, 1972. 216 с.
4. Лексико-семантические группы русских глаголов: учебный словарь-справочник / под общ. ред. Т. В. Матвеевой. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та. 1988. 153 с.
5. Ломтев Т. П. Природа синтаксических явлений // Филологические науки. 1961. № 3. С. 26–37.
6. Падучева Е. В. Динамические модели в семантике лексики. М.: Языки славянской культуры, 2004. 608 с.
7. Твердохлеб О. Г. Валентностное окружение глаголов лексико-семантической группы «покрытие» // Русский язык как средство межкультурной коммуникации и консолидации современного общества: материалы Международной научно-практической конференции. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2007. Т. 1. С. 127–131.
8. Твердохлеб О. Г. Валентностное окружение глаголов лексико-семантической группы «разрушение» // Русский язык: исторические судьбы и современность: III Международный конгресс исследователей русского языка: труды и материалы. Филологический факультет Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. М.: МАКС Пресс, 2007. С. 152–153.
9. Твердохлеб О. Г. Общая грамматическая характеристика конструкций с совокупным субъектом при глаголах соединения // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2016. № 3 (41). С. 57–65.

10. Твердохлеб О. Г. Репрезентация способа, орудия и средства в субъектной сфере предложений с глаголами действия, состояния и отношения дис. ... канд. филол. наук / Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Россия. Екатеринбург, 1999. 213 с.
11. Твердохлеб О. Г. Субъектная сфера глагола «включить»: посессор // Sci-article.ru. 2016. № 1. С. 99–105.
12. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса / пер. с фр. М.: Прогресс, 1988. 656 с.
13. Храковский В. С. Пассивные конструкции // Типология пассивных конструкций. Л.: Наука, 1974. С. 5–45.

* * *

Tverdokhlebova Olga G.

**REPRESENTATION OF THE TOOL (TECHNIQUE) TO THE SUBJECT POSITION
IN RUSSIAN SENTENCES FORMED BY VERBS OF MOVEMENT,
ORIENTED RELATIVE TO THE DESTINATION**

(Orenburg State Teacher Training University, Orenburg)

The work investigates the relationship between representations of semantic actants in the subject field and the semantics of the verb "subject-object move based on the end point" in the statements of the modern Russian language. On a large linguistic material shows that in constructions with these verbs to the rank of the subject can climb and other actants. States that traditionally distinguished the semantic aktant Tool, represented in the subjective sphere is not clearly defined in nature and closely intertwined with other aktant-mi (Locative and Transitive). Provides a rich illustrative material that may be of interest for the theory of collateral and diathesis.

Keywords: lexico-semantic group of verbs, semantic actants, the subject.

REFERENCES

1. Apresyan Yu. D. *Izbrannyye trudy. V 2 t. T. 1. Leksicheskaya semantika Sinonimicheskie sredstva yazyka. T. 2. Integral'noe opisanie yazyka i sistemnaya leksikografiya* (Selected Works, in 2 vols., vol. 1: Lexical Semantics: Synonymical means of language, vol. 2: Integral description of language and system of lexicography). Moscow, Yazyki russkoy kultury Publ., 1995.
2. Zolotova G. A., Onipenko N. K., Sidorova M. YU. *Kommunikativnaya grammatika russkogo yazyka* (Communicative Grammar of Russian language). Moscow, 1998. 528 p.
3. Kacnel'son S. D. *Tipologiya yazyka i rechevoe myshlenie* (Language typology and verbal thinking). Leningrad, Nauka Publ., 1972. 216 p.
4. Matveeva T. V. (ed.) *Leksiko-semanticheskie gruppy russkih glagolov: uchebn. slov.-sprav.* (The lexical-semantic group of Russian verbs: Training. slov.-ref.). Sverdlovsk: Ural. Universitety Publ., 1988. 153 p.
5. Lomtev T. P. Nature syntactic phenomena [Priroda sintaksicheskikh yavlenij]. *Filologicheskie nauki*, 1961, no 3, pp. 26–37.
6. Paducheva E. V. *Dinamicheskie modeli v semantike leksiki* (Dynamic models in the semantics of language). Moscow: Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2004. 608 p.
7. Tverdohleb O. G. Valentnostnoe environment verbs lexical-semantic of the Group of «covering» [Valentnostnoe okruzhenie glagolov leksiko-semanticheskoy gruppy «pokrytie»], *Russkij yazyk kak sredstvo mezhkul'turnoj kommunikacii i konsolidacii sovremennogo obshchestva: Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii* (Russian language as a means of intercultural communication and the consolida-

- tion of a modern society: Materials of the International scientific-practical conference), Orenburg, Orenburg state University Publ., 2007, vol. 1, pp. 127 – 131.
8. Tverdohleb O. G. Valentnostnoe environment verbs lexical-semantic of the Group of «destruction» [Valentnostnoe okruzhenie glagolov leksiko-semanticheskoy gruppy «razrushenie»], *Russkij yazyk: istoricheskie sud'by i sovremennost': III Mezhdunarodnyj kongress issledovatelej russkogo yazyka: Trudy i materialy. Filologicheskij fakul'tet Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta im. M. V. Lomonosova* (Russian language: historical destiny and Modernity: III of the International Congress of Russian Language Researchers: Proceedings and materials. Philological Faculty of Moscow State University M. V. Lomonosov), Moscow, MAKS Press Publ., 2007, pp. 152 – 153.
 9. Tverdohleb O. G. General grammatical structures characteristic of aggregate nym subject with verbs compounds [Obshchaya grammaticheskaya harakteristika konstrukcij s sovokupnym sub"ektom pri glagolah soedineniya], *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, Filologiya*, 2016, no 3 (41), pp. 57 – 65.
 10. Tverdohleb O. G. *Reprezentaciya sposoba, orudiya i sredstva v sub"ektnoj sfere predlozhenij s glagolami dejstviya, sostoyaniya i otnosheniya* (Representation method, means and instruments in the field of subjective sentences with action verbs and state relations), Diss., Ekaterinburg, 1999. 213 p.
 11. Tverdohleb O. G. Subjective scope of the verb «turn»: possessor [Sub"ektnaya sfera glagola «vklyuchit'»: possessor], *Sci-article.ru*, 2016, no 1, pp. 99 – 105.
 12. Ten'er L. *Fundamentals of structural syntax* (Fundamentals of structural syntax), Moscow, Progress Publ., 1988. 656 p.
 13. Hrakovskij V. S. *Passive design* [Passivnye konstrukcii]. *Tipologiya passivnyh konstrukcij* (Details passive constructions). Leningrad, Nauka Publ., 1974, pp. 5 – 45.

