

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА

ФИЛОЛОГИЯ

TOMSK STATE UNIVERSITY JOURNAL OF PHILOLOGY

Научный журнал

2013

№ 2 (22)

Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-29496 от 27 сентября 2007 г.

Журнал входит в "Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук", Высшей аттестационной комиссии



**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА
«ВЕСТНИК ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА.
ФИЛОЛОГИЯ»**

Демешкина Т.А., д-р филол. наук, проф., зав. каф. русского языка, декан филологического факультета (председатель); Айзикова И.А., д-р филол. наук, проф., зав. каф. общего литературоведения, издательского дела и редактирования (зам. председателя); Ершов Ю.М., канд. филол. наук, доц., зав. каф. телерадиожурналистики, декан факультета журналистики (зам. председателя); Катунин Д.А., канд. филол. наук, доц. каф. общего, славяно-русского языкознания и классической филологии (отв. секретарь); Каминский П.П., канд. филол. наук, доц. каф. теории и практики журналистики (зам. отв. секретаря); Дронова Л.П., д-р филол. наук, проф. каф. общего, славяно-русского языкознания и классической филологии; Иванцова Е.В., д-р филол. наук, проф. каф. русского языка; Кручевская Г.В., канд. филол. наук, доц., зав. каф. теории и практики журналистики; Резанова З.И., д-р филол. наук, проф., зав. каф. общего, славяно-русского языкознания и классической филологии; Рыбальченко Т.Л., канд. филол. наук, доц. каф. истории русской литературы XX века; Суханов В.А., д-р филол. наук, проф., зав. каф. истории русской литературы XX века; Янушкевич А.С., д-р филол. наук, проф., зав. каф. русской и зарубежной литературы.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИНГВИСТИКА

Галимова Д.Н. Метафорическое моделирование образа человека в говорах Амурской области	5
Дронова Л.П. Методика диахронического исследования и когнитивный подход к языку	22
Климовская Г.И. Искусствоведческий функциональный стиль русского литературного языка. Постановка вопроса.....	40
Нестерова Н.Г. Радиотекст в условиях конвергенции СМИ	54

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Алексеев П.В. Д.П. Ознобишин и Хафиз: проблемы перевода суфийской поэтики.....	66
Плеханова И.И. Жизнетворческий потенциал примитивизма (наивное, трагическое и наивно-трагическое чувство жизни)	76
Седельникова О.В., Булгакова Н.О. Очерк «Об архитектуре» в путевом дневнике А.Н. Майкова 1842–1843 гг.	92

ЖУРНАЛИСТИКА

Витвинчук В.В. Конструирование медиасобытия: специфика социального хронотопа	104
Жиликова Н.В. К истории замысла газет П.И. Макушина «Томский листок» и «Томский справочный листок»	111
Пронин А.А. Студенческое телевидение за рубежом: из опыта Великобритании.....	118

ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Майков А.Н. Об архитектуре (публикация О.В. Седельниковой, Н.О. Булгаковой)	122
---	-----

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	134
SUMMARIES OF THE ARTICLES IN ENGLISH	135

CONTENTS

LINGUISTICS

Galimova D.N. Metaphorical modelling of person in Russian dialects of Amur Region (Russian Far East).....	5
Dronova L.P. Technique of diachronic research and cognitive approach to language.....	22
Klimovskaya G.I. Art-style of Russian literary language. Presenting the issue.....	40
Nesterova N.G. Radio text in mass media convergence	54

LITERATURE STUDIES

Alekseev P.V. D.P. Oznobishin and Hafez: problems of Sufi poetry translation	66
Plekhanova I.I. Life-creating potential of primitivism (naive, tragic and naive-tragic sense of life)	76
Sedelnikova O.V., Bulgakova N.O. Essay "On architecture" in Apollon Maikov's traveler's diary of 1842–1843.....	92

JOURNALISM

Vitvinchuk V.V. Design of media-event: specificity of social chronotope	104
Zhiliakova N.V. History of conception of Makushin's newspapers "Tomsk Leaflet" and "Tomsk Reference Leaflet"	111
Pronin A.A. Student TV abroad: UK experience	118

FROM LITERARY HERITAGE

Maikov A.N. On architecture (<i>Publication by O.V. Sedelnikova and N.O. Bulgakova</i>).....	122
---	-----

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	134
--	-----

SUMMARIES OF THE ARTICLES IN ENGLISH	135
---	-----

ЛИНГВИСТИКА

УДК 81-139

DOI 10.17223/19986645/22/1

Д.Н. Галимова

МЕТАФОРИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ОБРАЗА ЧЕЛОВЕКА В ГОВОРАХ АМУРСКОЙ ОБЛАСТИ¹

В статье рассматриваются когнитивные метафоры, функционирующие в амурских говорах. На основе анализа метафорических единиц, относящихся к понятийной сфере «человек», описывается отражение в метафоре практического опыта человека. Делается вывод о том, что одной из особенностей мировидения диалектоносителей является идея неконтролируемости происходящего с человеком.

Ключевые слова: диалектный дискурс, миромоделирование, метафора.

В настоящее время в когнитивной лингвистике основное внимание уделяется исследованию способов категоризации накопленного человеком чувственного и практического опыта и его вербальной репрезентации. В рамках когнитивной лингвистики единицы языкового уровня рассматриваются как отражение когнитивной деятельности. В качестве одного из «инструментов» категоризации мира выступает метафора. Она позволяет проследить способы трансформации знаний и представлений о мире, понять когнитивные механизмы формирования семантики.

Превращению метафоры в один из основных объектов исследования в рамках когнитивно-логической парадигмы с точки зрения ее связи с когнитивными структурами и процессами категоризации мира способствовала разработанная Дж. Лакоффом и М. Джонсоном *теория концептуальной метафоры*. В рамках этой теории метафора рассматривается как повседневная реальность языка («Мы... обнаружили, что метафоры проникли в повседневную жизнь не только в языке, но и в мыслях, и действиях. Наша обычная понятийная система, в рамках которой мы и думаем, и действуем, является фундаментально метафоричной по своей природе» [1. С. 453]). В метафорической категоризации действительности важную роль играет опыт непосредственного взаимодействия человека с миром, он организует, структурирует некоторую «довольно абстрактную или по природе своей неструктурированную сущность» (сферу-мишень) «в терминах более конкретных или, по крайней мере, более структурированных сущностей» [1. С. 395]. В первую очередь такая метафорическая «проекция» образов и понятий, взятых из перцептивного, интеллектуального, эмоционального, моторно-двигательного опыта человека, осуществляется при представлении абстрактных категорий времени, эмоций, чувств, мышления, памяти, социальных отношений. Не менее необходимым метафорический перенос оказывается для характеристики

¹ Работа выполнена при поддержке РФФИ (проект №11-06-90723-моб_ст.).

или оценивания конкретных сущностей: частей тела и органов человека, предметов быта, инструментов и т.д.

Рассматривая метафору как отражение модели мира, существующей в сознании человека, ее, на наш взгляд, следует считать единицей лингвокогнитивной – вербализованным отражением результатов мыслительной деятельности. На основании анализа соотношения исходного значения (ИЗ) и результативного значения (РЗ) метафоры может быть выстроена схема, которая отражает закономерности метафорического переосмысления фрагментов действительности, – метафорическая модель. В ней отражается соотношение исходной понятийной области (сферы-источника), к которой относятся прямые, неметафорические смыслы охватываемых моделью единиц, и области, на которую проецируются некоторые метафорические признаки (сферы-магнита).

Метафорическая модель, способная в некоторой степени определять наше восприятие жизни, называется *базовой* – это модель, выделяемая «эмпирически обобщением семантических механизмов смыслообразования единиц лексического поля на основе единства признаков: тип исходного значения, тип результативного значения, тип семантической ассоциации, на основе которой устанавливается логическое отношение подобия» [2. С. 19]. Базовая (ключевая) модель «задает аналоги и ассоциации между разными системами понятий и порождает более частные метафоры» [3. С. 14], т.е. частная и базовая модели связаны отношениями иерархической подчиненности.

На основании анализа совокупности метафорических моделей (направлений метафорических переносов в них) возможно выявить антропометрическую позицию, служащую фильтром, сквозь который воспринимается мир, и описать когнитивную модель мира, т.е. в конечном итоге объяснить, каким видится мир носителю языка и каков он сам в этом мире.

Обращение к метафорическим моделям диалектного дискурса позволяет выстроить метафорический фрагмент языковой картины мира диалектоносителя, в которой отражены свойственные деревенской культуре традиции, уклад, быт; наивный, эмпирический образ действительности. Эта модель мира является совокупностью репрезентированных в языковых единицах представлений о мире, его интерпретацией; она формируется исторически, и для данной языковой общности значительная ее часть остается стабильной на протяжении всего времени существования этой общности.

Цель данной статьи – анализ особенностей метафорического миромоделирования в диалектной речи с позиций когнитивного подхода к фактам языка. В соответствии с принятой в данном направлении традицией наравне с метафорами в узком смысле слова мы рассматриваем образные сравнения (*как пух* ('мягкий'), *как виноград* ('гладкий'), метонимии (*ручечки не хотят работать, люди с галстуком*); учитываем не только лексические метафоры, но и фразеологизмы (*пойти под откос, в жизнь войти*); рассматриваем слова различных частей речи, лексико-грамматических разрядов и семантических объединений. Такое расширение границ анализируемого материала связано с концептуальными характеристиками разных единиц: все они имеют общую с метафорой когнитивную основу, построены на соотношении разных концептуальных областей (см. подобный подход в работах А.Н. Баранова, Ю.Н. Ка-

раулова, О.И. Глазуновой, Л.И. Ермоленкиной, И.М. Кобозевой, Н.А. Мишанкиной, З.И. Резановой, А.П. Чудинова, Е.А. Юриной и др.). При когнитивном анализе, позволяющем исследовать ментальные структуры, «понятийное сближение воспринимается как фактор значительно более важный, чем уровневые или структурные различия» [4. С. 37]. Этим объясняется и тот факт, что в указанных работах, как и в данном исследовании, отсутствует противопоставление конвенциональных (стертых, мертвых) и креативных (новых, живых), узуальных и окказиональных метафор.

В ходе работы мы анализировали метафорические единицы, полученные в результате сплошной выборки из текстовых и аудиозаписей диалектной речи жителей Амурской области (480 метафорических единиц, около 730 контекстов употребления). Проведенный анализ показал, что в зоне регулярного метафорического осмысления в амурских говорах находятся три понятийные сферы: «человек» (67,33% от общего количества зафиксированных метафор), «природа» (15,24%), «артефакты» (17,43%). В сфере «человек» наибольшее количество метафор относится к понятиям, отражающим абстрактные сущности (жизнь, время, болезнь, память, социальные изменения и т.п.).

Метафорическое моделирование действительности в амурских говорах отражает общие закономерности метафорообразования: мир, отраженный в «зеркале метафоры», в значительной степени антропоморфен (около 72 % общего количества зафиксированных метафор имеют в качестве источника объекты сферы «человек»). Переданный метафорой антропоморфизм абстрактных и конкретных сущностей является отражением стремления говорящего интерпретировать мир через наиболее близкое и понятное – через свои действия, ощущения, свои физиологические особенности. Образы физически активного человека выступают основанием для метафорического моделирования психических процессов и состояний, интеллектуальных процессов, физических действий, физиологических состояний, экзистенциальных представлений человека (*голова работает, жизнь пролетела*); для интерпретации вегетативного цикла и функционального назначения растительных организмов, для интерпретации проявлений объектов неживой природы и природных явлений (*каша выручила, берёза стареет, деревья одеваются, озёра умирают, туман захватил*). Физиологические особенности человека, его поведенческая характеристика, отраженные в метафорических существительных и прилагательных, выступают в качестве источника метафорической интерпретации растений и их частей, отличительных внешних признаков инструментов, приспособлений, построек (*чёрный принц, мужское сердце* (названия растений); *дом-сирота; борода топора; рука косы; язык; горло; туловище* рыболовного снаряда).

Наиболее активно в сферу метафорических отношений вовлекаются понятия, относящиеся к сфере «человек». В данной статье мы охарактеризуем способы метафорического моделирования понятийной сферы «человек», что позволит сделать вывод об особенностях ее образной интерпретации в языковом сознании диалектоносителя.

Метафорические модели формируются зафиксированными в диалектном дискурсе метафорами, которые классифицированы в соответствии с отмеченными направлениями метафорических переносов. Рассматриваемые модели

группируются на основании общности сферы-мишени (отнесенности к тому или иному понятию). Каждая из сфер может быть представлена одной или несколькими моделями.

1. Метафорическая интерпретация экзистенциальных понятий

Метафорическую интерпретацию в амурских говорах получают как внешние, физические проявления человека, так и его внутренние психические и интеллектуальные процессы. В «зоне актуального внимания» человека (термин В.Е. Гольдина) находятся его экзистенциальные представления – о *жизни* (и входящих в нее, столь же значимых для диалектоносителя *болезни, времени, социально-исторических явлениях*) и *смерти*. Среди экзистенциальных понятий наиболее разнообразную метафорическую интерпретацию получает понятие *жизнь* (22 % от общего количества метафорических единиц, зафиксированных в данной понятийной сфере).

Понятие *жизнь* абстрактно, однако, оперируя им в речи, говорящий стремится наделить его конкретными чертами. Метафорические единицы данной группы в прямом значении обозначают материальные объекты. Среди метафорических моделей *жизни* можно выделить три основные: 1) пространственная модель, в ее основе лежит представление о **жизни как о дороге**, по которой движется человек, о **жизни как земном пространстве** и о **жизни как водном пространстве**; 2) субъектная модель, основанная на представлениях о **жизни как об активном субъекте**, перемещающемся и совершающем какие-либо действия в отношении человека; 3) объектная модель, представляющая **жизнь как материальный предмет**, наделенный соответствующими признаками.

Пространственная модель, реализующаяся в метафорах подмоделей «жизнь – это земное пространство» и «жизнь – это водное пространство», отражает стремление человека определить свое место в мире и характеризовать жизнь-пространство относительно себя и себя относительно этого пространства. При этом человек определяет свою позицию как активную (перемещение в жизненном «пространстве») либо как пассивную (наблюдение за иными перемещающимися «объектами»). В первом варианте жизнь осознается как линейное движение от начальной точки в определенном направлении (*Сима, он тебя обманет! Он тебе не возьмёт! Той-то не жалко, а тебе надо ещё **жить** идти*). Метафорический перенос осуществляется на основе сходства двух процессов – *жить* и *идти*: и то и другое предполагает смену окружения для человека (идущего или живущего), постоянную активность субъекта этих процессов, определенную направленность его движения (хотя и не зависящую от субъекта, находящегося в процессе *жизни*), ограниченность времени протекания названных процессов, относительную возможность выбора пути, смену его состояний (в первую очередь физических), наконец, замену исходного пункта конечным. В сознании многих диалектоносителей человек проживает всю свою жизнь в дороге, что отражается в выражении *всю дорогу*, употребляющемся в значении ‘всю жизнь, постоянно на протяжении жизни’ (*Моя мать, покойница, у колхоз пекла. Всю **дорогу** пекли хлеб. Раньше в каждого были печки*). Представления о *дороге* и связанных с ней ситуациях перемещения становятся источником для метафоризированного представления об этапах, промежуточных результатах пути (*К лучшему не*

пришли. А идём от того, к чему пришли!), о возможных препятствиях (*Вот, говорят, не обойдёшь, не объедешь, уже вот наречено, сколько тебе наречено и... Всё*).

Занимая пассивную позицию по отношению к своей жизни, человек метафорически моделирует свое бытование как нахождение в некоем пространстве, через которое проходят разные жизненные события (*Ели и собак, и кошек. Это очевидец я. Это всё **прошло** через мою жизнь, поэтому я и улод, и холод знаю, и войну знаю, всё*), как наблюдение за жизнью (*жизнь **течет** незаметно*). Жизненные ситуации персонифицируются: для их обозначения говорящий выбирает глаголы активного перемещения в пространстве (*Да, это всё **уходит**, всё **уходит**, в жизни щас всё по-другому, щас не поют же*).

Метафорическое моделирование жизни как земного пространства, в котором обитает человек, предполагает, что живущий должен проявлять свою активность, совершая какие-либо физические действия, чтобы обустроить свою жизнь (*Если хороший муж ещё попадётся, какой попадётся. Ну, если такой вот, можно **увернуться**, но это надо **крутиться** много*). Нормой жизни как перемещения по водному пространству является спокойное плавание, при котором человек держится на поверхности и постоянно движется в выбранном направлении. Отдельные жизненные события могут расцениваться как препятствия (*Жизнь моя проходила хорошо. Всю жизнь в работе. Доярка. А когда пришлось пенсию получать, то и... **На якорь посадили***), неправильный, с точки зрения диалектоносителя, аморальный образ жизни интерпретируется как беспокойное поведение на воде (*А у неё мужик такой, выпьет – дрался, ревновал её. Ну, она села и уехала куда-то туды вот. А он здесь **бултыхается**. Пьёт*). Но жизненные события, дела, заботы, из которых складывается жизнь, в сознании говорящего сопоставимы с водой, в которой можно утонуть, не удержавшись на плаву (*– Какая она красивая (молодая девушка на фотографии). – Да, а как **утонула в жизни**, дак...*).

Второй по значимости среди метафорических моделей жизни в амурских говорах является модель жизни как активного субъекта, перемещающегося в пространстве мимо человека, статичного по отношению к этому движению (*жизнь подошла; пришла; прошла; проскочила как будто один день*), либо субъекта, оказывающего на человека деструктивное воздействие или воздействие на его волевую сферу (*И свиаркой работала, и дояркой работала. Жись всё **заставит**, девчаты, всё **заставит**; Жизнь **надолбёт** – всё **ценить станешь***). Жизнь как дискретная сущность, как ряд поочередно сменяющихся периодов, этапов может быть отражена моделью «жизнь – это множество сменяющихся друг друга активных субъектов»: детство, молодость, старость человека интерпретируются как субъекты, которые приходят в пространство бытования человека, проходят через него и удаляются (*молодость прошла, старость пришла, старость подошла*). Эти этапы отражают для говорящего течение времени, поскольку движение времени вообще человеку свойственно воспринимать в первую очередь в тесной связи с событиями собственной жизни.

Метафорический образ может быть основан на бинарной архетипической оппозиции, опирающейся на пространственное и чувственное восприятие. Например, метафора *пойти под откос* в следующем высказывании основана

на оппозиции «верх – низ»: *Дети поумирали старшие... Сын седьмого февраля умер. Вот заболел, заболел, в больнице двенадцать дней полежал и умер. Любила я, конечно, и частушки петь, и песни петь. Всё было. А щас у меня всё **пошло под откос***. Движение вниз маркируется в языковом сознании как нечто негативное, если же соотнести метафорическую ситуацию с реально возможной ситуацией крушения поезда, появляется оценка события не просто как отступающего от нормы в отрицательную сторону, но как катастрофического в масштабах одной человеческой жизни. Данная метафора относится к *ориентационным*, по классификации Дж. Лакоффа и М. Джонсона: это метафоры, основанные на физическом и культурном опыте человека, связанные с пространственной ориентацией и отражающие организацию целого фрагмента реальности по образцу некоего другого фрагмента. Противопоставления типа «верх – низ», «внутри – снаружи», «передняя сторона – задняя сторона», «широкое – узкое» и т.п. можно выявить в сферах, непосредственно не связанных с какой-либо системой координат, например в сфере чувств (*я в приподнятом настроении, я пал духом*), в сфере социальных отношений (*высокий / низкий социальный статус*) в сфере морали и нравственности (*высокоморальный поступок – низкий поступок*) [1].

Третьей по продуктивности в диалектном дискурсе является модель жизни как объекта, который может быть передан человеку или изменен в результате чьих-либо деструктивных действий (*жизнь досталась, жизнь сломалась*). Синонимичной по отношению к жизни в подобных высказываниях выступает человеческая судьба (*И судьба такая **попалась** плохая*). В представлении говорящего жизнь может быть уподоблена материальному объекту, состоящему из нескольких частей, – чему-то, что в состоянии готовности должно быть сложено определенным образом, метафорически это передается глаголом соединения (*Ну, вот Людочка эта щас в Барнауле живёт. Ну, щас она замужняя, конечно, деточки у неё есть. Сын на путях работает, дочка на «Десятке» бухгалтер. Так жись **складывается***). Жизнь может выступать как прямой объект разрушительного действия самого проживающего эту жизнь или действия некоей разрушительной силы (*Всю жизнь прожила – всю жизнь себе **поиспортила**, всё **поиспохабила***). Метафорические единицы диалектного дискурса представляют жизнь-норму как нечто единое, цельное, слаженное, но непостоянное, непрочное, качество чего может быть изменено внешним воздействием.

Помимо перечисленных метафорических образов жизни в амурских говорах, вполне вероятны и многие другие, ведь для метафорической картины обычным является то, что «каждое абстрактное имя вызывает к жизни представление не об одном конкретном предмете, а о целом ряде различных предметов, обладая одновременно свойствами, репрезентируемыми каждым из них» [5. С. 60]. Восстанавливаемые из разных словосочетаний с одним абстрактным именем «материальные» коннотации вряд ли сложатся в единый образ, но разные метафорические модели, представляющие эту абстракцию, говорят о разнообразии взглядов, а бóльшая наполненность конкретными примерами одних моделей по сравнению с другими указывает на образ, наиболее актуальный для диалектоносителей (в нашем случае это образ жизни как активного субъекта и следующая из этого невозможность контролировать

происходящее). Так, отмечается в диалектном дискурсе зооморфный образ жизни-птицы (*Сядешь друуой раз и думаешь, боже мой, вроде бы и не жили, и жизнь прошла. Вот не жили – и уже всё **пролетело**. Вот это за жизнь*). Оценки, которые дают диалектоносители прожитой жизни, различны, но в большинстве высказываний жизнь воспринимается как нечто данное и не поддающееся изменениям со стороны человека (*Как жись суждена какой быть, и всё*).

Абстрактная категория *времени* также получает в диалектном дискурсе метафорическую интерпретацию. Наиболее продуктивной является модель линейного, «развернутого» по горизонтали времени, реализуемая как модель движения времени относительно человека. Говоря о движении времени, диалектоносители чаще называют определенные временные отрезки (*год, лето, день*, ср. также *молодость, старость*), которые они могут соотнести с течением своей жизни, чем судят о времени вообще (*время течёт*). Поскольку движущееся время воспринимается как необратимое и человек не может повлиять на скорость смены суточных и годовых циклов, время чаще всего сопоставляется с проходящим мимо человека активным субъектом, движущимся в одном направлении. Время-субъект находится на оси временного пространства, точка отсчета на которой является местом расположения человека. Наступление какого-либо периода интерпретируется как приближение времени к этой точке отсчета (и к человеку), последовательная смена периодов осмысляется как перемещение, в ходе которого время-субъект минует человека (*тридцать третий год подошёл; тридцатые года пошли; пробежит летычко*), т.е. время, как и жизнь, интерпретируется как множество активных субъектов, которые приходят на территорию бытования человека, его жизненное пространство, или проходят мимо него.

Представление о времени как об активном субъекте, перемещающемся *независимо* от человека, свидетельствует о восприятии времени как сущности, неподвластной человеку, неконтролируемой. Так же неподконтрольно человеку течение реки, поэтому совершенно естественно появление в диалектном дискурсе модели «время – это река» (*Время бежит, **течёт**, как вода течёт*).

В потоке времени человек склонен выделять некоторые отрезки, на протяжении которых происходят конкретные события социального характера, и интерпретировать их также метафорически. Для наших информантов такими знаковыми событиями, повлиявшими на ход их жизни, являются Великая Отечественная война и изменения в постсоветскую эпоху.

Война интерпретируется как агрессивно настроенный по отношению к человеку субъект, который оказывает на него деструктивное воздействие (*война **напала**, война многие жизни **перековеркала***), ограничивает в каких-либо действиях (*война **не дала** доучиться, война **помешала** пожить*), принуждает действовать каким-либо образом (*война **заставила** траву есть*). Субъектный образ войны создается метафорами, в которых человек выражает обвинения в адрес войны, используя формулировки, которые обычно применимы по отношению к человеку (*Война проклятая **натворила** делю; Ой, война, война, что же ты **наделала**?! Много-много людей поубило*).

В метафорической интерпретации ситуаций, отражающих общественные изменения в постсоветскую эпоху, объектом деструкции выступает не человек, а социальное устройство, материальные неодушевленные объекты и вся жизнь вообще. Изменение социального устройства метафорически моделируется как различные физические действия с живыми и неживыми организмами. Люди, основная часть жизни которых прошла в одном общественно-политическом строе и которые под конец жизни попали в совершенно иные социально-исторические условия, метафорически оценивают сложившуюся в стране, и в первую очередь в деревне, ситуацию как *переворот* или *распад*, *развал*. При этом говорящий зачастую не конкретизирует, чего именно касаются эти изменения, потому что в его представлении переменялось всё (*Перевернули всё на свете, и совсем жизнь другая стала; Она распадается вся, деревня; После перестройки увсё и стало разваливаться*). Деструктивные социальные процессы моделируются как деструктивные физические процессы. Глаголы деструктивного воздействия на объект и глаголы разрушения/разделения (*разбить, развалить, разломать, разрушить, разбурить*) используются для обозначения нарушения целостности объекта, воспринимаемой как норма (для метафорического переосмысления значимым выступает общий для ИЗ глаголов признак «нарушение целостности»). Приведенные метафоры являются также дискурсивным отражением базовой метафорической модели «ухудшение – это разделение целого на части». Ухудшение социальной обстановки интерпретируется диалектоносителями также как физическая гибель (модель «распад социальной структуры – это гибель живого организма»): *Той деревни нету, и Иннокентьевка, считай, всё, гибнет деревня, она уже погибает*.

Болезнь, в силу возраста наших информантов, является одной из самых актуальных тем, что наряду с абстрактным характером данного понятия объясняет значительное количество метафорических выражений. Заболевший человек говорит о появлении заболевания и о проявлении признаков болезни; в диалектном дискурсе это отражается в субъектном и объектном метафорических образах болезни. В первом случае болезнь персонифицируется в образе активного по отношению к человеку субъекта; о ее появлении, распространении и исчезновении чаще всего сообщается посредством метафоризации глаголов перемещения относительно объекта: *болезни ходили, болезнь пришла, грипп нашёл (на кого-л.), шишки насакакивают, грыжа ушла* и т.п. Проявления болезни метафорически передают глаголы воздействия на объект (*болезнь давит, бьет, крутит, выдёргивает, бросает, трясёт*).

Активная роль отводится болезни и в метафорах, интерпретирующих распространение болезни как распространение огня (*туберкулёз вспыхнул*). Модель «болезнь – это огонь» реализуется в метафорах, называющих болезненные ощущения человека (*ноги оунём горят*), интерпретирующих исчезновение симптомов болезни как угасание огня (*На ноге <...> красно стало всё. Три раза съездила к колдунье – и всё стухло*); физическое ощущение жжения и покраснение на месте фурункула дало основание назвать сам гнойный нарыв *огником*.

Объектный метафорический образ болезни возникает в высказываниях о болезнях, передающихся половым путем: по отношению к болезни-объекту

человек метафорически интерпретируется как активный субъект, способный в данном случае, в отличие от абсолютного большинства остальных заболеваний, контролировать ситуацию (...*жена с другим скрутилась. Вот и поймала она сифилис; Она начала там гулять, пить, трепаться, схватила сифилис этот*).

Не менее важна для говорящего информация о состоянии заболевшего человека. Изменение физического состояния моделируется как изменение физического положения в пространстве: переход из здорового состояния в больное интерпретируется как изменение вертикального положения на горизонтальное (*А тут как свалилася совсем, лежала два, два года*), прекращение физической активности интерпретируется как принятие сидячего положения (*Сердце сильно бьётся <...> И пела, и плясала, и всё делала. Но теперь села*), возвращение в нормальное состояние описывается через глагол удаления от объекта (*Это я щас ничё, отходить помаленьку стала. Это меня ридикулит схватил, а щас ничё*).

Больную часть тела диалектоноситель персонифицирует в метафорическом высказывании: рука или нога осмысляются как активные субъекты и оказываются «виноваты» в неработоспособности или неподвижности человека, так как *подводят* его, *отказываясь* двигаться, *не работая* (*Вот ноги не ходют. Ой, горе. Ноги-то и подвели-то; Когда вот болеешь, мозги не работают; А щас ручки не хотят работать*).

Ряд метафор в амурских говорах организуется по базовой метафорической модели «человек – это растительный организм». Этапы жизненного пути человека в диалектном дискурсе моделируются как этапы вегетативного цикла растительного организма. Физическое состояние и внешний вид завершающего свой жизненный цикл человека соотносятся с «состоянием», видом и формой дерева, находящегося в завершающей фазе его бытования: ослабевший от старости и болезней человек уподобляется «нежизнеспособным» остаткам растительного организма (*пень, труха, гнилушка*); недвижимый от болезни, немощный человек уподобляется остатку, безжизненной части дерева – *чурке*.

Реализацией другой базовой модели диалектного дискурса – «человек – это животное» – являются метафоры, которые соотносят ослабленного болезнью человека, утратившего способность быстро двигаться, с *черепахой* как одним из самых медленных живых существ (*Здесь врача нет, а мне уже восемьдесят. Кто меня, черепаху, в город к врачу повезёт?*).

Среди абстрактных категорий, получающих метафорическую интерпретацию, немаловажное значение имеет категория *смерти*. В традиционной картине мира народные представления о смерти вербально выражены слабо, что может быть объяснено табуированностью темы. Представления диалектоносителей о смерти связаны с мифологическим образом антропоморфного существа (субъектный образ), образом свободно перемещаемого материального объекта (объектный образ) или с пространством, куда уходит умерший (пространственный образ). Образ смерти, в котором она персонифицирована, вероятно, связан с проецированием на ситуацию смерти общих моделей поведения человека (*смерть пришла; жду-жду этой смерти, она никак не идёт; смерть не спрашивает*). Отдельные метафоры отражают представле-

ния о смерти как о материальном объекте, который могут *принести* человеку другие люди или *забирают* с собой, не давая ему умереть; так говорят о смерти люди, которые испытывают мучения от болезни или немощности (*Она же, бабка, не подымается, уже лежит так это: «А ты уже, Маша, принесла мне смерть?»; У нас которы люди померли, лет по десять и даже по пятнадцать моложе и померли, а я живу. Они мою смерть забрали*). Пространственный образ смерти представлен в высказываниях диалектоносителей, скорее, косвенно: когда сообщается об умерших, о них говорят как о тех, кто *ушёл*, т.е. перешел в другое пространство (*Мноую ушло из жизни. Наша очередь подходит; Сколько ни живи, а туда надо*); смерть-уход может быть интерпретирована как перемещение в определенное место – место расположения деревенского погоста (*уйти за мост, уйти в роуцу*).

2. Метафорическая интерпретация поведения

Большинство метафор, отражающих сферу межличностных отношений, созданы по модели «социальные отношения между людьми – это физические действия людей». Поведенческая характеристика человека также может быть представлена через субъектные, объектные и пространственные образы (метафорические модели «психологическое сближение – это физическое сближение», «повторный брак – это приобретение предмета», «замужество – это перемещение в пространстве» и др.). При этом многие отношения между людьми уподобляются физическим действиям различного характера, в том числе реализуемым относительно какого-либо пространства или направленным на объект. Как направленное перемещение в сторону объекта, взаимное перемещение относительно одной точки, перемещение относительно некоторого пространства интерпретируется психологическое сближение людей и начало межличностных отношений (*подкатиться* – ‘начать ухаживать, имея какое-л. намерение, цель’, *сойтись* – ‘начать совместную жизнь; создать семью’, *войти в жизнь (с кем-л.)* – ‘начать совместную жизнь с супругом/супругой’, *вернуться из замужества* – ‘начать жить отдельно от мужа; развестись’). То есть психологическое сближение либо рассоединение с другим человеком интерпретируется как физическое перемещение в горизонтальной плоскости. В диалектной метафоре находит отражение непосредственный физический, социальный опыт человека: отношения между мужчиной и женщиной предполагают реальное физическое сближение людей, замужество как перемещение в пространстве объяснимо традиционным для русских уходом женщины в семью мужа сразу после свадьбы. Поскольку в ситуации «приобретения» мужа присутствовал элемент случайности, обусловленный традициями, бытовавшими в русской деревне до середины XX в. (девушки нередко выходили замуж по воле родителей, а те, кто самостоятельно находил мужа, обычно не имели возможности хорошо узнать его до замужества), то в диалектном дискурсе этот факт отражается в метафоре *попасть* – ‘достаться’ (*А тут и взамуж выйдут, если **попадёт** хороший, путный, дак хорошо*). Женщины, вторично выходившие замуж или вступавшие в так называемый гражданский брак, говорят об этом уже как о результате их осознанного решения, употребляя метафоризированный глагол со значением приобретения *взять* и глагол со значением получения в свое распоряжение *принять* как глаголы активного действия субъекта (*я друуюго **взяла** деда;*

двенадцать лет одна прожила, потом вот этого деда **приняла**). Таким образом, появление рядом нового человека расценивается как случайное или осознанно подготовленное появление некоего объекта вообще.

Физические действия, «направленные» в пространстве по вертикали, чаще всего служат основанием метафорического уподобления отношений доминирования – подчинения либо помощи объекту действия. Доминирование в межличностных отношениях метафорически связывается с местом, расположенным наверху, и моделируется как действия с/над материальным объектом (*верх взять* – ‘оказаться физически сильнее противника, победить’; *держать в руках* – ‘контролировать чье-л. поведение, не позволять нарушать установленные правила приличия’; *поставить на место* – ‘заставить выполнять какие-либо действия’). Помощь человеку интерпретируется как придание объекту вертикального положения или перемещение его вверх (*поднять* – ‘вырастить, помочь стать самостоятельными (о детях)’; *поставить на ноги* – ‘создать кому-л. условия для физической и материальной независимости’). Подчинение одного и доминирование другого в семейных отношениях метафорически интерпретируется как военные действия (*Это мы вместе жили. Ой, воевали!*; *Дед у меня командир, всю жизнь у него выработано, он командует мной*).

Как деструктивное физическое воздействие на объект интерпретируется проявление отрицательного отношения к человеку (*оттолкнуть* – ‘выразить нежелание общаться, прекратить отношения, отвергнуть’; *обсасывать* – ‘обирать кого-л., наживаться за счет кого-л.’; *проглотить* – ‘морально или физически подчинить себе или уничтожить кого-л.’).

Незначительное количество диалектных метафор построено по принципу метонимического переноса: конкретное действие метонимически определяет общий тип поведения человека. Например, ситуация, в которой человек, находясь на прибыльном месте, не может устоять перед соблазном воспользоваться своим положением, метафорически описывается через возможную и естественную для диалектоносителя бытовую ситуацию, возникающую при производстве масла в домашних условиях: *Что ресомируют* (реформируют)? *Вот я маслом мешала, и чоб я свою руку не облизала, дала б тебе её облизать! Да я её сама оближу*. Мотивирующей базой для метафоры выступает целый комплекс составляющих исходной ситуации: человек, самостоятельно, без посторонней помощи занимающийся каким-либо делом, обычно решает все попутно возникающие проблемы так же самостоятельно, поэтому не упустит случая использовать имеющиеся возможности – это все равно что самостоятельно облизать свою испачканную едой руку; получить при этом недоступные ранее возможности – все равно что попробовать домашнее масло, которое обладает хорошими вкусовыми качествами.

Состояние неопределенности из-за невозможности окончательного выбора может быть передано метафорически через описание поведения человека в конкретной ситуации: – *Так приворожишь человека, а сам его потом разлюбишь, а отворожить уже никак. – Да <...> он будет мучиться, и ты будешь всю жись мучиться, и ни туда, и ни к тому дереву, и ни к другому*. Метафорический фразеологизм отражает ситуацию, в которой человек, чувствуя себя невыносимо в сложившихся условиях, не может изменить их, что интерпре-

тируется как невозможность выбора положения в пространстве относительно двух объектов.

Наряду с антропоморфными метафорическими моделями поведения человека в диалектном дискурсе отмечается зооморфная модель «поведение человека – это поведение животного», являющаяся вариантом базовой метафорической модели «человек – это животное». Она основана на наблюдении за поведением животных, живущих в непосредственной близости к человеку. При использовании образов животного мира в качестве источников метафор вступает в силу фактор антропоцентризма: человек измеряет, оценивает окружающее, избирая в качестве нормы, «нулевой точки» собственные параметрические характеристики или свое представление о «правильном», «допустимом». Избирая объект животного мира для характеристики человеческих особенностей, говорящий оценивает его как соответствующий или не соответствующий норме мира человеческого (см. об этом [6]). При этом объект, рассматриваемый как элемент своего класса, может полностью соответствовать «своей» норме. Например, зверь, в дикой природе съедающий другого для того, чтобы не остаться голодным, с точки зрения человека, проявляет жестокость, метафорически *зверь* – ‘злой, жестокий человек, способный уничтожить другого (морально или физически) ради достижения своей цели’; количество жидкости, объективно необходимое для организма животного, человеком субъективно воспринимается как превышающее норму (*Я сюда приехала, в Ураловку <...> Одне воры <...> и пьяницы. Дамы все пьют, как кобылы, невозможно*). Поведение человека метафорически интерпретируется как поведение собаки (*Раньше как было, надо было лизнуть, а я увкнул. Нельзя было урубо уоворить. Никому не понравился в райкоме; Муж от меня уходил. <...> Он работал когда, ехал в Комиссаровку зачем-то, её повёз. Ну и снюхался с ней. А я не узнала*). Метафоры называют действия, не являющиеся нормой по отношению к поведению человека и поэтому оцениваемые негативно. Основание для сопоставления может быть и объективным, например реальное поведение кукушки, оставляющей снесенные ею яйца в гнездах других птиц (*А кукушку как раньше называли? – Кукушку как называли, не помню, а вот та, которая детей бросает, то звали кукушка. Женичину*). Данное поведение не является нормой ни для животного мира, ни для мира человека, и, хотя ИЗ метафоры свободно от оценочных компонентов, отступление от нормы очевидно.

Ряд метафор интерпретирует человека, ведущего себя определенным образом, как предмет, обладающий какими-либо характеристиками. Рациональная оценка, выраженная в номинативном значении ИЗ, может выступать основанием и для оценочного компонента метафоры (*золото* – ‘о человеке, чьи личные качества оцениваются высоко’). Значимым при метафоризации может оказаться также периферийный признак ИЗ. Например, в метафоре *балалайка* (‘человек, не умеющий скрыть какую-нибудь информацию’) это признак «*легкий*»: музыкальный инструмент издает тренькающие высокие звуки, «легкие» по звучанию, поэтому человек, легко, свободно распространяющий информацию, наделяется именем этого инструмента. Значимым для метафоризации оказывается и тот факт, что игра на балалайке – это забава,

развлечение, а объект номинации, с точки зрения говорящего, человек не-серьезный.

Реализацией базовой модели «человек – это растительный организм» являются метафоры, отражающие интерпретацию поведения человека через образы растительного мира: ленивый человек сопоставляется с упавшим деревом (*валёжина*; ИЗ – ‘упавшее сгнившее дерево’); естественный для упавшего дерева признак «лежащий» является противоестественным для человека, по отношению к которому в качестве нормы утверждается постоянное движение; перенос в иную сферу мотивирует возникновение оценочного компонента метафоры. О несамостоятельном, зависящем от другого человеке говорится, что он *как сноп* (*Мы в лагерьх сидели, под проволокой, немцы загоняли в Латвию. <...> А чё, мамка да мы пятеро (детей), как снопы, с мамкою*). Образ снопа использован как источник для метафоризации, вероятно, потому, что сноп, который бросают на землю, падает грузно, тяжело (ср. лит. выражение *упал как сноп*) и создает впечатление чего-то не предназначенного для быстрого перемещения с места на место; точно так же маленькие дети для взрослого являются в некоторой степени грузом, обузой, ограничивают свободу его перемещения.

К поведению в целом можно отнести и трудовое поведение человека. Глагольным метафорам, обозначающим выполнение работы, свойственна обобщенность семантики: *отдубасить* – ‘провести какое-то время, занимаясь тяжелым физическим трудом’; *пропахать* – ‘провести какое-то время, занимаясь тяжелой работой’; *кочегарить* – ‘выполнять тяжелую работу’. Оценка называемых действий как требующих больших физических усилий служит основанием для метафоризации. Вообще же работа чаще всего интерпретируется как совершение повторяющихся однотипных движений. Глаголы вращательного и беспорядочного движения (*ворочаться, крутиться, толочься, топтаться, шевелиться*) в диалектном дискурсе получают метафорическое значение ‘постоянно быть в работе, хлопотах’. Основанием для метафорического переноса выступает признак «находиться в состоянии непокоя», входящий в исходные значения каждого из глаголов. Значение физического воздействия на объект (*ковыряться, копать*) служит основанием метафорического значения ‘потихоньку, не спеша выполнять повседневную работу по дому и хозяйству’. Актуальна в диалектном дискурсе и метафорическая модель «работающий человек – это животное»: *А работала, вот как ишак какой хороший, вот; Работалы, як кони; Война началась – пошёл механизатор. Рабский труд. Всё время в хомуте; Перешла в пятый класс, и я с матерью на работу стала ходить. <...> И как пошла, и запряглась, и запряглась*.

Физические действия, характер протекания или способ выполнения которых отличается от обычного, также могут быть метафорически интерпретированы как действия, совершаемые в иной сфере, например, для сообщения о приеме пищи выбирается глагол физического действия (*Ну куда так молодить! Ешь поспокойнее*). Процесс приема жидкости интерпретируется как действия с неодушевленными предметами (*В тадышнее время эт первое блюдо – квас. <...> Вот и наворачивали самогонку да и этот квас*). Действия, которые совершаются в объеме, превышающем норму, обозначены глаголом, в прямом значении называющим повреждение объекта (*Медичка на-*

ша приходила, ему уколы **нашпарила**), – переносное значение образуется на основании ассоциативного сходства интенсивности выполняемых действий. К данной группе относятся метафоры, построенные по модели «перемещение человека – это перемещение птицы» и отражающие базовую метафорическую модель «человек – это животное/птица». Высокая скорость перемещения обычно передается через глаголы, называющие перемещение в пространстве птиц, не самых быстрых из всех живых существ, но чаще всего наблюдаемых (поскольку в метафорах в первую очередь используются образы, которые более близки говорящему): *Залетает опять этот Шевченко; Этот только замахнулся, а Серёжка раз! – и перелетел в другой конец двора.*

3. Психические свойства и состояния человека

Метафоры, интерпретирующие психические свойства и состояния человека, отражают его интеллектуальные способности и эмоциональные состояния. *Память* (синонимом к которой в диалектном дискурсе выступают *голова, ум, мозги*) интерпретируется как пространство, заполненное информацией, в первую очередь мыслями и воспоминаниями, как субъект, выполняющий какую-либо работу, и как объект, наличествующий либо отсутствующий у человека. Забытая информация оказывается *выкинутой, вышедшей, вылетевшей, выбитой, вышибленной из памяти (головы, ума)*. Голова какместилище информации может получать в диалектном дискурсе метафорическое воплощение в образе какого-либо помещения или предмета, который может быть заполнен; при этом отношение говорящего к интеллектуальным способностям человека и к его поведению определяет характер источника метафоризации (ср. обозначение головы как *чердака, курятника, котелка* для выражения неодобрительного отношения). Субъектный образ человеческого мозга реализуется во вторичной метафоре *мозг – это механизм (мозги **работают**)*, «первой ступенью» которой является уподобление действующего механизма работающему человеку. Ум и память, интерпретирующиеся как некий объект, как свидетельствуют примеры диалектных метафор, могут быть *потеряны*, что обычно негативно характеризует человека (*Ну пусть пьёт, ум теряет*).