* * *

УДК 008.009

П. Н. Толстогузов

ФРАК В ТЕКСТЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XIX ВЕКА

Будучи чрезвычайно распространенным видом мужской одежды «образованных» сословий русского общества XIX века, фрак многократно и весьма выразительно участвовал в сюжетах русской литературы. В статье анализируется контекст такого участия, при этом привлекается материал не только художественной, но и документальной литературы, а также живописи. Основное внимание уделяется тем социальным и символическим смыслам, которые оказались связанными с фраком в тексте русской культуры.

Ключевые слова: текст русской культуры XIX века, предметный мир литературы, прецедентные тексты, ключевые смысловые оппозиции, фрак.

Русская культура XIX века, и литература прежде всего, одета во фрак¹. Она одета в него подчас причудливым, но всегда красноречивым образом. Конечно же, местами она убедительно одета в армяк и зипун, а убедительнее всего в мундир и халат, но фрак — одна из ключевых костюмных метонимий русского героя — гораздо менее однозначна, чем мундир и халат. Возможно, это самая выразительная одежная деталь в предметно-символическом реквизите нашей классической литературы.

Кажется, будто именно во фрак одето ускользающее от категоричных оценок определение героя русской классики. Когда герой хочет умолчать о главном, он не преминет в иных случаях упомянуть фрак: «У меня и фрака порядочного нет, перчаток нет; да я и не принадлежу к вашему кругу» (Тургенев, «Рудин»²). Полинялый фрак или «побелевший уже по швам» (Пушкин, «Египетские ночи») временами способны сказать о человеке больше, чем выражение его лица. Фрак участвует в двух основных альтернативных формах определения человека — «естественной» и «цивилизованной»: человек либо «наг», либо одет во фрак (Козьма Прутков, «К моему портрету»). При всей пародийности прут-

Толстогузов Павел Николаевич — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры филологии и журналистики (Приамурский государственный университет имени Шолом-Алейхема, Биробиджан); e-mail: pnt59@mail.ru.

© Толстогузов П. Н., 2017

¹ Такое утверждение в наши дни может вызвать упрек в мужском шовинизме, но напомним, что речь идет совсем не о наших днях. Доминантный гендерный признак традиционной культуры (в том числе русской классической) — мужской. Женские доминантные эпизоды этой культуры, будь они связаны с императрицами, кавалерист-девицами, писательницами, художницами или попросту феминистками, остаются именно экзотическими эпизодами в сознании как создателей, так и наследников классической традиции. При этом на женщин-героинь, как правило, переносится маркированный признак противоположного пола: целепологающая деятельность (Маша Миронова, Клеопатра, Елена Стахова и др.).

² Ссылки на художественные тексты приводятся непосредственно в тексте статьи и содержат указание на автора и название произведения.

ковской формулы она свидетельствует о возможности связать с фракком одну из предельных антропологических генерализаций.

Будучи чрезвычайно распространенным видом мужской одежды «образованных» сословий русского общества XIX века (дворян и значительной части европеизированных «городских обывателей»), фрак многократно и весьма выразительно участвовал в сюжетах русской литературы. Правда, ныне в горизонте обычной эрудиции остались, по нашим наблюдениям, всего три примера такого участия: известная издевка Чацкого («Хвост сзади, спереди какой-то чудный выем, / Рассудку вопреки, наперекор стихиям»), брусничного (а также «наваринского пламени с дымом») цвета фрак Чичикова и — зеленый фрак Пьера Безухова¹. Попробуем несколько расширить контекст и уточнить список прецедентных для этого случая текстов, привлекая материал не только художественной, но и документальной литературы, а также живописи.

История русских реакций на фрак начинается примерно тогда же, когда появляется сам фрак: во второй половине XVIII века. Точнее, в 1760 — начале 1770-х годов. В записи 1764 года Семен Порошин, воспитатель цесаревича Павла Петровича, упоминает фрак в качестве одежды своего воспитанника: «Вставши с постели, изволил его высочество одеться во фрак» («Записки, служащие к истории Его Императорского Высочества благоверного Государя цесаревича и Великого Князя Павла Петровича»; цит. по: [8]). Никита Демидов в своем «журнале» зарубежной поездки 1771—1773 годов упоминает фрак в качестве одного из лондонских впечатлений: «Мущины ходят с двора поутру в фраках, иногда ездят верхом и, возвратясь, обедают, а иногда и остаются в тавернах» [5]. Ф. Ф. Вигель связывает широкое распространение фрака во Франции и, следовательно, во всей фешенебельной Европе с эпохой Людовика XVI, которая официально начинается в 1774 году («При несчастном Людовике XVI, когда философизм и американская война заставили мечтать о свободе, Франция от свободной соседки своей Англии перенесла к себе фраки, панталоны и круглые шляпы» [2]). Позже синие фраки, бывшие до определенного момента символом чисто английского джентльменства, стали знаковой одеждой политиков-республиканцев эпохи Великой французской революции.

Соединение фрака со свободомыслием оказалось для русской культуры значимым.

Первое время отношение русских к фракку было следствием обычного заимствования английской (в этом случае — в первую очередь, см.: [9, с. 122]) и французской моды. Например, экстравагантные фраки «инкруаяблей» революционной эпохи могли восхищать или отвращать, но они и подобные им атрибуты облика оставались в сфере общеевропейской культурной идентичности (в отличие от более позднего дендизма, в

¹ Из наблюдений над сетевой энциклопедической активностью и, в частности, над материалами Википедии (см., напр.: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Фрак>).

который могли облекать себя различные оттенки национального фрондерства). Павел Первый, как известно, запретил ношение фраков, трактуя их как символ республиканизма. Именно знаменитое павловское гонение на фрак¹ как на «вольнодумную» форму одежды впервые сделало этот вид одежды заметным героем русской культуры.

Позже во фрак в России будут облекаться самые разные социальные и культурные роли: жизненная удачливость (человек-хват), статусность (солидность), романтический дендизм, аристократичность, артистизм, интеллигентность, департаментская принадлежность (вицмундирный фрак — с 1801 года) и т. д. Приобретение фрака и первое появление во фраке становится сложным социально-культурным и психологическим событием, разновидностью общественной инициации (ср. известную картину В. Е. Маковского «Первый фрак», 1892). «Шестнадцатого апреля я в первый раз под покровительством St.-Jérôme'a вошел в большую университетскую залу. Мы приехали с ним в нашем довольно щегольском фаэтоне. Я был во фраке в первый раз в моей жизни, и все платье, даже белье, чулки, было на мне самое новое и лучшее» (Лев Толстой, «Юность»).

Этот вид одежды постепенно становится обязательной принадлежностью не только званых вечеров и балов, но и повседневной жизни, своего рода штатским мундиром. Ср.: «Я надел фрак, без которого не советую никому выезжать даже на охоту» (Тургенев, «Гамлет Щигровского уезда»). А светская жизнь и разнообразные случаи мимикрии под светскую жизнь просто невозможны без фрака: «Тут уж надевай фрак и *parlez francais!*» (Островский, «Бесприданница»). Фрак превращается в социальный пароль, приобщающий к жизни элиты: «Если вы насчет физиономии сомневаетесь, так это как вам будет угодно-с, мы также и фрак наденем да бороду обреем, либо так подстрижем, по моде-с, это для нас все одно-с» (Островский, «Свои люди — сочтемся»). К середине XIX столетия черный фрак, белый галстук и белые перчатки, а также умение носить все это будут восприниматься как костюмный эквивалент формулы «ноблесс облич»: «манеры его были превосходные, фрак он носил очень ловко» (Достоевский, «Игрок»).

По цвету и покрою фрака довольно просто определить эпоху, когда тот или иной его вид был в моде. Например, модные во второй половине XVIII — первой четверти XIX века цветные фраки (основные цвета синий, зеленый, коричневый, реже серый и черный) в 1830 — 40-е годы постепенно вытесняются канонизированным к середине столетия черным фраком. (Общеввропейская легенда объясняет эту перемену вкуса влиянием светского идола «красавчика» Джорджа Браммела: George Bryan «Beau» Brummell, 1778 — 1840.)

¹ См.: «Павел вооружился против круглых шляп, фраков, жилетов, панталон, ботинок и сапогов с отворотами, строго запретил носить их и велел заменить однобортными кафтанами с стоячим воротником, трехугольными шляпами, камзолами, коротким нижним платьем и ботфортами» [2].

Литература добросовестно указывает на эту перемену во вкусе: «Я того мнения, что черный фрак как-то солиднее. Цветные больше идут секретарям, титулярным и прочей мелюзге, — молокососно что-то» (Гоголь, «Женитьба», 1833), «А иногда надеваешь чорт знает что! Зеленые фраки носишь, просто гадость» (Островский, «Утро молодого человека», 1850). Или: «Одет он тоже не совсем обыкновенно. На нем светло-коричневый фрак с узенькими фалдочками старинного покроя, серые клетчатые штаны со штрипками и темно-малиновый кашемировый двубортный жилет» (Салтыков-Щедрин, «Помпадуры и помпадурши», 1863). Как видим, за тридцать лет, с начала 1830-х по начало 1860-х, цветной фрак из категории «не очень солидной» одежды перешел в категорию «не совсем обыкновенной» и даже «старинной» одежды.

А в начале столетия, как было отмечено, цветной фрак был в повсеместном употреблении! В «Войне и мире» Толстой, демонстративно точный в описании исторической обстановки, указывает на такие цвета фраков для периода 1805–1812 годов: коричневый (Пьер в 1 томе), темно-зеленый (Ишполит Курагин в 1 томе), синий (Сперанский и старый граф Ростов во 2 томе), серый (Сперанский во 2 томе), зеленый (Пьер в 3 томе).

Фрак занимает особое место в тексте русской культуры XIX века: существуют десятки социальных оттенков его поношенности и зановошенности, какой-либо потертости или бросающейся в глаза новизны, а также десятки оттенков щегольства и особенной ловкости, связанной с ношением фрака. Существуют особым образом осмысленные и представленные фрачные ситуации: пародийный «фрак любви» (Достоевский, «Бесы»), меннпейный фрак в космическом пространстве («чтобы попасть к вам на землю, предстояло еще перелететь пространство... конечно, это один только миг, но ведь и луч света от солнца идет целых восемь минут, а тут, представь, во фраке и в открытом жилете» — Достоевский, «Братья Карамазовы»), фрак лектора («подлый старый фрачишко»), который срывают с себя и топчут в риторическом запале (Чехов, «О вреде табака»). «Чужой фрак» предстает как чужая и футлярная форма существования (Чехов, «Ионыч»). И т. д.

Однако фрак, каким бы он ни был, почти всегда имплицитно подразумевает щегольство, а щегольство в русской культуре почти всегда имело стилистический оттенок вызова. Оно осознавалось как форма своеобразной оппозиции «домашнему» характеру обычного русского общежития (русский человек, если пользоваться словарем ситуаций из «Мертвых душ», постоянно норовит скинуть фрак, т. е. перейти к фамильярному общению), причем форма не национальная — отсюда легализованный автором-«архаистом» выпад в адрес фрака в «Горе от ума».

К тому же романтизм, признававший во фраке костюмный эквивалент денди, со стороны своего программного требования национального колорита был, скорее, противником фрака. Обычный русский носитель фрака весьма часто был не прочь выразить раздражение в адрес этой

одежды, исходя из сложной гаммы побуждений: «С тех пор как я себя помню, умы портных и франтов вертятся около вечных, несносных, кургуzych и непристойных фраков: то подыметсЯ, то опустится лиф или воротник, рукава сделаются то уже, то шире, то длиннее, то короче. Никак не могут дойти, чтобы чем-нибудь более живописным заменить сей неблагообразный костюм» [2]. Не в последнюю очередь это раздражение питалось тем подспудным чувством, что фрак обязывает его носителя придерживаться определенных норм поведения, которые ситуативно в силу тех или иных причин могли восприниматься как обуза. Иными словами, когда русский человек хотел вращаться в обществе, он одевал фрак, а когда он уставал от жесткой регламентации поведения, связанной с фраком, последний становился объектом самой резкой критики.

Итак, в русской литературе щеголь всегда под подозрением. Кроме того, щегольство почти всегда имеет иностранное происхождение. Например, щегольство Онегина, по наблюдению Лотмана, отмечено разнохарактерностью (поведение щеголя-петиметра соединено с контрастным по отношению к нему поведением денди), но ясно проистекает из внешнего, не национального источника (см.: [10, с. 562]. Гораздо более позднее аристократическое щегольство Павла Петровича Кирсанова также обнаруживает английский, а вовсе не русский вкус. Конечно, можно представить и чисто русское щегольство, но для этого будет нужен какой-то подчеркнuto этнографический контекст (см. у Гоголя во втором томе «Мертвых душ»: «В деревне их (братьев Платоновых. — П. Т.) народ одевался особенно щеголевато: кички у женщин были все в золоте, а рукава на рубашках — точные коймы турецкой шали»).

(Впрочем, умеренное щегольство одобрялось. Например, щегольство Чичикова имеет характер опрятной солидности и особенной ловкости. При этом умение носить фрак является важной составляющей чичиковской ловкости: по гротескной классификации первого тома «Мертвых душ» в «не так чтобы слишком толстом, однако ж и не тонком» Чичикове сочетаются безупречный крой фрака и правильное содержание шкатулки.)