Информация, заполняющая память, в свою очередь, может быть представлена как объект (который теряют или находят, причем в метафорической интерпретации забывание чаще не подлежит контролю со стороны человека) и как субъект (который может самостоятельно перемещаться в пространстве памяти или выходить за ее пределы): *Ты смотри-ка, то всегда пою эти песни, а тут как **вышибло**; Вот как вот **выйдет с головы**, ничё – забывается; Да чёрт его знает, **на ум пришло**; У Нины **память больше**, она-то больше расскажет; А вот я уже скоко живу (в Амурской области), а вот слова ще не **выкидываю** белорусские. Я их уже многих **выкинула**, но всё равно (з)де-то скажешь по-белорусски; Тот одно сказал, тот другое, и так воспоминания **идут**. Отдельные метафоры демонстрируют интерпретацию памяти как водного пространства, в котором то, что вспоминается, всплывает на поверхность (*Уже двадцать семь лет как вот в сентябре будет, всё равно не забыла я. Всё равно все молодые годы **всплывают***), а также восприятие того, что неожиданно вспомнилось, как птицы (*Хорошая песня есть, да что-то она**

мне **на ум не налетела**). Оба образа отражают восприятие воспоминаний как неконтролируемых человеком сущностей.

Метафора позволяет описать ощущения и состояния человека, а зачастую является единственным способом передать информацию подобного рода. В метафорической интерпретации чувства и ощущения предстают чаще всего как активные субъекты, совершающие физические действия по отношению к человеку-объекту: «воздействие» абстрактного объясняется через метафорические употребления слов, в прямом значении относящихся к материальному, освоенному человеком, измеримому. Переживание негативного эмоционального состояния интерпретируется как физическое воздействие на объект (*зло берет, обида взяла, печаль подковыривает, страх забрал*). Возникновение/завершение позитивного эмоционального состояния метафорически моделируется как перемещение субъекта в пространстве (*радость не идёт, счастье уже прошло*). Модель, объединяющая подобные метафоры, может быть сформулирована как «эмоции – это человек». Метафорически чаще интерпретируются те эмоциональные состояния, которые оцениваются как отрицательные. При этом все эмоциональные состояния, включая и «положительные» – счастье, радость, в метафорической интерпретации неподконтрольны человеку. Эмоциональные состояния метафорически осмысляются и как физические изменения, происходящие с неодушевленными объектами, в чем проявляется общий принцип когнитивной деятельности: освоение абстрактных понятий через конкретные. При этом эмоциональное состояние чаще всего мотивировано физическими действиями человека, а источником метафоризации выступают в основном глаголы, относящиеся к неживой природе: *прирасти* – ‘остаться где-л., привыкнув к чему-л., начав жить чем-л.’ (*Я по этой земле хожу, я от этой земли питаюсь, всё, я приросла, вы поймите*); *остыть* – ‘стать равнодушным к чему-л. или кому-л.’ (*Он сам со Свободного, а вот влюбился, не мог. И остался тут. И остыл*); *выплеснуться* – ‘дать волю эмоциям’ (*Она настроена агрессивно, что ей надо на кого-то выплеснуться*).

4. Физические свойства человека

Наиболее яркими и частотными в данной группе метафор являются общие характеристики внешнего вида. Метафоризация может осуществляться на основании сопоставления как с одушевленным объектом, так и с неодушевленным. Целью метафорической характеристики внешнего вида человека выступает не столько его характеристика, сколько оценивание как эстетически привлекательного или не привлекательного, соответствующего или не соответствующего принятым нормам.

Образы артефактов используются как источники метафорического переосмысления в основном для положительной характеристики человека; в качестве основания для метафорического образа используется некий образец, оцениваемый говорящим позитивно, соответствующий представлениям говорящего об эстетической норме (например, *кукла, статуэтка, картиночка* в метафорических сравнениях). При перенесении оценки из исходного значения в метафорическое может произойти ее изменение (например, *шапка* для характеристики очень густых волос (*У меня знаешь, какие густые были волосы! М-м! Шапка!*), признак, который в прямом значении расценивался как

нейтральный и соответствующий норме, при метафоризации приобретает положительную оценку).

Отдельные метафоры выстраиваются в соответствии с моделью «человек – это животное». Для характеристики внешности человека используются образы живых существ, внешний вид которых неприятен говорящему. Основанием для метафоризации служит, например, эстетическая непривлекательность, свойственная объекту-источнику (*Во мне никакого вида нет женского, как общипленный рябчик; Вот уязный человек, уязнуля — чушка называли*).

Метафорические единицы, относящиеся к внешнему виду человека и являющиеся частной реализацией модели «человек – это натурфакт», свидетельствуют о том, что в народной культуре ценятся дородность и крепость человека: *Пальчики как виноград, ноги, фигура, всё; Он оденется, как огурчик идти; А я родила када, он пять килоурамм был, как кабачок, такой был*. Среди метафор встречаются единицы, передающие нейтральную в эмоциональном отношении оценку физических характеристик человека, так, например, для указания на особенности телосложения употребляется метафора *сухостой*: *Ну, он худой такой, сухостой, он почему ещё у нас это, бодренький. Сухой такой вот, жилистый дядька* (ИЗ – ‘засохшее на корню дерево’, РЗ – ‘жилистый, сухошавый человек’).

Свое физическое состояние человек обычно характеризует исходя из возможности или невозможности выполнять какую-либо физическую работу, выбирая для метафорического переосмысления образы материальных объектов (*Молодой человек-то как мотор; То я раньше день работала, вроде не уставала, а сейчас как тряпка*). Физические действия говорящего могут выступать метонимическим обозначением его физического состояния: человек физически активный представляется находящимся в движении или стоящим, готовым начать движение, поэтому прекращение активности может быть отражено метафорами *сесть, загибаться* и др. (*шевелиться не будешь – совсем сядешь*).

Таким образом, анализ метафорики амурских говоров позволяет сделать вывод, что в диалектном дискурсе метафорическое обозначение чаще всего получают следующие аспекты понятийной сферы «человек», актуальные для диалектоносителя: физическое состояние, здоровье, память, поведение, психическое состояние. Представления о жизни в целом и ее отдельных событиях, времени, смерти формируются через конкретные образы, вписанные в реальное пространство, источником которых является реально наблюдаемый и ощущаемый мир. В метафоре отражается в первую очередь телесный, физический опыт человека. Так, многие абстрактные понятия моделируются как перемещение в пространстве или как физическое воздействие на объект. Это позволяет сделать нематериальную сущность измеримой путем включения в пространственную систему координат, «материализовать» ее. Внутренний мир человека в большинстве случаев конструируется по аналогии с внешним, для этого диалектоноситель использует метафорически переосмысленные образы животного и растительного мира. Немаловажными оказываются те оценки, которые человек вкладывает в буквальные, неметафорические значения, фоновые, периферийные знания (например, в интерпретации поведения человека посредством использования образов животных).

Рассмотренные метафоры отражают специфику миромоделирования в диалектной языковой картине мира. Одной из значимых особенностей восприятия мира диалектоносителями является получающая регулярное отражение в метафорах диалектного дискурса идея **неконтролируемости жизни**, пассивный взгляд человека на мир. Это выражается в том, что диалектоноситель склонен интерпретировать свою позицию как объектную по отношению к другим субъектным позициям. Абстрактные сущности метафорически интерпретируются как активные субъекты, оказывающие воздействие на человека либо независимо от него перемещающиеся в пространстве (*война застала, жизнь сгубила, горе убило, жизнь прошла, счастье ушло, болезнь пришла*). Наделяя абстрактные сущности способностью действовать независимо от человека, говорящий одновременно констатирует невозможность контролировать происходящее в его жизни.

Литература

1. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. М., 1990. С. 387–416.
2. Резанова З.И. Диалектный вариант универсальной метафорической модели «мир – это человек» // Язык и культура в евразийском пространстве: сб. науч. ст. XVI Междунар. конф. / отв. ред. С.К. Гураль. Томск, 2003. С. 148–154.
3. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 5–32.
4. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры. Екатеринбург, 2001.
5. Зализняк Анна А. Многозначность в языке и способы ее представления. М.: Языки славянских культур, 2006.
6. Резанова З.И. Концептуальные метафорические модели «человек – это мир» и «мир – это человек»: к проблеме обратимости (на материале сибирских русских народных говоров) // Актуальные проблемы русистики. Вып. 3: Языковые аспекты регионального существования человека. Томск, 2006. С. 287–295.

УДК 81-112

DOI 10.17223/19986645/22/2

Л.П. Дронова

МЕТОДИКА ДИАХРОНИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ И КОГНИТИВНЫЙ ПОДХОД К ЯЗЫКУ

В статье рассматриваются возможности и ограничения использования методики сравнительно-исторического исследования в практике концептуального анализа. Обсуждается вопрос о том, что мешает эффективному использованию методики современной лингвистической компаративистики при когнитивно-ориентированном подходе к фактам языка. Обсуждаемая проблема показана с точки зрения отдельных аспектов несоотнесенности значимых понятий компаративистики и лингвокогнитивистики (системность в синхронии и диахронии, внутренняя форма слова, этимон – концепт, учет/неучет специфики этимологических справочников, созданных в разное время).

Ключевые слова: методика, диахроническое исследование, компаративистика, концептуальный анализ, семантическая реконструкция, внутренняя форма слова, этимон.

I

Основное направление современной лингвистики – исследование соотношения семантики языка с концептосферой народа, соотношения семантических процессов с когнитивными. В последней четверти XX в. лингвистика вышла на тот рубеж, на котором обозначилась необходимость видеть и изучать не только историческую изменчивость языка, его сложную системную организацию, но и «язык в человеке и человека в языке», «язык как дом сознания». Безусловной стала актуальность прежде всего диахронической семантики. Е.С. Кубрякова среди недостатков раннего этапа лингвокогнитивистики отмечает то, что «существенным ограничением являлось нежелание когнитологов рассматривать языковые явления в их широкой исторической перспективе и т.п. Между тем последующие исследования в данной области выявили явные преимущества синхронно-диахронного изучения фактов языка как позволяющего придать всему анализу очевидный объяснительный характер» [1. С. 6].

В отечественной лингвистике известным направлением (по количеству и результатам исследований) является метафорический анализ языковой картины мира. Но гораздо шире у нас представлена та когнитивная лингвистика, которая относительно своих методов заявляет, что при исследовании концептов и когнитивных процессов «делает выводы о типах и содержании концептов в сознании человека на основе применения к языку имеющихся в распоряжении лингвистики собственно лингвистических методов анализа с последующей когнитивной интерпретацией результатов исследования. Лингвистические методы, используемые для описания лексической и грамматической семантики языковых единиц, становятся *методами* лингвокогнитивного исследования» [2. С. 7]. Такое определение метода совершенно естественно, логично, учитывая, что когнитивная лингвистика позиционируется как раз-

новидность особого (когнитивного) интерпретирующего подхода к анализу языка. Однако конкретная реализация этого метода не особенно радует результатами, судя по оценке ведущих специалистов этого направления. Так, при открытии круглого стола «Концептуальный анализ языка: современные направления исследования» (2007) Е.С. Кубрякова сначала отметила, что российский вариант когнитивной лингвистики имеет свои отличия и что «в настоящее время в России разразилась буквально «эпидемия» концептуального анализа как важнейшей составляющей когнитивного подхода, анализ концептов стал привычным занятием для многих лингвистов» [3. С. 5]. Далее она обозначила то, что вызывает тревогу в этой ситуации: «Но есть в этом триумфальном шествии концептуалистики тревожные ноты: круг концептуального анализа постоянно расширяется, охватывая целые тематические ряды лексики, т.е. количество концептов растет геометрически. И невольно возникает опасение, что тем самым размывается грань между концептуальным анализом и собственно лексикологией. Может быть, для лексикологии быть пропущенной через когнитивное осмысление означает повышение ее научного ранга, но для концептуального анализа это определенно девальвация» [3. С. 5–6].

Размыванию грани между концептуальным анализом и собственно лексикологическим анализом способствует и принятое – вслед за «Кратким словарем когнитивных терминов» – определение концептуального анализа как системы процедур, направленных на выявление концептуальной системы человека, отраженной в языке, или как системы процедур, направленных на выявление принципов концептуализации человеком действительности в процессе номинативной и речевой деятельности [4. С. 90, 93]. Понятие же «системы процедур», позволяющей провести концептуализацию языкового явления, не комментируется, не раскрывается. Концептуализация понимается как выявление членения действительности, отраженного в языковой системе того или иного языка, и, соответственно, концепт понимается как условная ментальная единица, вербализованный культурный смысл [5. С. 10]. Иначе говоря, концепт определяется как максимально обобщенный конструкт, вербализуемый множеством языковых средств. При таком понимании концептуализации и концепта, при неясности «системы процедур» концептуализации методика проведения концептуализации сближается с методикой выделения семантических полей в структурной лингвистике, отличаясь лишь тем, что при конструировании концепта предполагается привлечение максимально полной лингвистической информации, связанной по ассоциации с центральным элементом поля (концепта).

Вследствие отсутствия последовательной методики концептуального анализа, отработанной системы процедур такого анализа складывается впечатление, что во многих случаях концептуальный анализ осуществляется *на интуитивном уровне, что делает получаемые результаты невоспроизводимыми*» [6. С. 62]. Подчеркивая особую актуальность разработки последовательной методики концептуального анализа, Е.Г. Беляевская, например, ставит вопрос: не есть ли концептуальный анализ модификационная версия методов структурной лингвистики? В ответе на этот вопрос она предлагает исходить в понимании концепта из того, что концепт как условная ментальная

единица является составным элементом концептуальных структур, лежащих в основе семантики языковых и речевых единиц, и, следовательно, смысловое содержание языковой единицы определяется как двухуровневая структура (М. Бирвиш и др.). Внешний (поверхностный) уровень такой структуры соотносится с семантикой языковой единицы, глубинный же уровень – с концептуальной структурой, своеобразным «скелетом» семантики языковой/речевой единицы, который дифференцирует признаки обозначаемого по степени важности, определяет его национально-культурную специфику. Результатом анализа на глубинном уровне может выступать как концептуальная схема (структура, состоящая из мелких, элементарных, концептов), так и неделимая на более мелкие составляющие образ-схема [6. С. 64].

Отвечая на поставленный вопрос (не является ли концептуальный анализ модификацией методов структурной лингвистики?), Е.Г. Беляевская отмечает, что если исходить из того, что концептуальные структуры (основание семантики языковых единиц) состоят из некоторого числа более мелких ментальных конструкторов, то такого рода мини-концепты можно назвать базовыми концептами, и в этом случае можно говорить об определенной корреляции между компонентным и концептуальным анализом («минимальные составляющие концептуальных схем очень напоминают семы») [6. С. 65]. Но эта корреляция двух видов анализа не предполагает их отождествления, поскольку «глубинная, концептуальная, структура, естественно, коррелирует с внешней, собственно семантической составляющей смыслового содержания единицы, но существенным образом отличается от нее» [6. С. 66].

Фактически семный анализ может выступать в качестве отправной точки для концептуального анализа, но при этом «за выделением сем должен следовать следующий этап – своеобразное «укрупнение» сем, т.е. сведение их в более общие по своей природе базовые концепты. Например, подобным образом в семантике английского глагола *to ask* ‘спрашивать’ можно выделить базовый концепт «ролевые отношения участников коммуникации», который, получая конкретное семантическое наполнение, формирует три разных значения данного глагола – «просить», «приказывать» и «спрашивать» [6. С. 67].

Мы так подробно остановились на поднятом Е.Г. Беляевской вопросе о сходстве и различии концептуального и структурного анализа содержательной стороны языковых единиц не только потому, что речь идет об актуальной проблеме – определении специфики методики концептуального анализа, но и потому, что сходной представляется ситуация подмены концептуального анализа этимологическим при попытке представить концепт в эволюции, в его историческом развитии.

Принципиальное различие концептуального анализа как с компонентным анализом, так и с этимологическим одно и то же: они отличаются задачами анализа, ожидаемыми результатами и проводятся на разных уровнях (глубине) содержательной стороны языковой единицы. Но в случае с этимологическим анализом ситуация гораздо сложнее в сравнении с компонентным анализом, методика, этапы и конкретные процедуры которого были детально прописаны в структурной лингвистике. Этимологический анализ в силу объективных исторических причин – прежде всего в связи с господством структурного (синхронного) языкознания в XX в. – остался на периферии внима-

ния и образовательного пространства языковедов (в лингвистических учебниках не представлена специфика исторического или современного диахронного исследования). Вследствие того, что обнаружилась особая значимость диахронического анализа для когнитивной лингвистики, широкие ряды лингвистов-когнитивистов обратились к этимологическим источникам. И здесь их ожидала «ловушка», большинством – судя по публикациям – до сих пор не осознанная.

Для когнитивной интерпретации нужно развернутое диахроническое построение семантики исследуемого языкового материала, но семантика (вернее, то, что за нее принимается), черпается из этимологических словарей, которые созданы до «семантического бума», до второй половины XX в. А это значит, что обращающиеся к ним имеют дело с этимологией, которая воссоздает генезис и дальнейшее бытование морфологической, а не лексической единицы (как известно, основная единица традиционной лингвистической компаративистики – морфема). Отечественные этимологические справочники, за исключением начавшего создаваться уже в 1970-е гг. «Этимологического словаря славянских языков» (под ред. О.Н. Трубачева) и словаря П.Я. Черных, дают реконструкцию формы (корня, основы) и некоего общего значения праславянского, индоевропейского уровня на основе внешней реконструкции, т.е. сопоставления с другими родственными языками. Только в «Этимологическом словаре славянских языков» место корневой этимологии и гнездового расположения словарного материала заняла этимология лексем, цельнолексемное соответствие.

Внутренняя реконструкция (исторический анализ фактов одного языка), наиболее значимая в определении эволюции семантики языковых единиц, доступный системный анализ на разных исторических уровнях широко представлены в современной этимологической практике: в работах этимологов московской школы (О.Н. Трубачев, Ж.Ж. Варбот, Л.В. Куркина, А.Ф. Журавлев и др.), екатеринбургской школы (Е.Л. Березович, М.Э. Рут, их последователи), в публикациях отечественных и зарубежных этимологов в сборнике «Этимология» (издается с 1964 г.), трудах международного симпозиума по этимологии (ср. *Studia etymologica Brunensia*), международного съезда славистов и т.п. Но кто их читает, кроме историков языка? А в лексикографии этот уровень современных этимологических исследований еще не реализовался. В докладе 1945 г. В.В. Виноградов утверждал: «Этимология лишь тогда получает твердый научный фундамент, когда она вливается в историческую лексикологию или историческую семантику. В этом случае этимологическое исследование слов расширяется до пределов историко-семантического» [7. С. 11]. В начале 1990-х гг. О.Н. Трубачев, оценивая достижения отечественной этимологической практики, этимологической лексикографии, отмечал: «Противопоставление исторической лексикологии и этимологии в значительной степени – терминологическая избыточность (и этимология давно интересуется не одним корнем, а всем словом, его употреблением, семантическим и словообразовательным развитием)» [8. С. 539].

Следовательно, получается, чтобы выстроить диахронную семантику (историческое развитие семантики и ее начальный этап – исходное значение), нужно, как правило, провести современный диахронный анализ, предпола-

гающий формальную реконструкцию, представленную в этимологических словарях, дополнить внутренней реконструкцией и системным анализом производной (производных) реконструированного корня, а также их ареально-исторической характеристикой, желательно, и типологическим обоснованием. Только такой анализ покажет реальные исторические изменения на поверхностном уровне семантики исследуемой единицы и послужит надежным основанием для концептуального анализа. Формальной реконструкции корня и его исходного значения, восстановленных на основе внешней реконструкции, недостаточно: *концептуальный анализ применяется ко всей лексеме в целом, поскольку концептуальные основания семантики являются общими для всех ее лексико-семантических вариантов*. Сошлюсь еще раз на В.В. Виноградова, его мнение об этимологии без историко-лексикологической поддержки в той же работе 1945 г., актуальное и сейчас: «Правильная этимология раскрывает лишь мотивы зарождения слова и первые шаги его социального бытования. Но и в этих случаях этимологические разыскания чаще всего направлены на открытие генезиса лишь тех слов, которые лежат в основе многочисленной лексической группы производных образований» [7. С. 9].

Таким образом, как семный анализ, так и историко-лексикологический с этимологическим анализом могут и должны (как проверенные методы языкового анализа) выступать в качестве отправной точки (первого этапа) для концептуального анализа. А дальше вся проблема в том, как перейти с поверхностного уровня анализа семантики на глубинный, концептуальный, если нет единой методики концептуального анализа, которая бы приводила к воспроизводимым, не зависящим от произвола исследователя результатам. Причина отсутствия такой методики кроется, по мнению Е.Г. Беляевской, в том, что «в настоящее время конкретные процедуры выделения базовых или элементарных концептов остаются практически неразработанными» [6. С. 68].

Возможна ли в принципе единая методика концептуального анализа и верификация его результатов – вопрос открытый. Когнитивная лингвистика исходит из того, что концепт состоит из большого количества компонентов, или измерений. Структурная сложность отражает разнообразие способов составления целого из компонентов, чем и определяется гетерогенность целого. Этим объясняется существование немалого количества видов концептов (и методик их выявления), выделяемых в концептологических исследованиях (концепт-схема, концепт-фрейм, концепт-сценарий, мыслительная картинка – гештальт, прототипическая модель концепта и т.д.).

II

Обсуждая вопрос о возможности и необходимости использовать историко-лексикологический и этимологический анализ в качестве первого этапа концептуального анализа, нацеленного на установление (восстановление) особенностей эволюции концепта, следует подробнее остановиться на особенностях современного диахронического исследования.

Первое, на чем следует остановиться, это вопрос о закрепившейся неоднозначности употребления термина «синхронический (синхронный) анализ». Нередко под этим термином понимают анализ фактов только современного языка, забывая, что синхрония – это «состояние языка в определенный мо-

мент его развития как системы одновременно существующих взаимосвязанных и взаимообусловленных элементов; период в развитии языка, выделенный условно по признаку отсутствия в нем изменений или же несущественности последних («синхронный срез языка»)» [9. С. 451]. В результате диахроническое исследование противопоставляется синхроническому, и, поскольку синхронический анализ соотносится с анализом системных отношений в языке, не принимается во внимание или берется под сомнение необходимость исследования системных отношений языковых фактов в современном состоянии языка как начального этапа любого исторического анализа в любом диахронном исследовании. Как первый этап анализа языковых фактов возможен только синхронный анализ, и такой анализ может быть самостоятельным как определенный синхронный срез языка. На каждом срезе языкового состояния возможен только синхронный анализ. *Диахронный анализ без синхронного не существует, абсурден.*

Вследствие существующего взаимоотношения между синхронным и диахронным подходом к фактам языка нельзя считать объективными результаты исследований, в которых факты современного языка без соответствующего исторического (историко-лексикологического) рассмотрения возводятся напрямую к праязыковому состоянию (праславянскому, прагерманскому и т.п.), без поэтапной реконструкции сразу к реконструкту индоевропейского уровня, «перескакивая» через 2–2,5 или 5–6 тысяч лет и смешивая разновременные факты. Такие «перекосы» – следствие теоретически преодоленного, но на практике не изжитого противопоставления синхронии и диахронии в структуралистском духе. Переход от фактов современного состояния языка напрямую к праязыковым реконструкциям возможен в том случае, если последовательный исторический анализ уже сделан в других работах, другими лингвистами и на их выводы можно сослаться.

Отечественные историки и теоретики языка (В.И. Абаев, Б.В. Горнунг, Э.А. Макаев и др.) в самый разгар структуралистского бума всячески подчеркивали, что любой факт языка существует и может быть понят только при учете его связей с другими элементами системы, в которой он находится в данный исторический момент, и связей с предыдущим и последующим состоянием самого этого факта [10. С. 11]. Вслед за представителями Пражской школы, И.А. Бодуэном де Куртенэ, Н.В. Крушевским, В.А. Богородицким, они отстаивали тезис, что синхронии и диахронии в равной степени присущ системный характер и что «реконструкция мыслится лишь как восстановление определенной с и с т е м ы (фонологической, фономорфологической, морфологической), в которой отдельные языковые явления выступают как звенья целостной структуры или системы. Одной из главных задач диахронической лингвистики в этом понимании является вскрытие и показ взаимозависимости и соотносительности всех элементов языковой системы на любом этапе развития языка, включая их праязыковое состояние» [11. С. 145]. Требование полного анализа системных отношений исследуемых единиц языка по отношению к историческому исследованию сформулировал Э. Бенвенист в своей «Общей лингвистике» (глава «Семантические проблемы реконструкции»): «Единственный принцип, на который, считая его общепризнанным, мы будем опираться в последующем анализе, заключается в том, что «значе-

ние» лингвистической формы определяется всей совокупностью ее употреблений, ее дистрибуцией и вытекающими из них типами связей» [12. С. 332]. Он же дал прекрасные образцы применения этого требования в методике реконструкции [11, 12] (но относительно работ Э. Бенвениста не нужно забывать, что как структуралист он противопоставлял собственно лингвистическое и экстралингвистическое, т.е. выступал против междисциплинарности исследования [13. С. 28]).

Современное сравнительно-историческое языкознание также исходит из приоритетности внутренней реконструкции, основной задачей которой является установление относительной хронологии исследуемых языковых фактов. «Внутренняя реконструкция нацелена на вскрытие внутренних связей и отношений между элементами данной языковой системы в ее статике и динамике. Она базируется на принципах историзма и системности как проявлении общенаучного принципа всеобщей связи, а тем самым и принципа причинности. Возрастание интереса к проблемам внутренней реконструкции в современной компаративистике объясняется осознанием того положения, что внутренние связи элементов функционирующей системы важнее внешних» [14. С. 5].

К сожалению, как раньше, так и сейчас эти принципиальные положения диахронического анализа языка не получили широкого распространения и понимания среди лингвистов, обращающихся к диахроническому анализу с целью увидеть в исторических изменениях на семантическом уровне языка более глубокие концептуальные перестройки, обуславливающие эти изменения. Даже когда эти положения теоретически признаются, то в практическом анализе не учитываются. Чтобы это утверждение не показалось кому-то голословным, неконкретным, обращусь к известной многим работе Н.А. Красавского, в которой важным этапом определения сущности эмоциональных концептов в немецкой и русской лингвокультурах является этимологический анализ [15].

«Общие замечания» (с. 98–99) обозначают теоретические установки автора, на которых должна строиться такого рода работа: необходимость использования в сравнительно-историческом анализе приемов системно-структурного метода, не только внешней, но и внутренней реконструкции; особую значимость семантической реконструкции в дополнение к формальной. Далее Н.А. Красавский определяет источники своего этимологического анализа – авторитетные этимологические словари немецкого языка (Ф. Клюге и словарь под общей редакцией В. Пфайфера) и русского языка (А. Преображенский и М. Фасмер). Но могут ли только эти словари быть источником этимологического анализа? Да, это авторитетные словари, но они создавались до «эпохи семантики» (за некоторым исключением словаря Пфайфера), в них осуществлена только, как правило, формальная реконструкция, опирающаяся лишь на внешнюю реконструкцию – данные родственных языков. А как же семантическая реконструкция? И системно-структурный анализ на разных уровнях истории языка, приоритетность внутренней реконструкции в современном диахроническом исследовании? Ведь такой анализ невозможен без опоры на толковые, синонимические, словари сочетаемости (т.е. позволяющие делать анализ системных отношений языковых единиц) и, конечно же,

на исторические словари. В рассматриваемой монографии не использован исторический словарь немецкого языка Г. Пауля, в котором дается хронология образования немецких слов, отмечаются исторические изменения их формы и значения [16], не привлечен в числе авторитетных историко-этимологический словарь П.Я. Черных, вышедший в 1990-х гг. (консультантами и рецензентами его издания выступила целая группа известных отечественных этимологов [17]). Как автор этимологического словаря, вероятно, случайно назван И. Срезневский (впрочем, словарь его недостаточно привлекается), а ведь есть еще и «Словарь древнерусского языка XI–XIV вв.» и «Словарь русского языка XI–XVII вв.». То есть современный диахронический анализ в принципе не может быть проведен на основе только заявленных автором словарей, хотя в задачи рассматриваемого исследования входит «изучение концептов в *синхронно-диахронической плоскости* двух относительно удаленных лингвокультур» [15. С. 15] (русской и немецкой).

Вероятно, в такого типа работах следует говорить не об этимологическом анализе (ведь практически автор самостоятельно его не проводит, не анализирует разновременные системные отношения), а о привлечении этимологических комментариев из лексикографических источников. Но и этом случае все же следует привлекать и словари, в которых уже ставится задача исследования исторического развития семантики. Обращаясь к этимологическому комментарию из авторитетных источников, следует учитывать имеющиеся в них разграничения гипотез о происхождении лексем на принятые, поддерживаемые рядом авторитетных ученых и на спорные или отвергнутые в этимологической практике. Так, например, М. Фасмер, рассматривая происхождение слова *страх* [18. С. 772], пишет: «Абсолютно ошибочно сопоставление со *стража*, вопреки Микколе <...> или с *трясу*, вопреки Иоклю». «Реабилитации» этих ранних гипотез не было. В работе же Н.А. Красавского все имевшиеся версии происхождения слова *страх* (и принятые, и отвергнутые) рассматриваются как равнозначные и, соответственно, дается 5 возможных вариантов исходных образов [15. С. 106].

Внешнюю реконструкцию (сопоставление с фактами родственных языков) в современной компаративистике принято проводить с учетом историко-ареальных характеристик языков, начиная с языков, исторически (генетически или территориально) наиболее близких. Так, в той же работе по эмоциональным концептам нем. Angst ‘страх’ сопоставлено с родственными формами древнеиндийского, авестийского, латинского языков и совсем не упомянуты славянские соответствия, такие как рус. *узы*, *узкий*, др.-рус. (с XI в.) *узъкий* ‘узкий’, ‘скудный’, *узьникъ*, *узьница* ‘тюрьма’, *узити* ‘стеснять’, ‘мучить’, ‘сводить сводом’, семантика которых весьма значима для реконструкции направлений семантических изменений в этом этимологическом гнезде (в работе приведена лишь в неверной графике ц.-слав. форма со значением ‘сужение’). Реальную близость в семантике со славянскими коррелятами (страх как нечто сдавливающее, как оковы, узы) следовало подчеркнуть и потому, что однокорневые выражения концепта «страх» есть только в части (континентальной) западногерманских языков (без английского, без северо- и восточногерманских языков), поэтому при отсутствии дополнительного исследования не ясно: архаизм – это сохраняющий исторически глубокую ког-

нитивную модель в немецком или инновация, результат культурного взаимодействия (ср. *страх сжимает сердце, страх сковал*). Примером недоразумения при толковании того же концепта «страх» является слово *опасение*, про которое автор пишет: «Слову *опасение* этимологического пояснения в словарях не дается» [15. С. 111]. Это при том, что *опасный, опасаться* в словаре М. Фасмера сопоставляются с диал. *опасный* ‘осмотрительный, осторожный’, укр. *опас* ‘опасность, опасение, охрана, охранное свидетельство’ и др. как производными от *пасу, пасти* (ср. также Срезневский II, 885: др.-рус. *опасение* ‘внимательность, осторожность’, *пасти* – это не только ‘пасти (скот)’, но и ‘стеречь’, ‘руководить’, ‘управлять’).

Мы оставляем в стороне распространенную в работах лингвокогнитивно-го характера некорректность формулировок типа «Слово Angst начинает употребляться в древненемецком языке в VIII в.» (не «начинает употребляться», а зафиксировано в текстах! Употребляться оно могло и в дописьменный период, а письменный период с середины VIII в.), «Является слово ужас дериватом или нет – наукой не установлено» (дериватом какого исторического уровня?). Список таких «описок» из разных работ может быть очень длинным. Но суть-то в том, что, указав на конкретные огрехи в диахроническом анализе, в несоблюдении его методики, мы не можем повлиять на ситуацию, сложившуюся еще в период расцвета и экспансии структурного метода в нашей лингвистике: в образовательном пространстве не актуализирована необходимость знания специфики исторического и историко-этимологического анализа, специфики его источников, особенностей современного диахронного анализа (о чем выше). А раз в образовании этого нет, то и в исследовательской практике огрехи. Мы только хотим в очередной раз [19, 20 и др.] привлечь внимание к этой проблеме, ставшей особенно острой в нынешней ситуации актуальности диахронических исследований для лингвокогнитивных работ.

Нарушением принципиальных установок современного диахронического исследования является и «половинчатая» реализация признанного приоритетным синхронно-диахронного анализа. Речь идет о тех значительных по количеству работах, в которых системный анализ рассматриваемых фактов языка проводится на уровне современного состояния языка (т.е. внутреннее содержание, смысловой объем слова, его структура и границы определяются на фоне всей совокупности смысловых отношений), а в последующем анализе забывается, что исторические изменения системны. В работе 1945 г. В.В. Виноградов предупреждал о последствиях такого анализа: «Изменения в общей системе отражаются на употреблении и значении отдельных слов. Между тем исследователю истории слов и значений приходится извлекать слова из исторического контекста и рассматривать их в изоляции от окружающей их семантической сферы. Слово как бы протискивается сквозь разные языковые слои, которые оставляют на нем, на его значениях, следы своих своеобразий. При таком изучении полнота значений и оттенков слова, вся широта его употребления в разные периоды истории языка невосстановимы» [7. С. 8]. Установившееся позднее, в 1960-х гг., определение основной задачи диахронной лингвистики как вскрытия и показа взаимозависимости и соотносительности всех элементов языковой системы на любом этапе развития

языка принципиально, теоретически, решало проблему, обозначенную В.В. Виноградовым.

Практическая реализация этой установки конечно же возможна в разной степени для разных исторических этапов исследования по совершенно объективной причине, которая связана со степенью представленности данного исторического периода в текстах (их количество, жанровое разнообразие и т.п.), их лексикографической проработкой. Не просто, но реально в большинстве случаев проследить деривационные отношения, некоторые особенности синтагматики и парадигматики: исторические словари отмечают время фиксации той или иной языковой формы и его значений, наиболее типичные контексты, позволяющие делать определенные выводы по сочетаемости, синонимическо-антонимическим отношениям анализируемой единицы языка. Время первой фиксации в словаре не означает, что этой языковой единицы не было раньше. Но здесь на помощь историку языка приходят косвенные данные: распространенность и особенности функционирования языковой единицы в языке носителей традиционной культуры (в диалектах), в близкородственных языках (например, для лексемы русского языка наличие ее соответствий в других славянских языках), историко-культурная обусловленность (на каком историко-культурном этапе было востребовано понятие, выраженное данной единицей языка, судя по данным смежных наук).

Э.А. Макаев в заключении своей книги «Общая теория сравнительного языкознания» так обозначил задачу сравнительно-исторического языкознания второй половины XX в.: «Следовательно, мы должны приложить все усилия к тому, чтобы статичная реконструкция уступила место динамической реконструкции, которая могла бы оперировать не одним, а несколькими хронологическими срезами, в основании которой лежало бы новое понимание языкового пространства и что позволило бы учитывать потенции различных ареалов и их различный удельный вес при реконструкции определенного явления или фрагмента системы определенного языка на плоскость праязыка» (21. С. 217–218).

III

Серьезным отрицательным последствием извлечения слова из исторического контекста и рассмотрения его в изоляции от окружающей семантической сферы, по оценке В.В. Виноградова, является «неустраняемая опасность перенести принципы понимания, свойственные одной эпохе, на другую, далекую от нее. Путь от идеологии и быта к языку не прямой, а очень извилистый» [7. С. 8]. Смещение историко-культурного фокуса может возникнуть и в том случае, если не учитывается глубина формирования концепта и прерывность/непрерывность культуры носителей языка (наличие/отсутствие «культурного слома»). Поясним это на конкретном примере выводов И.Е. Тищенко, полученных им в результате концептуального анализа представления о смелости в русском и французском языках при заявленном диахроническом подходе к исследованию структуры концепта [22].

Цель исследования, по словам автора, состоит «в выявлении и описании процесса формирования и развития концепта» [22. С. 4]. Основные задачи работы – «выявить структуру признаков концепта «смелость» во француз-

ском и русском языках, его прототип, номенклатуру лексических единиц, отражающих эту структуру на каждом временном этапе существования концепта; установить факторы, влияющие на формирование концепта и его модификацию во времени» [Там же]. Сразу скажем, что эти поставленные задачи автор выполнил, мы бы хотели прокомментировать выделение в этой работе прототипа концепта и положение о том, что «рассмотрение эволюции концепта в двух языках становится основанием для обобщения результатов и выводов об эволюции концепта безотносительно к конкретному языку» [22. С. 10], для того чтобы оценить корректность использования этимологического анализа и возможность некоторых выводов «безотносительно к конкретному языку».

Можно согласиться с автором, что ряд выводов действительно безотносителен к конкретному языку и даже более того – безотносителен к целому ряду концептов в динамике. Это следующие выводы. «Изменение структуры концепта – длительный процесс, который на уровне концептуальных признаков проявляется в изменении их частотности, на уровне слов-репрезентантов – в их тенденциях к архаизации, историзации или появлению новых слов. Процесс эволюции концепта сопровождается его качественными и количественными изменениями, которые выражаются в изменении номенклатуры репрезентантов и структуры признаков... В ходе эволюции концепта обнаруживаются тенденция к увеличению в его структуре числа признаков, относящихся к абстрактным понятиям, и уменьшение числа признаков, в основе которых лежат осязаемые сущности, что определяется вектором развития человеческого мышления, направленным на усложнение создаваемой им картины мира» [22. С. 18].

Сомнение вызывает вывод, что «структура концепта «смелость» в русском и французском языках характеризуется одинаковыми прототипами. По мнению автора, на его роль «наиболее подходит представление о «сердце/сœur» по ряду взаимосвязанных причин культурологического, психологического и лингвистического характера» [Там же]. Две первые причины можно определить как «интегральные», общие для целого ряда других концептов: «...в культурологическом плане «сердце» как прототип представляет в наивной картине мира человека своеобразное вместилище разного рода эмоций; с психологической точки зрения такой прототип обусловлен антропоморфной направленностью перцептивного аппарата и эксперенциальным характером познания действительности» [Там же].

Но здесь главный, «дифференциальный», лингвистический аргумент, поскольку анализируется языковой материал: «с формально-лингвистической точки зрения, как это обоснованно указывается в работе А. Вежбицкой [Вежбицкая, 1997], слово, репрезентирующее прототип, относится к основному словарному фонду, обладает общим корнем во всех языках в рамках данной языковой семьи, может быть переведено без потерь смысла» [22. С. 18]. Неясно, что такое «формально-лингвистическая точка зрения», но из обозначения сердца однокорневыми образованиями в индоевропейских языках вовсе не следует вывод, что и концепт «смелость» должен быть соотнесен с ним (общего индоевропейского обозначения «смелости» нет!). Вероятно, основанием для языкового аргумента послужило сделанное автором наблюдение,

что лексема *couage* в современном французском языке чаще других ассоциируется с концептом «смелость» и *couage* образовано от *sœur* ‘сердце’, имеет как устаревшее значение ‘бодрость, мужество, благородство’. Даже если слово *couage* было доминантным среди синонимов в старофранцузский период (что не доказано автором), то это уже средневековое французское видение (образ) смелости и оно не имеет глубоких исторических корней: ни латинское *cog*, *cordis*, ни русское *сердце* или их производные не соотносятся с понятием «смелость». Поэтому восхождение *sœur* к индоевропейскому уровню здесь не аргумент. И потом даже не факт, что мотивирующим было значение ‘сердце’, поскольку уже в классической латыни *cog*, *cordis* имело еще значения ‘душа, дух’ и ‘рассудок, благоразумие’, вследствие чего *couage* в значении ‘храбрость, смелость’ могло иметь мотивировку ‘воодушевленность, вдохновенность’ и тогда соотноситься с концептом «дух».

Далее. Вследствие того, что французская культура и язык сформировались в результате «культурного слома» как усвоения коренным кельтским населением (в процессе долгого периода двуязычия) народно-римской (романской) культуры и языка, испытавших значительное воздействие затем франкской (германской) лингво- и этнокультуры, лексика, выражающая концепт «смелость», «переплавилась» в сложившейся новой (поздней) культуре с ее соответствующим мировидением. Такая специфика становления французской культуры отразилась и на составе лексики, представляющей концепт «смелость» (прежде всего, старофранцузской): в большинстве романская или собственно французская, дополненная галльскими и франкскими (германскими) по происхождению единицами (о чем см. этимологический словарь французского языка [23]). В таком случае было бы интересно проследить, какие разнокультурные образы смелости взаимодействовали, прежде чем выделился ведущий.

Другое дело русский язык – наследник непрерывной языковой и культурной традиции с праславянского времени. Наиболее глубокие исторические корни (с праславянского, судя по этимологическим словарям) для выражения понятия «смелый/смелость» у лексем *смелый*, *храбрый*, *дерзкий*: широкие генетические связи в индоевропейских языках предполагаются для *смелый* и *дерзкий*, для *храбрый* – возможные генетические связи в балто-славяно-германском ареале. Данный фрагмент языковой картины мира сохранил более архаические (известные всем славянам) средства выражения концепта «смелость». Но в рассматриваемой работе древнерусский этап специально не выделяется, синонимы, представляющие концепт «смелость», показаны в рамках XI–XVII вв. и в более поздний период. И как же устанавливается связь у русского концепта «смелость» с концептом «сердце», если в языке это прямо не проявлено? Почему же у русского и французского концепта «смелость» якобы общий прототип?

Современная лингвистика характеризуется ярко проявившейся тенденцией истолковывать языковую картину мира как отражение представлений этноса о мире, о национальном характере и неких константах культуры. Занимаясь реконструкцией различных фрагментов языковой картины мира (осуществляемой, как правило, на материале современного языка) и выявляя про-

тиворечивые характеристики одних и тех же явлений, следует иметь в виду, как отмечает Ж.Ж. Варбот, что «в этих противоречиях не следует видеть лишь неточность анализа или отражение сложности объективных характеристик явлений окружающего мира: здесь обнаруживаются диахронические наложения, что приводит уже в рамках проблемы языковой картины мира к подтверждению тривиального вывода о мозаичности отражения действительности в языке, соединяющего не синхронные, а разновременные реакции, восприятия, толкования, лишь частично соответствующие актуальному осмыслению мира носителями языка (Трубачев 1994, 11–12, 17; Топоров 2000; Мокиенко 1999, 200). Самые очевидные проявления этой асинхронности в лексике – синонимия, гомогенная омонимия, многозначность слов» [24. С. 343–344].

IV

Еще один вопрос, всегда значимый в диахроническом исследовании и актуальный в целом для когнитивно-дискурсивного направления современной лингвистики, решающей задачи изучения принципов познания человеком окружающего мира и самого себя: что такое «внутренняя форма слова»? «Внутренняя форма слова» – понятие, вхождение которого было связано в отечественной лингвистике с именем А.А. Потебни, получило свое истолкование в работах таких ученых, как Г.Г. Шпет, В.И. Абаев, В.А. Звегинцев, В.В. Виноградов, Б.А. Ларин, С.Д. Кацнельсон и др. В последние десятилетия это явление рассматривается в связке «концепт и внутренняя форма слова» (Е.Г. Беляевская, В.И. Болотов, А.В. Бондарко, Н.Ф. Алефиренко, Н.В. Фурашова и др.).

Все, кто обращался к этой теме, сходятся во мнении, что внутренняя форма как эпидигматический компонент, источник и стимулятор языковой номинации выступает важным регулятором формирования языкового значения и его речевой реализации. В.В. Виноградов писал, что «познавательная функция внутренней формы слова заключается в том, что она участвует в осмыслении новых восприятий с помощью хранящихся в глубинах интеллекта продуктов прежней деятельности сознания, выбор той или иной «внутренней формы» отражает толкование действительности и ее оценку» [25. С. 25]. Дискуссионным признается принципиальный вопрос: внутренняя форма – синхронный компонент значения или его культурно-исторический стимулятор? [26. С. 132]. Понимание внутренней формы как механизма развития слова приводит к полярным выводам, в зависимости от того, считать ли этот «механизм» постоянно действующим фактором в языке или полагать, что он действует только в период возникновения и становления слова в определенную историческую эпоху. То есть это либо утверждение, либо отрицание синхронной (диахронной) значимости внутренней формы слова.

Нам представляется, что эти дискуссии подпитываются и неоднозначностью используемых терминов, таких как синхрония (об этом выше шла речь), этимон, его отличие от внутренней формы. Сделать обзор всех (многих) трактовок таких терминов не представляется возможным (да и нужным) в данной статье, поэтому рассмотрим лишь интересующий нас аспект проблемы.