Несмотря на попытки официальных гонений и уничижительные оценки патриотов, в русской культурной традиции происходит постепенное одомашнивание фрака. Но культурная память об изначальной («павловской») маркировке фрака как чужой и чуждой одежды подспудно сохраняется и время от времени актуализируется. Например, одомашнивание фрака, его обиходность и даже, в иных случаях, затрапезность совсем не мешали его другой, прямо противоположной, роли: демонической одежды. Павловское гонение на фрак сделало его, пусть и на короткий период, одеждой вызывающей, сомнительной и чуждой, от чего было близко до признания его атрибутом «врага человечества». Позже романтизм своей сдвоенной противоречивой мотивировкой добавил масла в огонь.

Демонизм фрака подчеркивался русской литературой неоднократно. Например, у Гоголя, даже если не иметь в виду демонические импликации чичиковского «пламенного» фрака, обнаруживается отчетливая связь черта и фрака. Ср.: «Вы думаете, что она глядит на этого толстяка со звездой? Совсем нет, она глядит на черта, что у него стоит за спиною. Вон он спрятался к нему во фрак. Вон он кивает оттуда к ней пальцем! И она выйдет за него. Выйдет» («Записки сумасшедшего»).

В «Ночи перед Рождеством» фольклорный облик черта не мешает фрачным ассоциациям: «сзади он был настоящий губернский стряпчий в мундире, потому что у него висел хвост, такой острый и длинный, как теперешние мундирные фалды» (фрачный тип гражданского мундира был введен при Александре Первом). Здесь же допущено сравнение черта с франтом — «проворный франт с хвостом», — что ставит в отчетливую связь тему фрака, щегольства и нечистой силы. В известном письме С. Т. Аксакову (от 16 мая 1844) писатель скажет о черте: «знаю, что он ходит во фраке» (при этом имеется в виду, конечно, деромантизированный, обытовленный облик дьявола, но все же характерно, что для этой фразы выбран фрак, а не, скажем, сюртук) [4, с. 301]. У Сенковского в сатирическом «Большом выходе у Сатаны» (1832) чертенок предстает «в длинном фраке из старых газет». У Достоевского в «Братьях Карамазовых» черт, как было упомянуто выше, путешествует в космическом пространстве «во фраке и в открытом жилете».

Интересно, что поздний русский модернизм наследственно воспримет этот мотив, и у Булгакова сатана явится москвичам в «невиданном по длине фраке дивного покроя» (вещественный эвфемизм дьяволиного хвоста и дьявольского щегольства), а inferнальные гости на балу у Воланда будут почти исключительно во фраках, и в этом выразит себя не только булгаковская, но и в целом «серебряноэпоховская» концепция бель эпох как века декадентско-артистической греховности. Ср. также у Ахматовой в «Поэме без героя» о «Владыке Мрака»: «Хвост запрягал под фалды фрака».

В артистическом быту начала XX века фрачность и артистизм неизменно дополняют друг друга. Татьяна Есенина: «Когда Мейерхольд надевал фрак, можно было упасть навзничь: эта одежда выносила наружу всю его артистичность. Он знал это» (цит. по: [13]). (Другую важную и антитетическую по отношению к артистизму черту века — его позитивистскую «беззвездность» — Блок выразил в «Возмездии» среди прочего словами о «нескладном фраке»: отец героя, быв женихом, является «нечесанный, в нескладном фраке».) Близость черта и фрака в конце концов может быть отмечена даже обычным взаимным притяжением слов; например, у Бродского: «обедал черт знает с кем во фраке» («Я входил вместо дикого зверя в клетку...»)¹.

¹ Фраза «черт знает» в этом случае могла быть использована Бродским с кивком на булгаковский контекст: в романе

У фрака, каким бы поношенным и засаленным он ни был, всегда сохраняется, пусть в ускользающем остатке, характер демонстративной публичности, светскости. В этом отношении он представляет собой антитезу домашнему халату и, в целом, фирменной халатности русской жизни, тому, что Гоголь терминологически назвал «халатными побуждениями русской натуры» («Мертвые души»). Ментальность свободного и послушного халата (в романе Гончарова его можно сбросить «не только с плеч, но и с души, с ума» и, соответственно, привычно набросить на душу и на ум, как это делает Обломов) противостоит ментальности этикетного фрака, заставляющего выпрямлять спину, держать осанку, заставляющего, скажем так, с известным усилием держать социальную форму человека общества. (Ситуация, которую Вяземский в «Прощании с халатом» довольно выразительно, хотя и в отрицательном смысле, назвал «чопорным восторгом».)

Антитеза фрака и халата сюжетно развернута в первой части «Обломова», где к Обломову (в халате) приезжает один из его знакомых Волков (во фраке). Происходит диалог, который может быть воспринят не только как диалог героев, но и как символический диалог вещей. Волков «был причесан и одет безукоризненно, ослеплял свежестью лица, белья, перчаток и фрака». Далее происходит знаменательный для нашей темы диалог:

«А, Волков, здравствуйте! — сказал Илья Ильич. — Здравствуйте, Обломов, — говорил блистающий господин, подходя к нему. — Не подходите, не подходите: вы с холода! — сказал тот. — О баловень, сибарит! — говорил Волков, глядя, куда бы положить шляпу, и, видя везде пыль, не положил никуда; раздвинул обе полы фрака, чтобы сесть, но, посмотрев внимательно на кресло, остался на ногах. — Вы еще не вставали! Что это на вас за шлафрок? Такие давно бросили носить, — стыдил он Обломова. — Это не шлафрок, а халат, — сказал Обломов, с любовью кутаясь в широкие полы халата».

Что же мы видим: человек во фраке не может принять условий халатного существования. Само использование, явно ироническое, слова «шлафрок» вместо «халат» со стороны Волкова и возражение со стороны Обломова имеют отчетливый культурологический подтекст: шлафрок, будучи по сути тем же самым халатом, тем не менее представляет собой европейский вид исключительно домашней одежды, которая возможна в определенное время дня и только в кругу фамиллярно своих и невозможна, например, в ситуации приема гостей, не говоря уже о служебной ситуации¹, тогда как национализированный русской бытовой культурой

Булгакова этот фразеологизм обыгрывается десятки раз («черт знает, что такое, и черт, поверь мне, все устроит»).

¹ Петербургский чиновник Хлестаков, даже безбожно завравшись, не может не указать на четкое различие этих ситуаций: «Иван Александрович, ступайте департаментом управлять! Я, признаюсь, немного смутился, вышел в халате: хотел отказать, но думаю: дойдет до государя, ну да и послужной список тоже...» (действие III, явление VI). А вышел он в халате потому, что «хотел отказать», что сразу снижало статус ситуации до подчеркнуто партикулярной. Собственно фрак у Хлестакова не задерживается: «через неделю, глядь — и посылает на толкучий продавать новый фрак» (действие II, явление I). Речь идет о мотовстве героя, но подспудно также о том, что его социальная форма не имеет определенно-

халат является одеждой самостоятельной, как бы универсальной и безальтернативной (каковой он и был в своем арабско-тюркском историческом прототипе)¹.

Ментальная русификация фрака приводит к его активному участию при создании образа русского джентльмена. Таков, например, Тит Никонич Ватутин (Гончаров, «Обрыв»): «Он сохранял всегда учтивость и сдержанность в словах и жестах, как бы с кем близок ни был. И губернатору, и приятелю, и новому лицу он всегда одинаково поклонится, шаркает ногой и приподнимет ее немного назад, соблюдая старинные фасоны вежливости. Перед дамой никогда не сядет, и даже на улице говорит без шапки, прежде всех поднимет платок и подвинет скамеечку. Если в доме есть девицы, то принесет фунт конфет, букет цветов и старается подладить тон разговора под их лета, занятия, склонности, сохраняя утонченнейшую учтивость, смешанную с неизменной почтительностью рыцарей старого времени, не позволяя себе нескромной мысли, не только намека в речи, не являясь перед ними иначе, как во фраке. Он не курил табаку, но не душился, не молодился, а был как-то опрятен, изящно чист и благороден видом, манерами, обхождением. Одевался всегда чисто, особенно любил белье и блистал не вышивками какими-нибудь, не фасонами, а белизной. Все просто на нем, но все как будто сияет. Нанковые панталоны выглажены, чисты; синий фрак, как с иголочки». Обратим внимание, что в этом облике русского джентльмена фрак упоминается два раза: «не иначе, как во фраке», «синий фрак, как с иголочки». Немаловажная деталь — старинные приемы поведения соответствуют старинному цвету фрака.

Еще одна символическая антиномия — фрак и армяк (и социальные дериваты последнего: зипун и т.п.). Впервые их противопоставление было заявлено в «Мертвых душах»: «наступает такое время, что мужики должны <быть> помещики и нарядиться во фраки, а помещики нарядятся в армяки и будут мужики»². Отсюда ясно не столько ментальное, сколько социальное содержание этой антиномии. Халат и фрак символизируют две разные жизненные роли, но субъект у них может быть одним и тем же: в его власти выбрать фрак или халат или сменить одно на другое (как это происходит в жизни Обломова или в лирическом сюжете

сти. Вицмундир с Акакия Акакиевича Башмачкина, как известно, можно снять только с кожей (он в нем «родился на свет уже совершенно готовым»), так же как с чиновника Мармеладова нельзя снять его оборванный фрак «с осыпавшимися пуговицами», в котором он ночует на сennых барках (это символ утраченного статуса и служебного достоинства, «соромная» и в этом смысле совершенно определенная, не сменяемая форма его юродства).

¹ Об универсальности халата для русского обихода свидетельствуют, например, привычки Потемкина, о котором граф Сегюр со сдержанным изумлением писал как о человеке, способном в халате («под которым не было штанов» — добавляет красноречивую деталь наблюдательный граф Рожер Дама [6]) вести официальный прием и вершить государственные дела [7]. В XIX веке такое поведение невозможно, однако «халатные побуждения русской природы» нигде не исчезли, а были, как свидетельствует литература, лишь отчасти введены в берега (в известном «Прощании с халатом» П. А. Вяземского эта одежда предстает как символ частной жизни, но при этом халат в целом, как стиль жизни, противопоставлен «ярму взыскательной тщеты», т. е. суете внешних обязанностей и карьере). Имеет значение и сословная ситуация. В. В. Виноградов писал: «Мелкие же чиновники, подьячие, мещане и семинаристы считали халат своим парадным, выходным одеянием» [3, с. 391].

² В оппозиции «фрак — армяк», кроме точной рифмы, есть выразительный фонетический хиазм (ра — ар), своего рода звуко-смысловой контрданс, который, возможно, интуитивно был учтен Гоголем (и не был учтен Константином Аксаковым с его неуклюжей фарсовой парой «фрак — зипун»: см. ниже).

Вяземского, где халат уходит и возвращается). Между армяком же и фракком, как между антимирами, пролегает пропасть. Они символизируют контрастные, несовместимые формы жизни и культуры. Идеологизация этих социальных позиций приводит к почти автоматически возникающим непримиримым смысловым оппозициям. «Фрачная» точка зрения на вещи тотчас обнаруживает в армяке грубость и варварство, а «армячная» во фраке — смехотворную кургузость, немецкую «куцавейку», почти непристойность. Отсюда только шаг до идеологических обоснований: «Фрак может быть революционером, а зипун — никогда. Россия, по-моему, должна скинуть фрак и надеть зипун — и внутренним и внешним образом» (Константин Аксаков, письмо А. Н. Попову; цит. по: [11, с. 284]). Так выбор одежды оформляет принципиальный конфликт западничества и славянофильства.

Здесь «революционность» фрака вновь возвращает нас к его ранней интерпретации как вольнодумной одежды.

Впрочем, попутной идеологизации в конфликте фрака и национальных видов одежды подвергся и халат. У Ивана Аксакова есть замечательное оправдание халата (правда, для оппозиции «халат — мундир»): «халат — это ведь эмблема лени, бесцеремонности, простоты, — это все же, сравнительно с форменными чувствами, нечто сердечное и человеческое» («Письма Касьянова: Из Парижа»; см.: [1]). Халат предстает как органическая форма, «братская» по отношению к владельцу (см. позднее стихотворение Вяземского «Жизнь наша в старости — изношенный халат»), тогда как мундир и фрак — формы чужие, механически навязанные человеку. Интересен еще один момент: отмеченная фразированными европейскими наблюдателями нагота, не вполне прикрытая халатом (см. примечание выше), могла при желании осознаваться как природная форма, противостоящая разнообразным «футлярам» цивилизации.

Так же интересны оппозиции «фрак — сюртук» и «фрак — мундир», причем противопоставление фрака и сюртука является ситуативным (оно возникает в ситуации недостаточной светскости, незнания приличий; см., напр., у Панаева в «Очерках из петербургской жизни»: «в оперу ездят в сюртуках, на что же это похоже?»), а противопоставление фрака и мундира — более принципиальным и сложным. Если мундир и халат знаменуют две традиционные формы русской жизни, дополняющие друг друга, образующие систему «служебного — внеслужебного» существования, то фрак в отношении к мундиру может быть воспринят как одежда «сибаритская», но не означающая удаления от общества и в этом отношении противоположная мундиру (у Загоскина в «Рославлеве»: «Тогда я носил мундир, mon cher! А теперь во фраке хочу посибаритничать»), как своего рода светский мундир, тем более что фракный крой вицмундиров с эпохи Александра Первого сделал границу между мундиром и фраком психологически проницаемой (было возможным и

даже распространенным ношение государственных наград на фраках, в том числе на вечерних, отсюда возможность быстрой мимикрии от неслужебного до служебного облика, ср.: «тайные советники явились во фраках, и как только окончательно уверились, что их пригласили, то вынули из боковых карманов по звезде и возложили их на себя по установлению» — Салтыков-Щедрин, «За рубежом»).