Еще в известном сборнике «Принципы и методы семантических исследований» (1976) В.Г. Варина в статье «Лексическая семантика и внутренняя форма языковых единиц» отмечала: «Постановка вопроса о внутренней форме как синхронном компоненте семантики слова предполагает в качестве необходимого условия разграничение понятий внутренней формы и этимологии языковых единиц в принципе. Весьма характерно, что в современной лингвистической литературе настолько часто указывается на необходимость разграничения этих понятий, насколько часто они смешиваются» [27. С. 237]. Ситуация, видимо, не очень изменилась, поскольку и в современных работах встречаем если не смешение, то нечеткое разграничение понятий «внутренняя форма» – «этимон». Так, например, Н.Ф. Алефиренко в специальном разделе «Концепт и внутренняя форма слова» своей книги дает следующие определения внутренней формы в диахронии: «Внутренняя форма как центр этимологического образа», «внутренняя форма слова – смысловой центр концепта-образа. Им становится один из признаков этимологического содержания концепта» [26. С. 137; 144]. Из этих характеристик внутренней формы следует, что есть понятие «этимологический образ», оно включает в себя в качестве центра внутреннюю форму и этим центром (внутренней формой) является один из признаков этимологического содержания концепта. Если «этимологический образ» и «этимологическое содержание концепта» одно и то же, то внутренняя форма – один из признаков этого этимологического образа. Но при таком раскладе понятий внутренняя форма отождествляется с тем, что в традиционном языкознании называется этимоном – исходным мотивировочным признаком номинации (этимологическим в том случае, если это реконструкция).

Предположение о смешении (отождествлении) двух понятий подтверждает следующее далее определение этимона: «Этимон – это первая речемыслительная ступень в процессе порождения слова и его значения. Это своего рода мыслительный конструкт, в котором находит выражение то, как представлен нашему сознанию концепт в результате сопоставления всех форм его репрезентации в экстенционале» [26. С. 137]. Этимон в данном случае выступает уже как «мыслительный конструкт», который, по мнению Н.Ф. Алефиренко, может быть выявлен «во всех формах его репрезентации в экстенционале». Но это же традиционная характеристика внутренней формы! Внутренняя форма (этимологический образ = мыслительный конструкт) устойчива, слово не становится безобразным при утрате (забвении) исходного мотивирующего признака (этимона). Представляется, что нет надобности смещать понятия, традиционные в исторической лингвистике, при их использовании в лингвокогнитивистике, при определении сути концепта, которая и так сложна. Грамматическое же значение слова *этимон* сложилось еще в древнегреческом (...τὸ ἔτυμον грам. ‘этимон, подлинное, т.е. первоначальное значение слова’ [28. С. 680]. В понимании этимона, его разграничении с лексическим значением (соответственно, с его внутренней формой) и понятием мы следуем за В.В. Виноградовым, считая это определение по-прежнему актуальным: «Правильная этимология раскрывает лишь мотивы зарождения слова и первые шаги его социального бытования... По существу своему этимология не

имеет ничего общего с определением понятия и даже с определением первоначального значения слова. Этимологическое объяснение слова в большинстве случаев вовсе не является раскрытием предмета, обозначаемого словом» [7. С. 9]. То есть этимологический признак – это «зародыш», из которого вырастает образ, внутренняя форма слова.

Как известно, внутренняя форма не только устойчива, но и исторически и культурно вариативна. Один и тот же этимон (исходный мотивировочный признак) может породить разные внутренние формы (этимологические образы). Так, например, один и тот же мотивировочный признак (этимон) ‘тащить, тянуть, волочить’ представлен в латинском *traho, traxi, tractum, trahere* и его продолжениях (нар.-лат. **tragere, *traginare*, давшем фр. *trainer* ‘тащить, тянуть, волочить’, *traîne* ‘волочение; шлейф’, в нар.-лат. **tractiare* (лат. *tractus*), продолжившемся во фр. *tracer* ‘проводить линию, чертить’), где исходный образ актуализирует определенный способ передвижения (по поверхности). В позднем заимствовании из латинского фр. *traction* ‘тяга, сила тяги’ (нач. XVI в.) и его производном *tracteur* ‘трактор, тягач’ (XIX в.) внутренняя форма, включая тот же мотивировочный признак, дополняет его другим понятийным компонентом – ‘сила (для волочения, тяги)’. Заимствованное из французского (XIV в.) англ. *train* в основном значении ‘поезд’ в своей внутренней форме расширяет мотивировочный признак иными понятийными компонентами: ‘тяга/волочение’ = как ‘процесс, сопровождающийся соединением двух (и более) объектов, следующих друг за другом’, а и целом ряде других своих значений (‘цепь; вереница; хвост (кометы, павлина), свита’) гасит исходный признак, переводит из актуального в потенциальный. При сопоставлении этого материала с русским – *тяга, тягловый, тянуть, тяжёлый* – видим, что на основе такого же мотивировочного признака формируется иная внутренняя форма производных, иное расширение мотивировочного признака до образа, внутренней формы (акцент смещается на большое усилие, требующееся для тяги, волочения). Подобная перегруппировка актуальных и потенциальных понятийных компонентов прослеживается и на семантическом уровне единиц при компонентном анализе.

Наше представление о внутренней форме слова, ее структурировании совпадает с точкой зрения Е.Г. Беляевской, представленной в ее книге «Семантика слова». Решая вопрос о том, что обеспечивает единство всех семантических вариантов лексемы и что определяет пределы семантической вариативности, она идет вслед за В.В. Виноградовым и А.И. Смирницким, ориентировавшимися на выделение семантического центра или семантического стержня лексемы. Определение семантического центра лексемы у Е.Г. Беляевской следующее: «В семантике слова можно выделить константную часть – семантический центр слова, составленный из семантических признаков, общих для значений всех ЛСВ, составляющих семантическую структуру слова». Отсюда следует, по ее мнению, что «минимальный семантический центр слова представлен внутренней формой исходного ЛСВ, служащего основой формирования других ЛСВ слова» [29. С. 92–93]. Представление этого автора о связи семантического центра лексемы (следовательно, в определенной степени и внутренней формы) с определенным синхронным срезом языка имеет достаточно много сторонников в современной лингвистике (ср. [26. С. 134;

27. С. 242]), в частности в мотивологии, ставшей самостоятельным исследовательским направлением: «Понятие семантического центра существует только в синхронном аспекте, т.е. установить константную и вариативную часть в значении лексемы можно, только рассматривая всю семантическую структуру слова, что предполагает учет всех совместно функционирующих ЛСВ, а это возможно только в каждый определенный момент развития языковой системы, т.е. на определенном синхронном срезе» [29. С. 93]. Проведенный же Е.Г. Беляевской анализ различных типов семантических центров, их динамики [Там же. С. 95–104] привел к выводу: «Изменение статуса лексико-семантических вариантов слова, появление нового основного значения в семантической структуре лексемы не влечет за собой «автоматического» изменения внутренней формы и полной перестройки константно-вариативной организации семантики данной лексемы. Вполне естественно, что сам набор константных и вариативных характеристик, а также их соотношение меняются некоторым образом при любой перестройке семантической структуры слова, однако в большинстве случаев эти изменения не являются кардинальными» [29. С. 102].

Этот результат и выводы закономерны как экспликация положения современной теории языка о системности исторических изменений, о системе в диахронии. Таким образом, вероятно, снимается и дискуссионность ставящегося до сих пор вопроса: внутренняя форма – синхронный компонент значения или его культурно-исторический стимулятор? Ответ: и то, и другое, и синхронный компонент значения, и его культурно-исторический стимулятор. И поэтому нельзя не согласиться еще раз с Е.Г. Беляевской, что «при выделении основания семантического центра лексемы – базы, формирующей ее константную часть, обращение к исходному значению и его этимологии во многих случаях позволяет правильно определять направление поиска, независимо от того, совпадает основное значение с исходным в современном языке или нет» [Там же].

В заключение приходим к выводу: по-прежнему далеко не все ясно в связке «концепт и внутренняя форма слова», даже если избегать смещений в толковании уже устоявшихся в исторической лексикологии и компаративистике терминов. Например, та же Е.Г. Беляевская, чью точку зрения на статус внутренней формы слова в синхронии и диахронии мы разделяем, считает, что «когнитивная модель (КМ) каждого слова – уникальная когнитивная структура, не повторяющаяся в других словах, в противном случае одно из слов с одинаковыми КМ должно будет выйти из употребления. Выделенные нами модели слова представляют собой предположительно своего рода гештальты – схематизированные образы, отображающие, по-видимому, наиболее важные ментальные представления, закрепленные в момент появления данного слова (данной звуковой формы) в языке» [30. С. 12–13]. Но как, из чего на семантическом уровне анализа лексем выводится эта когнитивная сущность? Е.Г. Беляевская в цитированной статье приводит пример анализа синонимов английского языка *stare* и *gaze*, которые имеют практически одинаковые дефиниции *to look fixedly*. Но «если обратиться к соответствующим КМ, то оказывается, что в основе семантики *stare* лежит указание на неподвижность глаз. Не мигая, абсолютно неподвижным взглядом можно смотреть

только на близкий предмет, неподвижность глаз при взгляде на другого человека воспринимается как угроза или наглость, а если человек подобным образом смотрит, но ничего не видит, то это не разглядывание, а своеобразная обращенность вглубь себя. В этом случае следует указание на *vacant fixedness*, присутствующее в описании различия между синонимами. В свою очередь *gaze* предполагает движение глаз, что воспринимается как изучение» [30. С. 12]. Совершенно очевидно, что предложенные автором КМ «выведены», получены из интерпретации явлений семантического (поверхностного) уровня – мотивировочного этимологического признака (этимона) и сформированного на его основе образа – внутренней формы исходной номинации. Понятие «концепт» и «внутренняя форма слова» у автора статьи не соотнесены, «лигитимно» не встретились.

Таким образом, в данной статье мы попытались обозначить ряд аспектов проблемы, ставшей помехой для эффективного использования методики современной лингвистической компаративистики при когнитивно-ориентированном подходе к фактам языка.

Литература

1. Кубрякова Е.С. В поисках сущности языка // Вопросы когнитивной лингвистики. 2009. № 1. С. 5–12.
2. Попова З.Д., Стернин И.А. Основные черты семантико-когнитивного подхода к языку // Антология концептов. М., 2007. С. 7–9.
3. Кубрякова Е.С. Предисловие // Концептуальный анализ языка: современные направления исследования: сб. науч. тр. Москва; Калуга, 2007. С. 5–18.
4. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З. и др. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: Изд-во МГУ, 1996.
5. Воркачев С.Г. Постулаты лингвоконцептологии // Антология концептов / под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. М., 2007. С. 10–11.
6. Беляевская Е.Г. Концептуальный анализ: модифицированная версия методов структурной лингвистики? // Концептуальный анализ языка: современные направления исследования: сб. науч. трудов. Москва; Калуга, 2007. С. 60–69.
7. Виноградов В.В. Слово и значение как предмет историко-лексикологического исследования // Вопросы языкознания. 1995. № 1. С. 6–34.
8. Трубачев О.Н. Праславянское лексическое наследие и древнерусская лексика дописьменного периода // Трубачев О.Н. Труды по этимологии. Слово. История. Культура. Т. 1. М., 2004.
9. Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Сов. энцикл., 1990.
10. Горнунг Б.В. Единство синхронии и диахронии как следствие специфики языковой структуры // Соотношение синхронного анализа и исторического изучения языков. М., 1960. С. 5–21.
11. Макаев Э.А. Синхрония и диахрония и вопросы реконструкции // Соотношение синхронного анализа и исторического изучения языков. М., 1960. С. 144–152.
12. Бенвенист Э. Общая лингвистика / пер. с фр. 4-е изд. М.: Книжный дом «Либроком», 2010.
13. Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов / пер. с фр. М.: Прогресс-Универс, 1995.
14. Виноградов В.А., Гаджиева Н.З., Журавлев В.К. и др. Проблемы теории реконструкции // Материалы Всесоюз. конф. «Теория лингвистической реконструкции». М., 1987. С. 3–21.
15. Красавский Н.А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах. М.: Гнозис, 2008.
16. Paul H. Deutsches Wörterbuch. 9-te Auflage. Tübingen, 1992.
17. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. М.: Рус. яз., 1994.

18. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М.: Прогресс, 1971. Т. 3.
19. Дронова Л.П. Синхрония и диахрония: отложенная встреча? // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2009. № 3 (7). С. 116–123.
20. Дронова Л.П. Реконструкция в компаративистике и когнитивно-ориентированной лингвистике // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2012. № 4 (20). С. 24–31.
21. Макаев Э.А. Общая теория сравнительного языкознания. М.: Наука, 1977.
22. Тищенко И.Е. Концепт как диахронический феномен (на материале исследования концепта «смелость» во французском и русском языке): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2008.
23. Dubois J., Mitterand H., Dauzat A. Dictionnaire étymologique et historique du français. Paris, 1993.
24. Варбо́т Ж.Ж. Диахронический аспект проблемы языковой картины мира // Русистика на пороге XXI века: проблемы и перспективы: Материалы междунар. науч. конф., Москва, 8–10 июня 2002 г. М., 2003. С. 343–347.
25. Виноградов В.В. Русский язык: (Грамматическое учение о слове). М.: Высш. шк., 1986.
26. Алефиренко Н.Ф. Спорные вопросы семантики. М.: Гнозис, 2005.
27. Варина В.Г. Лексическая семантика и внутренняя форма языковых единиц // Принципы и методы семантических исследований. М., 1976. С. 233–244.
28. Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1958. Т. 1.
29. Беляевская Е.Г. Семантика слова. М.: Высш. шк., 1987.
30. Беляевская Е.Г. О характере когнитивных оснований языковых категорий // Когнитивные аспекты языковой категоризации: сб. науч. тр. / отв. ред. Л.Н. Манерко. Рязань, 2000. С. 9–14.

УДК 811.161.138
DOI 10.17223/19986645/22/3

Г.И. Климовская

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА. ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

В статье на основе двух исследованных автором стилистических феноменов русского литературного языка – стилистико-синтаксической культуры атрибутивного смыслового акцентирования и фонда оборотов речи, рассматриваемых в качестве фундаментальных стилиеобразующих факторов для массива искусствоведческих текстов (текстов литературоведения, литературной критики, кинокритики и т.п.), высказывается предположение о возможности считать эти тексты отдельным функциональным стилем литературного языка.

Ключевые слова: функциональный стиль; культура атрибутивного смыслового акцентирования; обороты речи.

Два изученных нами ранее фрагмента широко понимаемого образного (стилистического) фонда русского литературного языка – стилистическая культура атрибутивного смыслового акцентирования [1] и фонд оборотов речи [2], кардинально различные по многим параметрам, и прежде всего по отнесенности к разным уровням образного фонда языка (синтаксическому и фразеологическому), между тем функционально объединены тем обстоятельством, что основной реализационной базой (дискурсом) обоих стилистических феноменов является один и тот же функционально-жанровый массив текстов – искусствоведческие тексты.

Это следующие разновидности данного массива текстов: литературоведческие, театроведческие, киноведческие и собственно искусствоведческие (т.е. посвященные искусству живописи) тексты, а также тексты литературной, театральной и кинематографической критики.

Как показали результаты проведенных нами специальных исследований, с одной стороны, эти в общем достаточно различные в жанрово-тематическом отношении подразделения русского литературного языка между тем сближаются, во-первых, в плане сходства качественных (по комплекту преимущественно используемых фигур) и количественных (измеряемых относительной частотой использования этих фигур) норм применения в них ресурсов стилистической культуры атрибутивного смыслового акцентирования и, во-вторых, в плане преимущественного, по сравнению с текстами других функционально-стилевых подразделений литературного языка, использования ресурсов фонда оборотов речи.

С другой стороны, оба стилистических феномена – и культура атрибутивного смыслового акцентирования субстантив-атрибутивных конструкций, и номинативно-выразительные обороты речи (подробнее рассмотрен далее) – в высокой степени представительны как таковые, релевантны в общих рамках образного фонда языка, а нормы использования их выразительных, экспрессивных возможностей столь же релевантно специфичны для гуманитарных

текстов перечисленных выше жанровых разновидностей. Эти факты и обстоятельства отчетливо, даже резко отграничивают литературно-критические, театроведческие и киноведческие тексты (которым на первых порах было приписано «простое» обобщающее наименование «искусствоведческие» тексты) от текстов других функциональных стилей литературного языка: с одной стороны, литературно-художественного, с другой – естественно-научного, даже публицистического и тем более научно-технологического и документально-делового функциональных стилей современного русского литературного языка.

Однако имеются и другие не менее доказательные факты и основания возвести этот тематически и стилистически замкнутый и яркий дискурс текстов – литературно-критических, отчасти и научных литературоведческих, а также кинокритических, киноведческих и театроведческих – в ранг отдельного, «еще одного» функционального стиля литературного языка – именно искусствоведческого функционального стиля.

Далее приводятся образцы (примеры) обоих отмеченных выше стилистических феноменов с целью придать дальнейшим рассуждениям необходимую степень наглядности и доказательности.

Образцы фигур атрибутивного смыслового акцентирования:

1. *Обычно в библейской символике средневековых литератур реалии внешнего мира служат метафорическим подобием мира внутреннего, невидимого, «божественного», недоступного телесным очам, постигаемого лишь очами духовными* [3. С. 27].
2. *Как известно, впервые увидев его (Трубецкого. – Г.К.), Мария Николаевна пала на колени и поцеловала оковы. Поступок прекрасный...* [4. С. 85].
3. *Фраза Достоевского... груба, она холерически безразлична к самой себе, к первому попавшемуся слову – слову порой захватанному, одиозному, литературно-беллетристичному* [5. С. 59].

Как показывают приведенные образцы, подчеркнутые конструкции выражают заключенное в них атрибутивное знание, т.е. знание о предмете и выделенном его признаке, в стилистически акцентированном виде – формально за счет отклонения от нормативного словопорядка в атрибутивной конструкции – постпозиции прилагательного, выражающего акцентированный признак.

Следует заметить, что атрибутивное знание имеет высокую объективную ценность в процессах ориентации человека в реальной и ментальной действительностях. Оно фиксирует в своих конструкциях познавательную, изобразительную, эмотивную и оценочную значимость тех или иных признаков фактов действительности – предметов (в узком смысле слова), явлений, событий, состояний. Именно поэтому в ходе описания, обсуждения, исследования этих фактов возникает необходимость дополнительно к объективно-языковой еще и стилистической актуализации знания, заключенного в атрибутивных конструкциях языка.

Все проиллюстрированные выше фигуры атрибутивного смыслового акцентирования – это, по сути дела, элементарные концептуальные конструкции, содержащие в себе стилистические смыслы подчеркнутого логического противопоставления видовых фактов в рамках рода (фигура 1), оптимально

подчеркнутой моральной оценки факта (фигура 2), исчерпывающе детализированной характеристики и одновременно эмотивной оценки факта (фигура 3).

В целом палитра стилистических смыслов, выражаемых всеми (различными и по структуре, и по выражаемым смыслам) фигурами атрибутивного смыслового акцентирования, может быть охарактеризована как детально разработанная – усилиями всех авторов искусствоведческих текстов в течение длительного времени – система формальных возможностей для выражения повышенно актуальных моментов, актов смыслопостижения и смыслоразличения предметных, ментальных и эмотивных фактов по их признакам, соотношенности между собой и отталкивания одного от другого, их противопоставления (антитезы) по этим признакам, осмысленных с участием оценочных и эмотивных категорий.

Кроме того, рецепция фигур атрибутивного смыслового акцентирования, как обнаруживают и приведенные примеры, предполагает как бы соучастие читателя в процессе логического рассуждения и эмоционального переживания по поводу того или иного предмета с выделенным в нем признаком, ставит читателя в ситуацию выбора единственно требуемого в каждом отдельном случае атрибута данного предмета и именно такого его экспрессивно-эмотивного освоения.

Что касается второго специфического для искусствоведческих текстов стилистического феномена – оборотов речи, то это их именование заимствовано нами из работы Г.О. Винокура 20–30-х гг. прошлого века в значении «общепринятые речевые формулы» [6]. Это устойчивые словосочетания, в которых предметное лексическое значение осложнено дополнительным, модусным по природе и экспрессивным по семантическому качеству (метафорического и перифрастического типа) смыслом и зарядом. Оборот речи в таком понимании – выразительно-номинативная единица языка, в которой обязательно в ней присутствующее номинативное значение осложнено также общезначимым, закрепленным в узусе литературного языка (в его так называемом образном фонде) экспрессивным (выразительным) зарядом – образного, эмотивного или оценочного характера.

Приведем примеры оборотов речи разных структурно-смысловых типов:

азбучная истина	лоно природы
вопиющее безобразие	переходить все границы
щекотливый вопрос	оставлять желать лучшего
подмоченная репутация	переступать черту
закругленная фраза	сломать лед молчания
высокие материи	смотреть правде в лицо
жалкие потуги	сказать последнее слово
пустые домислы	находиться в стесненных обстоятельствах
досужие разговоры	играть первую скрипку
несбыточные мечты	срывать маску с кого-либо
дитя природы	в апогее славы
бремя славы	в (одно) мгновение ока
заговор молчания	в духе времени

колесо фортуны	по последнему слову науки
угрызения совести	в годину испытаний
гвоздь программы	под давлением обстоятельств
загадка природы	в глубине души
веление времени	из лучших побуждений
вопрос жизни и смерти	во всем блеске
эхо войны	в широких кругах
зов предков	и т.п.

Как показывают эти примеры, обороты речи (количество их в нашей картотеке превышает две тысячи и постоянно растет) представляют соотнесенные с ними факты широко понимаемой социокультурной картины мира¹ (как она зафиксирована в русском литературном языке) в образном (по принципу метафоры или перифразы) и при этом общепонятном виде. И именно образная смысловая природа оборотов речи прочно и преимущественно прикрепляет их к искусствоведческим текстам – об отнесенности которых к отдельному, дополнительному к уже выделенным в русском литературном языке, функциональному стилю идет речь в этой статье.

Каковы предпосылки и основания полагать искусствоведческий стиль в статусе отдельного функционального стиля русского литературного языка?

Функциональный стиль языка как таковой – это, как известно, исторически сложившаяся, общественно осознанная и закрепленная в нормах (регламентах) отбора и использования средств языка разновидность литературного языка, соответствующая той или иной социально значимой сфере использования его средств: наука, искусство, право, делопроизводство, технологии, системы верований и т.п.

В числе базовых характеристик функционального стиля литературного языка разные авторы называют следующие параметры и признаки:

– отнесенность к отдельному дискурсу – достаточно крупному и социально значимому фрагменту широко понимаемой социальной практики (науки, искусства и т.п.) с его (этого фрагмента) специфическими коммуникативными установками и экстралингвистическими способами достижения поставленных целей языковыми средствами;

– реализация в текстах этого социокультурного фрагмента определенной формы мышления:

логико-понятийной,
технологической (конструктивной),
образной,
деонтической (этической);

– преобладающие коммуникативные формы отношения авторов к обобщенно (корпоративно) рассматриваемому адресату:

¹ Широкое понимание культуры – это понимание её как большой суммы средств и способов выработки внегенетической информации, её фиксации в языке и хранения, а также суммы каналов и средств трансляции её в историческом времени и пространстве. Отдельными феноменами таким образом понимаемой культуры являются наука и искусство как таковые, социальные институты, технологии, мифологии; особое место – по Г. Гегелю, двойственное: и за рамками культуры как её предусловие, и в её составе – занимает язык.

- личностная – массовая,
- официальная – неофициальная,
- устная – письменная;
- жанровая специфика обслуживающих тот или иной фрагмент (участок) социопрактики:
 - научный трактат, монография, статья,
 - устав, закон, свод правил и т.п.,
 - литературно-художественное произведение,
 - литературно-критическая статья и т.п.;
- тип отношения текстов данного функционального стиля к текстам других функциональных стилей:
 - закрытость (закон, технический документ),
 - открытость, интертекстуальность (литературно-художественный текст, литературно-критическая статья).

По результатам нашего исследования список приведенных выше параметров функционального стиля как такового должен быть дополнен еще одним: это функционально-стилевой, т.е. прикрепленный преимущественно к какому-то одному определенному функциональному стилю, тип устойчивых словосочетаний, выработанных в дискурсе каждого такого стиля и в нем же главным образом употребляемых. Имеются в виду следующие типы устойчивых словосочетаний:

- составные термины;
- составные шаблоны, стандарты деловой, официальной речи;
- обороты речи (как они определены выше);
- беллетризмы.

Так, для научных и научно-технических текстов специфичны составные термины; для юридических и документально-деловых текстов – устойчивые шаблоны и стандарты речи; для искусствоведческих текстов, как отмечалось выше, обороты речи и для литературно-художественных текстов – беллетризмы.

Беллетризмы – это устойчивые (стереотипные) словосочетания, имеющие художественный по природе, но неярко, стертый от долгого и частого употребления экспрессивный (эмотивный, оценочный, описательный) заряд. Главное, собственно эстетическое, задание беллетризов заключается в том, что в них зафиксированы разнообразные и при этом бесконечно повторяющиеся в художественных картинах факты действительности: черты внешности и характера персонажей; телесные, коммуникативные, ментальные действия и движения души человека; фрагменты картин, сцен, действий, бытовых, социальных и психологических ситуаций; детали вещного художественного мира; фрагменты художественного времени и пространства, картины природы и т.п.

Ниже приведен список беллетризов, функционирующих в текстах современной русской художественной литературы:

- замедлить шаг
- опуститься в кресло
- потирать руки
- обменяться взглядами

пускаться в путь
передернуть плечами
вскинуть брови (взгляд)
потерять нить разговора
перебирать что-либо в памяти
откинуться на спинку стула
отвесить кому-либо (глубокий) поклон
разразиться слезами (рыданиями)
вскочить на ноги
не проронить ни единого слова
перевести дыхание
переминаться с ноги на ногу
забыться глубоким (беспокойным) сном и т.п.

Беллетризмы как таковые почти исключительная принадлежность литературно-художественных текстов, и лишь иногда они встречаются в тех фрагментах литературоведческих и литературно-критических текстов, где осуществляется цитирование или пересказ литературно-художественных произведений.

Что касается основной цели данной статьи – институтирование (категоризация) массива искусствоведческих текстов как отдельного функционального стиля русского литературного языка, то в плане перечисленных выше типологических различительных признаков функционального стиля как такового они должны быть описаны следующим образом.

По своему важному и специфическому социокультурному назначению литературоведение и литературная критика – это две отчасти различные, но во многом и сходные «формы литературной жизни» [11. С. 254–255]. Это «виды литературного творчества» в широком смысле слова, в которых осуществляется «оценка и истолкование художественного произведения, а также явлений жизни, в нем отраженных» [Там же]; им принадлежит «важное место в научном руководстве культурным развитием общества» [12. С. 49].

Именно эта посредническая – между писателем и читателем – позиция искусствоведения в целом обуславливает повышенную диалогичность его текстов и прежде всего их повышенную ориентированность на читателя. По всему «фронту» искусствоведческого текста его автор ведет, с одной стороны, спор, полемику, подчас даже открытую борьбу против оппонентов, с другой – борьбу за читателя. Специфика искусствоведческого текста в этом плане состоит в том, что и оппонент, и единомышленник, союзник его автора имеют тройную адресную конкретизацию. Это, во-первых, автор изучаемого или подвергаемого критическому разбору художественного произведения; во-вторых, это коллеги, критики, его «братья по перу» – другие литературоведы и литературные критики; в-третьих, это читатель – совершенно особый, виртуальный, но при этом самый главный оппонент, которого нужно впечатлить, если требуется – переубедить и сделать своим единомышленником.

Ведь, «обращаясь к читателю, критик (и в той же мере литературовед. – Г.К.) не только истолковывает произведение, но и вовлекает читателя в живой процесс совместного осмысления прочитанного, воскрешает его прежние

художественные впечатления, дает возможность заново пережить их вместе с автором, но на новом уровне понимания» [11. С. 254].

Двумя другими существенными, именно функционально-стилевыми, характеристиками искусствоведческих текстов, накладывающими отпечаток на более частные, являются, во-первых, функциональная (несобственно художественная) выразительность (эмотивность, оценочность и т.п.) единиц их (этих текстов) речевой формы¹: это, как уже отмечалось выше, не смыслообразующая (как в единицах речевой формы собственно художественных текстов) выразительность, но выразительность смыслооформительная, прикладная к собственно логическому содержанию искусствоведческих текстов [13] – в двух её разновидностях: экспрессивно-логической и квазихудожественной, обращенной тем не менее к художественному чувству и эмоциям читателя.

Логическая экспрессия сопровождает даже самые теоретические, самые отвлеченные ходы и повороты искусствоведческой мысли и конкретно проявляется как смысл гражданского, интеллектуального или эстетического воодушевления автора, пафос парирования предвидимых возражений читателя по данному пункту рассуждений или указания читателю на повышенную новизну или значимость данного фрагмента (звена) рассуждения и заложенной в нем крупницы истины.

Квазихудожественная экспрессия представляет собой довольно богатую палитру самых ярких стилистических красок и самых громких выразительных интонаций, рассчитанных на эмотивный и художественно-культурный (книжный) уровень читательской рецепции.

Специфический, именно квазихудожественный, как бы приглушенный характер выразительности речевой формы искусствоведческого текста как такового, обусловленный её смыслооформительной функцией, и его направленность главным образом на интеллект читателя вполне соответствуют друг другу, сливаются в гармоническое стилистическое звучание и таким образом создают адекватный фон для разного рода стилистических единиц искусствоведческого текста.

Именно в целях выражения всех оттенков логической или квазихудожественной экспрессии в русском литературном языке сформировалась и развилась (была выработана усилиями всех авторов искусствоведческого направления), в частности, стилистическая культура атрибутивного смыслового акцентирования, как она в общих чертах представлена выше.

Далее, искусствоведческие тексты обладают отчетливой спецификой по сравнению с научными, литературно-художественными и публицистическими текстами также и в плане главного принципа отбора языкового материала («сырья») из запасников национального языка и стилистических приемов из арсенала образного фонда языка. Так, все пишущие о стилистической форме критических текстов единодушны в том, что она должна быть яркой, выразительной. Например, Б.Ф. Егоров в книге «О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стил» [14] высказывает мысль о том, что «красота,

¹ Об отдельности, с одной стороны, содержательной (структурирующей и организующей содержание) формы текста и, с другой – стилистически нейтральной (собственно или несобственно художественной) речевой формы текста см. в работе [10].

стройность и оригинальность концепции, образное изложение материала, привнесение в текст индивидуальной авторской страсти» [14. С. 8] создают в критическом тексте «художественный аспект», совершенно необходимый в нем, ибо невнимание к эстетической сущности критики снижает и её идеологически-познавательную ценность» [14. С. 10].

Еще более определенно и ярко эта мысль выражена у А.В. Луначарского: критик должен уметь передать то дрожание своих нервов, тот трепет своего «сознания, которые он получает от художественного произведения» [15. С. 38].

Что же касается искусствоведческих текстов научного типа – литературоведческих, киноведческих и т.п., то вопрос об их стилистической форме, и в частности о соотношении научного и художественного начал, решается несколько по-другому.

Так, например, А. Бушмин в книге «Наука о литературе» [12] высказывает резко критические соображения по поводу обсуждаемого в литературоведческих кругах тезиса о том, что «литературоведение в равной мере принадлежит сферам науки и искусства» и что поэтому литературоведческое произведение нужно создавать, сообразуясь с той же мерой художественности, что и собственно художественное произведение, так как якобы только в этом случае в нем проявляются «творческая индивидуальность, собственный пафос, вкус, эстетические пристрастия» автора [12. С. 51].

Впрочем, полемический пыл, порожденный резким протестом против «беллетризации» литературоведения, в итоге чего, по мнению А. Бушмина и по выражению цитируемого им В.Г. Белинского, «искусство не выигрывает, наука страдает», не мешает А. Бушмину высказаться совершенно определенно в том плане, что «богатство лексики, гибкость фразеологии, изящество стиля, живость и яркость изложения, смелость гипотез, сила воображения, интуиция – всё это чрезвычайно важные достоинства научных работ вообще и литературоведческих работ, имеющих дело с изящной материей, только при том непременно условии, если сознается, что литературоведение – не полубеллетристика, а настоящая наука, которая требует соблюдения норм научной методологии и методики» [12. С. 53].

Осуществленный нами опыт анализа значительного числа литературоведческих текстов (165) [1] позволяет заметить, что разные литературоведческие жанры и даже разные содержательные фрагменты одного и того же литературоведческого сочинения с разной силой тяготеют к «художественным формам выражения». Речевая форма работ по теории и истории литературы близка форме собственно научных – именно гуманитарно-научных исследований – исторических и философских.

Работы же (или их отдельные фрагменты), где так или иначе производится литературоведческий или лингвопоэтический [1] анализ содержания или литературной и речевой художественной формы выражения конкретного литературного произведения, где, таким образом, представлен самый эмпирический уровень литературоведческого или лингвопоэтического мышления, действительно часто превращаются в своеобразный вид искусства, приобретают черты специфической художественности, но при этом никогда не уподобляются собственно художественному тексту. Выразительность их речевой

формы, как уже отмечалось, носит вторичный, прикладной характер, который гармонически сочетается с её логической и несобственно-художественной экспрессией.

Сходные замечания встречаются и у А. Бушмина: «Хотя научные труды литературоведов часто не чуждаются образности, экспрессивности, эмоциональности языка, все же эти качества в них специфичны, далеки от особенностей художественной речи» [12. С. 52–53].

Итак, каков же главный, определяющий стилистический принцип – ключ – текстов презентуемого здесь искусствоведческого функционального стиля современного русского литературного языка – принцип отбора и применения в них языкового материала (языкового «сырья») из запасов узального образного фонда литературного языка и арсенала приемов его организации?

В ходе выработки ответа на этот вопрос оказывается полезным сопоставление искусствоведческих текстов с литературно-художественными в плане творческой изобретательности писателей, с одной стороны, и авторов искусствоведческих текстов – с другой, в деле выработки стилистически актуализированных речевых единиц и количественных норм их применения. В результате такого сопоставления выясняется, что репертуар единиц речевой художественной формы собственно художественного произведения – артем (всех видов тропов, стилистически оправданных лексических повторов, стилевых мен и т.п.) – несопоставимо более обширен, детализирован и творчески изобретателен по сравнению с репертуаром эмфатем¹ – единиц речевой стилистической формы искусствоведческих текстов (оборотов речи, стилистически украшенных синтаксических конструкций, цитат, фигур атрибутивного смыслового акцентирования и т.п.).

В то же время художественные и искусствоведческие тексты принципиально различаются в плане качественных и количественных норм использования в них собственно художественно или несобственно художественно актуализированного речевого материала. В художественных текстах использование этого материала регламентируется особой, собственно художественной нормой – пресловутой мерой художественности. Попытку научно исчислить эту норму в свое время предпринял М. Риффатер [17]. Подвижная в культурном времени и по линии жанрового разнообразия произведений литературы, никем отчётливо не отрефлектированная и в полном объеме не запечатленная в каких-либо эстетических программах и декларациях, существующая лишь в реализационном плане, т.е. в сумме лучших образцов литературно-художественного творчества каждой эпохи (и лишь отчасти – в науке о художественной литературе), мера художественности тем не менее явственно ощущается и писателями, и читателями каждой эпохи как **умеренная сообщенность и соразмерность** количества и качества употребленных **средств выразительности** с художественным замыслом писателя, жанровыми особенностями произведения и примененным в нем художественным методом – всего того, что составляет содержание более или менее широко понимаемого

¹ «Эмфаза – выделение какого-либо элемента высказывания посредством интонации, повторения, синтаксической позиции, фигур» [17. С. 525].

эстетического дискурса произведения. Эту соразмерность содержания и формы выражения литературно-художественного произведения образно называют золотым сечением художественного текста.

В искусствоведческих же текстах в отличие от литературно-художественных действует установка на принципиально повышенную открытость выразительному речевому материалу буквально из всех разделов широко понимаемого (парадигматизированного, общепотребительного) образного фонда языка, и на очень высокую, квалифицируемую как **плеоназм** степень насыщенности текста разного рода стилистическими единицами – эмфатемами: тропами, фигурами и оборотами речи – как узуальными, так отчасти и индивидуально-авторскими.

Все это стилистическое богатство и разнообразие действительно плеонастически густо уснащает искусствоведческий, в особенности критический, текст, и в этом проявляется главный конструктивный стилистический принцип создания этих текстов. Именно благодаря этой яркой, сгущенной стилистической форме текстов искусствоведение как форма культуры более эффективно выполняет функцию посредника между художественным произведением и его первым и главным адресатом – читателем, слушателем, зрителем, «вовлекает его в живой процесс совместного осмысления прочитанного и увиденного» [11. С. 254] и в конечном счете превращается в одну из существенных областей широко понимаемого человековедения.

Охарактеризованный таким образом стиль искусствоведческого текста, с одной стороны, является результатом специальной авторской установки, формирующейся под влиянием соответствующей стилистической нормы этих текстов, а с другой – требует от автора «таланта, родственного таланту... художника» [18. С. 255].

Однако при всей пышности и яркости стилистической формы искусствоведческих текстов одним из обязательных её регламентов является «высокий вкус и художественное чутьё», чтобы их «занимательность» обязательно сочеталась с «дельностью» и соответствовала важному предназначению этих текстов «быть мерой общественного признания» художественного – не только литературного – произведения [20. С. 208].

Что же касается текстов других функциональных стилей литературного языка, то при том, что они не вовсе лишены элементов изобразительности в структуре их формы, в них действуют совершенно другие, несопоставимо более умеренные нормы использования стилистически актуализированных средств – вплоть до полного отказа от этих средств. Не прибегая к более масштабному и развернутому исследованию, но воспользовавшись только нормами применения фигур атрибутивного смыслового акцентирования [1], нужно сказать, что отдельные звенья из комплекса её фигур более или менее широко употребляются в текстах и других функциональных стилей: научных (в особенности исторических и философских), газетно-публицистических, даже литературно-художественных.

Так, в публицистических текстах стилистические фигуры атрибутивного смыслового акцентирования употребляются достаточно широко и интенсивно; можно сказать, что публицистические тексты, взятые в целом, как отдельный дискурс, количественно лишь немного уступают в этом плане ис-

кустведческим текстам. Взгляд же на публицистические тексты изнутри их жанрового разнообразия сразу же отметит неравномерность распределения фигур атрибутивного смыслового акцентирования по текстам разных жанров. Так, наибольшее их скопление наблюдается в текстах самых «художественных» жанров: в очерках, зарисовках, эссе, репортажах. В деловой же статье, политическом обзоре, информациях употребим лишь жесткий минимум фигур экспрессивно-логического типа.

В научных текстах с их отмечаемыми разными исследователями установками на сжатость синтаксической формы [20], стилистическую ригоризацию, т.е. погашение образности [21], стандартизацию и слабую актуализационную проработку текста [22] стилистические возможности культуры атрибутивного смыслового акцентирования и фонда оборотов речи применяются намного менее широко и интенсивно, чем даже в текстах газетно-публицистического стиля.

Однако следует провести довольно резкую грань в этом плане между текстами естественно-научными и научно-техническими, с одной стороны, и с другой – текстами гуманитарных наук: историческими, философскими, лингвистическими. Если в текстах первого перечня применяются лишь три-пять основных экспрессивно-логических фигур атрибутивно-смыслового акцентирования, а фигуры квазихудожественные не используются вообще, то авторы научно-гуманитарных текстов должны быть поделены в этом отношении на две противостоящие группы, причем принадлежность каждого автора к той или другой группе обусловлена исключительно его индивидуальными стилистическими установками и манерой письма, которая, в свою очередь, является производной от многих факторов и обстоятельств его творческого развития как ученого и как носителя русского литературного языка.

Как результат взаимодействия этих факторов и обстоятельств, в текстах авторов одной группы встречается лишь небольшое – два-три – число наиболее употребимых экспрессивно-логических фигур атрибутивного смыслового акцентирования – тех же, что употребимы и в естественно-научных текстах. В текстах же авторов второй группы стилистические богатства культуры атрибутивного смыслового акцентирования применимы столь же широко, как и в текстах, например, литературоведческих. Целый ряд отечественных ученых, представителей разных гуманитарных наук являются оригинальными стилистами и своей стилистической манерой вносят существенную коррективу в выводы О.А. Лаптевой о стирании индивидуальных манер, которое все больше отодвигает научный стиль от беллетристического» [22. С. 190].

Что же касается литературно-художественных текстов, то здесь должны быть проведены две разные, взаимно пересекающиеся грани относительно широты применения в них фигур атрибутивного смыслового акцентирования и оборотов речи. В тех фрагментах литературно-художественных текстов, которые и по содержанию, и по общему стилистическому строю близки к текстам философским, историческим, публицистическим, искусствоведческим (что встречается гораздо чаще, чем кажется на первый взгляд), в той же мере широко и интенсивно, как и в этих перечисленных текстах, применяются и экспрессивно-логические, и квазихудожественные фигуры атрибутивно-смыслового акцентирования и обороты речи.

В собственно же художественной речевой ткани текста литературного произведения закономерно и при этом весьма многообразно и изобретательно используется лишь одна фигура атрибутивного смыслового акцентирования – обособленное определение¹, для которой именно художественный текст (с его основным конструктивным принципом намеренного и художественно оправданного отклонения от всех, в том числе и синтаксических, норм как способа выработки дополнительных и именно художественных смыслов) является естественной и преимущественной «средой обитания»:

Я обернулся и увидел маленькую девочку, курносую, улыбающуюся
(И.С. Тургенев).

Мне вас не жаль, изменницы молодые, – / Задумчивый, забав чуждаюсь я
(А.С. Пушкин).

Другая черта различия делит всех писателей на две очень условно очерчиваемые группы: тех, кто берет на вооружение фигуры атрибутивного смыслового акцентирования, и тех, кто обходится без них. Так, в художественных текстах Д. Гранина, В.П. Астафьева, Ю. Трифонова, В.В. Набокова и других писателей систематически используется своеобразный для каждого из них, подвергнутый индивидуально-авторскому отбору и преобразованию комплекс фигур атрибутивного смыслового акцентирования.

Таковы естественно сложившиеся границы между текстами разных функционально-стилевых дискурсов в плане применения в них двух ключевых для презентуемого в данной статье искусствоведческого функционального стиля стилистических (выразительных, экспрессивных) феноменов: культуры атрибутивного смыслового акцентирования и оборотов речи.

Весьма симптоматичен тот факт, что обобщенные результаты исследования функционально-стилевых границ (рамок) использования в текстах разных функциональных стилей ресурсов фонда оборотов речи с очень высокой степенью точности совпадает с границами применения во всех этих текстах фигур атрибутивного смыслового акцентирования: по сути, это одни те же рамки. Именно искусствоведческие тексты являются и «местом рождения» единиц (и закономерностей их применения) обоих стилистических феноменов, и основным «театром действия» их ресурсов.

Этот факт становится легко объяснимым с учетом принципиального сходства обоих стилистических феноменов по их экспрессивной природе и участию в реализации специфических целеустановок искусствоведческих текстов, а именно воздействию не только на интеллект читателя, но и на его эмотивную сферу и возможности творческого воображения.

Итак, массив искусствоведческих текстов, как он описан выше, отличается от текстов других, кодифицированных функциональных стилей русского литературного языка по целому ряду отчетливых, существенных (стилеобразующих) признаков, главные из которых следующие:

– отнесенность к специфическому социокультурному – именно искусствоведческому – дискурсу;

¹ Термин «обособленный оборот» введен в употребление А.М. Пешковским в книге «Русский синтаксис в научном освещении» (М., 1914).

– обусловленная (заданная) этой отнесенностью обобщенная тематическая направленность на объекты художественной культуры: художественную литературу, живопись, кино, театр;

– специфика качества и целевой направленности используемых в этих текстах экспрессивного речевого материала (фигур атрибутивного смыслового акцентирования, оборотов речи и т.п.), а именно смыслооформительная, прикладная (индикаторная, смыслорегулирующая) направленность этой экспрессии;

– четко очерченная количественная норма оснащения искусствоведческих текстов экспрессивным (эмфатированным) речевым материалом – плеоназм как почти не нормированная широкая открытость этих текстов для самого разнообразного экспрессивно заряженного речевого материала из образного фонда литературного языка;

– наличие «своего» особого пласта устойчивых словосочетаний, обладающего высоким экспрессивным зарядом, – оборотов речи, как они описаны выше.