Когда на рубеже веков фрак стал выходить из повседневного обихода, уступая место визитке, сюртуку и пиджаку, его первоначальная маркировка и травестийная функция вновь резко обозначили себя: он опять стал костюмным обозначением чужого. Это позволило Маяковскому, например, противопоставить старый мир новому в поэме «Хорошо!» словами «фрак старья разлазится каждым швом». Анекдотические фигуры капиталистов на советском плакате и в советской газетной карикатуре одеты во фраки, чьи фалды или свисают с худой фигуры дяди Сэма, или топорчатся на округлых задах раскормленных буржуев. Старая способность фрака приобретать в русской культуре смысл отрицательного знака (вновь вспомним Павла Первого, Грибоедова и Константина Аксакова) быстро сделала его антисоветской одеждой. (Ситуации дирижеров, дипломатов, конференсье и других конвенционально фрачных амплуа — не в счет.) Это позволило в новейшей литературе использовать фрак в качестве инструмента для создания иронических симулякров: «На Берии был превосходный темно-синий фрак с орденом Красного Знамени в алмазном венце» (Владимир Сорокин, «Голубое сало»).

Эта же особенность способствовала и тому, что в момент смены культурно-идеологических парадигм в конце XX века стало возможным возвращение русских людей к фрак как к одному из символов цивилизационной идентичности. В наши дни фрак вновь вступает в сложные символические комбинации¹. Ср.: «инерция России и внутренних сил русского народа настолько огромна, что она прёт как ледокол, сдвигает тяжелобетонные плиты, выворачивает наизнанку фрак — а там, чёрт, опять ватник» (Захар Прилепин, «Ватник под фракком» [12]). Заметим, что для выворачивания фрака у Прилепина требуется примерно то же усилие, что и для сдвигания «тяжелобетонных» плит. Не знаю, насколько обдуманной была эта образная логика, но вне зависимости от авторских намерений фрак предстает здесь как форма, которую совлечь не так-то просто. Об этом свидетельствует и его история: будучи изначально резкой модернизацией светской одежды, фрак умудрился не стать костюмной архаикой за два с половиной столетия (как, например, его старший современник жюстокор).

¹ Особенно активна его роль в т. н. «мемах», например, в относительно давнем (вт. половины 1950-х годов) выражении «танк во фраке» (ГАЗ-21 «Волга») и относительно недавнем (2016—2017 гг.) хештэге #Недимон во фраке. Последний случай помимо прочего стал поводом для иронического различения двух ситуаций: быть одетым во фрак и быть наряженным во фрак.

Следует признать, что судьба фрака в русской культуре сложилась в высшей степени незаурядно.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аксаков И. С. Записки Касьянова [Электронный документ] // Библиотека Lib.ru. URL: http://az.lib.ru/a/aksakow_i_s/text_1863_pisma_kasyanova.shtml (дата обращения: 27 мая 2017 г.).
2. Вигель Ф. Ф. Записки [Электронный документ] // ImWerden Verlag, 2005. URL: http://imwerden.de/pdf/vigel_zapiski.pdf (дата обращения: 12 мая 2017 г.).
3. Виноградов В. В. Из истории современной русской литературной лексики // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. М.: Изд-во АН СССР, 1950. Т. IX. Вып. 5. С. 376–392.
4. Гоголь Н. В. Письмо Аксакову С. Т., 16 мая н. ст. 1844 г. // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [в 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 12. Письма, 1842–1845. 1952. С. 299–303.
5. Демидов Н. А. Журнал путешествия Никиты Акинфиевича Демидова [Электронный документ] // Восточная литература: средневековые исторические источники Востока и Запада. URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/France/XVIII/1760-1780/Demidov_N_A/text10.phtml (дата обращения: 02.03.2017)
6. Записки графа Рожера Дама [Электронный документ] // Библиотека Lib.ru URL: http://az.lib.ru/d/dama_r_d/text_1912_zapiski.shtml (дата обращения: 24 мая 2017 г.).
7. Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II [Электронный документ] // Библиотека CoolLib. URL: <https://coollib.com/b/353023/read> (дата обращения: 21 мая 2017 г.).
8. Исторический словарь галлицизмов русского языка [Электронный документ]. URL: <http://gallicismes.academic.ru/40874/фрак> (дата обращения: 09.06.2017).
9. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. СПб.: Искусство, 1994. 484 с.
10. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 472–762.
11. Поэты кружка Н. В. Станкевича. М. – Л.: Советский писатель, 1964. 617 с.
12. Прилепин Захар. Ватник под фраком [Электронный документ] // ANNA-News. URL: <http://old.anna-news.info/node/23839> (дата обращения: 27 мая 2017 г.).
13. Сванидзе Н. К. Исторические хроники с Николаем Сванидзе [Электронный документ] // Радио Комсомольская правда. URL: <https://www.kp.ru/radio/26511/3518699> (дата обращения: 15.06.2017).

* * *

Tolstoguzov Pavel N.

DRESS COAT IN THE TEXT OF THE XIX CENTURY RUSSIAN CULTURE

(Sholom-Aleichem Priamursky State University, Birobidzhan)

Being extremely widespread type of men's wear of «educated» estates of the XIX century Russian society, the dress coat repeatedly and very expressively participated in plots of the Russian literature. In article the context of such participation is analyzed, at the same time material not only art, but also documentary literature and also painting is attracted. The main attention is paid to those social and symbolical meanings which were connected with a dress coat in the text of the Russian culture.

Keywords: XIX century Russian culture text, object sphere of fiction (literature), precedential texts, key semantic oppositions, dress coat (tail-coat).