Таким образом, огромный массив уже наработанных и бесконечно нарабатываемых (всем корпусом исследователей и критиков продуктов художественного творчества) искусствоведческих текстов имеет все основания считаться отдельным функциональным стилем русского литературного языка, вокруг которого формируется столь же специфичный и отдельный – искусствоведческий – дискурс в рамках широко понимаемой социокультурной практики.

Литература

1. Климовская Г.И. Русская атрибутивная конструкция в стилистическом аспекте: Феномен атрибутивного смыслового акцентирования. Томск, 1986. 288 с.
2. Климовская Г.И. Обороты речи как композитивная номинативно-выразительная единица русского литературного языка // Актуальные проблемы русистики. Вып. 2, ч. 1. Томск, 2003. С. 183–191.
3. Берковский Н.Я. О романтизме и его первоосновах // Проблемы романтизма. Вып. 2. М., 1971.
4. Рассадин Ст. Фантазия на тему // Искусство кино. 1976. № 5.
5. Кирпотин В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1970.
6. Винокур Г.О. Культура языка. Л., 1925.
7. Баранов А.Г. Функционально-прагматическая концепция текста. Ростов н /Д, 1993.
8. Кожина М.Н. Функциональный стиль: Функциональная разновидность языка, функциональный тип речи // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М., 2006. С. 581–582.
9. Матвеева Т.Н. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. Свердловск, 1990.
10. Климовская Г.И. Тонкий мир смыслов художественного (прозаического) текста: Методологический и теоретический очерк лингвопоэтики. Томск, 2009. Гл. 94. С. 120–128.
11. Лакиин В.Я. Литературная критика // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 4. М., 1967.
12. Бушмин А. Наука о литературе. М., 1980.
13. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования поэтического языка // Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию. М., 1982.
14. Егоров Б.Ф. О мастерстве литературной критики: Жанры. Композиция. Стил. Л., 1980.
15. Луначарский А.В. Избранные статьи по эстетике. М., 1975.
16. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М., 1966.

17. *Риффатер М.* Критерии критического анализа // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 5. М., 1980.
18. *Лакиин В.* Толстой и Чехов. М., 1963.
19. *Бурсов В.И.* Критика как литература. Л., 1976.
20. *Поляков М.Я.* Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.
21. *Шевцова О.А.* Угасание эмоционально-оценочных элементов как фактор ригоризации научного стиля речи. М., 1978.
22. *Лантева О.А.* О некоторых синтаксических тенденциях в стиле современной научной прозы // Развитие синтаксиса современного русского языка. М., 1966.

УДК 81.42 + 070
DOI 10.17223/19986645/22/4

Н.Г. Нестерова

РАДИОТЕКСТ В УСЛОВИЯХ КОНВЕРГЕНЦИИ СМИ

Статья посвящена изучению влияния процесса конвергенции СМИ, ставшего ведущей тенденцией развития массмедиа, на функционирование медиатекста. На материале устно звучащего на радио текста и его стенограммы, представленной в качестве интернет-версии, ставится задача выявить языковые трансформации текста, обусловленные сменой медиаплатформы. Интерпретация характера изменений осуществляется с позиции полноты передачи коммуникативно значимых особенностей звучащего текста. Выявляются текстовые «правки», обусловленные изменением формы существования текста при «переводе» его из устной в письменную форму; дифференцируются коммуникативно незначимые и коммуникативно значимые правки; осуществляется их квалификация с позиции адекватности передачи интенций коммуникантов.

Ключевые слова: конвергенция СМИ, лингвистический аспект, звучащий радиотекст, интернет-версия, текстовые изменения, коммуникативные интенции.

Особенностью современных СМИ является поиск новых форм подачи информации, что выражается в экспериментировании с видео-, аудио-, печатным текстом, инфографикой, мобильными рубриками, слайд-шоу, комментариями, блогами [1. С. 59]. «Конвергенция» и «мультимедийность» становятся терминами, которые определяют условия функционирования современных СМИ. Конвергенция (от лат. *convergere* – «приближаться, сходиться») – термин, имеющий давнюю традицию использования при обозначении в разных науках процессов схождения, взаимоуподобления, в середине XX в. получивший употребление в западной философии и социологии, к концу прошлого века стал актуален для журналистики [2]. Немногим более десяти лет тому назад теоретики журналистики к этому понятию обращались при обсуждении вопросов, связанных с будущим СМИ, с преобразованиями в медиасфере, сегодня же конвергенция – это настоящее современных средств массовой коммуникации.

Изучение вопросов, связанных с конвергенцией СМИ, даёт все основания к осознанию того, что современный мир живёт в эпоху конвергенции разнообразных коммуникативных практик, реализующихся в журналистике, PR, политике, рекламе и т.д. Отмеченный процесс объективен, он является отличительной чертой информационного общества и свойством, органически присущим системе массовых коммуникаций. Создававшаяся ситуация квалифицируется как формирование новой информационно-коммуникативной парадигмы медиа, характерной особенностью которой является расширение медийного пространства за счёт использования журналистских и нежурналистских технологий и за счёт слияния коммуникативных практик [3]. В среде журналистов-практиков в связи с отмеченным фактом всё чаще раздаётся обеспокоенность судьбой традиционных СМИ в эпоху Интернета.

Процесс конвергенции современных СМИ активно изучается в теории журналистики и обсуждается российскими журналистами-практиками [4]. Основное внимание уделяется описанию и анализу информационной и технической составляющих процесса: оценивается современное техническое состояние российских СМИ и их готовность к новым коммуникативным условиям [2]. Характер влияния конвергенции на журналистику будущего активно исследуется Лабораторией медиакультуры, коммуникации, конвергенции и цифровых технологий МГУ [5].

Одним из актуальных вопросов, вызванных к обсуждению в контексте проблемы конвергенции СМИ, является вопрос о требованиях к специалисту, работающему в новых условиях [6, 7 и др.]. Прежде всего, исследователями отмечается, что медиа-конвергенция обуславливает существенное изменение традиционной модели специалиста, занятого в сфере информационно-коммуникационной деятельности: руководителя конвергентной редакции, журналиста и, как следствие, специалиста, работающего в сфере рекламы, PR, политики т.п. Предлагаются пути формирования инновационной модели подготовки журналистов в контексте становления конвергентных СМИ [8].

Беспрецедентно стремительное для мирового сообщества развитие Интернета вызвало к необходимости создание сетевых платформ и постоянную их модернизацию. Для традиционных СМИ это означает принципиально изменившиеся условия функционирования как для автора (журналист должен работать в профессионально новых условиях), так и для адресата, «если взять во внимание изменение сложившейся аудитории» [9. С. 100]. Миграция различных форм СМИ в Интернет демонстрирует развитие принципиально новых видов информационных процессов, которые интегрируют исторический опыт традиционных СМИ и новые возможности медиа: Интернет становится новым открытым пространством для сбора, хранения и распространения информации [10].

Изучение же лингвистического аспекта процесса конвергенции находится на этапе становления. Немногочисленные научные статьи исследователей, работающих в этом направлении, представляют преимущественно анализ экстралингвистических факторов, влияющих на функционирование медиадискурса в условиях конвергенции [11]. Влияние процессов конвергенции на текст с позиции лингвистики не становилось предметом научного рассмотрения. Комплексное же изучение современного медиадискурса, функционирующего в условиях конвергенции, как представляется, не может ограничиться анализом новых процессов и тенденций в аудиовизуальных и печатных СМИ, изучением экстралингвистических факторов, влияющих на медиадискурс и медиатекст. В число актуальных задач выдвигается также решение лингвистических вопросов, связанных с созданием и функционированием медиатекста в условиях новых коммуникативных практик [12, 13], в том числе исследование принципов и механизмов трансформации текста при репрезентации его на ином медиаканале.

Радио, будучи первым электронным каналом СМИ, имеющим давние традиции ведения эфира и общения с массовым слушателем, сегодня вынуждено искать новые жанры и формы общения с аудиторией. Так, Л.А. Круглова, акцентируя основное внимание на телевидении, уделяет также внимание

новым проектам на радио и отмечает, что в условиях конвергенции СМИ радио претерпевает весьма существенные обновления. В качестве примера обращается внимание на «видеорадио» радиостанции «Эхо Москвы», которое квалифицируется как «яркий пример конвергенции радио, телевидения и Интернета, когда программа, выходящая в эфир на радиостанции, одновременно записывается на видео и выкладывается в сеть. Большинство передач сопровождаются и текстовыми стенограммами» [14. С. 67].

В контексте обсуждаемых вопросов особый интерес вызывают исследования (пока весьма немногочисленные), в которых исследуются вопросы, связанные с трансформациями текста в условиях интернет-среды [15]. М.М. Лукина связывает трансформации «с такими отличительными свойствами этого нового информационно-коммуникационного канала, как его он-лайновая и гипертекстная природа, конвергентные и интерактивные возможности» [15. С. 54]. Автор акцентирует внимание на том, как новый канал определяет номенклатуру тематик, на трансформацию жанров журналистики. С журналистских позиций исследуется также характер трансформации аудиовизуального контента в Интернете: отмечаются такие особенности, как «кардинальные изменения в способах подачи, формах, содержании и способах его потребления» [15. С. 54]. Л.А. Кругловой специальное внимание обращается на жанровое разнообразие и тенденции развития аудиовизуальных материалов в Интернете и на порталах традиционных медиа, использование этого способа подачи информации в интернет-версиях традиционных СМИ. Характеризуя исследуемые процессы, автор применительно к ним использует термины «гибридизация», «гибридные медиа» [14, 16].

Отмеченные обстоятельства меняют представления о радиотексте, и прежде всего о форме его существования: радиотекст, прозвучавший в эфире, может быть сохранён не только в радиозаписи, но и в видеозаписи, может быть помещён в Интернет в форме расшифрованной стенограммы. В рассматриваемом контексте для лингвиста особую значимость приобретает вопрос о сохранении сущностных признаков радиотекста, представленного в разных форматах, и об адекватности передачи его коммуникативного содержания.

В качестве материала в данной публикации выступила запись вечернего эфира радиостанции «Эхо Москвы», программа «Ищем выход» от 08.11.2011 (ведущий – Тихон Дзядко, корреспондент радиостанции «Эхо Москвы»; гость программы – Юрий Шевчук, музыкант, лидер группы «ДДТ»; длительность звучания 47 минут) и её печатная версия, представленная в виде стенограммы на сайте радиостанции. Звучащий текст квалифицируется в исследовании как первичный, интернет-версия – как печатный, вторичный текст. Проведение анализа на примере одного выпуска радиопрограммы обусловлено целью выявить, насколько серьёзные в коммуникативном плане изменения может претерпеть определённый устно прозвучавший текст при репрезентации его на иной медиаплатформе, при том что в интернет-версия интервью передана близко к первичному тексту. Особенности речевого поведения участников программы, и прежде всего связанные с особенностями устной речи (интонация, изменения тембра голоса, темп речи), уточнялись благодаря техническим возможностям «Сетевизора» на сайте радиостанции.

Сопоставление стенограммы и записи звучащего текста показывает, что в целом первичный текст передан достаточно точно. Сохранены многие речевые единицы, которые характеризуют говорящего как личность и его речевое поведение; среди них – стилистически сниженные повторы, эмоционально-экспрессивные междометия (*блин*) и даже бранные слова (*сволочь*, *суки*). При этом полного соответствия первичному тексту печатная версия не обнаруживает. Изменения в тексте, допущенные при переводе его из звучащего в интернет-формат, носят разный характер.

Первая группа несоответствий, обнаруженных при сопоставлении звучащего текста и его интернет-версии, связана с передачей фонетических особенностей звучащей речи. В числе закономерностей представления радиийных материалов в Интернете необходимо отметить объективную сложность перевода звучащего текста в печатную форму: «...иногда он просто невозможен без существенной потери качества» [17. С. 106].

Для адресата радиoproграммы весьма значимым является как личность радиоведущего, так и личность гостей, приглашённых в студию. Участники передачи предстают как личности индивидуальные, обладающие им свойственными комбинациями коммуникативных и собственно речевых особенностей. Так, речь Т. Дзядко приятна, легка; произношение четкое, хорошая дикция; приятный спокойный тембр голоса; умеренный темп речи, убыстряющийся в повторах и замедляющийся в ключевых моментах высказывания; четкая система пауз и интонационная разбивка речи ведущего становятся условием не только хорошей речи, но и верного её понимания собеседником и радиослушателями.

Ю. Шевчук говорит легко, метафорично. Включая в речь и высокую лексику (*мессианство*, *самаритянин*) и сниженную (*ящик*, *круто*, *бухаем*), как правило, держит ровный тон. Привлекательность речи гостя обусловлена приятным тембром голоса (певец!), спокойным, плавным темпом речи, ритмический рисунок которой создается за счет «укорачивания» фраз: речевой особенностью гостя является обилие парцеллированных конструкций. Естественно, что большую часть отмеченных интонационно-произносительных особенностей стенограмма передать не может. Обратим внимание на наиболее значимые в коммуникативном плане особенности звучащего текста, которые не находят отражения в стенограмме, представленной на сайте радиостанции.

Объективным является тот факт, что в интернет-версии невозможна передача особенностей интонации, связанных с изменением тембра голоса (1). Ю. ШЕВЧУК. **Вот** меня спрашивают, ваше любимое место в Питере. Говорю: мой диван. Но это очень редко бывает. **Ну вот** Я ложусь классно, устраиваюсь на диване продавленном и начинаю листать ящик как настоящий российский обыватель¹. В приведённом для примера фрагменте на словосочетании *мой диван* меняется тембр голоса говорящего, свидетельствующий о том, что он улыбается, давая, как сам понимает, неожиданный для ведущего и радиослушателей ответ.

¹ Здесь и далее в иллюстрациях полужирным шрифтом выделены фрагменты, не включённые в интернет-вариант. Графика, орфография и пунктуация стенограммы сохранены.

В печатной версии не получает отражения такая интонационная особенность звучащего текста, как мелодика речи (2). К примеру, неформальность общения между ведущим и собеседником, а также творческая деятельность второго обуславливают языковую игру, которая в реальности реализована как «песенная игра», потому что в диалоге по телефону Ю. Шевчук именно пропевает строку широко известной песни. Ю. ШЕВЧУК. *Добрый вечер, Тихон. Здравствуйте. Слышно ли меня? Т. ДЗЯДКО. Вас слышно хорошо. Ю. ШЕВЧУК. У меня такое эхо в трубке. «Эхо Москвы». Эхо. Мы эхо друг друга (поёт, смеётся). Т. ДЗЯДКО. Примерно. Я надеюсь, что мы эхо друг друга, а потом, что мы эхо друг друга скоро станем в студии. Вы близко уже?*

Печатный текст не передаёт особенностей паузирования (3), в то время как оно не всегда соответствует имеющимся в стенограмме знакам препинания и, следовательно, не отражает манеру говорения участников коммуникации; ср.: Т. ДЗЯДКО. *Будем искать выход, обсуждать **обсуждать** ту ситуацию, которая на наших глазах разворачивается / в нашей стране и говорить о музыке, потому что завтра у Юрия Шевчука большой концерт в / Москве. Не только у него, но у группы ДДТ / вообще* (знак / в приведённом высказывании обозначает паузу).

В рамках обозначенных выше факторов, так или иначе связанных с интонацией, актуализируется вопрос о роли интонации повторяющихся в звучащем тексте слов и синтагм, об их коммуникативной значимости. Когда посредством «Сетевизора» ведётся дешифровка звучащего текста с целью восполнения стенограммы опущенными словами и синтагмами, в ряде случаев создаётся ложное предположение об утраченном логическом ударении в произносимых участниками фразах. В частности, было сделано предположение о намеренном повторении коммуникантами отдельных слов и словосочетаний для логического их выделения, как коммуникативно значимых, и подчёркивания важности сказанного. Т. ДЗЯДКО. *В частности, **собственно**, был вопрос: вы, **вы** телевизор смотрите вообще?; Т. ДЗЯДКО. А откуда **откуда** это вообще в головах появляется как вам кажется?; Ю. ШЕВЧУК. Ну Рифмуется история, как сказал один мудрец. Она не повторяется, она рифмуется. Сейчас мы вступаем, рифма допустим, брежневская эпоха, об этом только ленивый уже не говорит. Или николаевская стабильность. Николай Первый был император. Очень похоже, **очень похоже**. Ю. ШЕВЧУК. Просто мгновенно все поменялось. Вот это **вот это** страшно; Ю. ШЕВЧУК. Но все равно мне также многого не хватает, прежде всего, любви, не хватает **не хватает** этой наивной доверчивости к людям. **Не хватает** Которая просто крепости берет. Не хватает многого как и всем нам; Ю. ШЕВЧУК. Просто нужно обо всем составить свое собственное мнение. Не слушать какую-то рекламу **не слушать**, и с другой стороны не слушать, конечно, слушать рекламу и жесткую критику, но, **но самому** думать и самому разобратся в этом. Я так привык.*

Вторичное прослушивание эфирной записи опровергло предварительные предположения о логическом выделении повторяющихся в звучащей речи и опущенных в стенограмме слов: выяснилось, что отмеченные высказывания произносятся спокойным, ровным тоном, без специального изменения мелодики речи, что свойственно манере говорения и ведущего и гостя. Даже в

принципиально значимом вопросе, где можно было предположить, что повтор обусловлен подчёркиванием коммуникативно значимой части высказывания, звучащий материал не даёт оснований для подобного предположения. *Т. ДЗЯДКО. Здесь наши слушатели у вас* Наши слушатели спрашивают, 4 ноября, на прошлой неделе, когда в Москве проходил «Русский марш» вас звали там присутствовать. Но вас там не было. **Но вас там не было.** Почему? И как вы вообще относитесь к этому мероприятию? Приведённые примеры показывают, что только интонация и квалифицированная оценка логического ударения могут быть убедительным свидетельством коммуникативной значимости опущенных фрагментов или отсутствия таковой.

В печатном тексте не передаются некоторые погрешности устно звучащей речи, такие как аканье, мзканье и под., звуковые способы поддержания контакта с собеседником, выражение согласия (4): *Ю. ШЕВЧУК. Угу. Это самый простой путь, это это идет от старых добрых еще времен, когда мы жили в каким-то родовым общинным строем.*

Не отражаются в стенограмме имеющие место немногочисленные отступления от нормативного стиля произношения (5) (*щас, ничё* – в речи гостя), переданные во вторичном тексте в соответствии с правилами орфографии: *сейчас, ничего.*

Вторая группа несоответствий связана с передачей коммуникативного уровня текста, выраженного лексико-грамматическими средствами. Здесь мы обращаем внимание на степень адекватности передачи интенций говорящих. В ходе анализа во вторичном тексте выявлены: 1) правки, не искажающие интенцию говорящего, и 2) правки, искажающие интенцию говорящего.

Первая группа правок представлена двумя основными разновидностями: текстовой синкопой и нормативными правками. Текстовой синкопой мы предлагаем называть такие модификации со звучащим текстом, когда при переводе его в интернет-формат опускается слово или фрагмент текста, состоящий из нескольких слов.

При первом же обращении к печатному тексту замечаем, что в нём опускается самопредставление ведущего, принятое в радиопрограммах, выходящих в эфир (1). Это обусловлено изменением формата представляемых материалов и принципом достаточности: обязательным началом интернет-версии радиопрограмм является информация о её участниках, как правило сопровождающаяся фотографиями. По этой же причине опущены и фрагменты в представлении гостя. *Т. ДЗЯДКО. Я приветствую аудиторию телекомпании RTVi, радиостанции «Эхо Москвы». Меня зовут Тихон Дзядко. Программа «Ищем выход»; Мы ждем, что с нами в студии скоро появится Юрий Шевчук, лидер группы ДДТ.*

Закономерно опускается во вторичном тексте реплика ведущего, напоминающая номер телефона для связи в прямом эфире и приглашение к участию в передаче (2): *Давайте напомним телефон...*

Не всегда в интернет-версии сохраняется обращение (3). *Т. ДЗЯДКО. Расскажите, Юр, про завтрашний концерт, который у вас будет в Москве; Т. ДЗЯДКО. А скажите, Юрий, ваши поклонники, которые приходят на концерты ДДТ, вы же все время ездите по стране, насколько они...* (вопрос обрывается перебиванием собеседника).

В рассматриваемом тексте широко представлена текстовая синкопа, связанная с устранением разного рода повторов (4). Во-первых, опускается диалоговое единство (реплики обоих участников ситуации), включающее, как правило, повтор вопроса, вызванного техническими помехами, например в ситуации, когда собеседники общаются по телефону: *Т. ДЗЯДКО. Ну это такая отчасти политическая акция или направление такое?* *Ю. ШЕВЧУК. Что?* *Т. ДЗЯДКО. Это такая отчасти политическая акция? Или неправильно так воспринимать новый альбом?*; *Т. ДЗЯДКО. Но вот эти гражданственные темы, про которые вы говорите, и свободы сегодня уже это все ассоциируются и не знаю, согласитесь вы или нет, прежде всего, у наших властей это ассоциируется с такой оппозиционностью откровенной.* *Ю. ШЕВЧУК. С чем?* *Т. ДЗЯДКО. С оппозиционностью;* *Т. ДЗЯДКО. После этого вы сыграете «Что такое осень».* *Так я понимаю?* *Ю. ШЕВЧУК. Алло.* *Т. ДЗЯДКО. Да я говорю... и после этого, я говорю, вы сыграете «Что такое осень»?*

Во-вторых, в тексте не сохраняется дословный повтор, выполняющий роль заместителя паузы, потребность в нём возникает при обдумывании говорящим высказывания. *Т. ДЗЯДКО. Будем искать выход, обсуждать **обсуждать** ту ситуацию, которая на наших глазах разворачивается в нашей стране и говорить о музыке, потому что завтра у Юрия Шевчука большой концерт в Москве;* *Т. ДЗЯДКО. **То есть пусть, То есть пусть** они к вам тянутся;* *Ю. ШЕВЧУК. Пока, **пока нет такого, а-а-а, нет** политического многомыслия, разномыслия, о чем я говорил, его нет.*

В-третьих, не повторяется побудительный глагол. *Т. ДЗЯДКО. Расскажите про завтрашний концерт, который у вас будет в Москве. **Я так понимаю, насколько я понимаю*** (с интонацией предположения, неуверенности. – Н.Н.). *Это презентация альбома, **расскажите** чего ждать?*

Устраняется (в-четвёртых) повтор языковых единиц, который проявляется по типу «эха». *Т. ДЗЯДКО. Ну А сейчас молодежь такая же в большинстве своем?* *Ю. ШЕВЧУК. **Сейчас** Вы знаете, вот было 30 лет рок-клубу позавчера. Мы там играли. И вы знаете, биток был дворец спорта «Юбилейный» у нас в Питере. И весь партер **был** полностью состоял из молодых людей от 16 до 20 лет. Я этому был крайне рад. И глаза у них были по духу именно те, которые я помню, были где-то в 80-х на рок-клубовских фестивалях;* *Ю. ШЕВЧУК. Дети не доверяют родителям, такой у нас сейчас сложный период, очередной **такой** перекресток, то ли в яму упадем полную, черную эту дыру, которой мне иногда кажется Россия. Потому что все по кругу. Все по кругу. То ли полетим. Во что очень хочется верить.* *Т. ДЗЯДКО. **Хочется верить, Что** полетим. А чтобы полететь должен появиться какой-то лидер?*

Не находят отражения разного рода незначительные слова (чаще – частицы), как правило, в прозвучавшем тексте семантически не нагруженные (5): *вот, как бы, ну, уже, то есть, ну вот, ну так и т.п.* *Ю. ШЕВЧУК. **Я вот** подъехал к Кремлю **уже, да.** К башне;* *Ю. ШЕВЧУК. Вот у вас хороший **вот** лозунг – ищем выход. Я думаю, что не человек находит выход, а выход его находит.* *Т. ДЗЯДКО. Вдруг?* *Ю. ШЕВЧУК. Не вдруг, а ты просто должен быть достоин этого выхода. И он тебя тут же найдет. Мне кажется и*

здесь я **вот** как пишущий, как просто человек ну, если хотите искусства, хотя рок-н-ролл **уж такое** искусство не самое великое, но если мы внутри себя изменимся, то выход нас найдет. Подтверждением сказанного являются также многие высказывания, приводимые для иллюстрации других наблюдений.

Аналогичную группу составляют коммуникативно не нагруженные местоимения и наречия (6): Ю. ШЕВЧУК. Не записывали, он **вообще** начал писать, думать, **то есть** сначала же думаешь, ищешь какие-то ключевые слова **там, какой-то** какие-то аккорды главные для этой программы. Какое-то **ну какое-то** сквозное действие, **какой-то** сюжет, сценарий. О чем петь. И **в общем-то** если говорить коротко об этом альбоме, то ключевые слова это – тоска, недоверие, непонимание; Ю. ШЕВЧУК. Мы лишены полемики и поэтому любая какая-то песня **там** о свободе сразу называется политической; Ю. ШЕВЧУК. В нашей, многие декларируют как православной стране, что вера **там у нас**, церкви мы восстанавливаем, а декларируют совершенно другие законы.

Следующую группу представляют опущенные во вторичном тексте вводные слова и конструкции (7). Ю. ШЕВЧУК. Вот крепки объединения **там** (=например) разных людей бывают; Т. ДЗЯДКО. В частности, **собственно**, был вопрос: вы, **вы** телевизор смотрите вообще?; Ю. ШЕВЧУК. Я считаю, что **вот** «Русский марш» или, **допустим**, какой-то другой я не знаю, чего братцы хотят **вот** конкретно; Т. ДЗЯДКО. Но здесь **кстати** к нашему вашему эфиру пришло на сайт больше 200 вопросов. Ю. ШЕВЧУК. Давайте на вопросы будем отвечать; Ю. ШЕВЧУК. Ну что-нибудь поменяется. Ну будет **там** (=например) не Путин, а Сурков. Ну что поменяется? Давайте дальше. Т. ДЗЯДКО. **Ну вот** Этот новый альбом, **насколько я понимаю**, на протяжении двух лет вы его записывали, да? Т. ДЗЯДКО. Почему потом эти 10 тысяч не выходят, **не знаю** (= например), на митинги, чтобы просить, чтобы отстаивать свои права?

Не включаются во вторичный текст предикативные конструкции со значением поддержания контакта с собеседником, привлечения внимания (8): *вы знаете, понимаете, ну смотрите*. Ю. ШЕВЧУК. **Понимаете**. Я не хочу раздувать, я не искра, из которой разгорится пламя; Ю. ШЕВЧУК. Так же как у нас это было, мы тоже, **вы знаете**, не особо разбирались в политике; Ю. ШЕВЧУК. Это самый простой путь, это **это** идет от старых добрых еще времен, когда мы жили **в каком-то** родовым общинным строем. Когда любой чужой **он** был врагом скорее, чем другом. Потому что он был лишним **ртом там** или внедрялся в твои охотничьи угодья, **и** убивал твоих мамонтов. **Понимаешь?** Ну откуда это все идет, ну конечно это неразвитость такое настроение. Такое ощущение.

Нормативные правки, цель которых приблизить звучащий текст к языковой норме, также разнообразны. Прежде всего, обращает на себя внимание устранение несогласованных фрагментов текста (1); ср., к примеру, грамматически не согласованный финал фразы: Ю. ШЕВЧУК. Там и **вот эта** первая часть альбома «Иначе» **она как раз** завтра будет играть. Ну а потом мы сыграем, люди отмучаются, прослушав... **наш очередной, да**. Фразы нередко обрываются перебиванием собеседника, в этом случае её финал во вторичном тексте также оказывается неуместным. Т. ДЗЯДКО. Один из наших слушате-

лей благодарит вас за «Свободу по-русски». Ю. ШЕВЧУК. Спасибо, я там ни при чем, ребята. Я там полторы секунды. А, «Свобода по-русски». Я думал «Жила одна баба». Спасибо, да.

Опускаются во вторичном тексте погрешности, обусловленные обдумыванием фразы (2) (чаще они обнаруживаются в речи гостя): Ю. ШЕВЧУК. *Через пару тысяч лет, чтобы его (латинский язык. – Н.Н.) изучали врачи какие-нибудь. Или там ну Или ну неважно. Филологи. Все рифмуется. Почему пессимистично. Римляне зажрались, упали в порок, полный кошмар и ужас. Выбирали себе каких-то, прости господи императоров, которые **ничего, ничего** делали вид, что правили, а на самом деле набивали себе карманы. Вот и рухнули. Рухнула целая цивилизация.*

Опускаются погрешности речи, допускаемые ведущим при «переводе» письменного сообщения в устное (3), когда зачитываются СМС-сообщения, поступившие во время передачи: Т. ДЗЯДКО. *Здесь спрашивает Олег из Вологды, **не знаю, вот** пишет, что в питерском метро висят плакаты, что вы поддерживаете «Яблоко». Это правда?*

Опускаются некоторые стилистически сниженные фрагменты высказываний (4), чаще они встречаются в речи гостя студии. Ю. ШЕВЧУК. *Нет, они просто говорят, чего-то понаехало этих гуннов, готов, **блин**, этих германцев, этих бриттов. Достали. Латинского языка уже не слышно в Риме. Что, такого не было? Было. Почитаем Цицерона или еще кого. В то же время в тексте сохранены подобного рода фрагменты: Ю. ШЕВЧУК. *Вот здесь как раз собака и зарыта. Что зависит ли от нас это или нет. Я думаю иногда, что зависит. Поэтому я иду на какой-то бунт, иногда мне кажется, лежа на моем любимом диване, что ничего не зависит. Я **и** я мрачно переключаю ящик, курю и думаю: блин, продали Россию, суки. У меня бывают всякие эмоции, мысли. Ну по-разному. Я ведь тоже часть нашего общества. Ну, будем надеяться, уж не самая пропащая; Ю. ШЕВЧУК. Просто боятся народ. Извиняюсь, писают кипятком, блин. Народ вообще никому не доверяет; Ю. ШЕВЧУК. Все слушают шансон, да. И того нет и этого, блин. Бухаем короче.**

В интернет-варианте устраняются элементы тавтологии (5). Т. ДЗЯДКО. *Но насколько во время **во время** концертов насколько те люди, которые приходят **на ваши концерты**, они принимают что ли эту гражданственность, о которой вы говорите или им скорее давай песни какие-то, чтобы попрыгать и поплясать?*

Устраняются случаи самоисправления участников диалога. Т. ДЗЯДКО. *Здесь наши слушатели у вас Наши слушатели спрашивают...; Т. ДЗЯДКО. Еще к разговору о Сталине, о Советском Союзе, был вопрос от одного из наших слушателей, который поздравил вас с праздником Октябрьской революции и спросил, как вы отмечаете, как относитесь к этому дню. Ю. ШЕВЧУК. Я к нему никак не отношусь. Т. ДЗЯДКО. Вообще? Ю. ШЕВЧУК. К Октябрьскому К Октябрьской революции никак не отношусь я. Это был такой в истории такой факт, да. Мощный кстати да, **да, факт**. Но я не отношусь никак. Я отношусь как к историческому факту. Достаточно трагичному.*

Реже имеют место случаи «обратного» типа правок. К примеру, в стенограмме представлена полная форма числительного, обозначающая дату, вме-

сто сокращённой, характерной для разговорной речи. Ю. ШЕВЧУК. *То есть при Сталине крестьянин паспорта не имел. В общем такая обманка была, это конечно трагедия была 1917 (17) год. Крестьянская трагедия я считаю в большей степени.*

Выявленные разновидности правок, сделанных во вторичном тексте, нацелены на преобразование устно звучащей речи в печатный вариант. Реализованы они в соответствии с требованиями нового для текста формата, и большая их часть не искажает интенций участников коммуникации. В то же время во вторичном тексте имеют место случаи, которые, как представляется, допускают в той или иной степени искажение интенции говорящего. Речь идёт о тех ситуациях, когда во вторичном тексте опускаются коммуникативно нагруженные единицы. К их числу мы относим вводные слова и конструкции, выражающие отношение автора к сообщаемому (1): Ю. ШЕВЧУК. *А, а-а-а телевидение это фактически вообще не осталось. Ну к сожалению. Много в Интернете с другой стороны; Ю. ШЕВЧУК. Я не знаю, в истории вообще вы знаете бывают знаки плюса, знаки минуса, но здесь как я понимаю, была ведь не Петроградская революция, а была революция крестьянская; Ю. ШЕВЧУК. Ну конечно. Ну «Единая Россия» да, скрепит нашу нацию. Я не знаю, ну хорошо пусть она будет, но пусть будет и «Яблоко». И «Правое дело», пусть будет и Прохоров, который кстати отличился; Ю. ШЕВЧУК. Ну конечно. Всяко бывает. Может потоп начнется послезавтра, кто знает. И нам будет уже не до политики, а мы будем строить Ноев ковчег. Ну это вряд ли. У меня есть хорошая поговорка, я ее очень люблю: профессионалы построили Титаник, который как всем известно, утонул, а любитель построил Ноев ковчег, да, вот.*

Среди коммуникативно значимых, с нашей точки зрения, единиц, не вошедших в интернет-вариант (или сокращённых в интернет-варианте), встречаются оценочные конструкции (2): Ю. ШЕВЧУК. *Ну не нагнули его (Михаила Прохорова. – Н.Н.). Ну все равно молодец, да. Молодец. Мужик. Ну, вот пускай будут разные. Коммунисты. Все будут пускай; Т. ДЗЯДКО. Просят вас прокомментировать фразу Михаила Ходорковского, который отвечал на вопросы слушателей «Эхо Москвы» и сказал, что на его взгляд и его опасения, что «страну ждет долгий застой, политический кризис и революционная очень надеюсь, что бескровная смена власти». Ю. ШЕВЧУК. Мудро, мудро, да. Мудро. Можно с ним согласиться. Это одно из направлений, да в этом в этой в этой многовариантности будущего. Вполне возможно, что так будет. Может быть иначе. Давайте дальше.*

Во вторичном тексте обнаружена утрата текстовых повторов, которые, по существу, представляют собой парцеллированный фрагмент (3), причём эти опущенные во вторичном тексте фрагменты воспринимаются как коммуникативно нагруженные: Ю. ШЕВЧУК. *Любовь, свобода. То есть ну это ключевые слова. Недоверие друг к другу, доверия мало сейчас. Доверия. Вообще никто никому не доверяет.*

В ряде случаев опущенное слово или словосочетание конкретизирует ответ, и эта конкретизация имеет принципиальный характер (4). Ю. ШЕВЧУК. *То, что они «яблочники» экологические программы разнообразные всегда поддерживают, э-э-э мы с ним стояли на «Маршах несогласных» вместе с*

Максом, когда протестовали против строительства в центре Петербурга вот этой газпромовской бутылки с нефтью, у-у-у э-э-э. И так далее. Безусловно, их поддержал. **Только в этом.** Но никакой я не член партии.

Иногда опускается фрагмент высказывания, который выступает как результат рассуждения, как поиск наиболее точного выражения отношения к тому, о чём говорится, как подтверждение представленного ответа, мнения, и поэтому характеризуется коммуникативной значимостью (5), например: Ю. ШЕВЧУК. **Это печально. Это трагично. Это не печально, это трагично;** Т. ДЗЯДКО. **Давайте будем смотреть вопросы, которые приходили к нам на сайт. Раз 15 или 20 был задан вопрос: пойдете ли вы на выборы?** Ю. ШЕВЧУК. **Я еще не решил. Я ответил. Я еще не решил.** Я думаю об этом. Мне просто нужно найти время. **Все Прикинуть.** Пока не решил.

Опущенные в некоторых случаях словесные повторы выполняют в речи говорящего экспрессивную функцию (6). Т. ДЗЯДКО. **Просто создается ощущение, не знаю, согласитесь вы или нет, что сейчас события как-то как снежный ком одно на другое катится, катится, катится, и ощущение, что в какой-то момент он может стать таких размеров, что ничем уже его не сдержать будет.**

Сопоставление звучащего радиотекста и его интернет-версии подтвердило гипотезу о том, что вторичный текст не только не передаёт суперсегментные особенности звучащего текста, но и не обеспечивает в полной мере сохранение коммуникативного уровня первичного текста. Приведённые примеры показывают, что изменения, допущенные при репрезентации радиотекста в Интернете, в ряде случаев «имплицитуют» интенцию выражения отношения к сообщаемому (1, 2) и интенцию конкретизации личной позиции говорящего, уточнённой в ходе рассуждения (4, 5, 6).

Непроявленность отмеченных типов интенций ведет к неполноте представления об участнике коммуникации как о языковой личности и как о субъекте социокультурной жизни.

Проведённый анализ показал актуальность вопроса о характере трансформаций радиотекста при репрезентации его на ином медиаканале.

Литература

1. Качкаева А.Г. Журналистика и конвергенция: почему и как традиционные СМИ превращаются в мультимедийные / под ред. А.Г. Качкаевой. М., 2010. 200 с.
2. Вартанова Е.Л. К чему ведет конвергенция СМИ? // Информационное общество. М., 1999. Вып. 5. С. 11–14.
3. Калмыков А.А. Конвергенция – возможность универсального журнализма в рамках профессиональной идентичности [Электронный ресурс]. Оптимальные коммуникации. 28 апреля 2011. URL: <http://jarki.ru/wpress/2011/04/28/2198/>
4. Баранова Е.А. Конвергенция СМИ глазами российских журналистов-практиков// Электронный научный журнал факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова «Медиаскоп». 2010. Вып. 4. URL: <http://www.mediascope.ru/node/672>
5. Интернет и интерактивные электронные медиа: исследования. Ч. 1. Трансформация глобального информационно-коммуникационного пространства в интернете: сб. Лаборатории медиакультуры, коммуникации, конвергенции и цифровых технологий / под ред. И. Засурского. М.: Изд-во МГУ, 2007. 262 с.
6. Баранова Е.А. Процесс конвергенции СМИ и журналистское образование // Журналистское образование. 2010. Вып. 1. URL: <http://www.mediascope.ru/node/528>

7. Засурский Я.Н. Журналистское образование: повестка на 2008 год // Вестн. МГУ. Сер. Журналистика. 2008. № 1. С. 3–5.
8. Шестёркина Л.П. Формирование инновационной модели подготовки журналистов в контексте становления конвергентных СМИ (гуманитарный и технологический аспекты): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2011. 52 с.
9. Силантьева О.М. Газетно-журнальный холдинг: как поставить традиционную редакцию на мультимедийные рельсы (опыт ИД «Алтапресс» по созданию интегрированной мультимедийной редакции) // Журналистика и конвергенция: почему и как традиционные СМИ превращаются в мультимедийные / под ред. А.Г. Качкаевой. М., С. 79–101.
10. Николайчук А., Харина Е. Конвергенция СМИ [Электронный ресурс]: от печати к цифре // Tut.by : центр электрон. бизнеса: [сайт]. Минск, 2000–2008. URL: [http:// www.tutby.com/publications/business/41.html?print=1](http://www.tutby.com/publications/business/41.html?print=1)
11. Луканина М.В. Текст средств массовой информации и конвергенция // Политическая лингвистика. Екатеринбург, 2006. Вып. 20. С. 205–214.
12. Нестерова Н.Г. Радиодискурс в аспекте дискурсивных изменений // Вестн. Сургут. гос. пед. ун-та. 2012. № 5 (20). С. 50–54.
13. Арсеньева Т.Е. К вопросу о лингвистическом аспекте конвергенции СМИ // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики: материалы конф. молодых ученых / под ред. А.А. Казакова. Вып. 13. Томск, 2012. Т. 1: Лингвистика. С. 10–13.
14. Круглова Л.А. Трансформация аудиовизуального контента в новых медиа // Вестн. МГУ. 2012. № 3. С. 61–71.
15. Лукина М.М. Трансформации журналистского текста в условиях интернет-среды // Вестн. МГУ. 2009. № 3. С. 54–73.
16. Круглова Л. А. Гибридные медиа: роль видео в новых медиа // Вестн. МГУ. 2010. № 3.
17. Телень Л.О. Радио в Интернете: новая жизнь старого СМИ // Журналистика и конвергенция: почему и как традиционные СМИ превращаются в мультимедийные / под ред. А.Г. Качкаевой. М., 2010. С. 106–126.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1

DOI 10.17223/19986645/22/5

П.В. Алексеев

Д.П. ОЗНОБИШИН И ХАФИЗ: ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА СУФИЙСКОЙ ПОЭТИКИ

В статье рассматриваются вопросы перевода Хафиза на русский язык Д.П. Ознобишиным на примере стихотворения «Ода Гафица (Из книги «Даль» его дивана)». Исследуется переводческая стратегия Д.П. Ознобишина, связь поэтики оды и газели, проблема «псевдовосточного» языка (перевод Д.П. Ознобишина был более «восточным», чем персидский оригинал), псевдохаоса семантических связей в тексте перевода, избыточного смысла. Анализируются вопросы о принципиальной возможности адекватно переводить и воспринимать средневековую суфийскую поэтику, сохраняя мистико-философскую концептосферу оригинала.

Ключевые слова: суфийская поэтика, мусульманский Восток, Д.П. Ознобишин, Хафиз, ода.

Творчество Д.П. Ознобишина, поэта, профессионального переводчика с европейских и восточных языков, дает богатый материал для анализа ориентальных кодов русского романтизма. Одно из наиболее интересных в этом плане стихотворений поэта – «Ода Гафица (Из книги «Даль» его дивана)» [1. Т. 2. С. 25] – вольный перевод газели Хафиза, выполненный в 1826 г. с персидского оригинала (об этом читателю альманаха сообщала предваряющая строка стихотворения: «Гюль би рухи яр хош небашед», что действительно соответствует первой строке оригинального персидского текста¹) и впервые опубликованный в альманахе «Северная лира на 1827» год за подписью «Делибюрадер». Источник – «Персидская хрестоматия», изданная известным востоковедом А.В. Болдыревым в том же 1826 г. [3. С. 162].

Хафиз – не единственный восточный автор, заинтересовавший поэта. В разное время он переводит из «Гулистана» Саади, из «Семи красавиц» и «Искандер-Наме» Низами, «Шахнаме» Фирдоуси, «Тутинаме» Нахшаби, а также с арабского – «Нама» («Уст ее дыхание...») и др. Однако Хафиз, очевидно, заинтересовал его больше других. Впервые эксплицитно образ Хафиза у Д.П. Ознобишина появляется в «Оде Гафица (Из книги «Даль» его дивана)». В октябре 1827 г. он пишет оригинальное стихотворение, тематически и стилистически основанное на газелях Хафиза, «Прекрасная беглянка». В апреле 1829 г. поэт вновь обращается к персидскому тексту и переводит другую газель Хафиза, которой опять предпосылает эпиграф на персидском языке и называет ее так же – «Ода Гафица» («Блестящую чашу наполни вином...»). Имплицитно влияние газелей Хафиза в поэзии Д.П. Ознобишина ощущается

¹ В оригинале – «گل بی رخ یار خوش نباشد» [2. С. 127].

также в переводах с европейских языков и в оригинальных стихотворениях, в особенности там, где присутствует образ возлюбленной.

Поскольку данный альманах хотя и содержал значительный по объему ориентальный материал, но имел вполне конкретный круг читателей, далеких от проблем средневековой персидской литературы, становится понятно, что позиция переводчика заключалась в том, чтобы дать читателю возможность погрузиться в мирообраз Хафиза посредством его поэтического языка, точнее, посредством того, что в тот период считалось его поэтическим языком.

И поэтический синтаксис, и логика стихотворения, не характерные для русской литературы XIX в., перенасыщенность восточной образностью (красавица, чаша, вино, роза, соловей, пальма, кипарис, фонтан) на фоне неприятия «чрезмерной восточности» А.С. Пушкиным и другими русскими романтиками в данном случае производят впечатление сознательного эпатажа читательского сознания. Вспомним, что по поводу опубликованного в «Северной лире» за 1827 г. стихотворения «Нама», где восточных образов было гораздо меньше, чем в «Оде Гафица», П.А. Вяземский опубликовал резкую критическую заметку: «Пускай это и тому подобное с арабского на арабском и остается. Довольно нам и одного греческого Анакреона, которому нам велят кадить, потому что он древний и грек... но для европейской гордости нашей слишком уж будет оскорбительно, когда захотят колоть нам глаза арабским Анакреонтичеством» [4. С. 239–246]. Вяземский резок и не вполне справедлив к опытам переводчика, но его можно понять – количество ориентального материала в русской литературе, начиная с 1810-х гг., стремительно увеличивалось, что позволило уже к концу 1820-х гг. поставить вопрос об избирательности и качестве освоения Востока.