REFERENCES

1. Aksakov I. S. Kasyanov's Notes [Zapiski Kas'yanova], *Biblioteka Lib.ru*, Available at: http://az.lib.ru/a/aksakow_i_s/text_1863_pisma_kasyanova.shtml (accessed 27.05.2017).
2. Vigel F. F. Notes [Zapiski], *ImWerden Verlag*, 2005, Available at: http://imwerden.de/pdf/vigel_zapiski.pdf (accessed 12.05.2017).
3. Vinogradov V. V. From History of Modern Russian Literary Lexicon [Iz istorii sovremennoy russkoy literaturnoy leksiki], *Izvestiya Akademii nauk SSSR. Otdelenie literatury i yazyka* (Proceedings of the Academy of Sciences of the USSR. Department of literature and language), Moscow, AN SSSR Publ., 1950, vol. IX, issue. 5, pp. 376–392.
4. Gogol' N. V. A Letter To Aksakov S. T., 16 may 1844 [Pis'mo Aksakovu S. T., 16 maya 1844 g.], *Polnoe sobranie sochinenij, v 14 tomah, t. 12: Pis'ma, 1842–1845* (Collected works, in 14 vol., vol. 12: Letters, 1842–1845), Moscow; Leningrad, AN SSSR Publ., 1952, pp. 299–303.
5. Demidov N. A. Nikita Akinfievich Demidov's Diary of Travel [Nikita Demidov Nikitas Akinfievich travel magazine], *Vostochnaya literatura: srednevekovye istoricheskie istochniki Vostoka i Zapada* (East literature: medieval historical sources of the East and the West), Available at: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/France/XVIII/1760-1780/Demidov_N_A/text10.phtml (accessed 02.03.2017).
6. Count Rozher Dama's Notes [Zapiski grafa Rozhera Dama], *Biblioteka Lib.ru*, Available at: http://az.lib.ru/d/dama_r_d/text_1912_zapiski.shtml (accessed 24.05.2017).
7. Count de Ségur's Notes About Its Stay In Russia in Ekaterina The Second's Reign [Zapiski grafa Segyura o prebyvanii ego v Rossii v tsarstvovanie Ekateriny II], *Biblioteka CoolLib*, Available at: <https://coollib.com/b/353023/read> (accessed 21.05.2017).
8. *Istoricheskiy slovar' gallitsizmov russkogo yazyka* (Historical Dictionary of Gallicisms in Russian), Available at: <http://gallicismes.academic.ru/40874/frak> (accessed 09.06.2017).
9. Lotman YU. M. *Besedy o russkoy kul'ture* (Conversations About the Russian Culture), St. Petersburg, Iskustvo Publ., 1994. 484 p.
10. Lotman YU. M. Novel by A.S. Pushkin "Eugene Onegin": Comment [Pushkin: Biografiya pisatelya; Stat'i i zametki, 1960–1990; «Evgeniy Onegin»: Kommentariy], *Pushkin: Biografiya pisatelya; Stat'i i zametki, 1960–1990; «Evgeniy Onegin»: Kommentariy* (Pushkin: Biography of the Writer; Articles and Notes, 1960–1990; Eugene Onegin: Comment), St. Petersburg, Iskustvo-SPB Publ., 1995, pp. 472–762.
11. *Poety kruzhka N. V. Stankevicha* (Poets of N. V. Stankevich's Circle), Moscow – Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1964. 617 p.
12. Prilepin Zahar. Quilted Jacket Under A Dress Coat [Vatnik pod frakom], *ANNA-News*, Available at: <http://old.anna-news.info/node/23839> (accessed 27.05.2017).
13. Svanidze N. K. Historical chronicles with Nikolay Svanidze [Istoricheskie khroniki s Nikolaem Svanidze], *Radio Komsomol'skaya Pravda*, Available at: <https://www.kp.ru/radio/26511/3518699> (accessed 15.06.2017).

* * *

Порядок публикации статей в журнале

1. Общие положения

1.1. Научно-образовательный журнал «Вестник Приамурского государственного университета имени Шолом-Алейхема» (далее — Вестник, журнал) выходит четыре раза в год (один раз в квартал) и включает в себя следующие направления:

- 05.02.00 — Машиностроение и машиноведение;
- 05.13.00 — Информатика, вычислительная техника и управление;
- 10.01.00 — Литературоведение;
- 10.02.00 — Языкознание;
- 25.00.00 — Науки о Земле.

1.2. В редакционный совет Вестника принимаются к рассмотрению только оригинальные, ранее нигде не публиковавшиеся статьи на русском языке, имеющие авторскую справку и экспертное заключение о возможности опубликования.

1.3. Статьи, предлагаемые к публикации в журнале, проходят обязательное рецензирование и проверку на определение авторства и степени уникальности текста (от 75 % и выше) через поисковые системы интернета и программу «Антиплагиат» (с использованием установок «глубокая проверка»), а также обязательную выборочную редакторскую проверку текстов. Редакционный совет оставляет за собой право отклонить статью или возвратить её на доработку.

1.4. Принадлежность и объём авторских прав на публикуемые в журнале материалы определяются действующим законодательством Российской Федерации. Допускается распространение по электронным сетям любых статей журнала или выдержек из них с обязательной ссылкой на первоисточник. Запрещается издание материалов Вестника третьими лицами или организациями на бумажных и твердых электронных носителях без разрешения редакционного совета.

1.5. Каждый автор может быть автором или соавтором не более двух статей в одном номере Вестника. Количество статей одного автора, публикуемых в одном номере Вестника, может быть увеличено только по специальному решению редакционного совета.

1.6. Опубликование в Вестнике научных статей профессорско-преподавательского состава, аспирантов, соискателей университета производится бесплатно. Каждому автору выдается бесплатно один экземпляр Вестника с его статьёй. Авторские гонорары не выплачиваются. Рукописи и сопутствующие материалы не возвращаются.

1.7. Контрольные сроки представления статей в очередной номер:

№ 1 до 31 января; № 3 до 31 июля;
№ 2 до 30 апреля; № 4 до 31 октября.

1.8. Статьи, не удовлетворяющие требованиям к оформлению (см. п. 2), к публикации не принимаются и возвращаются авторам на доработку без их рассмотрения по существу.

2. Требования к оформлению статьи

2.1. Статья принимается в бумажном (1 экз.) и электронном виде. К статье прилагаются:

- экспертное заключение о возможности опубликования (прил. 1)¹;
- автором могут быть дополнительно представлены рецензия на статью и отчет программы «Антиплагиат» с результатами проверки;
- отзыв научного руководителя (для аспирантов).

2.2. Бумажный вариант статьи подписывается всеми авторами, подписи ставятся в конце рукописи.

2.3. Объем должен составлять от 4 до 16 страниц текста для статьи и от 2 до 4 страниц текста для сообщения, включая список литературы, таблицы и рисунки.

2.4. Обязательные элементы статьи:

- номер УДК (универсальный десятичный классификатор, располагается на первой странице в левом верхнем углу);
- информация об авторе (соавторах) на русском и английском языках: Фамилия Имя Отчество автора, учёная степень, учёное звание, место работы (полное название организации), должность, адрес с индексом, контактный телефон и адрес электронной почты;
- название статьи на русском и английском языках;
- аннотация на русском и английском языках;
- ключевые слова на русском и английском языках;
- текст статьи;
- пристатейные списки литературы на русском языке и латинице — References (в романском алфавите);
- рисунки, схемы и подрисуночные подписи к ним (на отдельных листах).