Что касается А.С. Пушкина, то он, в отзыве на альманах «Северная лира», высказался еще более резко: «Заметим, что г-ну Абр. Норову не должно было бы переводить Dante, а г-ну Ознобишину – Андрея Шенье. Предоставляем арабским журналистам заступаться за честь своих поэтов, переводимых г-ном Делибюрадером – что касается до нас, то мы находим его предложения изрядными для татарина» [5. Т. 7. С. 35].

«Изрядный для татарина» ознобишинский перевод газели Хафиза мог бы выступить камнем преткновения двух позиций в переводах восточной поэзии на русский язык. С одной стороны, А.С. Пушкин, В.А. Жуковский, П.А. Вяземский, где отстаивается позиция обогащения русского поэтического языка за счет новых идей и образов, выстроенных исключительно в соответствии с европейскими вкусами и языком русской поэзии, с другой – переводчик Д.П. Ознобишин, который стремится познакомить читателя с принципиально иным типом художественного мышления, осознанно позиционируя текст в противоположность современной литературной парадигме. Однако, к сожалению, общественной дискуссии из этого вопроса не получилось, и переводы Ознобишина прошли почти не замеченными.

Тем не менее, учитывая большую роль трудов Д.П. Ознобишина в русском ориентализме (в понимании этого термина Э. Саидом [6]), следует внимательно рассмотреть его стратегию переводчика-ориенталиста, который попытался сделать перевод «более восточным», чем оригинал (о том, что в

оригинале текст Хафиза лаконичен и практически лишен эпитетов, Ознобишин не мог не знать).

Вопрос о сложности перевода с восточных языков в русской и европейской литературах был поставлен задолго до этого перевода. Д.П. Ознобишин пишет в 1833 г.: «...дух ориентализма, яркий и фантастический как переливающаяся радуга; сильный, как гигант, в метафорах; свежий и роскошный, как сонная одалиска, в своих уподоблениях, с трудом и едва ли даже может быть перенесен в тесную рамку европейских понятий...» [7. Т. 2. С. 345].

Подобный ход мысли четко корреспондировал с высказываниями англоязычных переводчиков с восточных языков XIX в. В 1891 г. в предисловии к собственным переводам Хафиза на английский Генри Кларк (Clarke) приводит мнения своих предшественников – Сэйла, Палмера, Джонса, Тэлбота и Фицджеральда о трудностях перевода с восточных языков. Суть приведенных им цитат сводится к тому, что почти невозможно передать одновременно и красоту, и содержательность восточного текста так, чтобы читатель адекватно воспринял переводимого автора. Особенно, по мнению Кларка, это касается текстов суфийских авторов: о поэтических переводах Э. Фицджеральда из Хайяма, к примеру, Кларк категорически говорит, что, хотя они и занимают независимое место в английской литературе («independent place in English literature») [8. С. 9], однако не могут быть названы собственно переводами, так как далеки от персидского оригинала. Именно поэтому Кларк приходит к мысли о необходимости прозаического перевода, чтобы дать буквальные и суфийские смыслы («to give literal and sufistic meanings») [8. С. 8].

Однако Ознобишин имел перед собой цель более сложную и вместе с тем несколько противоречивую: представить поэтику Хафиза близкой к оригиналу и при этом не «оперсичить» язык русской поэзии. Если принять во внимание тот факт, что поэзия Хафиза является образцом средневековой суфийской поэтики, возникает вопрос: удалось ли Д.П. Ознобишину передать мистико-философский строй суфийской газели Хафиза и насколько успешно для этого был выбран жанр оды?

Первое, что обращает на себя внимание, – это очевидное стремление автора поставить стихотворение в ряд произведений ориентальной тематики 1820-х гг., максимально проявляя «чужеродные» признаки восточной поэтики. Композиционная упорядоченность достигается интонационной упорядоченностью и единой логикой мысли, выдерживаемой на протяжении почти всего текста. В тексте газели единство интонации, задающее единое мелодическое движение, обусловлено традиционным для восточной поэтики «редифом», т.е. повторением слова или группы слов в конце второго полустихия бейта, что приводит к упорядочению словесного материала.

В «Оде Гафица» синтаксическая структура бейта представлена строфой из пяти строк, что не составляет эквивалента оригиналу. Фраза «не отрадны для души»¹ выпадает из метрической структуры бейта². Однако очевидная значимость лейтмотива скупающего влюбленного сосредоточена именно в

¹ В тексте газели Хафиза – «خوش نباشد», букв. перс. «не хорошо».

² В персидских рукописных оригиналах бейт пишется в одну строку. Традиция писать бейт в две строки, т.е. графически выделять мисра, располагая их одно под другим – факт европейской переводческой традиции. Тем не менее оба полустихия должны иметь метрическое соответствие.

ней и именно она занимает позиционное место сквозной рифмы газели. Чем же объясняется тот факт, что Ознобишин перевел газель не четверостишиями, легко превращающимися в бейт, а пятистишиями, в которых пятый стих создает необычное для русского эстетического сознания повторение?

На наш взгляд, здесь имеют место стремление сформировать в русском тексте редиф без ущерба образному строю произведения и попытка сочетать самостоятельность противопоставленных в шести первых строфах образов с их сверхтекстовым единством, обусловленным движением философской мысли. Интонационная выделенность редифа в «Оде Гафиза» подчеркивает ключевую тему стихотворения. Благодаря этому он соотносится со смысловым стержнем стихотворения и усиливает стилистические признаки восточного текста.

До и после Д.П. Ознобишина эту газель обычно переводили при минимальной конкретизации образов, например, Генри Вильберфорс Кларк [8. С. 307] во второй половине XIX в. или Герман Плисецкий [9. С. 283] во второй половине XX в. Перевод Г. Плисецкого сохраняет форму газели, налицо та же формула развития мысли, хотя и в отступлении от оригинала (например, первая строка оригинала построена на связи образов «друг» и «роза», а не «весна» и «любовь»). Перевод Кларка в этом смысле заслуживает большего внимания, поскольку английский переводчик более близок к оригиналу (хотя и усиливает текст образом «лика возлюбленной», вместо «друга»). Оба указанных перевода концептуально и художественно ближе к оригинальной газели Хафиза. Однако для романтической рецепции, будь перевод Ознобишина выполнен в таком же стиле, текст выступил бы излишне схематизированным, упрощенным, как голая философская сентенция.

При этом следует помнить одно важное обстоятельство: в поэзии персидского суфизма образы не всегда сопровождаются эпитетами, поскольку не имеют самостоятельной художественной ценности, их значение, по словам Е.Э. Бертельса, заключается в том, чтобы «служить только своего рода словесным иероглифом, значком, прикрывающим собой истинное философское значение» [10. Т. 3. С. 109].

«Избыточность» информации перевода Ознобишина (обилие «пышных», псевдовосточных эпитетов), в результате которой вместо шести двустиший, как в оригинале, появляется семь пятистиший, возникает вследствие того, что автор не удовлетворяется образами как таковыми, поэтому произвольно задает с самого начала тенденцию их чувственной конкретизации при помощи анакреонтических эпитетов: красавица – «младая», стакан (чаша) – «кипящий», роза – «огневая» и т.д., однако это не нарушает разворачивание суфийской мысли: тоска по возлюбленной (Богу). В то же время анакреонтические образы несколько не противоречат ни жанру, ни мирообразу хафизовской газели.

На первый взгляд создается противоречие: работая над переводом газели, востоковед Д.П. Ознобишин, с одной стороны, стремится познакомить отечественную публику с «истинным» Хафизом, с другой – создает текст, который даже формально нельзя назвать переводом текста Хафиза, так как вместо восточного жанра газели он использует жанр оды, к тому времени имеющий в России собственную историю и высокие художественные образцы.

На самом деле никакого противоречия в этом не было. Жанр оды уже использовался в западноевропейской переводческой традиции в XIX в. – стало общим местом именовать переводы восточных газелей одами (Odes), или «восточными одами» (Eastern Odes): переводчик газелей Хафиза на английский язык Джон Ричардсон в 1802 г. давал такое определение жанру газели: «the Ghazel or Eastern Ode is a species of poem, the subject of which is in general Love and Wine» («газель, или восточная ода, – это такой род поэмы, предмет которой, главным образом, являются Любовь и Вино») [11. С. 16]. При этом европейский читатель знал, что наименование «ода» только уступка просвещенному вкусу европейца, высокомерно позволяющего «дикарям» иметь некое подобие европейской культуры.

Кроме того, в русской традиции ода была не столько текстом, сколько своеобразным ритуалом, чрезвычайно значимым от положенной в его основу «важной материи». Восторженное уmonoстроение рисовало «идеалы высоких чувств, мыслей и вечных истин» (К.Ф. Рылеев) широким употреблением библейской и философской лексики и аллегорий, способствующих формированию подтекстов. Увеличение количества строк действительно позволило Ознобишину сделать формальное приближение к одической строфике, поместив свой текст в группу произведений, характеризующихся в русской литературе особой образностью и стилистикой и ассоциирующихся, с одной стороны, с именами Анакреонта, Пиндара и Горация, а с другой – с именами Ломоносова и Радищева.

И хотя, по словам Ю.Н. Тынянова, «то, что называли одою в 20-е годы XIX века <...> называлось одою не по тем признакам, что во время Ломоносова» [12. С. 275], некоторые значимые структурные характеристики жанра остались, что достаточно хорошо видно в литературе между началом XVIII в. и первой четвертью XIX в. В частности, центральной одической характеристикой оставался отмеченный еще в 1734 г. Тредиаковским в «Рассуждении об оде вообще» «восторг» как общее для многих текстов этого круга описание эмоционального состояния, определяющего топику и стилистику. При этом восторг русской классической оды XVIII в. являлся тем восторгом, который интертекстуально (например, идиоматически) связывал русскую словесность с западной, создавая эмоциональное пространство, «пробудившее ритм» в языковом сознании эпохи (Л.В. Пумпянский) [13. С. 7–22], тем самым, в глазах романтиков, был сделан гигантский шаг к «опоэзению» русского языка. Для Ознобишина трансплантация в русскую культуру восточной поэтики и образа мыслей была другим, не менее важным шагом на этом пути.

Так же в России остро ощущалась связь поэтики оды (в большей степени торжественной, а не анакреонтической) с традицией панегириков и духовных стихов – «преложений» псалмов, имеющих глубокое родство в стремлении максимально «осуществить» человека в самовыражении поэта и возвеличении ценности личности: в первом случае выдающегося человека, во втором – Бога. Такие стилистические характеристики одического жанра, как аллегоризм, подчеркнутая интеллектуальность и наличие «псевдохаоса» семантических связей между словами и текстовыми сегментами, не создающего бессмыслицы, а скорее выстраивающего определенный угол зрения на реальность, послужили причинами того, что именно этот жанр вполне соответ-

вовал задачам эзотерического воспевания «вольности святой» русских масонов: «высокое», «бытийное» являются безусловной ценностью, проецируясь на радости и наслаждения мгновенной человеческой жизни.

Пересечение одической поэтики и поэтики газели в плане «псевдохаоса» семантических связей было отмечено еще А. Журденом, выборочные переводы из труда которого «La Perse, ou tableau de l'histoire, du gouvernement, de la religion, de la literature, etc...» под заглавием «О языке персидском и словесности» были опубликованы в 1815 г. в № 10–15 «Вестника Европы». Эти выдержки из «La Perse» во многом способствовали формированию взгляда на персидский поэтический язык как язык-антагонист европейскому вкусу, т.к. персидские поэты, по мнению Журдена, «до излишества предаются увеличению идей, нелепости метафор сумасбродных, странности фигур несвязных, наконец всякому беспорядку воображения живого, блистательного и незнающего никаких правил» [14. С. 33]. При описании жанра газели Журден одновременно последователен в своей интерпретации персидской поэтики и ироничен: газель – это «род поэмы, похожей на оду и песню... Беспорядок воображения составляет главную красоту газели, в сем отношении он много походит на нашу оду» [Там же].

Другой важной точкой пересечения поэтик газели и оды является риторический дискурс. Композиция, стиль и идиоматика газели и оды одинаково обусловлены установкой на публичное чтение суггестивного характера. В отношении газели это проявлялось в том, что ее структура отвечала условиям, при которых она могла бы легко петься: ярко выраженный ритм, синтаксические и лексические повторы, эмоционально-лирическая интонация. В отношении оды О.Б. Лебедева указывает на подчинение композиции оды зеркально-кумулятивному принципу и «законам формальной логики, облегчающим восприятие одического текста на слух: формулировка тезиса, доказательство в системе последовательно сменяющихся аргументов, вывод, повторяющий начальную формулировку» [15. С. 80]. К тому же в структурах оды и газели значимое место занимают обращения: в оде в начале и в конце текста, в газели всегда в последнем бейте (указывается поэтическое имя автора).

По своим внешним проявлениям анакреонтика сближается с поэтикой суфийской литературы: поэты почти исключительно воспевают любовь (в том числе любовь убеленного сединами старца к юной девице) и атрибутику, связанную с этим концептом (вино, страсть, юноша, девушка, свидание и т.д.).

При этом идейное содержание, разумеется, отличается весьма существенно. Дело в том, что для анакреонтики концепт любви был темой, а для суфийской поэзии – семиотическим процессом «игры в тему». Независимо от того, что становилось предметом рассмотрения суфийского стихотворения, какими бы ситуациями не изображались взаимоотношения возлюбленных, «основная тема всякого суфийского стихотворения предусмотрена заранее и ничего кроме таухид и вахдат-и вуджуд в нем воспето быть не может» [10. Т. 3. С. 109]. Не вдаваясь в подробности философии суфизма, необходимо пояснить, что «таухид» – это категория единственности Бога, а «вахдат-и вуджуд» – это категория единства Бога и бытия. Иными словами, оригинальная любая газель Хафиза имеет религиозно-философскую основу и воспевает любовь к Богу и стремление ощутить его бытие в мире.

Соответствовал ли перевод Ознобишина тематически и художественно концепциям, указанным Е.Э. Бертельсом? Ответ на этот вопрос лежит в особенностях самой персидской поэтики – тематическая простота (философски основанная на концепции таухид) влечет за собой парадоксальный постулат – если при переводе не обнаруживается противоречий концепции таухида, подтекст сохраняет всю онтологию и энергетику суфийской поэтики, существуя в тексте по принципу палимпсеста.

Необходимо отметить, что в Западной Европе, начиная еще с первых переводов Хафиза на латынь Томаса Хайда (Thomas Hyde, 1636–1703), сформировалась стойкая традиция игнорировать мистические смыслы персидского поэта и актуализировать, прежде всего, эротические и вольнодумные. В первой трети XIX в. первые переводы Хафиза на немецкий язык Й.Ф. фон Хаммера Пургсталла показали, что европейцы постепенно начали открывать для себя «другого» Хафиза, Хафиза философствующего. Далее «Западно-восточный диван» И.В. Гете закрепил эту мысль и актуализировал споры о том, какую часть газелей можно интерпретировать в мистическом ключе, а какая исключает эту возможность. Споры продолжаются и в настоящее время, так что необходимо подчеркнуть, что данная статья основывается на том, что все газели Хафиза, авторство которых доказано, построены в соответствии с поэтикой средневекового персидского суфизма и должны быть интерпретированы с опорой на эту традицию.

Другое дело, что суфийскую поэтику не следует понимать редуцированно – исключительно как иллюстрацию к суфийской философии. Во-первых, суфийская традиция не однородна и изменчива во времени, а во-вторых, сложность самой доктрины и парадоксальность механизмов ее построения (примеры Аль-Халладжа, Шамса Табризи, Джалаладдина Руми, Султана Веледа и Омара Хайяма) делают невозможным внутри суфийской традиции провести четкую грань между бытовым и бытийным, человеческим и божественным, распутным и аскетическим, ортодоксальным и сектантским, религиозным и секулярным. Суфийское стихотворение – это сложнейшая по своей структуре система, которая в полной мере раскрывается в процессе рецепции – в зависимости от уровня развития реципиента, от того, на какой стоянке тариката (араб. – путь) он находится, он будет вычлениать из текста соответствующие смыслы. Например, реципиент еще обременен человеческими страстями – тогда текст будет актуализировать эротические, винные, бунтарские коды или, наоборот, исключительно духовные – если реципиент «прозрел», как Джалаладдин Руми при первой встрече с Шамсом Табризи.

Более интересно соотношение читательского ожидания внутри и вне суфийской парадигмы – в русской культурной среде 1820–1830-х гг.: для читателя, даже на примитивном уровне владеющего навыками декодирования суфийской поэзии, это стихотворение ценно не общим идейным содержанием, а последовательностью мыслей, которая должна обладать способностью пробудить воспоминания и тоску о возлюбленной (Боге), выразить труднодостижимые оттенки трансцендентальных переживаний; для русского читателя, наоборот, эстетическую ценность имело общее впечатление от текста.

Анакреонтический компонент «Оды Гафица» эксплицитен и концептуализован, в данной статье нет смысла останавливаться на нем подробно. Рас-

смотрим содержание текста в парадигме суфийской поэтики. Концептосфера стихотворения рождается от взаимодействия восьми символических образов, закрепленных в тексте непосредственно или опосредованно через свои атрибуты: красавица (милая, дева, идеал, пальма, кипарис, тюльпан, ланиты, уста), вино (стакан, чаша, пир), роза (розовые кусты), соловей, вода (фонтан, ручей), огонь, сердце, судьба (жребий, монета)¹. Центральным образом художественного мира «Оды Гафица» выступает образ возлюбленной, точнее – его значимое отсутствие, формирующее традиционный для данного круга произведений хронотоп разлуки. Эта значимая ситуация характерна тем, что в момент наивысшего эмоционального напряжения, своего рода «анти-восторга», даже имеющий реальную основу образ выходит за пределы конкретного чувственного образа и приобретает свойства знака: абстрактности и усложнения связи между означающим и означаемым.

Влюбленный видит не реально существующего человека, а его запечатленный в сознании знак, максимально насыщенный усложненными характеристиками: красота возлюбленной не просто красота, не единичный случай проявления этого понятия, это единственно возможная красота во Вселенной, а бытие возлюбленной – единственно возможное бытие, вне которого ничего не существует. В этом смысле философия любви в «Оде Гафица» становится в один ряд с такими романтическими концептами, как «универсум, познание, первооснова, субстанциональные силы бытия, вечность» [16. С. 37].

Концепт разлуки имеет существенный сюжетообразующий и образный потенциал, а также своего рода свернутые программы – заданные перспективы развития мысли. Лирический субъект традиционно представляет себе черты возлюбленной, ситуации, связанные с совместным «проживанием» «общего» времени и пространства. Поскольку любовь к Богу в суфизме кодируется символикой, образами и сюжетами эротической поэзии, а образ возлюбленной (возлюбленного) может намекать на божественную сущность или на некоторые связанные с ней атрибуты (вера, единство, пророк, слово откровения), можно говорить о том, что это стихотворение – одна из предсказуемых схем текстовой реализации суфийской идеи – трудности прижизненного лицезрения Бога.

В русской культуре 1820–1830-х гг., использовавшей и западные, и восточные мистические коды, роза выступала поливалентным символом, в структуре которого большая роль отводилась сакральным смыслам: А.Н. Веселовский говорит, что в этом именно и заключается тайна поэтической красоты цветка: «...роза цветет для нас полнее, чем для грека, она не только цветок любви и смерти, но и страдания и мистических откровений: обогатилась не только содержанием вековой мысли, но и всем тем, что про нее пели на ее дальнем пути с иранского востока» [17. С. 132–133]. Таким образом, содержательная форма «Оды Гафица», возникшая на пересечении оды и газели, изначально удовлетворяла философско-эстетическим требованиям и суфизма, и анакреонтики.

¹ Оригинальный текст Хафиза строится с опорой на меньшем количестве образов, основные из которых – это «друг» (یار), «роза, цветок» (گل), вино (باده), кипарис (سرو), и весна (بهار).

«Ода Гафица» формирует рецептивную проблему избыточного смысла. Анакреонтическое читательское ожидание без особого труда может согласиться с тем, что роза, как неотъемлемый атрибут свиданий, не нужна в отсутствие девушки и вина, а также с тем, что возлюбленная не нужна без проявлений взаимности (поцелуя, огня желания). Однако почему без «огня желания» не нужны «волнованья» кипариса и «гордый вид» пальмы и чем объяснить плеоназм пятой строфы по отношению к первой: это выражение создает явно необоснованный уточняющий возврат к содержанию первой строки?

Если концептосферу «Оды Гафица» рассмотреть с этой точки зрения суфийской поэтики, упоминание «розы» в первой, второй и пятой строках не будет плеоназмом. Роза одновременно и атрибут возлюбленной, и форма ее присутствия в поэзии, и ее имя, как отражение скрытой сущности. При этом роза формирует идею единственности бытия и Бога своими характеристиками (царственностью, непревзойденной красотой, величием, недоступностью) и стремится зрительно материализовать то, что в отношении Бога не может быть материализовано без помощи символики: кипарис и пальма – это материализация (эманация) божественной сущности возлюбленной со значением «прямой, прекрасный». Это значение позиционировано в тексте после таких высказываний, как воспоминание о возлюбленной в первой строфе и ожидание любовного свидания во второй. В итоге вместо наблюдаемого хаоса семантических связей перед читателями предстает стройная система последовательно разворачивающихся смыслов.

В то же время создается впечатление, что во всем стихотворении символическая роль розы сведена к минимуму. В первой строфе – присутствием образа «красавицы молодой», в результате чего роза призвана сформировать анакреонтическую ситуацию любви, а не символизировать ее. В этой ситуации обязательны вино и пространство, располагающее к уединению и наслаждению: фонтан, беседка, ручей, сад и т.п. Однако то же пространство не способствует наслаждению, если влюбленный одинок. Во второй строфе – формой множественного числа: роза для влюбленного, персонифицируемого в образе соловья, должна быть единственной.

Однако на самом деле в первой строфе стих «прелесть розы огневой» показывает, что акцент приходится не на слово «роза», а на слово «прелесть», что по-иному высвечивает структуру текста: не только образы, но и отношения их значимых атрибутов создают смысловую символизирующую линию. Это очень важно для суфийского текста, поскольку усложненная связность и взаимообусловленность главных и второстепенных элементов текста порождают модель глобальной скрытости смыслов за оболочкой непосредственно явленного.

Упомянутые же «ветки душистых роз» не противоречат принципу таухида, а лишь подтверждают его другим ключевым положением суфийской доктрины, которое заключается в том, что если поэт не сопровождает свое утверждение отрицанием, оно будет однобоким, т.е. не вполне соответствующим истине: принцип единства во множественности требует амбивалентности семиотических структур.

Мы видим, что на языке «второго порядка», т.е. на метафорическом уровне прочтения «Оды Гафица» в контексте мусульманского мистицизма, происходит трансформация всей художественно-изобразительной системы стихотворения, в

результате чего художественные элементы, предлагающие развитие любовно-эротической темы, выступают религиозно-философскими концептами. Однако в соответствии с суфийской поэтикой эта трансформация не последнее преобразование смысловой системы: одновременно с первой трансформацией происходит вторая, не менее значимая, суть которой состоит в том, что текстовые данности требуют нового осмысления в плане конкретно-чувственной действительности и естественной парадигматики, за исключением символизовавшихся понятий, которые получили и закрепили за собой на уровне первичного восприятия текста обновленное значение мистических терминов.

При этом явлениям действительности (сад, роза, кипарис, вино) приписываются, независимо от авторского замысла, черты и структурность, возникшие при вторичном переносе символического значения. В результате мир конкретно-чувственный и метафизический в стихотворении Д.П. Ознобишина образуют одно сложное целое. В этом сложном целом, в соответствии с концепцией таухида, они не образуют взаимонепроницаемые пространства, а как бы пронизывают друг друга: влюбленность в Бога есть сложное чувство, в творческом (текстовом) осуществлении которой действительности приписываются черты Бога (таинственность, непознаваемость, удаленность), а Богу – черты действительности (нежность, стройность, румянец от «огня желания»).

Таким образом, можно говорить о том, что при переводе с персидского языка Д.П. Ознобишиным строй мистической мысли сохранен не только в самых типичных для суфийской поэтики чертах, но и сформированы «опорные места» текста, сигнализирующие о возможном символическом прочтении текста: усложненная логика текста, характер использования образов-мотивов возлюбленной и вина, акцентуация на ориентальных кодах текста.

Литература

1. Ознобишин Д.П. Стихотворения. Проза: в 2 т. М., 2001.
2. *Ghazal of Hafez Shirazi*. In Persian with English Translation. Calgary, 2001.
3. Болдырев А.В. Персидская хрестоматия. М., 1826.
4. Московский телеграф. 1827. Ч. 13, № 3. Февр. Отд. 1.
5. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 7: Критика и публицистика. Л., 1978.
6. Саид Э. Ориентализм. СПб., 2006.
7. Голыц Т.М. «...Поэт и полиглот...» // Ознобишин Д.П. Стихотворения. Проза: в 2 т. М., 2001.
8. *The Divan-i-Hafiz*. Transl. & Edited by H. Wilberforce Clarke. Reprint of the 1891 ed. Bethesda. Maryland, 2007.
9. Семь самоцветов востока: Антология восточной классической поэзии. М., 1999.
10. Бертельс Е.Э. Заметки по поэтической терминологии персидских суфиев // Е.Э. Бертельс. Суфизм и суфийская литература: Избр. тр. М., 1965.
11. *A Specimen of Persian Poetry; or Odes of Hafez, with an English Translation and Paraphrase...* by John Richardson, F.S.A. London, 1802.
12. Тынянов Ю.Н. История литературы. Поэтика. Кино. М., 1979.
13. Погосян Е. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997.
14. Журден А. О языке Персидском и словесности // Вестник Европы. 1815. Ч. 81, № 9.
15. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века: учеб. М., 2000.
16. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. М., 1995.
17. Веселовский А.Н. Из поэтики розы // Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л., 1939.

УДК 82:1; 821.161.1
DOI 10.17223/19986645/22/6

И.И. Плеханова

ЖИЗНЕТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРИМИТИВИЗМА (НАИВНОЕ, ТРАГИЧЕСКОЕ И НАИВНО-ТРАГИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО ЖИЗНИ)¹

В статье рассматривается феномен художественного примитивизма как тип мышления, утверждающий витальные ценности. Анализируется формотворческий и суггестивный, аналитический и синтезирующий потенциал знаковой изобразительности, онтологизирующей смыслы. Прослежена эволюция форм в живописи и литературе XX в. от модернизма (В. Хлебников, Н. Заболоцкий и др.) до современности (митьки, Т. Кибиров, М. Степанова). Указаны типологические черты и индивидуальные особенности стратегий, отстаивающих высокую простоту и безусловную значимость слов и образов.

Ключевые слова: наивное искусство, поэтический примитивизм, трагическое чувство жизни, игровое, смеховое, чудесное.

1. Вопрос об имманентной витальности примитива

Трагическое сознание современного человека нуждается уже не в выговаривании, а в защите от дегуманизирующих последствий безыллюзорного знания. Век точных наук открыл не эру разума, но такую перспективу развития, которая ставит под сомнение как плодотворность идеального, действительность культуры, так и бессмертие онтологических опор существования – души, народа, рода человеческого, жизни на земле. Необходимо не утешение, а опыт преодоления, который не навевает сон золотой, но внушает волю к сопротивлению безнадёжности, к неагрессивной защите собственного места человека во Вселенной.

Такой суггестией заряжены мифопоэтические формы, ибо заключают в себе сверхличный опыт сопричастности неистощимой жизни и освобождения от чувства бессилия перед судьбой и историей. Но насколько они действительны в условиях доминирующей городской цивилизации – с атомарным и внеприродным существованием человека даже не в чистом поле, а в хаосе информационного пространства? Старый город с вывесками, зрелищами, устоявшимся бытом микросоциумов создал свою духовную ауру полуфольклорного примитива – но и она вытеснена в прошлое и в мегаполисах, и в райцентрах. Функция посредника между мифом и цивилизацией должна перейти к примитиву новейшей истории – но каков он?

Художественный примитив ассоциируется с народным искусством и потому предположительно наделён фольклорной волей к жизнеутверждению. Но очевидна актуальность этого образа высказывания и для авангарда – с функцией не защитной, а наступательно-эвристической. Параллель истории социальной и художественной – сверхжестокость революционного XX в. и постоянное обращение профессионалов к примитиву – не объяснима одним поиском спасения от цивилизации в природе. Так, интерес кубистов к афри-

¹ Исследование выполнено при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации, соглашение 14.В37.21.0996.

канской скульптуре, а русских живописцев к лубку, т.е. открытие свежего мировидения, «выход из тупиков эстетизма» [1. С. 76] и разработка нового языка искусства, возник на пике духовной активности искусства, до Первой мировой войны, до кризиса утопий и до открытия реальной опасности самоуничтожения человечества.

Более того, природная «почвенная сила, витальность» [2. С. 30] архаики, генетически связанной с мифом, отнюдь не имманентна формам, воспринятым авангардом. Искусствоведы указывают на сравнительно недавнее – больше чем на 20–30 тысяч лет позднее палеолита – происхождение того, что было принято за «изначальное»: «В сравнении с живыми образами первобытного искусства африканские маски и статуэтки – их идеопластические формы – выглядят продуктом рафинированной, едва ли не декадентской культуры» [3. С. 174–175]. Закономерно, что экспрессивные формы были восприняты как язык рационально-аналитического искусства [4. С. 171], а не средство создания целостного образа мира.

Познание оказалось не только расширением границ, но и сужением возможностей: «...кубизм меньше был приспособлен для передачи сложных, скрытых движений в мире природном и особенно в духовном. Принципа геометризации оказалось недостаточно для установления тонкой и постоянно возобновляемой гармонии человека и мира» [5. С. 17–18]. Напротив, тяготеющий к примитиву интуитивный «аналитический метод творчества» П. Филонова рассматривал «чистую форму» как живой организм – это «любая вещь, писанная с выявленной связью с творящейся в ней эволюцией, т. е. с ежесекундным претворением в новое» (цит. по: [5. С. 19]). Идеи художника были созвучны творческой философии В. Хлебникова [5. С. 19].

Очевидно, что выразительная простота *примитива* как первоначального образа представления мира и *примитивизма* как воспроизведения профессионалами фольклорно-архаической модели художественного мышления по-разному интерпретируют редукцию живого и сложного. Между ними находится *художественный примитив* – примеры авторского творчества самородков, «не тождественного народному изобразительному искусству, но входящего в его образно-пластическую структуру в качестве одного из основных форм художественного творчества народных масс» [1. С. 72–73]. Оригинальность явления позволяет искусствоведам говорить о «третьей культуре», т. е. о «примитиве как своеобразном *типе культуры*, функционирующем *одновременно и во взаимодействии* с двумя другими – с непрофессиональным фольклором и учёно-артистическим профессионализмом» [6. С. 13].

Определение творчества самодеятельных живописцев как промежуточной, по сути своей ментальности спорно, поскольку во главу угла ставятся техника и претензии на мастерство, а не особое сознание, стоящее за упрощённостью форм. Но именно миропонимание примитива стало объектом заинтересованного изучения и, по возможности, подражания. Цель – поиск органичного целостного сознания и достижение гармонии с миром. Не редукция сверхсложного, а бытийная простота форм, не анализ, а синтез, демонстрация не уничтожаемого никаким опытом идеального – вот смысл обращения к тому, что получило название «наивное искусство» (Art Naif). Определение

появилось в 1933 г. и утвердилось в 1966 г. благодаря словацкому искусствоведу Ш. Ткачу [7. С. 156].

Содержательный анализ его особенностей проделан на материале живописи, но общие черты психологии творцов, их понимания цели творчества составляют ту формулу одухотворённой ясности, к которой стремится примитивизм литературный. В отличие от изобразительного искусства, между фольклором и печатной словесностью нет опосредующего звена – невозможно указать на образцовый «наивный» текст, подобный по ценности клеёнкам Н. Пиросманашвили. И рассказы для детей Л. Толстого, и сказы П. Бажова, С. Писахова, Б. Шергина, и ролевая лирика В. Высоцкого – это образцы литературного мастерства: опрощение до назидания, утончённая игра в безыскусность, говорящая маска. Цель одна – добиться непосредственности явления смысла в обнажённой простоте, в абсолютном тождестве формы и содержания, облика и функции, как в самом начале знаковой деятельности – в доисторической архаике.

Наша задача – проследить, как примитив, сознающий связь с мифом, и культивируемый примитивизм решают трагические вопросы, стоящие перед сознанием рубежа XX–XXI вв. Следует рассмотреть жизнеутверждающий потенциал примитивного образа творчества и присущие ему собственные средства осознания и представления трагического.

2. Примитив-наив – праздник безусловного жизнеутверждения

Искусствознание описывает живописный примитив XIX–XX вв. как выражение творческой свободы – «от твёрдых правил стиля, равно как и от “коллективной цензуры” фольклора» [2. С. 39], что позволяет соединять несоединимое в высоком искусстве и не смущаться несовершенством формы. При этом действует канон фольклорного образного мышления, являющий себя в лубочных картинках: «Подсознательное, органическое неприятие натуралистического правдоподобия, стихийное постижение не столько внешней формы явления или предмета, сколько его сущности, раскованность творческого воображения, широкое использование изобразительных метафор и гипербола, непосредственность сильного и чистого художнического переживания, наконец, тяготение к известной идилличности, долженствующей утверждать победу добра над злом» [5. С. 71–72].

Знаменательно сочетание неприятия правдоподобия и утверждения идиллии – идеализация есть выражение народного оптимизма, условие его неистребимости и «естественное» препятствие для безысходного трагического высказывания. Преданность идеалу обусловлена ритуальной природой позитивной суггестии: воспроизведение канона укрепляет должное как неизбежное. Столь же значима непосредственность: она свидетельствует о глубине и подлинности веры в неистребимость блага, в чём сомневается рефлексивность. Собственно, «тоска по целостному, нерасчленённому эстетическому сознанию» [1. С. 76] и была одним из главных мотивов обращения Б. Кустодиева, М. Ларионова и др. к «живописно-пластическим ценностям народного быта и народного искусства» [1. С. 76].

Целостность, т. е. «нерасчленённость сознания, воли и действия» [8. С. 89], объединяет творца, заказчика и воспринимающего – «единство цепочки “художник – модель – портрет – зритель”» [8. С. 80], ибо все ориентиро-

ваны на безусловные ценности. Поэтому «несовершенство» мастерства предстаёт как манифестация подлинности жизненных смыслов. Таковы характеристики «купеческо-мещанского портрета»: «статика композиционных схем, как бы воплотивших представления о незыблемой устойчивости бытия, статuarность фигур как в постановке, так и во внутреннем своём состоянии (“предстояние” перед людьми и перед лицом вечности!), своеобразная монументальность, детерминированная специфической концепцией “общественного человека”» [8. С. 81]. Именно заинтересованность в человеке, в его личности приводит к нарушению пропорций в литовской деревянной скульптуре (за исключением распятия). В фигуре акцентирована верхняя половина тела: причина – «в том исключительном внимании к лицу и рукам персонажа, которое свойственно народным скульпторам» [9. С. 22].

Критерий мастерства состоит в наглядном представлении сущностей – сходстве с натурой в портрете и здешнем присутствии красоты. Даже пресловутые настенные коврики реабилитированы искушёнными искусствоведами за желание «заполучить себе на стену прекрасное в превосходной степени», ибо в них «живёт вечная мечта об абсолютно бескомпромиссно красивом – красивом без полутонов, намёков, без умеренности <...> ...пошлость здесь соседствует с чувством возвышенным, со способностью передать цвет в мощной плотности и плоти, с поистине богатырским нежеланием себя ограничивать» [10. С. 180–181]. Простодушной радости бытия соприродна «исконная для примитива стихия» – «плодоносная и так же всё в себе “отмывающая” стихия смеха» [6. С. 24].

Избыточность красоты – такая же «прививка» от трагизма, как и праздничная эстетика народного искусства, т. е. «торжество позитивных жизненных идеалов» [4. С. 161]. Именно это стало основой миропонимания М. Шагала и содержанием гротесково-сказочного примитивизма его картин: «...вне зависимости от характера избранных сюжетов, будь то драматичные, даже трагичные ситуации, он всегда сохранял глубинное чувство красоты мироздания, неизменную веру в справедливость общих законов жизни» [4. С. 164]. Такова суть преемственности между высоким и наивным искусством.

Очевидно, что эпитет «наивный» означает не столько простодушные «немелости», сколько искреннюю чистоту сознания и доверие, открытость миру, которые выражены формулой «будьте как дети»: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» [Мф. 18:3]. Не инфантильность, но мудрая неуязвимость для зла – такова духовная установка примитива. Зло, кроме социальных пороков, являет себя в безлюбности и торжестве смерти – в отчуждении художника от мира и обесцвечивании палитры: отсутствие ярких красок – оскудение витальной силы. Симптом проникновения зла – исчезновение признаков живого (цветов, птиц, зверей, человека) из созерцаемого пространства.

Опыт переживания трагического включается в народное искусство как сострадание Спасителю и Богородице. В литовской деревянной скульптуре это распятия, вариации пьеты и образ «Озабоченного» – сидящего Христа, погружённого в скорбные раздумья. У Н. Пиросманашвили – вариации «Пасхального ягнёнка» с человеческим взором. Священный образ несёт в себе рели-

гиозную веру в спасение-воскресение и потому не сосредоточен на безысходном – такое трагическое открывает будущее и обещает катарсис.

Пример осмысления высоким примитивом реальной истории – творчество Марии Примаченко (1909–1997). Украинская крестьянка чутко слышала беды мира, в вещем сне видела горы крестов и протезов во время Карибского кризиса 1962 г., а в 1986 г. осталась в родном доме в 40 километрах от Чернобыля и продолжала рисовать. Она создала свой художественный мир, но человек занимал там совсем не главное место. Эсхатология примитива оставляет право суда за существами иного мира: «Сначала все летали, даже деревья и цветы. А потом стали звери. Птицы и цветы – как вышиванки, для радости. А звери – чтобы их боялись. Когда никто никого не будет бояться, земля закончится. <...> Звери всех съедят. <...> Останутся только очень добрые люди, которых звери приручили. Ведь это были добрые люди и добрые звери. Не наши» [11]. Страшные звери заняли на картинах место людей в 1936 г., а в чернобыльской серии чудовищность события показана как пронзительный абсурд – на ярко-жёлтом фоне пасётся полуукутанная в полиэтилен корова: «Як у Чорнобилі було горе із блоком / А дід корову пас там. / Пообмотував ноги і роги і даже хвоста, / Коровка травичку кушає, / Нічого не слухає» [12]. Пакеты, должны спасти от радиации хвост и ноги, повторяют контур беззащитного вымени, а проступающие копыта – как глазницы черепа. Праздничная яркость красок передаёт пышное цветение смертоносной силы, пронизывающей залитый солнцем мир. Картина прекрасна – какой и должна быть ужасающая трагедия.



Картина Марии Примаченко

Так праздничная поэтика примитива открывает глубину отчаяния, наивную надежду на спасение и внеразумную привязанность к жизни, которая и есть трагическая мудрость существования.

Если сопоставить творческие личности выдающихся самородков-примитивистов, например, наивы французов [7] и славян [13], то открывается типологическая общность: это визионеры, одиночки, захваченные своими видениями, творцы-импровизаторы, создатели «фантастического реализма» [7 С. 155], верные природе даже в своих урбанистических картинах. «Удивительная способность преобразования банального в фантастическое и остро ин-

дивидуальное» [7. С. 154] обусловлена преданностью «внутреннему зору, поэтому они всегда деформируют натуру» [7. С. 154]. Редуцированный до знака образ человека и очеловеченный облик животного – распределение ролей в универсуме мифа: древнейшие художники были предельно достоверны в изображении зверей и схематизировали фигуры людей [3]. Но в XX в. отказ от антропоцентризма демонстрирует интуитивное ощущение Жизни как трагического напряжения безличных сил, которые указывают человеку на его подлинное место, но всё-таки оставляют за ним роль творца.

3. Литературный примитивизм – редукция гуманизма или эссенция жизни?

История литературного примитивизма не написана. Если брать за аналог образцы живописной поэтики, то формальным критерием-определителем следует считать отказ от авторитетных художественных форм в поисках непосредственной и «безыскусной» правды изображения жизни. Это творческое переоткрытие известного – остранённо-узнаваемая, но абсолютно индивидуальная картина мира, представленная в малых формах, но тяготеющих к эпосу, ибо автор скрыт за объективным «самопроявлением» процессов. Резкая новизна обеспечивает эффект неповторимости, а конфликт с каноном прекрасного – в духовном содержании и формальном выражении – затрудняет коммуникацию.

Система познавательно-изобразительных коррелятов связывает откровение с обыденностью: это тяготение к упрощённо-целостному видению мира, условно-символический, но достоверный показ среды обитания человека (пейзаж или интерьер), сущностные коллизии отношений, особый синтез не утончённо-индивидуального, но родового психологизма и языка высказывания, скорее номинативного, чем живописного, серьёзного в своей непосредственности, но вызывающего смеховую реакцию изумления.

Это сложно организованная игра, за которой стоит творческая программа – поиск антропологической истины о человеке и социуме на конкретном этапе исторического бытия. Именно поиск, а не утверждение вневременной истины отличает литературный примитивизм от исконного, фольклорно-мифологического примитива и обеспечивает внутреннее напряжение, казалось бы, самоценного, нерелексивного изображения.

Отказ от «завоеваний культуры», исключение гуманистической рефлексии и дидактики, редукция многосложного до гротеска сближает примитивизм с абсурдизмом, но его смысл – в утверждении трагической истины и воли к существованию: здесь, сейчас и в будущем. Примитивизм рисует поражение как витальный импульс, его творчество – вопреки бессмыслице. Это не отчуждение, но погружение в жизнь ради её очеловечивания, т. е. открытия неожиданной красоты в органических и страшных формах – неиссякающего чуда продолжения бытия вопреки всему.

В. Хлебников – первооткрыватель литературного примитивизма и выразитель его героического начала: это революционное расширение пределов миропонимания, осознание космического масштаба всеединства и простой формулы всеобщего родства – взаимопревращения в языке как в природе: «Времыши – камыши / На озера береге / Где каменья временем, / Где время камнем» (1908) [14. С. 34]. Трагическое – яркая краска мира, а смерть – не

конец, а условие самосознания человека: «Когда умирают кони – дышат, / Когда умирают травы – сохнут, / Когда умирают солнца – они гаснут, / Когда умирают люди – поют песни» (1910–1912) [14. С. 46]. Но последующая история поставила под сомнение реальность эпического равновесия. Послереволюционный литературный примитивизм – это М. Зощенко, Л. Добычин, Н. Заболоцкий, А. Платонов.

Зощенковское открытие «мещанского сказа» – «Я почти ничего не искажаю. Я пишу на том языке, на котором сейчас говорит и думает улица» (цит. по: [15. С. 69]) – это язык городского примитива: «Я пишу очень сжато. Фраза у меня короткая. Доступная бедным. / Может быть, поэтому у меня много читателей» (цит. по: [15. С. 69]). Читатель испытывает странный катарсис сострадания-отвращения к посрамлённому герою-любовнику из «Аристократки» (1923) и сопереживает абсолютно имморальной борьбе за сытное существование в сентиментальной повести «Коза» (1923), где античная «песнь козла» в жестоком фарсе выбирает человеческую жертву.

Повествование в «Городе Эн» (1935) Л. Добычина – это чистый наив, простодушно аннигилирующий трагические коллизии психологического романа прошлого века. Так, ужасно-комична судьба местной Анны Карениной, пересказанная подростком: «Оказалось, что Ольги Кусковой уже нет в живых. <...> ...Она показала себя недотрогой. Отправилась на железнодорожную насыпь, накинула полотняный мешок себе на голову и, устроясь на рельсах, дала переехать себя пассажирскому поезду» [16. С. 104]. А истина мировосприятия, оказывается, зависит от оптики очков: «Вечером, когда стало темно, я увидел, что звёзд очень много и что у них есть лучи. Я стал думать о том, что до этого всё, что я видел, я видел неправильно» [16. С. 124]. Простодушная «эврика» имеет свою вполне объективную значимость.

«Столбцы» раннего Н. Заболоцкого уже названием острают стихи и превращают их едва ли не в нестройные скрижали городской жизни. В «Движении» (1927) статуарный портрет извозчика контрастно подчёркнут сверканием ног «бедного коня». В безличных «Ивановых» (1928) урбанизм вполне природен: «А мир, зажатый плоскими домами, / стоит, как море, перед нами, / грохочут волны мостовые, / и через лопасти колёс – / сирены мечутся простые / в клубах оранжевых волос» [17. С. 131–132]. Тема смерти в «Искушении» (1929) решается с детским простодушием: «Была дева – стала щи. / Смех, не смейся, подожди! / Солнце встанет, глина треснет, / Мигом девица воскреснет. / Из берцовой их кости / Будет деревце расти...» [17. С. 173]. Строгий натурфилософский склад ума Н. Заболоцкого отличал его примитив от абсурдно-мистической метафизики других обэриутов.

Рассмотрение творчества А. Платонова как бытийной версии литературного примитивизма позволяет разрешить главное противоречие его художественного мира: святость героизма строителей утопии и очевидный абсурд подвига. Бессмысленно трактовать стилистику примитивизма как демонстрацию неполноценности («...утрируется вплоть до фарса и абсурда упрощенно-примитивное мышление и чувство, свойственные в ту пору значительной части трудовых масс, начинающих осознавать себя хозяевами страны» [18]). Исконная тема примитива – чудо. Платонов всматривается в него, как в лицо Горгоны – через отображение прекрасно-ужасного в тексте.

Так, в «Котловане» (1930) показан жуткий праздник порыва и прорыва в невозможное – в царство равенства, дружбы и справедливости: это общая пляска колхозников, отправивших в небытие плоты с кулаками. В ней участвуют все оставшиеся в живых: «народ товарищески торжествовал», «и даже обобществлённые лошади, услышав гул человеческого счастья, пришли поодиночке на Оргдвор и стали ржать» [19. С. 508]. Праздник – не идиллия лубка и не хлебниковская утопия: «Я вижу конские свободы / И равноправие коров» («Ладомир», 1920) [14. С. 194]. Ночная пляска внушает не радость, а ужас: зимнее небо «было так пустынно, что допускало вечную свободу, и так жутко, что для свободы нужна была дружба» [19. С. 508]. Уже не лубочную пустоту беззвёздной тьмы должен искупить подвиг безмерной человечности.

Примитивизм А. Платонова трагичен потому, что меняется масштаб: он распахнут в бесконечность космоса и темой его становится не земное, а бытийное призвание человека. Неисповедима мера ответственности, поэтому в матрицу примитива вторгается рефлексия – это сомнение автора, страх не только социального, но бытийного поражения. Появилась внутренняя коллизия – борьба объективного наблюдателя, чевенгурского «евнуха души» [19. С. 104], с жизненной потребностью в празднике абсолютной свободы. В «Котловане» сомнение показано как самоубийство: «страсть рассудка есть влечение к смерти» [19. С. 520] – и инженер Прушевский пойдёт в жизнь за девушкой-колхозницей. Автор тоже выбирает непосредственность. Повесть заканчивается немисливо искренним для 30-х гг. признанием-вопросом: «Погибнет ли эсесерша подобно Насте или вырастет в целого человека, в новое историческое общество? Это тревожное чувство и составляло тему сочинения, когда его писал автор» [19. С. 534]. Ответственность за истину и неопределённость, как в мифе и в народном примитиве, ложится на творца.

Примитивизм 20-х гг. серьёзен, ибо сопричастен историческому времени, заряжен энергией его новизны, независимо от идеологии. Смеховое присутствует в нём как краска самой жизни, как самобытная игра языка. Но искренность, непосредственность, свежесть, первозданность, в отличие от народного примитива, в литературе недолговечны, поскольку писатель, в отличие от народного художника, не замкнут в себе. Витальный потенциал формы служил, пока время не утратило своей новизны, пока субстанция жизни сама не стала нуждаться в защите. Время творческой молодости ушло, на смену откровению жизни у М. Зощенко, Н. Заболоцкого, А. Платонова пришла высокая дидактика.

4. Примитивизм позднесоветский: минимализм конкретного и игровая утопия

Примитивизм вернулся в литературу на волне оттепели – как искренность, как идея естественного человека. Героическая фаза сменилась гуманистической, выдвинула простодушного героя лирики Н. Рубцова («Добрый Филя», 1961; «Русский огонёк», 1964) и прозы В. Шукшина («Светлые души», 1961; «Чудик», 1967; «Раскас», 1967). Непосредственность очень быстро перешла в авторефлексию и сатиру («Ваня, ты как здесь?», 1966; «Штрихи к портрету», 1973; «До третьих петухов», опубл. 1975) и увенчалась трагической притчей о блудном сыне («Калина красная», 1974). Погружение в трагическое, жестокая игра языка (превращение Егора в Горе) заставили усом-

ниться в неистощимости жизни, в том числе народной. Органический примитивизм ушёл вместе с его мастерами.

Параллельным открытием формы стало творчество поэтов-лианозовцев, начиная с рубежа 50–60-х гг., и митьковская художественная утопия, затеянная в 80-е гг. Знаменательна связь литературного поиска с изобразительным, равно оппонировавшим официальному искусству, но живописные образцы – аналитическая лирика Т. Назаренко и иронические «наивы» Н. Нестеровой – были академически признаны ещё до перестройки.



Татьяна Назаренко. Деревня Выползово. 1964. Х., м. 60×80



Наталья Нестерова. Букет. 1979. Х., м. 120×100

Очевидно, что ценностная установка художнического примитивизма 70-х противоположна народному: он не скрывает разочарование в человеке живописанием цветов и птиц, и простота рисунка работает как деконструкция. Так, Н. Нестерова легко соглашается с определением себя как мизантропа: «Во всех человеческих проявлениях я так редко вижу благородные черты. Для меня самый страшный зверь — это все-таки человек, обрекающий на страдания своего ближнего» [20]. Закономерно, что у персонажей нет лиц или их заменяют маски. Народная праздничность примитива выродилась в сюрреалистический карнавал личин.

Жёсткая ирония отличает и авангардно-андерграундную поэтическую версию. Возможность трактовать ряд минималистских текстов и барачную конкретную поэзию лианозовцев как метаморфозу примитива обусловлена не только вызывающей простотой будто бы безыскусной формы. Её «безобразность» — отнюдь не безобразность, ибо моделирует сущность трагически убогого существования. Предельность представления жизни — это изображение её конца как тождества героя и судьбы: «Был кочегаром. / Упал в пасть / Раскалённого котла. / Сгорел дотла» [21. С. 26]. Жестокая ирония «эпитафии» состоит в обыгрывании высшей похвалы советскому человеку: «Сгорел на работе». Таких портретов у И. Холина слишком много.

Примитив не выполняет свою природную функцию — он не украшает мир, не открывает чудо красоты в простоте, но обнажает вопиющую нищету. Платоновско-советский миф выродился, зощенко-заболоцкая феерия пошлости, языка и плоти редуцирована до ёрничества. Когда персонаж заговорит сам, то наивная перифраза пушкинско-татьянинского признания прозвучит безапелляционным приговором: «Я пишу к вам. На дворе весна. / Я люблю вас. Сердце как струна. / Почему в последние два дня / Вы ни разу не бывали у меня? / Я об этом размышляю при луне. / Отвечайте, есть любовь ко мне?» [21. С. 43]. Общая картина жизни перифразирует блоковское «Ночь, улица, фонарь, аптека...» (1912): «Дамба. Клумба. Облезлая липа. / Дом барачного типа. / Коридор. / 18 квартир. / На стене лозунг: / МИРУ МИР! / Во дворе Иванов / Морит клопов, / Он бухгалтер Гознака. / У Романовых пьянка. / У Барановых драка» [21. С. 27]. Текст пронизан внутренними рифмами, что и превращает убогую панораму в поэзию.

Скомпрометированная простота примитива нуждалась в реабилитации простодушием, что и было сделано митьками с полным философским оснащением. Ленинградские художники предложили в 1983 г. игру в «массовое молодёжное движение» против поповости, прагматизма, денационализации в форме весёлого юродства и обрусевшего буддизма. Теоретик Владимир Шинкарёв апеллировал к Ф. Достоевскому, Н. Лескову, Г.Д. Торо, К. Леви-Строссу, винным этикеткам, репризам из культовых советских фильмов и витальному заряду карнавальная культуры по М. Бахтину. Лозунги декларировали праздник абсолютной духовной свободы: «МИТЬКИ НИКОГО НЕ ХОТЯТ ПОБЕДИТЬ», «МИТЬКИ ВСЕГДА БУДУТ В ГОВНИЩЕ» и «МИТЬКИ ЗАВОЮЮТ МИР» [22. С. 354]. Был предложен идеальный образ человека-художника: «Движение митьков развивает и углубляет тип “симпатичного шалопа”, а это, может быть, самый наш обаятельный национальный

тип – кроме разве святого» [22. С. 321]. Кроткая любовь к миру, к людям, к животным всеохватна, бесконечна, бескорыстна, беззаветна и т. д.

Игра Митьков – ритуальная, имиджевая (борода, тельняшка), речевая («– Какой фестивальный фильм убойнее? – “Гибелюшечка боженок” Висконтьюшки» [22. С. 334]), плясовая («ковырялочка с притопом» [23. С. 354]), интеллектуальная – не постмодернистский стёб и не хэппенинг на час. Это длившийся больше 25 лет опыт жизнестроения в традициях авангарда начала прошлого века: утопия братства и соединения искусства с действительностью, где именно искусство открывает смысл всего: «митёк – художник поведения в мире, где всё – только разводы на покрывале Майи...» [22. С. 322]. Национальный акцент – осуществление идеи всемирной отзывчивости русского человека. Так, «самой митьковской картиной всех времён и народов» (А. Битов) [24. С. 176] остаётся «Падение Икара» Питера Брейгеля (старшего). А. Флоренский сделал с неё примитивистскую «факсимильную копию» и «модернизированную копию», где вместо пахаря – мужик в телогрейке и «трактор кировец», вместо парусника – «паром Анна Каренина», а Икар стал «бедным икарушкой» [24. С. 177]. Дмитрий Шагин, по имени которого названо движение, посвятил событию поэму, от которой осталось «хокку»: «У Икарушки бедного / Только бледные ножки торчат / Из холодной зелёной воды» [22. С. 343]. Так митьки объедают Восток и Запад.

В теории движения специально разработаны темы трагического и эпического – чтобы свести их к абсурдному анекдоту [22. С. 335–336]. На самом деле развиваются категории трогательного, нежного, умильного, комически-лирического фарса – ипостаси прекрасного. Экзистенциальная позиция отрицания ужасного и пафосного как ложно значительного и не достойного умудрённой души выражена в травестированном «мифе-катастрофе», «ибо жизнеутверждающий оптимизм митьков – не пустая, бессмысленная весёлость. Через тьму – к свету, через распятие – к воскресению» [22. С. 359]. Разумеется, иллюстрируют теорию образы избывания «лютого похмелья». Стихи и проза художников варьируют встречи настоящего митька с жизненной проблемой и представляют собой версии дзэнских коанов. Так возвращается из Парижа В. Тихомиров: «Родина встретила нас неласково. Но надо стоять. / И я стал стоять» [23. С. 330].

Примитивистское видение проникает в сущность явлений: так иллюстрации А. Флоренского открывают игровую природу прозы С. Довлатова, бытовой реализм которого – вариации сказочных нарративов с ироническим «воцарением» в финале («Чемодан», 1986). А. Битов видит в митьках «восстановление и продолжение непрерывной русской культуры – подлинный акт Сопротивления и Свободы» [23. С. 15]. Действительно, в ранг «главного митьковского поэта» они возвели Пушкина [23. С. 62]. Ныне смысл жизнетворчества митьков – противостоять «безликой электронной пустоте», «уберечь от денег хоть клочок реальности» (В. Шинкарёв) [23. С. 88]. Таковы трезвомысленные цели и перспективы гаснущей примитивистской утопии.

5. Примитивизм постутопический: игровое исследование прочности жизни

Отношения примитивизма с постмодернизмом – это не проблема обретения цельности и естественности после рефлексии, а вопрос их совместимо-

сти. Наивное легко имитируется, а безыскусность неподдельна – и уже невозможна. Вопрос не в том, какая интенция сильнее – искренность побуждений или эстетическая рефлексия, сознание исчерпанности старых художественных средств, а в том, как справиться с этим противоречием, т. е. в том, что есть содержание и образ современной непосредственности.

Митьковский опыт – это игра в смирение («Митьки никого не хотят победить»), не оставившая им никакого противника, кроме изменников [22. С. 324]. Всеотзывчивость митьков такова, что никакой постмодернизм не вызывает у них отторжения. А. Флоренский сочувственно цитирует У. Эко: «Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведёт к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» [24. С. 130]. Так героический наив столь же искренне признаётся в своей искусности, одобряя «игру иронии» [24. С. 131].

Но это признание неуничтожимости прошлого – и зависимости от его языка. Язык жив не благодаря иронии, и В. Шинкарёв так характеризует творчество друга: «...это даже не юмор, а особенная радость простоты, экономичности мысли и пластики. Такую радость и смех вызывает любое точное, но простое высказывание» [24. С. 129]. Вот почти факсимильный знак А. Флоренского – помесь кошки и собаки или леопарда и крокодила с внушительным хвостом. Так запечатлён грозный императив наивного стиха.

Пока митьки упражнялись в добросердечии, произошёл раскол в рядах постмодернистов, в частности концептуалистов, причина которого – тупик сугубо интеллектуальной игры в условность дискурса. Т. Кибиров подвёл итог и указал перспективу: «Даёшь деконструкцию! Дали. / А дальше-то что? – А ничто. / Над кучей ненужных деталей / сидим в мирозданье пустом. <...> И, видимо, мира основы / держались ещё кое-как / на честном бессмысленном слове / и на простодушных соплях» (1998) [25. С. 384].



Иллюстрация
Александра Флоренского

Возвращение к непосредственности – как покаяние блудного сына, которому надо заново обрести Отца. Поэтому искренность выражает себя в художественной буквализации заповеди «будьте как дети». Так построен сборник «Греко- и римско-кафолические песенки и потешки» (2009, обложка А. Флоренского) – поэтическая версия общей стратегии концептуального примитивизма, заявленного в повести «Лада, или Радость» (2009) как реабилитация сентиментализма. Возвращение к простоте – лирика прямого высказывания, но тема его – спор с нигилизмом, демоническим искушением, поэтому, во избежание пафоса и дидактики, интонация непосредственности берётся из детской поэзии. Церковный обряд отречения от Сатаны разыгрывается как вызов – с полным сознанием наивной отваги и

чрезвычайной ответственности, ибо речь идёт о спасении души. Такой концептуальный образ получило интеллектуально насыщенное простодушие.

В «Дразнилке» кратко пересказана история грехопадения Люцифера, его поражение в небесной битве и происки против Бога и человечества. Отречение от сатанинской гордыни звучит как прославление Христа и посрамление Князя тьмы: «Он поднялся / На высоту Креста, / А тебе не прыгнуть выше хвоста, / Лучезарный, мятежный дух, / Повелитель навозных мух! // Полетел / Люцифер / Вверх тормашками / Во помойную яму с какашками! // А кто с ним якшается, / Тот сам так называется» [26. С. 53]. Перечислены прозвания Сатаны, прямые и косвенные («Лучезарный <...> Люцифер»), а «Повелителю мух» – иносказание-перевод имени «веельзевула, князя бесовского» [Мтф. 12 : 24], ставшее популярным после романа У. Голдинга, – указано его природное место. Так именам – словам – возвращается прямое и безусловное, оценочное и действенное значение.

Стихотворение «Вертеп» выстроено по модели «Дома, который построил Джек» как кумулятивное повествование по всё расширяющейся формуле – так создаётся образ распространения благодати. Начало – минималистская композиция вертепа, замкнутое в себе совершенство: «Впервые ребёночек титьку сосал. / И жвачку жевал медлительный вол, / И прядал смешными ушами осёл, / А ребёночек титьку сосал» [26. С. 30]. Порядок действия не как в Евангелиях, а свободно включает мужиков, волхвов, ангелов и Звезду. Но поэт идёт ещё дальше, кульминация наступает в последней строфе, но это не умиление, а пророчество распятия: «А там, в Кариоте, младенец другой / Хватал губами сосок тугой, / А за морем там, далеко-далеко / Глотал материнское молоко / Тот, кто, дощечку прибав над крестом, / Объявит его Царём!» [26. С. 32]. Так нарушается изобразительный канон Рождества – и в наивно-благостное повествование вмешивается сакральная трагедия. Концептуальный примитивизм помнит о смысле прихода Христа, а неупоминание имён Иуды и Пилата указывает на самое жуткое – уже готовое предопределение ролей в истории.

Поэтический примитивизм в последней версии – в начале XXI в. – это возвращение апокрифического христианства. Такова потребность души, поиск спасения от распада, равнодушия, ожесточения, обесмысливания жизни. Свобода обращения с каноничным текстом соприродна высокой свободе сознания, нашедшего ту простоту высказывания, которая приближает к катарсису откровения. М. Степанова пишет новую стихиру «– Ах, мама, что у нас за дворник...» об Алексее, человеке Божиим – городскую, по-бытовому достоверную и абсолютно абсурдную, как и должно проявиться чудо в мегаполисе. Сюжет – узнавание присутствия святого в дворнике-гастарбайтере: «– Ах, дочка, мы с тобой не знали, / Что наш пропавший Алексей / Живёт в нетопленном подвале, / Полузабытый от людей. <...> А что желтее апельсина / Его нерусские черты, / То это тоже объяснимо: / И мы с тобой давно не те. / <...> А он, как лампа восковая, / В подвале светится один» [27. С. 13–14]. Дерзкое соединение лампы Аладдина со святостью, вновь ушедшей в каткомбы, – новое решение темы родства во Христе. Интеллектуальная утончённость в рубище косноязычия, ритмического и речевого, – собственно творческая линия опрощения.

Книга стихотворений «Киреевский» (2012) – концептуальная заявка на песенный лиризм, фольклорный образ душевного опыта – не рефлексивное, но сопереживающее коллективное сознание. Это возвращение поэзии к её изначальной форме – и к природе. Деперсонализация в новом лироэпосе – вариации собственного «я», испытание регистров поэтического голоса как способности к тонкой душевной и стилистической всеотзывчивости, глубине и силе памяти («Лирика, голос» – красноречивое название книги 2010 г.).

«Киреевский» концептуально открывается балладой о возвращении с небес на землю. Текст дан курсивом – как декларация: *«С воздуха небесного грудного / Воротились лётчики молодые. / Под руки ведут они больного, / Их встречают матери родные. // Рядом с ними, на их дороге / Ездит на колёсах убогий / В золотой, слезящейся дерюге. // Лётчики тогда к нему подходят / И себя в убогом узнают»* [27. С. 9]. Узнавание себя в убогом – императив опрощения, исполненный с «миثковским» наивом и религиозным умилением перед живой иконой в окладе. «Убогий» не похож на «Инвалида» Т. Назаренко, как песенный примитивизм не похож на художнические опыты грубой натуралистической редукции тела, но не деконструкции человека.

Но сопоставление правомерно, поскольку обеспечено поиском особой коммуникации – ранящей и рассчитанной на синкретизм интеллектуально-чувственного сопереживания. Таков этически-поэтический поиск М. Степановой творческой свободы от профанной простоты, от «притязаний на успех». Для неё (как для желтоликого Алексея) значимо «катакомбное существование», движение к «непрозрачности»: «Поневоле начнешь поглядывать в сторону смежников – на территорию актуального искусства, которое потратило век на то, чтобы навсегда развести “делателей красивого” и производителей неуютного, неприменимого в быту, социально неприемлемого, и продолжает идти по пустыне к неведомому результату» [28]. Таков трагизм современного лироэпоса – отчуждение социума от песни.

Сюжет баллады о мнимости общей жизни – это движение в никуда и ни к кому («Едет поезд по целой России...»). Поэт – среди народа: «По его населённым вагонам, / Как спасённые души в раю, / Я хожу в одеяле казённом / И взволнованно песни пою» [27. С. 15]. Нагота души укрыта отнюдь не «золотой, слезящейся дерюгой», а вместо умиления – болевой шок, результат не эпатажа и художественной провокации, а пронзительной игры на сокровенных струнах сознания. Мука чувств рождает специфический катарсис физиологической реакции: «Тонкий голос, как острое шило, / Протыкает вагонный уют, / И становится людям паршиво, / И они меня в тамбуре быют. // В чест-



Татьяна Назаренко. Инвалид. 2006.
Монтажная пена, акрил, масло, дерево и
железо. 100×80×60

ном пенье такая свирепость, / Что оно возмущает сердца, / И стоит пассажирская крепость, / Как слеза в середине лица» [27. С. 15]. Таков образ успеха в новом примитивизме – сочувствие без сострадания. Трагическое грандиозное – и замкнуто в себе, слепо и жестоко.

Читатели улавливают спасительную силу этой музыки [29. С. 315], ибо «именно песни, по Степановой, скрепляют разные измерения бытия» [30. С. 321]. Интеллектуальная коммуникация прошла успешно. Поэтическая игра постутопического примитивизма – а народные песни «играются» – открывает черты художественного сознания его творцов. Главное в нём – высокоумное простодушие, подвижность и любовная отзывчивость суверенного «я».

Оно чрезвычайно пластично внутренне, как и должно говорящему за многих и от лица многих, и легко соединяет разные культурные коды не как интертекстуальный микст, а с непринуждённой свежестью органично-разумного синтеза. Музыкальность сознания утончённо-мелодическая – отсюда и интерес к песенной форме. Т. Кибиров увидел в массовой песне утопическую драму истории ещё в сугубо концептуальный период (поэма «Сквозь прощальные слёзы», 1987). «Четыре оперы» М. Степановой, включённые в «Киреевский» сборник, вольно адаптируют демократичную и высокую классику (сюжеты от «Кармен» до «Ифигении в Авлиде») современным языком к нынешним нравам. Трагедия меняет одежды (речь), но не суть, а призвание «поэта поневоле» – всегда уязвлённого смертью, в пении изливать страдание: «Я с мечом в груди пою и не умираю / На войне, ведущейся на подступах к раю» [27. С. 58]. Условность оперного действия не уступит самому жестокому китчу – но музыка искупает все несуразницы.

Смеховая мудрость прибегает к той же эклектике, что концептуальный сорокинско-приговский абсурдизм, но тема примитивизма – безусловное чудо, пронзительность воздействия обеспечена апелляцией не к критичному разуму, а внеразумному сердцу. К нему обращается у М. Степановой голос из-под земли: «Я тебе не могу отвечать, / Я сметана, меня полкило. / Под дубовою крышкой светло / От едва выносимой любви» [27. С. 41]. «Песенки и потешки» Т. Кибирова приближают чудесное: «И тогда Спаситель мой / Еле слышно, чуть живой, / Отвечает блатарю: / “Будешь днешь со мной в раю!”» [26. С. 58]. Убедительность чуда – сущность сверхсложной простоты примитивизма. Вера – условие успешного воздействия даже на скептика.

Литература

1. *Островский Г.С.* Народная художественная культура русского города XVIII – начала XX в. как проблема истории искусства // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 63–77.
2. *Тананаева Л.И.* О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII–XVIII вв.) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 29–43.
3. *Мириманов В.Б.* Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., 1997.
4. *Каменский А.А.* Сказочно-гротесковые мотивы в творчестве Марка Шагала // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 160–201.
5. *Ковтун Е. П.Н.* Филонов и его дневник // Филонов П. Дневники. СПб., 2001. С. 13–76.
6. *Прокофьев В.Н.* О трёх уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 6–28.

7. Бессонова М.А. Анри Руссо и французские наивы // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 133–159.
8. Островский Г.С. Из истории русского городского примитива второй половины XVIII–XIX в. // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 78–104.
9. Канцедикас А.С. Литовская народная скульптура. М., 1974.
10. Семёнова Т. Художники Полоховского Майдана и Крутца. М., 1972.
11. Танюк Лесь. «Добрые люди и добрые звери». Столетие Марии Приймаченко: бестиарий художницы как феномен первоискусства. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vintagebazaar.ru/blog/get/record/1.htm>, свободный (дата обращения: 12.01.2013).
12. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://foto.mail.ru/mail/ogay_galina/18723/18848.html, свободный (дата обращения: 12.01.2013).
13. Катаева Н. И была жизнь...: Дневники. Письма. Картины. И. Селиванов. М., 1990.
14. Хлебников В.В. Стихотворения. Поэмы. Драммы. Проза. М., 1986.
15. Томашевский Ю.В. «Литература – производство опасное...»: (М. Зощенко: жизнь, творчество, судьба). М., 2004.
16. Добычин Л.И. Город Эн. Рассказы. М., 1989.
17. Заболоцкий Н.А. «Огонь, мерцающий в сосуде...»: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. М., 1995.
18. Юрий Мориц. Авторский сайт. Феномен примитива в прозе Андрея Платонова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://moritc.narod2.ru/fenomen_primitiva.html, свободный (дата обращения: 13.01.2013).
19. Платонов А.П. Чевенгур: роман; Котлован: повесть. М., 2009.
20. Художница Наталья Нестерова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://elena-v-kuzmina.blogspot.fr/2007_11_01_archive.html (дата обращения: 14.01.2013).
21. Холин И.С. Стихи и поэмы. М., 1999.
22. Шинкарёв В. Митьки // Митьки. Про заек. М., 2000.
23. Митьки. СПб., 2008.
24. О&А Флоренские. Движение в сторону книги: Тексты с картинками, расставленные строго с хронологической последовательностью. СПб., 2002.
25. Кибиров Т. Стихи. М., 2005.
26. Кибиров Т.Ю. Греко- и римско-кафолические песенки и потешки. М., 2011.
27. Степанова М. Киреевский: Книга стихотворений. СПб., 2012.
28. Степанова М. В неслыханной простоте. 18/11/2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/events/details/18757/> (дата обращения: 16.01.2013).
29. Дубин Б. Книга читателя (Рец. на кн.: Степанова М. Киреевский. СПб., 2012) // Новое литературное обозрение. 2012. № 118. С. 309–315.
30. Житенёв А. «Что же делать с новоявленным знанием?» (Рец. на кн.: Степанова М. Киреевский. СПб., 2012) // Новое литературное обозрение. 2012. №118. С. 316–321.

УДК 821.161.1.Майков-992

DOI 10.17223/19986645/22/7

О.В. Седельникова, Н.О. Булгакова

ОЧЕРК «ОБ АРХИТЕКТУРЕ» В ПУТЕВОМ ДНЕВНИКЕ А.Н. МАЙКОВА 1842–1843 гг.¹

В статье исследуется фрагмент путевого дневника А.Н. Майкова 1842–1843 гг., представляющий авторское осмысление важнейших вех в истории развития европейских архитектурных стилей от Античности до раннего Возрождения. Содержание очерка рассмотрено в контексте проблемы становления эстетических взглядов поэта, категории историзма, понимания социально-исторической обусловленности развития эпохальных форм искусства.

Ключевые слова: история искусства, архитектура, стиль, геоклиматические условия, социальные предпосылки.

Путевой дневник А.Н. Майкова 1842–1843 гг. [1] представляет собой уникальный образец в контексте данной жанровой традиции². Это обусловлено и возрастом автора дневника, и особым жизненным контекстом. В 1842 г. Майкову исполнился 21 год, он находился в самом начале пути, в состоянии активного общемировоззренческого и творческого самоопределения. Этому способствовало успешное окончание университета и удачный литературный дебют со сборником «Стихотворения Аполлона Майкова», встреченным одобрительными отзывами таких, часто не схожих в оценках произведений новейшей поэзии, критиков, как В.Г. Белинский [5] и П.А. Плетнев [6]. По представлению министра народного просвещения С.С. Уварова и последовавшему за этим распоряжению Николая I, с благосклонностью относившегося к академику живописи Н.А. Майкову и его семье, молодой поэт получил премию 1000 рублей и длительный отпуск для поездки за границу, о чем в семье мечтали давно [7. С. 8, 25–26]. В августе 1842 г. А.Н. Майков вместе с отцом отправился в путешествие, в ходе которого посетил все центры европейской культуры. В Россию он вернулся лишь в марте 1844 г., побывав за полтора года в Дании, Франции, Швейцарии, Италии, Германии, Чехии. Особенно долго он находился в Италии, изучая Рим, а затем переезжая из города в город, а также во Франции, в Париже, знакомясь с памятниками истории и искусства, слушая лекции в Сорбонне и Collège de France, работая вместе с В.А. Солоницыным и В.Н. Майковым в Национальной библиотеке [8. С. 454].

В путевом дневнике отражены события первых шести месяцев путешествия (по март – апрель 1843 г., о чем свидетельствует авторская датировка на одном из последних листов [1. Л. 37]). Записи фиксируют впечатления молодого поэта от многодневного морского плавания из Кронштадта до Гавра, включившего посещение Копенгагена, переезда в Париж и трехнедельного

¹ Статья подготовлена при поддержке РГНФ (проект № 07-04-00072а)

² Отдельные фрагменты путевого дневника А.Н. Майкова опубликованы мною [2. С. 117–146; 3; 4]. При цитировании этих фрагментов ссылки даются на издания [2, 3, 4]. В остальных случаях представлены ссылки на рукопись [1].

пребывания в столице Франции, двухнедельного переезда в Италию, маршрут которого пролегал через Швейцарию и Альпийские перевалы, наконец, первых месяцев жизни в Риме. Однако формальные и содержательные особенности дневника обусловлены не только этим плодотворным внешним контекстом, но и особым внутренним состоянием его автора: Майков только начинал творческий путь и чутко воспринимал как критику в собственный адрес, так и все особенности культурной эпохи с ее определяющимся переходным характером и остротой постановки эстетических проблем. Упомянутая выше статья Белинского, посвященная разбору поэтического сборника Майкова, включала не только подробный анализ отдельных стихотворений и их высокую оценку, но и пожелание поэту обратиться к изображению современности, к поискам новых тем и адекватных подходов к их изучению [5. С. 530–531]. Майков серьезно обдумал рекомендации критика. В произведениях, написанных в последующие годы, предметом художественного исследования стала современная жизнь, творчески переосмысленная поэтом в новаторских художественных формах. Дневник становится первым шагом на пути решения новых творческих задач¹, подлинной исследовательской лабораторией, раскрывающей важнейшие особенности эстетической системы Майкова, которая найдет отражение не только в его художественных произведениях, но и в статьях о выставках в Императорской академии художеств².

Итальянская часть путевого дневника Майкова в своих формальных и содержательных особенностях в значительной степени отличается от той манеры дневникового повествования, которая была характерна для большинства предшествующих записей. Несмотря на то, что именно встречи с Италией так ждал Майков, о чем свидетельствуют дневниковые записи и письма родным [1. Л. 6–6 об.; 11. Л. 33], в дневнике не нашли отражения ни факт пересечения границы, ни описания каких-либо впечатлений от путешествия по территории Италии по пути в Рим (подобные события отмечены Майковым в записях, посвященных описанию приезда во Францию и путешествия из Гавра в Париж [2. С. 120–122]). Не выделен в дневнике и момент приезда в Вечный город. Майковы приехали в Рим 29/16 октября 1842 г. [11. Л. 9]. Однако первая короткая запись появляется в дневнике только 3 декабря. О времени приезда в Италию и первых впечатлениях молодого путешественника, проехавшего через Ломбардию, осмотревшего Милан и Геную, сообщают письма родным и друзьям. Они как будто вбирают в себя дневниковое начало и становятся главным источником информации о конкретных событиях первого месяца пребывания Майкова в Италии, образе жизни, знакомствах и т. д. [11. Л. 9–15 об., 19–25 об.] В начале первого письма из Рима Майков подробно описывает свои впечатления от знакомства с «двумя Римами» – древним и новым [12. С. 40–42]. Молодого поэта, сформировавшего в своем сознании идеальный образ Италии, шокирует резкий контраст сталкивающихся на каждом шагу величия прошлого и несовершенства и порочности современного поработленного состояния Рима. Не случайно в письме возникает сравнение увиденной картины с последними днями существования Римской империи.

¹ Подробнее об этом см.: [9. С. 178–220].

² Подробнее об этом см.: [10].

Эти противоречия глубоко потрясли Майкова и определили проблематику стихотворного сборника «Очерки Рима» (1847), работа над которым была начата еще в Италии [12. С. 39–56]. Однако в путевом дневнике обо всем этом нет ни слова, хотя сопоставление писем Майкова родным о двухнедельном путешествии из Парижа в Италию и соответствующих дневниковых записей показывает, что некоторые из них практически дословно совпадают.

Итальянская часть дневника открывается наброском стихотворения «Поэт и Италия», замечательного многими вариантами и исправлениями [1. Л. 23 об.]. Оно, по-видимому, суммирует впечатления от знакомства с Римом. Далее, скупое упоминание об общении с русскими художниками, Майков пишет о посещении памятников древнеримской архитектуры. За этим следуют замечания о чтении Тацита и перевод или переложение содержания отдельных глав I–VI книг «Анналов», конспект «Об архитектуре», заметка о польском вопросе, конспект «О правлении в Риме». Последние листы содержат поэтические наброски, впечатления об итальянской драме, переводы двух отрывков из трагедии Дж. Б. Никколини «Антонио Фоскарини» [13]. Заканчивается дневник прозаическим наброском истории некоего Хлюстина, просвещенного молодого дворянина, чьи благие порывы были сломлены российской действительностью. Записи римской части дневника существенно отличаются от жанровой традиции. Видимо, сама необходимость описания впечатлений и всех событий первых месяцев жизни в Италии в письмах родным заставляет Майкова разграничить предмет описания и размышления в письмах и дневнике. В результате письма этого периода становятся ориентированными на воспроизведение содержания внешней жизни, а дневник начинает, напротив, фиксировать содержание умственной жизни его автора.

Знакомству Майкова с архитектурными памятниками Рима предшествовало его путешествие по Европе, в ходе которого он осмотрел соборы Копенгагена и Руана, многочисленные храмы Парижа, в том числе вызвавшие восхищение автора дневника готические соборы [2. С. 117–131; 4. С. 403–406]. Перед глазами молодого путешественника развернулась вся история развития европейских архитектурных форм. Богатые впечатления легли на плодотворную почву: Майков с юности интересовался искусством и его историей. Дневник стал первым документом, выявившим внутреннюю склонность его автора к поиску закономерностей культурных процессов, к развитию новых форм – всего того, что станет основой историзма в суждениях Майкова о произведении искусства в цикле статей о выставках в Императорской Академии художеств [10]. Именно этот интерес заставляет Майкова обратиться к подробному изучению истории архитектуры, к осмыслению предпосылок формирования отдельных исторически сменяющих друг друга эпох и стилей. Это обуславливает появление в путевом дневнике специфической жанровой формы записи, активизирующей использование «чужого» слова – очерка «Об архитектуре» [1. Л. 27 об. – 29 об.]. Очерк занимает два с половиной листа, исписанных убогим почерком, с объемными приписками на полях, представляющими доработку и уточнение отдельных важных для автора аспектов, а также схемами, иллюстрирующими некоторые описания. Запись не датирована автором. Исходя из имеющихся датировок окружающих ее заметок, можно утверждать, что она сделана между 17 и 30 декабря 1842 г., т.е. через

полтора–два месяца после приезда Майкова в Рим¹ и первого знакомства со всеми его памятниками. Так, запись на предшествующем конспекту листе 26 оборотном датирована 29/17 декабря: после многодневных прогулок по Риму и внимательного изучения сохранившихся памятников древней архитектуры (о чем свидетельствуют записи 5–12 декабря, посвященные описанию Колизея, памятников Палатинского, Авентинского и Капитолийского холмов, прогулки по Альбанской дороге и осмотру цирка Ромула [1. Л. 24–26]) Майков записывает: «Все время болел; путешествия по Риму прекратил; читаю Шампаньи и Тацита» [1. Л. 26 об.]. Запись продолжается переводом фрагментов из сочинений последнего. Листы 27–29 оборотные занимает очерк. На листе 30 Майков продолжает записывать упомянутые выше переводы и переложения фрагментов I–VI книг «Анналов» Тацита (они составляют основное содержание дневника до листа 34 оборотного). Среди этих переводов на листе 30 оборотном записано антологическое стихотворение, датированное 30 декабря [1. Л. 30 об.]. Таким образом, очерк «Об архитектуре» становится своеобразной вехой в развитии историко-культурных представлений Майкова, отделяя этап знакомства и эмоционального переживания от этапа постижения сути культурных явлений, началом которого (в непосредственном единстве с чтением трудов Тацита) он оказывается. Начиная с переводов из Тацита и очерка «Об архитектуре», сюжет дневникового нарратива и жанрово-стилевые особенности большинства записей итальянской части дневника Майкова определены не столько визуальными впечатлениями, но чем дальше, тем больше – позицией историка культуры, осмысливающего увиденное в диалоге со своими многочисленными предшественниками.

Наличие выделенного автором названия позволяет говорить о целенаправленности проделанной работы и закономерности появления очерка в структуре данного документа: он свидетельствует о потребности систематизировать в своем сознании отдельные знания об истории европейской архитектуры. Его содержание отражает авторское осмысление важнейших вех в истории развития европейских архитектурных стилей от Античности до раннего Возрождения. Рим предстал перед молодым путешественником своего рода хранилищем архитектурных памятников разных эпох, энциклопедией, создающей наглядные представления об истории развития архитектурных стилей и направлений Европы. Возникновение этой записи свидетельствует о желании прочесть этот историко-культурный текст и разгадать логику происходивших изменений, обусловившую процесс возникновения новых форм, декодировать содержание культурных процессов, объяснить причины исторических изменений в искусстве и уяснить своеобразие отдельных эпох, значимость и весомость их открытий в перспективе исторического развития от древних форм к современным. Характер анализируемой записи подчеркивает имманентность мировидению Майкова интереса к искусству как форме выражения уровня развития материальных и духовных представлений человека определенной эпохи, обусловленных воздействием целого комплекса внешних факторов, в том числе геоклиматическими и религиозно-культовыми предпосылками. Об этом свидетельствует уже ее начало:

¹ Майков приехал в Рим 29/16 октября 1842 г. [11. Л. 9].

Потребность крова для человека, как и все его потребности, представляет любопытное зрелище развития, тем более что следы его можем распознавать наглядно, пластически. Всякая потребность сначала простая делается потом сложнее, и удовлетворение ее получает характер и оттенок, сообразный с местностью и другими статическими условиями. Древнейшие памятники архитектуры суть древне-Индийские, Египетские, Китайские и Греческие [1. Л. 27 об.]¹.

Майков коротко характеризует своеобразие перечисленных форм и останавливается более подробно на истории античной архитектуры. Он называет важнейшие вехи в развитии греческой архитектуры, отдельные постройки и имена архитекторов и ваятелей:

Греция уже покрывается зданиями; наступает золотой век Перикла; архитектура гордится именами *Фидия, Иктинуса и Калликрата*, строителей Парфенона; Мнесикла, ваятеля Пропилеев, Филона, построившего Эдем. Ионический ордер достиг полного развития в храме Минервы Полиады и Эрехтея [1. Л. 28].

Еще более коротко, перечисляя имена императоров, уже без внимания к архитекторам и их нововведениям, характеризует Майков архитектуру римскую. Эти записи строятся на основе цитатного, аллюзивного способа введения информации, позволяющего сделать очень емким, насыщенным смыслами сравнительно небольшой по объему фрагмент. Представление о целой эпохе формируется здесь посредством называния ее знаковых представителей в истории искусства². Это качество в более оформленном и законченном виде определит через много лет содержательное и стилистическое своеобразие статей Майкова о выставках в Академии художеств.

На полях страницы, посвященной описанию важнейших вех развития античной архитектуры, Майков записывает объемное дополнение, в котором характеризует отличительные особенности греческой и римской архитектуры, объясняя их климатом, уровнем технического развития и требованиями общественной жизни:

Характер собственно древнегреческой архитектуры б<ыл> след<ующим> и объясняется требованиями греческой жары: климат позволил гражданам решать дела общественные и остальные под открытым небом, что вошло у них в обычай и в привычку; две вещи кроме того сему способствовали: образ правления и незнание стекла и сводов, след<овательно>, храмы не м<огли> б<ыть> обширны. Поэтому старались вознаградить малость внутренности портиками в два и более ряда колонн.

¹ Используемые в данной статье фрагменты очерка Майкова «Об архитектуре» воспроизводятся по сохранившейся в Отделе рукописей ИРЛИ РАН авторской рукописи [1. Л. 27 об.–29 об.] с соблюдением современных норм орфографии и пунктуации, при этом характерные неправильности и особенности авторского написания максимально сохранены. Слова, подчеркнутые автором, воспроизводятся курсивом, в квадратных скобках восстанавливаются зачеркнутые слова, в угловых – конъектуры слов, сокращенных Майковым в рукописи. Купюры, сделанные при цитировании фрагментов очерка автором статьи, обозначены многоточием.

² Подобный принцип описания доминирует в большинстве парижских записей. Подробнее об этом см.: [14].

Для Рима необходимы были здания огромные... Но отличие римской архитектуры от греческой состоит не в огромности зданий, а во введении арки. Может быть, изобретение ее и не принадлежало им; может быть, ее знали и Греки, и Этруски, от которых Рим заимствовал первых строителей, но не употребляли. ... От этого многое существенно изменилось в образе постройки. То, что для греческой архитектуры было необходимо, при введении свода и арки оказалось излишним, например, у Греков все здания опирались на колонны, которые были, следовательно, необходимы, у Римлян сделались необходимыми стены толстые, а колонны только для красоты. Фронтоны, пилястры, триглыфы, словом, все части греческой архитектуры потеряли свое значение, войдя в состав римской [1. Л. 28].

Содержание этой вставки подчеркивает, что автора очерка интересуют не собственно памятники архитектуры, но сам процесс исторического изменения отдельных архитектурных форм. Не менее важной задачей становится для него выявление причин, определяющих формирование самобытного облика предметов художественной культуры, осознание смысла культурных процессов, повлекших за собой эти изменения.

Далее Майков переходит к характеристике состояния архитектуры после падения Римской империи. В сложной ситуации культурно-исторического перепутья, когда неизбежным оказывается разрушение старой, сформированной веками традиции, его интерес обращается к изучению генезиса новых архитектурных стилей, вызванных к жизни глобальными изменениями мироустройства: разрушением античной цивилизации, поглощением ее основ варварскими народами и новыми потребностями духовного развития людей, возникшими в результате становления и развития христианства и формирования государственных образований. В Средние века в Европе шел процесс формирования местных национальных архитектурных стилей. В очерке Майков выделяет ранний готический, ламбардский, византийский, ламбардско-византийский и новогреческий стили, сопровождая их короткими лаконичными характеристиками и упоминая отдельные памятники [1. Л. 28]. Большинство из этих стилей в современной классификации принято объединять под общим названием «романский стиль». Этот термин был предложен в XIX в. французским антикваром и архитектором А. де Комоном, который в одном из своих сочинений указал на очевидную связь памятников архитектуры X–XII вв. с традициями древнеримской архитектуры и предложил для них общее название. Возможно, Майков не читал книги Комона «Histoire de l'architecture religieuse, militaire et civile au Moyen-Age», второе издание которой появилось в 1837 г. Термин отличается значительной долей условности и не принимает во внимание все важные проявления обобщенных под этим названием памятников архитектуры. Майкова могло не удовлетворить это слишком обобщенное название, не позволяющее указать на значительную разницу между конкретными проявлениями этого стиля и отразить динамику развития от ранних простейших форм к его более поздним вариантам. Это послужило импульсом к созданию собственной концепции развития европейских архитектурных стилей. Сопоставление выделяемых Майковым стилей и зданий, явившихся, с его точки зрения, характерными их образцами, с совре-

менной классификацией стилей и трактовкой названных им памятников архитектуры позволяет понять оригинальность предлагаемой им обобщенной схемы развития европейской архитектуры и ее содержательную основательность. Майков формирует собственное суждение о принадлежности ряда шедевров итальянской архитектуры Средних веков к тому или иному стилю. Ярким примером этого становится предложенное им выделение ломбардо-византийского стиля архитектуры и перечисление его лучших образцов:

В последствии времени к Ламбардскому присоединился *Византийский*, который произошел случайно из остатков греческой и римской архитектуры, с плоскими куполами и мелкими колоннами. Такой Ломбардо-Византийской архитектуры здания суть: Соборная Церковь в Пизе, XI века; колокольня там же; Миланский собор [1. Л. 28 об].