2.5. Рекомендации по содержанию английских текстов и транслитерации:

2.5.1. Фамилии авторов — транслитерируются:

- для автора важно выбрать один вариант написания фамилии и придерживаться его во всех статьях;
- использовать систему транслитерации (прил. 2);

Пример: Nikolaeva Valentina V.

¹ Порядок публикации статей в журнале с приложениями размещен на странице сайта Приамурского государственного университета имени Шолом-Алейхема (<http://pgusa.ru/ru/vestnik/rules>).

2.5.2. Перевод названия организации.

Перевод — официальный вариант полного названия организации на английском языке (как в уставе):

- минимум: название организации, город, страна;
- аббревиатура нежелательна или в скобках после полного названия.

Пример: Sholom-Aleichem Priamursky State University, Birobidzhan, Russia.

2.5.3. Аннотация на английском языке к русскоязычной статье призвана выполнять функцию независимого от статьи источника информации. Она должна быть:

- информативной (не содержать общих слов);
- оригинальной (не является буквальным переводом русскоязычной аннотации);
- содержательной (отражать основное содержание статьи и результаты исследований);
- структурированной (следовать логике описания результатов в статье);
- «англоязычной» (написанной качественным английским языком);
- компактной, но не короткой (в пределах от 150 до 250 слов).

2.5.4. Структуру и примеры оформления приставных списков литературы на латинице — References см. в прил. 3.

2.6. Технические требования к оформлению статьи:

- лист формата А4, книжная ориентация, страница с зеркальными полями;
- поля слева — 2,4 см, справа — 6,4 см, сверху — 2,4 см и снизу — 8 см;
- положение переплета слева;
- текст набран в редакторе MS Word;
- гарнитура шрифта Book Antiqua;
- межстрочный одинарный (1) интервал;
- размер шрифта основного текста 10 pt;
- размер шрифта обязательных элементов статьи (п. 2.4, кроме текста статьи) 8 pt.
- абзацный отступ 0,75 см;

2.7. Сокращения слов, кроме общепринятых или специально оговоренных автором, не допускаются.

2.8. Цитируемая литература приводится отдельным списком и оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.05-2008. Ссылки на литературу в тексте оформляются квадратными скобками и содержат порядковый номер списка и страницы. Например, [25, с. 359]. Примеры затекстовых ссылок (приставных списков) см. в прил. 4.

2.9. Примечания оформляются в виде сносок с постраничной нумерацией.

2.10. Формулы нумеруются в круглых скобках.

2.11. Таблицы должны иметь заголовки и сквозную порядковую нумерацию в пределах статьи.

2.12. Весь иллюстративный материал (графики, схемы, фотографии, карты) именуется рисунками и имеет сквозную порядковую нумерацию. Количество таблиц и рисунков в статье — не более 6.

2.12.1. Рисунки в текст не вставляются, но в тексте даётся обозначение, где должен быть рисунок.

2.12.2. Рисунки выполняются в формате gif, tiff, jpeg, bmp, представляются в виде отдельных файлов и распечатываются на отдельных листах. Подписи к рисункам печатаются на отдельном листе.

2.13. Ответственность за содержание, соответствие языковым и литературным нормам представленных статей, а также за соблюдение авторского права при использовании иллюстративного и иного материала несёт автор статьи.

3. Организация рецензирования

3.1. Все научные статьи, поступившие в редакционный совет Вестника, подлежат обязательному рецензированию.

3.2. Главный редактор (зам. главного редактора), ответственный редактор выпуска, технический редактор издательства определяют соответствие статьи профилю журнала, требованиям к оформлению и направляют её на рецензирование.

3.3. Для проведения рецензирования рукописей статей в качестве рецензентов могут привлекаться как члены редакционного совета, так и высококвалифицированные учёные и специалисты Приамурского государственного университета имени Шолом-Алейхема и других научных и образовательных учреждений (доктора наук, профессора или кандидаты наук, доценты), имеющие близкую к теме статьи научную специализацию. Рецензентом не может быть автор или соавтор рецензируемой работы.

3.4. Сроки рецензирования в каждом отдельном случае определяют ответственным редактором выпуска журнала.

3.5. Рецензирование проводится конфиденциально. Автору статьи предоставляется возможность ознакомиться с текстом рецензии.

3.6. Текст отрицательной рецензии направляется автору от имени редакционного совета Вестника.

3.7. Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации статьи. Окончательное решение о целесообразности публикации принимается главным редактором или его заместителем.

3.8. После принятия редсоветом журнала решения о допуске статьи к публикации ответственный редактор выпуска или ответственный секретарь Вестника информируют об этом автора и указывают сроки публикации.

3.9. Оригиналы рецензий хранятся в редакции Вестника в течение 5 лет со дня публикации, копии рецензий направляются в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию журнала соответствующего запроса.

4. Требования к содержанию рецензии

4.1. Рецензия должна содержать квалифицированный анализ материала статьи, объективную и аргументированную его оценку и обоснованные рекомендации.

4.2. Рецензия должна содержать ФИО автора (ов) и название рецензируемой статьи, дату составления рецензии, подпись рецензента, сведения о рецензенте (ФИО, учёное звание и степень, место работы, должность).

4.3. В рецензии освещаются следующие вопросы: соответствует ли содержание статьи заявленной в названии теме и современным достижениям научно-теоретической мысли; доступна ли статья читателям, на которых она рассчитана, с точки зрения языка, стиля, расположения материала, наглядности таблиц, диаграмм, рисунков и формул; целесообразна ли публикация статьи с учётом ранее выпущенной по данному вопросу литературы; в чём конкретно заключаются положительные стороны, а также недостатки статьи, какие исправления и дополнения должны быть внесены автором.

4.4. В заключительной части рецензии должны содержаться выводы о статье в целом и чёткая рекомендация о целесообразности её издания в Вестнике (рекомендуется с учётом исправления отмеченных рецензентом недостатков или не рекомендуется к публикации в журнале) по конкретному научному направлению, соответствующему номенклатуре научных специальностей, утвержденных ВАК РФ.

Статьи принимаются по адресу

679015, г. Биробиджан, ул. Широкая, 70-А,
ПГУ им. Шолом-Алейхема, Издательский центр, 215 ауд.
тел. (42622)46369, факс (42622)46611, e-mail: bir. izdatel@gmail. com
(с пометкой «Статья в Вестник ПГУ им. Шолом-Алейхема»)

* * *

Внимание!

Подписку на журнал можно оформить в любом почтовом отделении.
Смотрите каталог Агентства «РОСПЕЧАТИ». Индекс подписки 25257.

Attention!

Subscription to the journal can be accepted at any post office.
See index of Post-Agency «ROSPECHAT». Number of subscription is 25257.