Названные памятники традиционно относят к образцам разных стилей архитектуры. Майков же не без основания обнаруживает в них общие черты. В современной классификации Пизанский собор и колокольня рассматриваются как характерные образцы одной из местных форм романского стиля (ломбардской) [15. С. 570]. Кафедральный собор в Милане в настоящее время признан ярким образцом итальянской готики [15. С. 380, 600]. В результате долгой истории возведения в облике последнего обнаруживается сочетание множества архитектурных традиций Византии и Северной Италии: в плане он изначально имел форму византийского пятикупольного креста, которая существенно изменена перестройками XII–XIV вв., форма фасада традиционна для памятников ломбардского стиля [15. С. 380, 600]. Два этих качества характеризуют и кафедральный собор в Пизе. Очевидное сходство в форме и основных конструктивных элементах дает основание Майкову назвать Пизанский и Миланский соборы памятниками архитектуры, принадлежащими одному стилю, несмотря на различия в деталях отделки зданий. Становится очевидным, что разрабатываемая Майковым классификация европейских архитектурных стилей отличается от принятой в настоящее время обобщенной условной классификации большим вниманием к деталям и характерным особенностям зданий. Пизанский собор вбирает характерные элементы византийской архитектуры. Миланский собор лишь в отдельных характеристиках отделки соответствует канонам готического стиля, отличаясь от большинства образцов более приземленной формой фасада.

Описание тенденций развития европейской архитектуры Средних веков на полях опять сопровождается объемным дополнением, занимающим все свободное место на странице. Майков считает важным ввести в конспект информацию о том, как распространение христианства и потребность в проведении массовых богослужений влияли на трансформацию античных построек, формирование традиций христианского храмового зодчества и базовых форм христианских храмов. Основное внимание он уделяет здесь базилике – языческой архитектурной форме, выявляя предпосылки, сделавшие возможным использование ее вместительного внутреннего пространства для решения задач культа и дальнейшую трансформацию этой формы в византийской традиции культового строительства в форму крестово-купольного храма [1. Л. 28].

Важным фактом, определившим характерные формы европейского зодчества на новом этапе исторического развития, Майков считает влияние архитектурных традиций Ближнего Востока. Это связано с отсутствием территориальной и культурной изоляции и распространением античной цивилизации на эти земли:

...греческий элемент, брошенный на Восток, породил там новый стиль; из египетской и греческой образовалась архитектура арабская или сарацинская» [1. Л. 28 об.].

Продолжительная арабская экспансия Пиренейского полуострова привела к взаимодействию различных архитектурных традиций, благодаря которому на юге Европы сформировалась «архитектура мавританская, величаявая, спокойная, роскошная» [1. Л. 29]. Содержание записи опять выявляет интерес Майкова к осмыслению причин появления новых архитектурных форм:

Главное различие араб<ской> и мавр<итанской> арх<итектуры> состоит в форме арки: у арабов они сверху эллиптические, и часто даже заостренные; мавры же описывали их частью правильного круга, т<ак> ч<то> свод в <нрзб.> своих суживается. Наконец в VIII веке, во время цветущего состояния калифов, арх<итектура> сарацин разлилась повсюду [1. Л. 29].

Последнее, по мнению Майкова, оказало значительное влияние на становление готической архитектуры.

Осмысливая генезис европейских архитектурных стилей, Майков видит основную продуктивную тенденцию развития архитектурных форм, объединяющую все национальные традиции Средневековья, в развитии готической архитектуры. Это тем более показательно, что в эпоху Возрождения и последующие эпохи готика оценивалась весьма негативно, все ее проявления принято было рассматривать как факт вопиющей деградации вкуса [16. С. 22–38]. Только во второй половине XVIII в. в сознании представителей эстетической мысли постепенно начинается «реабилитация» готики и осмысление ее значения в истории развития культуры европейских народов.

Экскурс в историю архитектуры Майков заканчивает следующим выводом:

Таким образом, ист<орию> Архит<ектуры> до сих пор [мы можем разд]¹ я разделяю на 2 периода, *греческий* и *греко-римский*; второй период национальный: я беру греческий, а не египетский, индийский и пр<очие>, потому что он служил основой позднейшим, темою, от которой мотивы повторяются во всех позднейших отраслях, точно так, как члены одного рода имеют фамильное сходство как между собою, так и с родоначальником. Второй период произвел архитектуру *готическую* и *арабскую*, кои преобладают, хотя еще существуют и другие: ломбардский, византийские и пр<очие> [1. Л. 29–29 об.].

Таким образом, в качестве двух важнейших тенденций, определяющих развитие европейской архитектуры вплоть до эпохи Возрождения, Майков называет формирование готического и арабского стилей. По его мнению, они сформировались под влиянием взаимодействия античных архитектурных

¹ В квадратные скобки заключены слова, вычеркнутые Майковым.

традиций и развивающихся в Средние века местных национальных форм зодчества и своими конструктивными открытиями подготовили основу развития архитектурных форм последующих эпох. Авторские исправления в тексте рукописи свидетельствуют о стремлении выразить в очерке собственные представления о периодизации истории архитектуры, основой для которых служит прямое сопоставление объективных фактов. За этим выводом в дневнике следует схема, отражающая его содержание [1. Л. 29 об.].

Особенности проблематики очерка, общий характер и логическая последовательность авторских суждений показывают, что Майкова интересуют не только факты развития архитектурных стилей, но прежде всего их историко-культурное исследование, параметры которого уже определены в этих коротких и емких записях. Вследствие этого автор очерка уделяет значительное внимание определению причин, повлекших за собой значительные изменения в конструкции общественных зданий и организации их внутреннего пространства. К этим дневниковым записям примыкают сохранившиеся в архиве Майкова конспекты об истории развития греческой скульптуры [17], о связи религии и искусства [18], которые могут быть отнесены к этому периоду. Это свидетельствует о настойчивом внимании будущего художественного критика к фактам истории искусства, к выявлению диалектики эстетической проблематики разных эпох.

Заканчивается очерк описанием тенденций развития итальянской архитектуры XV в.:

Пятнадцатый век есть век воскрешения древности. Искусства, приняв за тип красоты произведения древности, стремятся к нему. Флорент<иец> Брунеллески, ум<ер> 1444, открыл и определил различие ордеров, что во втором периоде было потеряно; воздвигает купол во Флоренции, начатый Арнольфом ди <Лапо>. Леон Бапт<ист> Альберти пишет, *Андрей Органьо* вводит опять арки с полного [циркуля] центра. Но для дальнейших исследований у меня нет теперь под рукой хороших источников, и потому пойду обедать [1. Л. 29 об.].

Лаконичный фактографический принцип изложения свидетельствует о том, что Майкову оказывается важным восстановить саму последовательность обретения знаний, накопленных веками развития античной архитектуры и утраченных в период становления европейских национальных традиций, осознать механизмы саморефлексии культуры. Очень симптоматично здесь упоминание имени Ф. Брунеллески, с деятельностью которого в Италии связывали возрождение великой архитектурной традиции Античности, утраченной в Средние века [16. С. 21–22].

Процитированный отрывок также позволяет поставить вопрос об источниках, использованных Майковым в процессе написания очерка, и принципах использования «чужого» слова. На протяжении всей записи автор ни разу не делает ссылок на прочитанную литературу, только в самом конце он упоминает о чтении сочинения Л.Б. Альберти, одного из крупнейших архитекторов и историков архитектуры эпохи Возрождения. Источниками информации для написания очерка могли послужить как авторитетные трактаты об античной архитектуре Витрувия, Л.Б. Альберти, А. Палладио, их последователей, так и их многочисленные переложения, и новые издания, в частности объем-

ный путеводитель А. Нибби «Roma antica», вышедший в Риме в 1838 г. и получивший высокую оценку современников, в том числе Н.В. Гоголя, и наконец, всевозможные компилятивные источники, которые Майков мог найти в библиотеках или книжных лавках Рима.

Установление источников в данном случае затрудняет одна особенность научной литературы об архитектуре – характерное для работ даже самых авторитетных исследователей отсутствие последовательного и точного освещения истории вопроса и прямых указаний на то, что уже установлено их предшественниками. Так, схемы Колизея и цирка Ромула, перерисованные на полях дневника Майкова [1. Л. 24, 25 об.], свидетельствуют о том, что он пользовался источниками, в которых уже сложились принципы архитектурной графики. Особая роль в этом принадлежала А. Палладио, однако по указанной уже причине мы не можем уверенно утверждать, что автор очерка был знаком с трудами этого архитектора и ученого. Майков заимствует из источников объективные факты, не обращая внимания на их интерпретацию, и потом выражает свое суждение, о чем свидетельствуют некоторые исправления, вносимые автором в текст. Наличие вставок на полях, немногочисленных дописок и исправлений также свидетельствует о том, что автор очерка создавал собственную аналитическую концепцию и осознанно работал над структурой и содержанием очерка. Это, по-видимому, обуславливает отсутствие ссылок на прочитанную литературу, тем более что подобные объективные описания составляли «общее место» в сочинениях об архитектуре.

В целом Майков не отличался отсутствием должного внимания и уважения к авторам прочитанных книг. Одна из парижских записей дневника свидетельствует как раз об обратном: Майков описывает купленные книги, среди которых оказывается сочинение Л. Виардо «Les musées de l'Italie», привлекающее его внимание простотой и ясностью изложения истории развития живописи от древних времен до эпохи высокого Возрождения [4. С. 406]. Последняя фраза очерка («Но для дальнейших исследований у меня нет теперь под рукой хороших источников, и потому пойду обедать») также отражает характер обращения к источникам: Майков ведет самостоятельное исследование, он опирается на фактический материал, почерпнутый из прочитанных сочинений, на основании которого формирует собственную концепцию исторического развития архитектурных стилей. «Чужое» слово здесь становится основой формирования самостоятельного суждения, выстраивания собственного культурного текста, вызванного к жизни потребностью систематизировать впечатления от знакомства с фактами истории европейской культуры, лаконично и емко реализовать собственное мнение.

Появлению в тексте итальянской части путевого дневника А.Н. Майкова очерка «Об архитектуре» способствовало знакомство с памятниками архитектуры Вечного города, соединившего в себе множество культурных эпох и ставшего энциклопедией европейской художественной культуры. Сама атмосфера Рима заставляет Майкова погрузиться в его изучение, попытаться на этом богатом и разнообразном материале познать законы развития духовной и материальной культуры человечества, нравственно-этические, социальные и эстетические потребности, определяющие содержание общественной жизни.

ни каждой эпохи и отражающиеся в сущности содержания и формы созданных в каждый конкретный исторический момент художественных произведений. Следствием этого становятся глубинные изменения в жанровой структуре дневника, постепенное преобразование его в рабочую тетрадь или записную книжку, использование крупных интертекстуальных форм (переводов, описаний памятников архитектуры), востребованных для усиления гносеологического потенциала документа. В связи с этим сам Майков, судя по почерку, через много лет внес на первый лист характерный подзаголовок: «Дневник, веденный мною о виденном и прочитанном во время первого путешествия в Париж и Рим в 1842 г.» [1. Л. 1], – подчеркнув, таким образом, своеобразие документа в контексте жанровой традиции. Особое значение приобретает очерк «Об архитектуре» в контексте изучения деятельности А.Н. Майкова – художественного критика. В его статьях о выставках в Императорской Академии художеств, написанных в 1847–1853 гг., формируется новый современный подход к трактовке произведений изобразительного искусства любой эпохи¹.

Литература

1. Майков А.Н. Путевой дневник 1842 г. // РО ИРЛИ. № 17305.
2. Майков А.Н. Путевой дневник 1842–1843 гг. Ч. 1. Публикация О.В. Седельниковой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2007–2008 гг. СПб., 2010. С. 105–146.
3. Майков Аполлон. Порядок путешествия беспорядочных путешественников (фрагмент) / Публ. О. Седельниковой // *Euroa orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell'Est Europeo*. XXIX. 2010. S. 71–78.
4. Майков А.Н. Путевой дневник 1842–1843 гг. Ч. 2 / публ. О.В. Седельниковой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2009–2010 гг. СПб., 2011. С. 401–437.
5. Белинский В.Г. Сочинения Ап. Майкова // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1953–1959. Т. 6. С. 7–31.
6. Плетнев П.А. Стихотворения Аполлона Майкова // Современник. 1842. Т. 26. С. 49–51.
7. Златковский М.Л. Аполлон Николаевич Майков. 1821–1897 г.: биограф. очерк. 2-е изд., значит. доп. СПб., 1898.
8. Баевский В.С. Майков Аполлон Николаевич // Русские писатели. 1800–1917: биогр. слов. Т. 3. М., 1994. С. 453–458.
9. Седельникова О.В. Ф.М. Достоевский и кружок Майковых. Томск, 2006.
10. Седельникова О.В. Статьи А.Н. Майкова о выставках в Академии художеств и их значение в развитии эстетического сознания 1840–1850-х гг. // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2010. № 3 (11). С. 81–96.
11. Майков А.Н. Письма родителям // РО ИРЛИ. № 16994.
12. Из архива А.Н. Майкова («Три смерти», «Машенька», «Очерки Рима») / публ. И.Г. Ямпольского // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 г. Л., 1978. С. 30–56.
13. Седельникова О.В. «Итальянские драматурги исключительны...» Ст. 1: Заметки об итальянской драматургии в путевом дневнике А.Н. Майкова 1842–1843 гг. // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2012. № 1 (17). С. 94–108.
14. Седельникова О.В. Интертекстуальность дневниковой прозы (на материале путевого дневника А.Н. Майкова 1842–1843 гг.) // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2011. № 2 (14). С. 110–121.
15. Всеобщая история архитектуры: в 5 т. / под ред. Б.П. Михайлова. М., 1958. Т. 1.
16. Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. М., 1994.
17. Майков А.Н. Черновые материалы для статьи об истории искусства // РО ИРЛИ. 16623.

¹ Подробнее об этом см.: [10, 19, 20].

18. *Майков А.Н.* К истории религиозных направлений и влияния их на искусство // РО ИРЛИ. 16599.

19. *Седельникова О.В.* Проблема историзма в статьях А.Н. Майкова о выставках в императорской академии художеств // Вестн. Том. гос. ун-та. 2011. № 346. С. 36–39.

20. *Седельникова О.В.* Проблема современного содержания произведения искусства в статьях А.Н. Майкова о выставках в Академии художеств // Вестн. Челяб. гос. ун-та. 2009. № 43 (181). Вып. 39. С. 123–128.

ЖУРНАЛИСТИКА

УДК 070.1

DOI 10.17223/19986645/22/8

В.В. Витвинчук

КОНСТРУИРОВАНИЕ МЕДИАСОБЫТИЯ: СПЕЦИФИКА СОЦИАЛЬНОГО ХРОНОТОПА

На основе анализа публикаций о затоплении теплохода «Булгария» в статье исследуются механизмы конструирования медиасобытия и наполнения массового информационного потока. Раскрывается специфика рекурсивного воспроизведения коммуникационной системы журналистики посредством ментальных алгоритмов сознания. Автор актуализирует значение индивидуального хронотопа в интерпретации события журналистом и приходит к выводу о возможности наполнения публикуемых материалов социальным смыслом путем использования культурных ментефактов, соотносящих отражаемое событие с социальными процессами и проблемами.

Ключевые слова: медиасобытие, социальность, хронотоп, ментефакт, рекурсия.

Современные средства массовой информации всецело технологичны, это обусловлено развитием каналов передачи информации. Существование Интернета сделало очевидным тот факт, что информация и интенсивность ее передачи способны влиять на такие фундаментальные категории бытия человека, как время и пространство в их перцептивном аспекте. Массовый информационный поток не только трансформировал методологию журналистской работы, изменил представление о доступности и качестве информации, но и ускорил течение социального времени, спрессовал пространственные характеристики. По мнению В.Г. Буданова [1], темпы потребления информации посредством Интернета сталкивают человека с информационным хаосом и либо повергают его в прострацию, либо учат новым методам работы с Информацией.

Все элементы структуры современных СМИ взаимосвязаны, очень чувствительны к информационным флуктуациям и не ограничены какими-либо объемами, кроме человеческого ресурса. Потенциал такой системы способен порождать информационный хаос под воздействием внешних событий реальности, которые представляют интерес для большей части аудитории: «Чем больше информации, тем труднее в этом хаосе найти долю смысла, соотносимого хотя бы с обыденными представлениями о реальности» [2. С. 41].

Социальность определяет место и роль журналистики в обществе. Журналистика – это социальный инструмент, порожденный инстинктом самосохранения общества, а социальное – это среда всей журналистской деятельности. Каким образом журналистика конструирует социальность? Очевидно, что это происходит в процессе поиска, распознавания и решения значимых социальных проблем.

«Пространство массовой коммуникации, создаваемое журналистикой, можно рассматривать как пространство конструирования, бытования и

трансляции социальных смыслов, мотивирующих социальное действие» [2. С. 45]. Сама по себе журналистика не способна решить социальную проблему, но она может актуализировать информацию о ней в общественном сознании посредством донесения адекватного смысла о событии или процессе до аудитории. Именно поиском и трансляцией смысла должен заниматься журналист, поскольку у рядового читателя в условиях хаоса информационных потоков на это уже нет времени.

Событие, произошедшее в реальности, отражается средствами массовой информации, становясь медиасобытием, которое лишь отчасти следует за реальностью, но во многом является произвольным субъективным видением. Информация преломляется сквозь призму редакционной политики, специфики канала коммуникации и личности журналиста: «Картина мира, формируемая средствами массовой информации, далеко не адекватна объективной реальности. Она формируется субъектами информационной деятельности» [3. С. 87]. Журналист как один из ключевых субъектов информационной деятельности определяет смысловой потенциал медиасобытия, который может реализоваться в сознании аудитории и маркировать модус фрагмента реальности.

Как происходит констелляция смысла медиасобытия? Другими словами, где расположена и как конструируется «точка сборки» смысла? Одним из базовых элементов медиасобытия, ярко отражающих его субъективный смысл, является образ времени/пространства, именуемый хронотопом (М.М. Бахтин). Каждый журналист наполняет медиасобытие своим ощущением времени и пространства.

«Хронотоп – это существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений...» [4. С. 9], также это «...психологический конструкт, образовавшийся в определенное время в определенном месте с большим выделением психофизической энергии и привнесением особо определяющего смысла» [5. С. 206–207]. Для обозначения познавательного потенциала хронотопа используется понятие «энергия хронотопа», которая измеряет способность пространственно-временных отношений актуализировать информацию о воспринимаемой действительности в сознании индивида.

События, имеющие определенную локализацию в реальности, могут быть перенесены в пространство виртуальной реальности журналистского произведения и актуализированы посредством конструирования хронотопа, имеющего некоторый энергетический потенциал. Журналист произвольно генерирует энергию хронотопа, определяя скорость течения событий, их череду и сменность, последовательность мыслей. Локализация медиасобытия задает пространственный масштаб, а динамика изменений – временные параметры, но эти характеристики всегда определяются интерпретатором. По мнению Т.М. Дридзе [6], интерпретация обусловлена «уровнем семиотической подготовки» автора, т.е. «багажом» представлений об арсенале социально-культурных знаков и инструментальной способностью порождать из них тексты.

Уровень семиотической подготовки журналиста задает модус энергии хронотопа, которая может спровоцировать у аудитории побуждение и движение, а может – апатию и безразличие. Энергия хронотопа обусловлена личностью автора: «Коммуникатор, создающий текст, одновременно является

интерпретатором как своего собственного текста, так и множества разнообразных текстов, толкуемых им в духе времени, ситуации, определенного контекста, в рамках определенной, принятой для той или иной языковой подсистемы, системы значений, а также своего коммуникативного опыта, своих ценностных ориентаций, своей жизненной ситуации и т.п.» [6. С. 124–125].

Первый уровень выражения хронотопа – это прямая манифестация времени и пространства. Она присутствует почти в каждом журналистском материале и реализует в себе ответы на вопросы: кто (что), где и когда. Для аудитории это отправная точка рефлексии над прочитанным. Журналист, изучающий проблему более подробно, рассматривающий предысторию, причины, последствия и другие аспекты, формирует хронотоп второго уровня. В таком хронотопе проявляется субъективное видение автора, оптическое выражение его профессионализма и социальной позиции.

Журналист интерпретирует информацию о реальности, переводя ее в определенную знаковую форму. Процесс интерпретации базируется на ментальных алгоритмах, обеспечивающих распознавание старых и конструирование новых смыслов. Своеобразным алгоритмом выступает образ, который можно принять за «квант смысловой информации». Компиляция образов в журналистском материале представляет собой квантование информационного сигнала: «В журналистском факте реализуется энергия квантового перехода: образа-сигнала в образ-модель, образ-концентрат, образ-факт, образ-понятие, образ-тезис» [3. С. 95]. Базовый образ материала концентрирует смысл и определяет эволюцию медиасобытия.

По мнению профессора В.Д. Мансуровой, «...процесс интериоризации реальности коммуникационной системой журналистики представляет собой рекурсию – создание копий заданных базовых алгоритмов. ...В журналистике, базирующейся на особом способе реализации социального познания – интерпретации, рекурсивным преобразователем может быть личность журналиста» [2. С. 102–103].

Работа журналиста с информацией о реальности по принципу рекурсивного преобразования, базирующегося на некоторых ментальных алгоритмах (в терминологии В.В. Красных, «фрейм-структурах») [7], определяет механизмы конструирования медиасобытия.

Хронотоп – это инструмент, при помощи которого журналист конструирует социальные смыслы в своем произведении. Этот процесс зависит от способа, которым журналист воспроизводит топологию события в хронотопическом ракурсе. Наглядным примером алгоритмического воссоздания события является освещение в СМИ «гибели» теплохода «Булгария» 10 июля 2011 г. Эта катастрофа заняла второе место в медиарейтинге самых заметных событий 2011 г., подготовленном информационно-аналитической системой "Медialogия" по заказу "Независимой газеты"[8].

При анализе 100 материалов о затоплении теплохода «Булгария» был выявлен набор типичных ментефактов, которыми оперировали журналисты, создавая материалы о трагедии. Каждый материал строился на определенном соотношении концептов, которые являются производным образованием от ключевых слов, наиболее часто употребляемых авторами текстов. Учитывая, что объем некоторых рассматриваемых понятий включает другие из выяв-

ленного ряда, их можно объединить в группу из пяти структурных элементов медиасобытия с конкретной частотой употребления: трагедия (крушение, затопление) – 82, причина (погодные условия, халатность, неисправность) – 74, вина – 61, спасение – 60, гибель – 77.

Можно выявить базовый образ-алгоритм, который служит отправной точкой рекурсивного воссоздания события: «В момент крушения на Волге бушевала гроза, в какой-то момент судно просто завалилось на правый борт и моментально, буквально за 3 минуты утонуло» [9]. В приведенной цитате автор использует стереотипную ситуацию – «бушевала гроза», которая в сжатом виде несет семантику угрозы, предчувствия трагедии. Посредством реализации одного или нескольких выявленных концептов через базовый алгоритм отражается топология события.

Во всех материалах о затоплении теплохода топология события воссоздается практически одинаковыми языковыми средствами: Куйбышевское водохранилище, бушевала гроза, крен на правый борт, вода хлынула в открытые иллюминаторы, кто-то закричал, предупреждение об эвакуации, давка, дети были закрыты в музыкальном зале, люди прыгали за борт, холодная вода, грузовые судна прошли мимо, спасательная операция и др.

Если во всех материалах используются одинаковые маркеры пространственности и определенный набор концептов, в чем же заключается авторская интерпретация, способная дополнить материал социальными смыслами? Журналист может акцентировать внимание на одном из образов либо представить читателю набор быстро сменяющих друг друга «картинок», может сжато воспроизвести все событие либо подробно остановиться на одном из фрагментов, другими словами, автор интерпретирует время, ускоряя или замедляя его, и создает индивидуальный хронотоп материала.

Базовый концепт играл роль рекурсивного преобразователя в воссоздании медиасобытия лишь в первый день после затопления, в дальнейшем на первый план выходят прочие концепты из выявленного набора. Порой базовый концепт материала выносится в сильную позицию заголовка: причина – «Внепогодные условия» [10], «Человеческий фактор» [11], «Бомбилы на рейде» [12]; вина – «Следствие заглянуло на дно» [13], гибель – «Число погибших при крушении теплохода "Булгария" достигло 86 человек» [14]; спасение – «Спасатели прекратили работы на «Булгарии» [15].

Воссоздание медиасобытия из набора концептов соотносится с социальными процессами и проблемами, переживаемыми обществом. В процессе интерпретации привносятся культурные, социокультурные знаки и когнитивные элементы, которые придают социальную значимость журналистскому материалу. Расширение локальной трагедии до общесоциального масштаба может осуществляться путем использования стереотипов и прецедентных феноменов, как это делает журналист «Независимой газеты» в материале «Гибель "Булгарии" и "Чудо на Гудзоне"»: «Тут невольно всплывают исторические аналогии. В 1878 году после гибели на Темзе, в черте Лондона, прогулочного парохода «Принцесса Алиса»...» [16]. Указывая на прецедент из английской истории, автор сравнивает реакцию российского и английского общества на подобные катастрофы. Усиливая эмоциональный накал материала, журналист приводит прецедентный текст – «бьет по мозгам», вызываю-

щий у русскоязычного читателя в памяти продолжение строк известной песни – «переживем, ну и черт с ним», что указывает на типичную причину таких трагедий – халатность и наплевательское отношение. Далее автор приводит несколько стереотипных ситуаций, подчеркивающих системные недостатки государственного управления в технологической сфере: «Стала индикатором абсолютного неблагополучия нашей патриархальной системы управления технологическими процессами и системами», «Реакция высшего государственного руководства на этот инцидент была вполне ожидаемой». Благодаря концентрации смысла и предопределенности реакции на стереотип автору не требуются длительная процедура аргументации и анализа, он задает смысл, заранее соотнесенный с эмоциональным ответом.

Опирируя ментефактами, журналисты воспроизводят событие реально-сти. Каждое вербальное воплощение события базируется на ментальных алгоритмах сознания, позволяющих с большой скоростью отражать событие в понятной для аудитории форме. Это, в свою очередь, провоцирует огромное количество материалов о трагедии. Медиасобытие становится алгоритмом, посредством которого коммуникационная сеть наполняется информацией, резонирующей с общественным мнением. Используя данные поисковой сети «Яндекс-новости», можно подсчитать, что на следующий день после трагедии в рунете появилось 3249 сообщений по теме затопления судна, еще через день – 3089. В короткий период рунет захлестнули тысячи сообщений о теплоходе «Булгария», и это можно расценивать как свидетельство информационного хаоса. Согласно принципам синергетики «...хаос обитает на границе пространственно-временных масштабов нашего восприятия реальности как уже ставшего бытия [1. С. 32]». В условиях хаоса система неустойчива и журналист может актуализировать социальный смысл события методом реализации социального хронотопа: «Именно в хаотической эволюционной фазе возможно восприятие, получение информации из целостного источника, синхронизация и гармонизация системы, в согласии с космическими принципами» [1. С. 36].

В неравновесной коммуникационной системе журналистики, где уровень энтропии очень высок, даже незначительное внешнее влияние может определить весь дальнейший ход эволюции медиасобытия. Для журналиста очень важно не упустить время для высказывания, поскольку с течением времени все сильнее начинает проявляться еще одно свойство системы – стремление к гомеостазу. Это подтверждается эмпирическим путем: уже через 4 дня после трагедии частота появления информации о событии снижается в два раза по сравнению с пиковым состоянием. Через 10 дней частота снижается в 6 раз, а через 20 дней в рунете появляется только 42 сообщения, затрагивающих тему затопления теплохода «Булгария». С этого момента и в течение еще 40 дней в рунете появляется в пределах 50–100 сообщений о трагедии ежедневно. Можно сказать, что хаотичный информационный поток в коммуникационной системе, спровоцированный затоплением теплохода, за 20 суток перешел в гомеостатическое состояние. В данном случае ключевым параметром хаоса является скорость производства и воспроизводства информации как индикатор постоянного изменения, текучести. Большое количество сообщений, вброшенных в коммуникационную систему за небольшой промежуток вре-

мени, порождает многовариативность медиареальности в отношении описываемого события, что представляет собой информационный хаос. Снижение количества сообщений свидетельствует о том, что картина медиареальности стала относительно статичной и не подверженной ежеминутным изменениям.

Коммуникационная система массмедиа ориентирована на быстрое «забывание» под внешним информационным воздействием: уже 22 июля СМИ захлестнули сообщения о террористических актах в Норвегии, а 30 июля – о банкротстве авиакомпании «Континент». В то же время нельзя говорить о полном угасании медиасобытия, «Булгария» продолжает вызывать резонанс в блогах и социальных сетях.

Факт затопления теплохода «Булгария» и гибели 122 человек сам по себе не является свидетельством флуктуации в социальной системе. Ежедневно в России умирает гораздо больше людей по различным причинам, и это до определенного времени не вызывает значительных системных изменений. Но став медиасобытием, эта катастрофа приобретает свойство «эффекта бабочки» и запускает серьезные колебательные процессы в коммуникационной системе массмедиа.

Информационная активность в рамках рассматриваемого медиасобытия характеризуется резкими колебательными «всплесками», провоцируемыми внешними раздражителями (процедура подъема теплохода со дна водохранилища, обнародование причин трагедии, самоубийство следователя и т.д.). Всплески быстро затухают, но эти процессы дают основание утверждать, что медиасобытие имеет самоподдерживающий характер. Журналисты находят новые информационные фрагменты (события) и присоединяют их к основному медиасобытию. Зачастую в результате таких операций в интерпретацию медиасобытия журналисты привносят информацию, лишь косвенно относящуюся или вообще не относящуюся к факту трагедии: так множатся микрособытия, нелегитимно присваивающие себе информационную актуальность основного события и увеличивающие уровень псевдособытийности.

В ряде случаев основное внимание уделяется временному параметру, а пространственная локализация остается размытой. События, преподнесенные таким образом, растворяются в пространстве темпоральной реальности. Информация исходит из некоего нерелексируемого источника, поскольку не привязана к месту. В таких условиях сообщение пресс-службы МЧС и высказывание обывателя о трагедии уравниваются в сознании читателя. Аудитория получает обрывки информации, невстраиваемой в пространственно-временной континуум, а следовательно, почти невоспринимаемой.

Можно заключить, что медиасобытие – это факт в процессе его превращения в событийную ситуацию. Будучи воспроизведенной в типичных концептах, событийная ситуация провоцирует поток материалов с различным содержанием. Произвольные манипуляции журналистов с набором концептов как структурных элементов сообщения позволяют коммуникационной системе массмедиа воспроизводить себя с большой скоростью.

Информационный поток, создаваемый базовыми алгоритмами, настолько интенсивен, что неизбежно ввергает коммуникационную систему в хаос. В условиях информационного хаоса мнение журналиста, усиленное технологичностью каналов распространения информации, может стать параметром

порядка, воздействующим не только на систему массмедиа, но и на всю социальную систему.

Если в журналистскую интерпретацию события привносятся культурные ментефакты, соотносящие факт трагедии с социальными процессами и проблемами, хронотоп материала наполняется социальным смыслом, способным вызвать общественный резонанс. Будет ли журналистский материал способствовать «опрокидыванию» системы или ее организации в конструктивном русле, зависит от социальной авторского хронотопа.

Литература

1. Буданов В.Г. Методология сенергетики в постнеклассической науке и в образовании. М.: ЛКИ, 2008. 232 с.
2. Мансурова В.Д. «Медийный» человек российской провинции: динамика социального взаимодействия. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2011. 207 с.
3. Мансурова В.Д. Журналистская картина мира как фактор социальной детерминации. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2002. 237с.
4. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 301 с.
5. Дронова Т.А. Хронотопичность стиля мышления в контексте образа // Мир психологии. 2009. № 4.
6. Дридзе Т.М. Язык и социальная психология: учеб. пособие / под ред. и с предисл. А.А. Леонтьева. 2-е изд., доп. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 240 с.
7. Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. 375 с.
8. Вспомнить все / 24.01.2012 // Независимая газета. http://www.ng.ru/ng_politics/2012-01-24/9_total_recall.html.
9. Теплоход «Булгария» затонул за 3 минуты / 11.07.2011 // Агентство информационных сообщений. <http://vg-news.ru/news-teplokhod-bulgariya-zatonul-za-3-minuty>
10. Внепогодные условия / 13.07.2011 // Российская газета. <http://www.rg.ru/2011/07/13/prichini.html>
11. Человеческий фактор / 13.07.2011 // Российская газета. <http://www.rg.ru/2011/07/13/chesnakov.html>
12. Бомбилы на рейде / 15.07.2011 // Ведомости. http://www.vedomosti.ru/newspaper/article/265224/bombily_na_rejde
13. Следствие заглянуло на дно / 11.07.2011 // Российская газета. <http://www.rg.ru/2011/07/11/sledstvie-site.html>
14. Число погибших при крушении теплохода «Булгария» достигло 86 человек / 12.07.2011 // Российская газета. <http://www.rg.ru/2011/07/12/bulgaria86-anons.html>
15. Спасатели прекратили работы на «Булгари» / 15.07.2011 // Взгляд. <http://vz.ru/news/2011/7/15/507420.html>
16. Гибель «Булгарии» и «Чудо на Гудзоне» / 14.07.2011 // Независимая газета. http://www.ng.ru/politics/2011-07-14/3_kartblansh.html

УДК 070:93/94 (571.1)
DOI 10.17223/19986645/22/9

Н.В. Жиликова

К ИСТОРИИ ЗАМЫСЛА ГАЗЕТ П.И. МАКУШИНА «ТОМСКИЙ ЛИСТОК» И «ТОМСКИЙ СПРАВОЧНЫЙ ЛИСТОК»

В статье восстановлена история замысла первых издательских проектов известного сибирского предпринимателя и просветителя П.И. Макушина – газет «Томский листок» и «Томский справочный листок». Выявлены причины невыхода этих газет, их связь с осуществленными макушинскими изданиями, проведено сопоставление известных фактов с вновь выявленными. Анализируются дела III отделения Канцелярии Главного управления по делам печати Российского государственного исторического архива.

Ключевые слова: журналистика Сибири, П.И. Макушин, «Томский листок», «Томский справочный листок», цензура.

В истории сибирской дореволюционной журналистики, несмотря на существование многочисленных исследований, остается достаточно много «белых пятен», которые затрудняют понимание общего хода становления периодической печати в этом регионе. Однако изучение архивных дел позволяет обнаружить факты, дополняющие картину возникновения и развития газетно-журнальной периодики Сибири. В настоящем исследовании на основе фондов Российского государственного исторического архива (РГИА) проясняется история первых попыток выпуска периодических изданий сибирским предпринимателем и меценатом П.И. Макушиным.

Необходимо отметить, что в целом деятельность П.И. Макушина как издателя периодики изучена достаточно полно [1–11]. Известно, что первой газетой, издателем которой он выступил, была «Сибирская газета» – первое томское частное издание, выходившее с 1881 по 1888 г. Она была закрыта за «вредное направление», после чего с большим трудом П.И. Макушину удалось получить разрешение на издание газеты «Томский справочный листок» в 1894 г. В 1895 г. газета была переименована в «Томский листок», в 1897 г. стала называться «Сибирской жизнью». Одновременно с переименованиями удалось расширить программу газеты, благодаря чему «на выходе» она превратилась из справочного листка в полноценную общественно-политическую газету либерального направления.

Подробное описание издательской деятельности П.И. Макушина содержится в его мемуарах, которые были опубликованы в 1828 г. в журнале «Северная Азия» [12], на них ссылаются большинство исследователей сибирской журналистики. В своих воспоминаниях Макушин, рассказывая о сложном положении, возникшем после закрытия «Сибирской газеты», подчеркивал огромную роль князя Г.С. Голицына, который обещал поддержку начинаниям сибиряка в Петербурге. Макушин подробно описывал свой визит к князю в Петербург в марте 1894 г., рассказывал об отказе члена совета управления по делам печати Г. Адакеевского в издании полноценной газеты («Сибирской

жизни»). Все попытки Голицына помочь в сложившейся ситуации были тщетны: Макушин был «аттестован томским жандармом как человек, ведущий близкое знакомство со всеми политическими ссыльными, находящимися на территории Томска и ближайшей к Томской губернии местностях» [12. С. 95]. Тем не менее Макушину было разрешено издавать «справочный листок».

Макушин писал:

После такой справки, затрудняясь снова писать что-либо Феоктистову, князь посоветовал мне примириться с предложением Адакеевского и взять разрешение на издание «Томского справочного листка», прибавив для утешения: «Лихо – занать клин. Программу со временем вы можете расширить, а название газеты изменить. Эти ходатайства ваши будут рассматриваться уже без справок о вашей благонадежности. Особенно, если не будет возражений со стороны губернатора, через которого советую вам направить ваши ходатайства».

Поблагодарив его за «мудрый житейский совет», я подал прошение в главное управление по делам печати о разрешении мне издавать в Томске ежедневную газету «Томский справочный листок» по программе: 1) месяцеслов и календарные сведения, 2) правительственные распоряжения, 3) телеграммы северного агентства, 4) местная хроника, 5) отчеты о заседаниях городской думы, ученых, благотворительных и других местных обществ и судебных мест, без обсуждения судебных решений, 6) справочный отдел, 7) библиографические известия, 8) объявления.

30 апреля 1894 г., разрешение было уже в моих руках, а 2 июля 1894 г. вышел первый номер «Томского справочного листка» [12. С. 95–96].

История получения разрешения на издание «Томского справочного листка» с последующим переименованием газеты и расширением ее программы оставляет впечатление «внешней подсказки» Макушину этой схемы действий. Однако в РГИА хранятся два архивных дела, которые дополняют имеющиеся данные. Остановимся на них поподробнее.

Первое дело носит название «По изданию Г. Макушиным “Томского листка”» [13], оно датировано 1876 г.: уже это свидетельствует о том, что само словосочетание «Томский листок» было придумано П.И. Макушиным задолго до 1895 г.

Дело открывает прошение студента духовной семинарии Петра Ивановича Макушина, который 23 июня 1876 г. обратился в Главное управление по делам печати:

Я, нижеподписавшийся, желаю издавать в г. Томске с 1 января 1877 года еженедельную газету под названием «Томский листок» по нижеследующей программе:

- 1. Правительственные узаконения и распоряжения.*
- 2. Телеграммы политические и торговые.*
- 3. Статьи, касающиеся местного края в историческом, статистическом, этнографическом, торгово-промышленном и других отношениях.*
- 4. Изящная словесность: очерки местных нравов и разные мелкие беллетристические статьи в прозе и стихах.*
- 5. Отчеты о заседаниях разных обществ и собраний.*

6. Разного рода объявления и справочные сведения по частям торговой, промышленной и т.п. Календарные сведения, а также метеорологические бюллетени.

7. Критика и библиография: разбор и оценка выходящих книг и сочинений, а также журнальных статей.

8. Корреспонденции [13. Л. 1].

Подписная годовая цена предполагалась 5 рублей серебром. В качестве издателя и редактора планировал выступить сам П.И. Макушин, печатать газету он хотел в собственной типографии, которая находилась в Томске.

Опираясь на документы, содержащиеся в деле, можно восстановить следующую хронику событий:

26 июля 1876 г. Главное управление послало конфиденциальный запрос во II отделение Собственной Его Императорского Величества канцелярии о том, не имеется ли препятствий к изданию газеты в Томске [13. Л. 2].

24 августа от томского губернатора поступило уведомление о том, что «Макушин человек вполне благонадежный» и потому препятствий со стороны губернской власти к изданию «Томского листка» нет, кроме одного: губернатор уведомлял Главное управление о том, что он «не имеет в виду такое лицо, которому бы могла быть поручена цензура предполагаемой г. Макушиным к изданию газеты» [13. Л. 3]. Иными словами, в Томске не оказалось цензора – человека, которому губернатор мог бы поручить ответственное дело контроля за периодическим изданием.

20 сентября исправляющий должность начальника Главного управления по делам печати писал:

В виду полученного мною отзыва Томского губернатора о неимении лица, которому могло бы быть поручено цензирование вышеозначенного издания, я полагаю бы настоящее ходатайство о разрешении оногo отклонить. Какое свое заключение и имею честь представить на благоусмотрение Вашего Сиятельства [13. Л. 4].

6 октября в Томское городское полицейское управление было сообщено, что «на удовлетворение вышеозначенного его [Макушина. – Н.Ж.] ходатайства не последовало согласие Главного управления по делам печати» [13. Л. 5].

И только 15 октября 1876 г. в Главное управление по делам печати поступил отзыв из III отделения о том, что с его стороны «не встречается препятствий в удовлетворении ходатайства» [13. Л. 6]. Однако судьба газеты была уже решена, лист с отзывом был дополнительно вложен в уже закрытое дело.

Таким образом, издание «Томского листка» встретило непреодолимое препятствие – отсутствие цензора в Томске. Обдумав произошедшее, П.И. Макушин попробовал применить другую тактику, отраженную в деле «По изданию Петром Макушиным газеты "Томский справочный листок"» [14].

15 апреля 1878 г. П.И. Макушин подал в Главное управление по делам печати следующее прошение:

В 1876 году я беспокоил Главное управление по делам печати просьбою о разрешении мне издавать «Томский листок». Разрешение дано не было, кажется, вследствие отзыва Томского губернатора о неимении в его ведомстве свободного чиновника для цензирования означенного листка. Ограничив

ныне представленную тогда программу одними известиями и объявлениями, требующими только полицейской цензуры, я снова осмеливаюсь просить Главное управление по делам печати дозволить мне с 1 сентября сего года издавать в г. Томске газету под названием «Томский справочный листок» по следующей программе:

1. Известия: о разных ценах на местные и привозные товары, о ценах за провоз товаров до разных мест, о приходе и отходе почт и пароходов, о прибывающих и выбывающих лицах, о состоянии погоды, о зрелищах и увеселениях, выставках и проч.

2. Объявления казенных и общеизвестных мест и должностных лиц.

3. Объявления частных лиц.

Срок выхода будет два раза в неделю – по средам и субботам. Цена с доставкой на дом 2 рубля в год, с пересылкою в другие города – три рубля. Издателем и ответственным редактором буду я, нижеподписавшийся. Печататься газета будет в типографии торгового дома «Михайлов и Макушин», находящейся в Томске [14. Л. 1].

20 апреля 1878 г. исполняющий должность начальник Главного управления по делам печати В. Григорьев сообщил свое мнение о ходатайстве Макушина с перечислением всех обстоятельств этого дела:

Бывший смотритель Томского духовного училища, Потомственный Почетный гражданин Петр Макушин обратился в Главное управление по делам печати с ходатайством о разрешении ему издавать в городе Томске «Справочный листок», в котором предполагает помещать разного рода справочные сведения, как-то: о приходе и отходе почт пароходов, о ценах товаров, о зрелищах, увеселениях, выставках и частных объявлениях.

В 1876 году Макушину было отказано в разрешении издавать политическо-литературную газету «Томский листок» единственно в виду отзыва губернатора о неимении в его распоряжении лица, которому могло бы быть поручено цензирование этой газеты. Отзывы же о личности просителя как от губернатора, так и от III отделения Собственной его величества канцелярии были получены вполне благоприятные.

Принимая в соображение, что для рассмотрения «Справочного листка» нет надобности назначать особого цензора, так как все входящие в программу этого издания сведения могут быть печатаемы с разрешения местной полиции, я полагал бы возможным удовлетворить настоящее ходатайство Макушина [14. Л. 5–6].

5 мая 1878 г. программа «Томского справочного листка» была утверждена Главным управлением по делам печати, правда, из предполагаемых трех отделов осталось два:

1. Известия: о рыночных и торговых ценах на местные и привозные товары, о ценах за провоз товаров до разных мест, о приходе и отходе почт и пароходов, о прибывающих и выбывающих лицах, о состоянии погоды, о зрелищах и увеселениях, выставках и проч.

2. Объявления казенных и общественных мест и лиц должностных и частных [14. Л. 9].

Периодичность газеты определялась два раза в неделю, подписная цена – 2 рубля в год.

Также Главное управление по делам печати 5 мая уведомило П.И. Макушина, что «министр внутренних дел изволил разрешить издание вышеназванной газеты» [14. Л. 10], и выслало в Томск свидетельство Макушину [14. Л. 11], а также уведомления томскому губернатору и томского полицмейстера о разрешении на выход газеты [14. Л. 12, 13].

Однако издавать газету, разрешение на которую было получено с таким трудом, П.И. Макушин не спешил. Прошел год, но ни одного номера «Томского справочного листка» не было выпущено.

26 июня 1879 г. в Главное управление по делам печати поступило еще одно прошение от П.И. Макушина, в котором он сообщал:

Главное управление по делам печати разрешило мне от 5 мая 1878 года за № 2519 издавать «Томский справочный листок» по представленной мною программе. Находя оную слишком тесною и малосодержательною, я осмеливаюсь просить Главное управление дозволить мне дополнить ее следующими отделами:

- 1. Правительственные узаконения и распоряжения.*
- 2. Телеграммы политические и торговые.*
- 3. Статьи, касающиеся местного края в историческом, статистическом, этнографическом, торгово-промышленном и других отношениях* [14. Л. 15].

Реакцией на эту просьбу стало письмо, поступившее 25 июля томскому губернатору из Главного управления по делам печати:

Проживающий в г. Томске потомственный почетный гражданин Петр Иванович Макушин обратился в главное управление по делам печати с ходатайством о разрешении ему расширить программу издания «Томский справочный листок».

Принимая в соображение, что издание «Томского справочного листка» было разрешено 5 мая 1878 года и что до настоящего времени не было выпущено ни одного номера этого издания, главное управление по делам печати имеет честь покорнейше просить ваше превосходительство потребовать у г. Макушина [зачеркнуто: объявить г. Макушину, что] выданное ему свидетельство на издание газеты и объявить ему, что право на издание оной [зачеркнуто: обратиться с ходатайством о восстановлении права издавать разрешенную ему газету, а затем уже ходатайствовать о расширении программы оной] считается утратившим свою силу, а потому ходатайство оставлено без последствий [14. Л. 16].

Итак, анализ архивных дел позволяет сделать несколько выводов, касающихся деятельности Макушина как издателя периодики.

Прежде всего, очевидно, что «Сибирская газета», с истории которой всегда начинают рассказ об издательской деятельности Макушина, является далеко не первым его проектом в этой сфере: попытки основать собственное периодическое издание были предприняты им еще в 1876 г., когда он был студентом духовной семинарии. Тогда же появилось название «Томский листок», которое впоследствии было использовано Макушиным в конце XIX в.

Если в выходе «Томского листка» Макушину было отказано по причинам организационного характера – отсутствия в Томске человека, который смог бы выполнить роль цензора, то в случае с «Томским справочным листком» ситуация оказалась сложнее. Прежде всего, Макушин получил разрешение на

это издание, однако не стал его выпускать, потому что уже тогда задумал схему трансформации справочного листка в полноценную газету. Первый опыт реализации такой схемы оказался неудачным: Макушин не стал выпускать «Томский справочный листок» с крайне ограниченной программой, и именно это стало причиной не просто отказа в расширении газеты, но и отмены уже полученного разрешения на издание газеты. Очевидно, что эта схема была изобретением самого Макушина (а не князя Голицына), и в конце XIX в. он воспользовался именно ей.

Заметим, что в конце XIX в. для основания второго «Томского справочного листка» Макушин не воспользовался уже готовой разработанной программой проекта 1878 г. Сравнение программ макушинских газет говорит о том, что он скорее опирался на программу своей первой неосуществленной газеты (см. таблицу): «Томский справочный листок» 1894 г. состоит из 8 разделов, как «Томский листок» 1876 г., в то время как «Томский справочный листок» 1878-го имеет только три раздела. В 1894 г., как и в 1876, Макушин предполагал публиковать официальную информацию (правительственные распоряжения), телеграммы, отчеты о заседаниях местных обществ, справочные сведения, библиографические заметки. Программа же «Томского справочного листка» 1878 г. была ограничена только справочными известиями и разнообразными объявлениями. Вероятно, именно поэтому Макушин в 1890-х гг. использовал программу своей первой неосуществленной газеты, а название – второй («Томский справочный листок»).

Программы газет П.И. Макушина разных лет

«Томский листок» 1876 г.	«Томский справочный листок» 1878 г.	«Томский справочный листок» 1894 г.
1. Правительственные узаконения и распоряжения 2. Телеграммы политические и торговые 3. Статьи, касающиеся местного края в историческом, статистическом, этнографическом, торгово-промышленном и других отношениях 4. Изящная словесность: очерки местных нравов и разные мелкие беллетристические статьи в прозе и стихах 5. Отчеты о заседаниях разных обществ и собраний 6. Разного рода объявления и справочные сведения по частям торговой, промышленной и т.п. Календарные сведения, а также метеорологические бюллетени 7. Критика и библиография: разбор и оценка выходящих книг и сочинений, а также журнальных статей 8. Корреспонденции	1. Известия: о разных ценах на местные и привозные товары, о ценах за провоз товаров до разных мест, о приходе и отходе почт и пароходов, о прибывающих и выбывающих лицах, о состоянии погоды, о зрелищах и увеселениях, выставках и проч. 2. Объявления казенных и общеизвестных мест и должностных лиц 3. Объявления частных лиц	1. Месяцеслов и календарные сведения 2. правительственные распоряжения 3. Телеграммы Северного агентства 4. Местная хроника 5. Отчеты о заседаниях городской думы, ученых, благотворительных и других местных обществ и судебных решений 6. справочный отдел 7. Библиографические известия 8. Объявления

Обращает на себя внимание тот факт, что в своей последующей деятельности П.И. Макушин учел опыт 1870-х гг.: «Томский справочный листок» 1894 г., при всей ограниченности программы, он издавал в течение года, прежде чем послал разрешение на расширение программы издания и прошение о переименовании газеты в «Томский листок» в 1895 г.

Существует определенная цикличность в реализации макушинских проектов периодических изданий, которая выглядит следующим образом:

- 1876 г. – газета «Томский листок» (не осуществлена);
- 1878 г. – газета «Томский справочный листок» (разрешение получено, газета не издавалась);
- 1879 г. – газета «Томский листок» (не осуществлена);
- 1880 г. – прошение на разрешение «Сибирской газеты»;
- 1881–1888 гг. – издание «Сибирской газеты»;
- 1894 г. – газета «Томский справочный листок»;
- 1895 г. – газета «Томский листок»;
- 1897–1918 гг. – газета «Сибирская жизнь».

Эти два цикла каждый раз начинались «с малого» – с изданий «справочных листков» и «листочков», однако каждый раз в итоге Макушин выходил на следующий, более высокий уровень издания полноценной общественно-политической газеты – «Сибирской газеты» в 1881 г. и «Сибирской жизни» в 1897 г. Это опровергает возможное предположение о том, что Макушину периодические издания нужны были в первую очередь для рекламы своих коммерческих предприятий – книжного магазина, типографии и т.д. «Листки» вполне эту потребность удовлетворяли. Однако Макушин ставил задачу просвещения и воспитания читателя, а ее возможно было выполнить только при помощи общественно-политического органа печати. Кроме того, непростая история реализации макушинских издательских замыслов дополняет представления о методах преодоления цензурных ограничений, затруднявших развитие журналистики в Сибири в конце XIX – начале XX в.

Литература

1. Крекнин Г.Я. Ревнитель света П.И. Макушин: 50 лет просветительской работы (1866–1916) в Сибири. Томск: Изд. служащих и рабочих П.И. Макушина в Томске, 1916. 103 с.
2. Войтик П. Газета Макушина (из истории создания в Сибири первых массовых газет 1881–1897) // Сибирские огни. 1961. № 2. С. 138–140.
3. Сталева Т.В. Сибирский просветитель Петр Макушин. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Рус. двор, 2001. 287 с.
4. Вторые Макушинские чтения, 23–24 мая 1991 г., г. Томск: сб. тез. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1991. 238 с.
5. Третьи Макушинские чтения, 12–14 мая 1994 г., г. Омск: сб. тез. Новосибирск: ГПНТБ, 1994. 264 с.
6. Четвертые Макушинские чтения, 6–7 мая 1997 г., г. Омск: сб. тез. Новосибирск: ГПНТБ, 1997. 330 с.
7. Пятые Макушинские чтения, 25–26 мая 2000 г., г. Томск: сб. тез. Новосибирск: ГПНТБ, 2000. 393 с.
8. Шестые Макушинские чтения, 22–23 мая 2003 г., г. Новосибирск: сб. тез. Новосибирск: ГПНТБ, 2003. 434 с.
9. Седьмые Макушинские чтения, 16–17 мая 2006 г., г. Красноярск: сб. тез. Новосибирск: ГПНТБ, 2006. 407 с.
10. Восьмые Макушинские чтения, 13–15 мая 2009 года, г. Красноярск: сб. тез. Новосибирск: ГПНТБ СО РАН, 2009. 407 с.
11. Девятые Макушинские чтения, 15–16 мая 2012 г., г. Барнаул: сб. тез. Новосибирск: ГПНТБ СО РАН, 2012. 370 с.
12. Макушин П.И. Газетно-издательская деятельность во времена царизма // Северная Азия. 1928. № 2. С. 91–100.
13. РГИА. Ф. 776. Оп. 6. 1876 г. Д. 78.
14. РГИА Ф. 776. Оп. 11. 1878 г. Д. 20.

УДК 654.197
DOI 10.17223/19986645/22/10

А.А. Пронин

СТУДЕНЧЕСКОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЗА РУБЕЖОМ: ИЗ ОПЫТА ВЕЛИКОБРИТАНИИ

В статье дается краткий обзор истории студенческого телевидения Великобритании, общая характеристика его нынешнего состояния. На основе выборочного анализа вещания некоторых студенческих телеканалов и деятельности Национальной ассоциации студенческих телеканалов (NASTA) сделаны общие выводы о принципах организации вещания и методах работы редакций. На конкретных примерах рассматриваются некоторые профессиональные аспекты работы студентов. Дается сравнение британской модели студенческого телевидения и российского университетского телевидения – в контексте ценностей гражданского общества.

Ключевые слова: тележурналистика, студенческое телевидение, Великобритания, содержание, мотивация.

История студенческого телевидения насчитывает уже не одно десятилетие. Наиболее ранние попытки студенческих студий организовать собственное вещание относятся к 60-м гг. XX в., и сделаны они в крупнейших англоязычных странах, Великобритании и США.

В Великобритании студенческое телевидение появилось в 1964 г., когда свой канал создали студенты шотландского университета Глазго. В истории этого канала были периоды взлетов и падений, но сейчас он работает стабильно и активно, оставаясь единственным студенческим телеканалом на территории Шотландии. Вещание осуществляется он-лайн [1] и в кабельной сети на университет. Основные направления работы: новости, анонсы университетских событий, спорт, развлекательные передачи, музыкальные передачи, а также ряд непостоянных проектов (гид по студенческой жизни, документальные фильмы, комедийные шоу и т.д.). Сегодня в *GUST* работают 20 редакторов-студентов, управляемых «top three» («большой тройкой») в составе технического координатора, главного (программного) редактора, руководителя (контролера) станции – штатными сотрудниками и одновременно единственными «взрослыми» в коллективе.

Другим британским «старейшиной» является *York Student Television* – Студенческое телевидение Йорка. Канал существует с 1967 г. и работает на базе Университета Йорка. В настоящий момент вещает по кабелю на университет и в Интернете [2] 24 часа в сутки, 7 дней в неделю. Считается одним из самых технически оснащенных каналов. Основную работу выполняют в ходе процесса обучения студенты образовательных программ по журналистике и кинематографу, но никаких формальных ограничений для сотрудничества нет. Содержание передач телеканала не ограничивается рамками студенческих проблем, вещание строится по принципам универсального общественно-политического телевидения, а редакционная политика отвечает традициям западной модели журналистики. Передачи освещают различные темы обще-

ственной жизни, часто в эфире можно увидеть известных политиков, знаменитостей, спортсменов, а также музыкальные и развлекательные программы.

Студии студенческого телевидения существуют и во многих других университетах страны: от севера до юга. Например, с февраля 1989 г. работает *CampusTV* при Университете города Баф (на Эйвоне); в 1990-е гг. появилось собственное официальное телевидение *StoicTV* у Имперского Колледжа Великобритании в Южном Кенсингтоне; совсем недавно начала работать станция *BTV* при Университете Брукса в Оксфорде; одна из самых молодых станций в университете города Лидса за короткое время стала одной из лучших: несколько призов за сценарии к фильмам за последние годы. Последнее относится и к телеканалу университета Лестера [3], которому всего 7 лет, а он считается самым успешным в Британии. И в то же время есть фактически частные студенческие проекты, доступ к которым возможен через хостинг *YouTube* или социальные сети *Twitter* и *Facebook*.

По способу распространения сигнала большинство телеканалов – кабельные и/или интернет-каналы, причем в варианте потокового интернет-видео работают далеко не все (большая часть сайтов представляет видео по запросу). Большинство станций ведут свое вещание из университетских кампусов, на территории многих университетов есть кабельные сети с мониторами, а, например, в Лидсе некоторые программы студенческого ТВ можно увидеть на большом экране *BBC* в Миллениум-сквер. Кстати, по подсчетам этого канала, еженедельно их смотрят примерно 10 000 человек (в основном, конечно, студенты). Что касается форматно-жанрового разнообразия вещания, то большинство студенческих станций сосредоточены на производстве новостных программ (в том числе и спортивных), аналитических интервью и дискуссиях, документально-художественных зарисовках, музыкальных передачах, а также характерных для Британии постановок комедий или драм – хотя далеко не все могут себе это позволить. Тематика, главным образом, университетская или молодежная, причем английских студентов интересуют преимущественно серьезные проблемы. Например, в начале апреля 2011 г. *BTV* на главной странице дает проблемный репортаж о ситуации с общественным транспортом в Оксфорде: почему подолгу нужно ждать автобуса? И комментируют проблему официальные представители городской администрации. В то же время *GUST.TV* (Университет Глазго) выделяет репортаж о студенческих выступлениях против сокращения преподавания иностранных языков, и здесь уже в качестве ответчиков – чиновники и руководство университета. А в выпуске информационной программы *YSTV* (Университет Йорка) от 15 ноября 2011 г. целых три проблемных репортажа: об употреблении алкоголя, студентах-диабетиках и технических неполадках в одном из кампусов. Разумеется, студенты делают и «легкие» сюжеты, а также информационные передачи развлекательного характера, но в новостном вещании большинства студенческих телеканалов гражданская тематика если не преобладает, то так или иначе присутствует.

Если в самом общем приближении оценивать жанрово-тематический аспект вещания, его объем и качество, то диапазон получается чрезвычайно широким, а конкретные параметры определяются целым рядом факторов. Дело в том, что в Британии далеко не все студенческие станции имеют пря-

мое отношение к университетам. Например, проект *MattNian TV* в Борнмуте создан и реализуется за счет собственных средств двумя студентами Matthew Waite и Ian Roe, поэтому регулярное и скромное по объему информационно-музыкальное вещание осуществляется только летом, на каникулах, тем не менее это тоже студенческий телеканал. Но даже если телеканал создан и действует на базе конкретного университета, а таких все же подавляющее большинство, степень участия вуза в финансировании и организации деятельности студенческого телеканала весьма различна. К сожалению, статистики или хотя бы какого-то сравнительного анализа на этот счет нет, но, очевидно, что здесь действует универсальный британский принцип: *«высокая мотивация, низкий бюджет»*. Поэтому новости могут транслироваться из профессионально оборудованной студии при участии целой команды, а могут быть начитаны на веб-камеру в комнате кампуса, причем ведущий сам запустит с флэшки заранее снятый и смонтированный им же репортаж – прямо в эфире.

Следует отметить, что цифровые технологии, упрощающие и удешевляющие процесс телепроизводства и вещания, сыграли важнейшую роль в развитии студенческого телевидения. Его бурный рост в последнее десятилетие во многом обеспечен тем, что университеты смогли приобрести недорогое оборудование и тем самым предоставить студентам возможность сделать свое ТВ. Во многих случаях поддержку предоставляют и местные власти – особенно там, где университеты являются градообразующими учреждениями, а также различные фонды. Таким образом, можно констатировать, что материально-технические возможности, организационная структура студенческих телеканалов Великобритании чрезвычайно разнообразны, и это, в свою очередь, определяет широкий диапазон количественных и качественных характеристик вещания: от привычного для Интернета любительского уровня до вполне профессионального. При этом еженедельное производство большинства студий, по нашим приблизительным подсчетам, редко превосходит 2 часа. Обязательные новостные программы (от 3–4 до 10–15 минут) в подавляющем большинстве выходят раз в неделю; наибольшее количество эфирного времени получают низкобюджетные студийные проекты: аналитические или портретные интервью, дискуссии с небольшим количеством участников; короткометражные документальные телефильмы, а также художественные проекты (музыкальные передачи, спектакли и крайне редко мини-сериалы) производятся нерегулярно и постоянного места в сетке вещания зачастую не имеют.

При всех различиях в организации и возможностях вещания студенческие телеканалы Великобритании осознают свое родство и понимают необходимость координации действий. С этой целью еще в 1970 г. была создана Национальная ассоциация студенческого телевидения Великобритании (*NaSTA*) [4]. Сегодня она объединяет 32 станции: от Глазго до Саутгемптона и на ее сайте можно найти работающие ссылки на каждую из них. Организация существует на членские взносы и добровольную спонсорскую помощь. Главной целью своей деятельности *NaSTA* считает обеспечение взаимодействия станций, а также обмен опытом работы и материалами. Для поощрения наиболее

активных и талантливых в ходе ежегодной 2–3-дневной конференции *NaSTA* присуждается одноименная премия в нескольких номинациях.

Отметим, что в США также существует подобная организации – Открытая студенческая телевизионная сеть (*OSTN*). Она была основана осенью 2004 г. по инициативе международного консорциума университетов, главный офис находится в Кливленде, штат Огайо.

В завершение этого краткого обзора хочется еще раз отметить важнейшие, на наш взгляд, отличительные черты студенческого телевидения Великобритании. При всем многообразии его форм главное очевидно: что бы ни производилось для эфира, кем бы и как ни финансировался телеканал, действует он за счет внутренней мотивации и управляется исключительно СТУДЕНТАМИ. Редакционная политика, планирование, верстка конкретной программы или правка сюжета – все это в Британии является делом студентов, а не администрации. Поэтому никаких «обязательных» интервью с ректорами, деканами или иными официальными лицами – как можно видеть на российских университетских телеканалах – не может быть по определению. Все делается по инициативе студентов, преподаватели и штатные сотрудники оказывают профессиональную помощь и контролируют сам процесс вещания. Студентам предлагается попробовать свои силы в настоящей демократической журналистике – в качестве «четвертой власти». В этом смысле можно говорить о студенческом телевидении Великобритании, во-первых, как об одном из эффективных инструментов формирования у молодежи ценностей гражданского общества и, во-вторых, как о давно и активно действующем элементе этого общества.

В этом смысле невольное соотнесение с отечественным опытом, к сожалению, пока не в нашу пользу. В количественном отношении все вроде бы не так и плохо: история университетского телевидения в России втрое короче, но стабильно работает уже более 30 телеканалов. Некоторые из них (СПбГУ, Южно-Уральского федерального университета и др.) можно считать не только ветеранами, но и лидерами в своем секторе вещания – с онлайн-трансляцией, с многочисленными и разнообразными программами, высоким техническим качеством производства и вещания. Однако оно целиком строится на вузовской базе, и степень зависимости от администрации университетов и вообще от «старших» у наших студентов гораздо выше, чем у их британских коллег-сверстников. Об этом красноречиво говорит хотя бы тот факт, что штат сотрудников телеканала «Первая линия» СПбГУ составляет 17 человек, а на сопоставимом ему по основным параметрам студенческом телеканале *GUST* университета Глазго – всего трое. На наш взгляд, даже такого блиц-сравнения достаточно, чтобы увидеть разницу между российским «университетским» телевидением и британским «студенческим».

Литература

1. *Glasgow University Student Television*. URL: <http://www.gust.tv/>
2. *York Student Television*. URL: <http://ystv.co.uk/>
3. *Leicester University Student Television*. URL: www.lust-online.tv
4. *The National Student Television Association*. URL: <http://nasta.tv/>

ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

DOI 10.17223/19986645/22/11

А.Н. Майков

ОБ АРХИТЕКТУРЕ¹

(Публикация подготовлена О.В. Седельниковой и Н.О. Булгаковой
при поддержке РГНФ; проект № 07-04-00072а)

Потребность крова для человека, как и все его потребности, представляет любопытное зрелище развития [и вместе] тем более, что следы [этого] его можем [видеть] распознавать наглядно, пластически. Всякая потребность, сначала простая, делается потом сложнее, и удовлетворение ее получает *характер и оттенок*, сообразный с местностью и другими статическими условиями. Древнейшие памятники архитектуры суть древнеиндийские, -египетские, -китайские и -греческие. Равнины Индии и Египта заставляли людей искать пещеры или складывать камень в местах, кои казались выгодные; отсюда и характер архитектуры индийцев и египтян *разумея памятн<ики> Эллары, Элефантиды и <Бехарии>* – иссеченные в скалах пещеры и здания¹, состоящие из складенных *<sic!>* каменьеv: пирамиды *тип египетских зданий: ширина оснований, бока скатом, стены толщины необычайной, отверстия узкие и низменные, пилястры толстые и неровные*, и с<ему> п<о>добные>. Китайские постройки произошли как будто из палатки, которые кочевые народы разбивают в местах своего кочевья: полы крыш, загнутые вверх². Характеристика греческой архитектуры сохранилась до самого конца и состоит в след<ующем>: жители лесистых мест естественно прибегнут к дереву, утвердив стойки в земле, связав верх их другими брусьями и прикрыв древесными сучьями³.

Изобретая хорошения <sic!> строений, Греки обвешивали храмы божеств своих гирляндами цветов и плодов, к колоннам прикрепляли рога животных<ых>, черепами их унизывали брусья и т<ому> п<о>добное>, и потом, при непрочности настоящих этих укреплений, делали их каменными. Отсюда: рога овна подали повод к изобретению ионическ<ой> капители; капли дождя, падающие с крыши, дали повод к дорическ<ой> триглифе. Каллимах Коринф<ский> по поводу куста дикого аканфа (борщевника), выросшего

¹ Текст публикуется по сохранившейся в Отделе рукописей ИРЛИ РАН авторской рукописи [Майков А.Н. Путевой дневник 1842 г. // РО ИРЛИ. № 17305. Л. 27 об. – 29 об.] с соблюдением современных норм орфографии и пунктуации, при этом характерные неправильности и особенности авторского написания максимально сохранены. Слова, подчеркнутые А.Н. Майковым, воспроизводятся шрифтом с разрядкой, в квадратных скобках восстанавливаются зачеркнутые слова, в угловых скобках – конъектуры, курсивом обозначены фрагменты текста, вписанные над строкой или на полях. Реальный и историко-литературный комментарий представлен в форме затекстовых примечаний.

² Здесь же между строк рукой автора нарисовано схематичное изображение пагоды.

³ На полях изображена схема закрепления деревянных брусьев и рядом изображение каменного храма с колоннами, подпись: «Есть некоторое соотношение».

наверху над гребнем колонны, покрытой черепичной доской, которая принуждала листья висеть вниз, — изобрел коринфскую капительⁱⁱ.

Но гений древних изобретал эти три ордена зодчества, не делая их непременною формою, напротив, мешал их, и зодчество б^{ыло} искусством столь же свободным, как и сами греки.

Век греческих республик можно сравнить с веком итальянских республик в средние века [по крайней мере] не только в произведениях народного общественного духа *esprit public*ⁱ, бывшего источником великих мужей и деяний, но и со стороны эстетической. Многие общины, вольные города Греции и Италии питают удивительное соревнование друг с другом, и соперничество не только во владычестве, геройстве, богатстве, но и в украшении себя искусствами, в покровительстве им; каждый, наконец, хвастается историей, большим числом порожденных ими великих мужей; семь городов в Греции оспаривают рождение Гомера. Та же история с Дантомⁱⁱⁱ.

При таком ходе вещей, естественно, и архитектура процветала, сделавшись достоянием народным, и в Греции, след^{овательно}, получившая характер демократический. Колонны греческие подчинялись правилам: образуется орден, наз^{ывавшийся} дорическим^{iv}. Гипербий изобрел кирпич^v; Агамед и Трафоний^{vi} славятся перед Троянскою войной. После нее греческий элемент разлил в Малой Азии, Великой Греции и Сицилии, которые наполнены постройками, кои во всяком случае путешеств^{енники} д^{олжны} стараться отличить от римских. Агригент^{vii}, Сегест^{viii} и Селинунт^{ix}. Между тем в Карию Гермоген из Алабанды построил в Феосе храм Бахусу и употребил орден ионический^x. Каллимах, увидав корзину с широкими листьями, выдумал капитель коринфскую^{xi}. Греция уже покрывается зданиями; *наступает золотой век Перикла*^{xii}; архитектура гордится именами Фидия, Иктина и Калликрата, строителей Парфенона^{xiii}; Мнесикла, ваятеля Пропилеев, Филона, построившего Одеон^{xiv}. Ионический орден достиг полного развития в храме Минервы Полиады и Эрехтея^{xv}. [Пелопонесская война] Между тем греческий мир развивался все шире и шире, пробуждая в народах, увлеченных в его водоворот, новую жизнь, чисто греческую: Фессалия, Македония входят в состав ее, приняв цивилизацию Афин и Коринфа; Фессалия несколько времени пользуется гегемонией, т^о е^{сть} первенством среди равных, как были Афины, потом Спарта, потом Фивы; наконец, эта гегемония перешла в руки Македонии, которой суждено было разлить греческий мир почти во все известные грекам страны, одним словом, эллинизировать их.

Тогда Азия наполнилась греческими постройками; Египет [приобрел Александрию], забыв Фивы и Мемфис, и вместе с ними национальные источники цивилизации, назвал главою своею Александрию, приняв вместе с тем и даже возродив к новой жизни эллинизм. Но в веке Александрове уже теряется прекрасная простота греческих зданий, то, что я называл демократическим в архитектуре; место ее заступает уже царское величие и избыток украшений: Пальмира, Гиерополис, храм Дианы в Эфесе, Александрия — в этом виде^{xvi}.

После второй Пунической войны (200 до Р. Х.) и Рим отверз ворота своим искусствам. (Из древних построек от них осталось *Via Appia, Sacra, Cloaca*

ⁱ общественный дух (фр.).

maxima, пост<роенная> Нум<ием> Помп<илием>; храм Jovis Capitolini; Капитолий; muri Serviani; carceres Mamertini; circus Mximus, и пр.^{xvii}).

Характер собственно древнегреческой архитектуры б<ыл> след<ую-щим> и объясняется требованиями греческой жары: климат позволил гражданам решать дела общественные и остальные под открытым небом, что вошло у них в обычай и в привычку; две вещи кроме того сему способствовали: образ правления и незнание стекла и сводов, след<овательно>, храмы не м<огли> б<ыть> обширны. Поэтому старались вознаградить малость внутренности портиками в два и более ряда колонн.

Для Рима необходимы были здания огромные: водопроводы, мосты, форумы, базилики, храмы, бани, театры, амфитеатры, цирки; павлеахии <sic!>, самые бойни (Macellum Augusti¹) были величины изумительной, и наполнили не только Рим, но и весь покорный ему мир, даже храм Адрианов в Афинах (Юпит<ер> Олимп<ийский>)^{xviii} превзошел самый хр<ам> периклов <нрзб.>^{xix}. Но отличие римской архитектуры от греческ<ой> состоит не в огромности зданий, а во введении арки. М<ожет> б<ыть>, изобретение ее и не принадле<ежит> им; м<ожжет> б<ыть>, ее знали и греки, и этруски, от которых Рим заимствовал первых строителей, но не употребляли. Арка римлян всегда с полного полукружия, а дуги никогда не сходились под углом. От этого многое существенно изменилось в образе постройки. То, что для греч<еской> арх<итектуры> б<ыло> необходимо, при введении свода и арки оказалось излишним, напр<имер>, у греков все здания опирались на колонны, кот<орые> б<ыли>, след<овательно>, необходимы, у римлян сделались необх<одимыми> стены толстые, а колонны только для красоты. Фронтоны, пилястры, триглыфы^{xx}, словом, все части греч<еской> арх<итектуры> потеряли свое значение, войдя в состав римской.

Сулла познакомил римлян с греческим зодчеством. Марий, Цезарь продолжили^{xxi}, Август же превратил весь Рим из кирпичного в мраморный. Теперь от его построек [сохр] есть остатки templ<um> Jovis <нрзб.>; дворец, <2 нрзб.>, Пантеон, термы, акведук Агриппы и проч<ие>^{xxii}. Рим Неронов был еще великолепнее Августова^{xxiii}, при Веспасиане Колизей^{xxiv}. Один холм Палат<инский> содержит всю историю Тацита^{xxv}; при Веспасиане, Тите, Траяне, Адриане, Антонине архитект<ура> процветает^{xxvi}, но после их падает, ибо огромность, роскошь, великолепие теряют главное – изящество. При перенесении столицы в Констант<инополь> архит<ектура> в Риме совсем упала; в Константинополе же, при этом усиленном покровительстве и заботе об искусствах и школах искусств, архитектура необходимо возвышалась, но с новыми понятиями, приняв новый элемент^{xxvii}.

Принятие христианства принесло новое развитие арх<итекту>ре. Христианство треб<овало>, чтоб все христиане в изв<естный> час собирались на молитву, почему храмы их д<олжны> б<ыли> быть огромны. Языческие храмы, даже римские, б<ыли> неуместительны, отчего в хр<истианские> церкви превратили базилики^{xxviii}, коих в Риме б<ыло> 18 при

¹ Бойни, или мясной рынок Августа (лат.).

Принии <?>. Вот был план их¹: преддверье, портик, не выдавалось наружу, а заключалось в стенах здания, коего среднее пространство, более длинное, чем широкое, б<ыло> разд<елено> на 3 части двойным рядом колонн, т<ак> что образов<ывались> три галереи: главная (а), посредине и 2 [меньше] (b, c) уже, по бокам, одна для мужчин и другая для женщин тяжущихся; все выходили на возвышенное пространство, назн<аченное> для адвокатов, нотариев и др<угих> гражд<анских> чиновников (d). Далее, против главной галереи б<ыло> полукружие (e), покрытое сводом, открытым к стороне залы в виде огромной ниши; эта часть наз<ывалась> абсид или трибуна, где заседал суд с помощниками, отчего суды стали наз<ывать> трибуналами. Против каждой из боковых галерей наход<ились> такие же четырехугольные или полукруглые пространства, имевш<ие> другое назначение (с одной стороны библио<тека> греч<еская>, с другой римск<ая>). После, по обращении базилик в христианство, их части обратились: а – для народа; между колоннами b, c, понаделали алтарей²; прочие – <1 нрзб.>^{xxxix}.

Такова форма новых храмов в Риме; встречаются, впрочем, и другие: в языческом Риме встреч<ается> много зданий то круглых, то угольных, из первых без переделки устроена одна церковь Пап<ой> Бонифацием IV, 607, Ротонда Св<ятого> Стефана^{xxx}; такие здания потом строились в Иерусалиме, и почти всегда на кладбищах.

При перенесении столицы в Констант<инополь>, с помощью восточн<ых> архитекторов, стали перекидывать арки еще шире и выводить купола. Поэтому длинные формы римских базилик уничтожены. В углах обширного 4<сторонника>, коего бока простирались наружу в виде 4<меньших>, равных между собою четырехсторонников, т<ак> ч<то> вид здания представ<ял> вид креста, – находилось четыре столба, по одному в каждом углу, которые связывались арками; пазухи или навесы этих арок б<ыли> устроены так, что наверху сходились в купол. Купол же не б<ыл>, как в Пантеоне, оперт на цилиндр, поставленный между ним и кровом здания, и шел прямо с тех арок^{xxxi}. Итак, м<ожно> сказать, что все прямолинейные, угловатые формы афинских храмов изменены в Константинополе в кругообразные и криволинейные³.

Такая судьба арх<итектуры> на востоке и нашествие варваров на запад привели в совершенное забвение всех принятых чистым вкусом условий красоты, и стремление чел<ове>ка к новому породило новые роды архитектуры. Феодорик, король остготов, завоевавший Италию^{xxxii}, любил искусства, поощрял их, строил, и его строения [воздвигнутые в подражание римским] архитектуры грубой, носившей печать силы и невежества, но почерпнутой из оснований римской, – [служили] дали начало арх<итектуре> готической^{xxxiii}. Подражатели сего рода, изменениями, нововведениями и улучшениями в соединении их с мавританским довели этот род зодчества до т<ак> н<азываемого> готического нового, соединяющего в себе красоты ему свойственные и оригинальные. Тогда, с возник-

¹ Описание сопровождается планом базилики с буквенными обозначениями частей.

² В тексте воспроизведена схема такого здания с используемыми автором буквенными обозначениями.

³ Далее следует схематический рисунок, отражающий форму храма.

новением оседлой и государственной жизни европ<ейских> народов, архит<ектура> их принимает отпечаток местный. В век владычества лангобардов родился стиль архитектуры ломбардский, отличающийся совершенным безвкусием и безотчетностью^{xxxiv}. И встречающийся во множестве монастырей, разбросанных по Италии; в Павии церкви Св<ятого> Иоанна и Св<ятого> Михаила, в Парме Св<ятого> Иоанна, в Бергамо Св<ятой> Юлии, в Нюрнберге замок и др<угие> здания. В последствии времени к ломбардскому присоединился византийский, который произошел случайно из остатков греч<еской> и римс<кой> арх<итектуры>, с плоскими куполами и мелкими колоннами^{xxxv}. Такой ломбардо-византийской архит<ектуры> здания суть: Соб<орная> Церк<овь> в Пизе, XI в<ека>; колокольня там же; Миланский собор^{xxxvi}. От Византийской смешанной произошла т<ак> н<азываемая> новая греческая, которая хотя и не может выдерживать анализ строгого рассудка, но богата выражением, сильна характеристикою, пленительна разнообразием, дикою красотою, не лишённую стройности и простоты форм. Таковы: Св<ятой> Марк в Венеции, церковь в монастыре Монреале в Сицилии, дворец в Палерме и др<угие>^{xxxvii}.

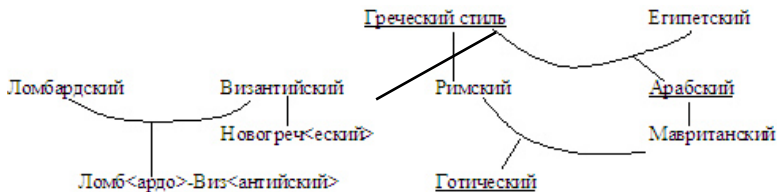
Между тем греческий элемент, брошенный на Восток, породил там новый стиль; [арабск<ая> соединяет] из египетской и греческой образовалась архитектура арабская или сарацинская, отличающаяся дерзким устройством сводов, большими массами с мелкими частями, тонкостью колонн, множеством украшений, наз<ывающихся> арабесками, и чрезвычайным разнообразием.^{xxxviii} *Арабеска – от иероглифа?*

Остатки этой арх<итектуры> в Сирии и Египте во множестве. Мечеть и стены Александрии, выстроенные калифом Мотаваккилом в 818^{xxxix}, мечеть и городские ворота в Каире, развалины дворца Кипрских султанов, разные строения времен Саладина^{xl}; мечети в Алекс<андрии>, Иерусалиме и пр. В VIII ст<олетии> мавры, овладев Испанией и Португалией, вытеснили там готов и развили там арабскую архитектуру, присоединив к ней воспоминания памятников греческих и римских, и индийских^{xli}, т<ак> ч<то> она у них получила совсем особый отпечаток, и составляет архит<ектуру> мавританскую, величавую, спокойную, роскошную^{xlii}, Пам<ятники>: Альгамбра в Гранаде; в Кордове мечеть, ныне собор^{xliii}. Главное различие араб<ской> и мавр<итанской> арх<итектуры> состоит в форме арки: у арабов они сверху эллиптические, и часто даже заостренные; мавры же описывали их частью правильного круга, т<ак> ч<то> свод в <нрзб.> своих суживается. Наконец в VIII веке, во время цветущего состояния калифов, арх<итектура> сарацин разлилась повсюду, ибо они почти одни занимались науками и искусствами^{xliv}, и художники их были разлиты по всему свету, соединялись в общества братьев каменщиков, сохранявших в тайне руководства своего искусства^{xlv}.

[Этот элемент арабский или сарацинский] Таким образом, от слияния национальных элементов [новых народов является] на юге египетского, на севере германского с греческим и римским, являются 2 стиля архитектуры: арабский и готический, которые преобладают во всей Европе и Азии и сходятся, наконец, в Сицилии, где оба элемента примиряются. Готическая арх<итектура> им<еет> след<ующие> отличит<ельные> черты: необычно-

венная роскошь каменнотесной и скульптурной работы, заостренные своды и арки, чрезвычайное раздробление больших масс на мелкие и пирамидальность в некоторых частях и целом. Но и она имела свой век младенчества и развития, особенный характер на севере и юге. В начале своды основывались на коротеньких и толстых столбах и употреблялось меньше украшений скульптурных; впоследствии они представляются висящими в воздухе; гладкие стены покрыва^{ются} резьбою; башни, окна прорезываются, как кружево. На севере она строга, выразительна, сильна. На юге во вкусе архит^{ектуры} мавров игривее и роскошнее^{xlvi}. Слияние же готич^{еской} и арабск^{ой} архит^{ектуры} представляет в Палерме церковь Santa Maria della Catena.

Т^{аким} о^{бразом}., ист^{орию} архит^{ектуры} до сих пор [мы можем разд] я разделяю на 2 периода, греческий и греко-римский; 2-й период национальный: я беру греческий, а не египетский, индийский и пр^{очие}., потому что он служил основой позднейшим, темою, от которой мотивы повторяются во всех позднейших отраслях, точно так, как члены одного рода имеют фамильное сходство как между собою, так и с родоначальником. Второ^й период произвел архитектуру готическую и арабскую, кои преобладают, хотя еще существуют и другие: ломбардский, византийский и пр^{очие}.



Пятнадцатый век есть век воскрешения древности. Искусства, приняв за тип красоты произведения древности, стремятся к нему. Флорент^{иец} Брунеллески, ум^{ер} 1444, открыл и определил различие орденов, что во втором периоде было потеряно; воздвигает купол во Флоренции, начатый Арнольфом де Лапо^{xlvi}. Леон Бапт^{иста} Альберти пишет, Андрей Органьо вводит опять арки с полного [циркуля] центра^{xlvi}. Но для дальнейших исследований у меня нет теперь под рукой хороших источников, и потому пойду обедать^{xlvi}.

ПРИМЕЧАНИЯ

ⁱ ...памятн^{ики} Эллары, Элефантиды и <Бехарии> – иссеченные в скалах пещеры и здания ... – Эллора – деревня в Индии, известная своей пещерно-храмовой архитектурой VI–IX вв. н. э. Пещеры вырублены в базальтовых холмах, фасады и внутренние интерьеры пещерных храмов отличаются сложностью и изысканностью отделки. Элефантида – Элефантина, остров на р. Нил. В расположенном там древнем городе найдены древнейшие образцы храмового зодчества, относящиеся к периоду I династии, но среди них не упоминают образцов пещерной архитектуры. Видимо, Майков имеет здесь в виду остров Элефант близ Бомбея, известный грандиозным пещерным храмом Шивы (VII в.). <Бехарии> – возможно, Майков имеет в виду пещерный храм царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри. Другим известным памятником пещерной храмовой архитектуры Древнего Египта, сопоставимым по своим масштабам с Эллойрой, признан храм фараона Рамсеса II в Абу-Симбеле.

ⁱⁱ Такую версию развития каменной древнегреческой архитектуры из деревянных построек и формирования ордоров впервые предложил Витрувий в трактате «Десять книг об архитектуре». Вслед за ним ее повторяли, обычно не ссылаясь на источник информации, историки архитектуры Возрождения и последующих эпох. Об архитектурных ордерах и их отличительных особенностях см. примеч. 4, 10, 11.

ⁱⁱⁱ В настоящее время считается родиной Гомера претендуют Аргос, Афины, Иос, Итака, Кимы, Кнос, Колофон, Микены, Пилос, Родос, Смирна, Хиос и др. Родиной Данте называют Флоренцию.

^{iv} ...образуется орден, наз<ывается> Дорическим... – орден, ордер (от лат. *ordo* – порядок) – система конструктивных, композиционных и декоративных приемов, определяющих характер стоечно-балочной конструкции. В античных источниках понятие впервые обнаружено в трактате Витрувия «Десять книг об архитектуре» (I в. до н. э.). В греческой традиции сформировалось три ордера: дорический, ионический и коринфский – в римской к ним прибавилось еще два: тосканский и композитный. Дорический ордер считается самым старым и простым в греческой архитектуре. Сформировался в VI в. до н. э. Встречается в первых сооружениях Древней Греции и дорийских колониях. Классическая дорическая колонна имела сильное утончение, была без базы, украшена каннелюрами, заканчивалась простой капителью, ордер отличался лаконизмом, монументальностью, с появления трактата Витрувия он считался воплощением образа героя, символом мужественности. Имеет свою систему пропорций, описанную у Витрувия и канонизированную в эпоху Возрождения.

^v Гипербий – мифический строитель Афинского акрополя. В настоящее время принято считать, что кирпич изобрели в Египте и Месопотамии, а греческие путешественники заимствовали это изобретение и стали его активно использовать, несмотря на обилие природного камня, в связи с простой изготовлением.

^{vi} Агамед и Трафоний – в древнегреческой мифологии беотийские герои, братья, сыновья царя Эргина, знаменитые строители, построившие храм Аполлона в Дельфах, Посейдона в Мантинее, сокровищницы царей Авгия и Гиризы.

^{vii} Агригент – древнегреческий город на юге о. Сицилия, основан в VI в. до н. э. Известен развалинами храмов в дорическом стиле: Зевса Олимпийского, Геракла и храма Согласия (V в. до н. э.).

^{viii} Сегест – Сегеста, первоначально Эгеста или Акеста, древний город на севере о. Сицилия. Известен прекрасно сохранившимся храмом в 36 колонн и амфитеатром.

^{ix} Селинунт – древнегреческий город на южном берегу о. Сицилия, основан в 628 г. до н. э., по развитию архитектуры и скульптуры не уступал крупнейшим греческим полисам. Большинство храмов С. представляли собой дорические периптеры (тип древнегреческого храма прямоугольной формы, стены которого окружены колоннами дорического ордера). На акрополе С. сохранились развалины храмов VI–V вв. до н. э.

^x ...в Карии Гермоген <...> употребил орден ионический... – Кария – историческая область на юго-западном побережье Малой Азии, колонизированная греками в конце II тыс. до н. э. Во II в. до н.э. карийский город Магнесия был застроен архитектором Гермогеном из Алабанды. Он же возвел главные храмы города (храм Артемиды Левкофриены и др.). Магнесия была обследована в 1842–1843 гг. французской археологической экспедицией. Считается, что Гермоген описал свои постройки в недошедшем до нас трактате. Он впервые ввел ряд важных конструктивных приемов. Постройки Г. в настоящее время принято считать завершающими эпоху господства ионического ордера. Ионический ордер – один из трех древнегреческих архитектурных ордоров. От дорического отличается большей легкостью и декоративной отделкой всех элементов. Отличается особым оформлением капители, выполненной в виде двух расположенных противоположно друг другу волнот. Ствол колонны опирался на базу, состоящую из нескольких выпуклых элементов. Витрувий считал, что ионический ордер создан архитекторами VI в. при возведении храма Артемиды Эфесской. В настоящее время его разработку считают принадлежностью хеттской архитектуры и относят к началу первого тысячелетия до н. э. В отличие от дорического ордера соотносился с женщиной как более утонченный и украшенный.

^{xi} ...Каллимах <...> выдумал капитель коринфскую... – Каллимах – древнегреческий скульптор, творивший в V в. до н. э. Коринфская капитель – составная часть коринфского ордера древнегреческой архитектуры. Коринфский о. часто считается вариантом ионического и приобретает большую самостоятельность в римской архитектуре. Отличается колоколообразной капителью, покрытой стилизованными листьями аканта и небольшими волютами. Такую версию появления коринфского ордера предлагает в своем трактате Витрувий.

^{xii} Перикл (494 (?) – 429 до н. э.) – афинский государственный деятель, оратор и полководец, один из основателей демократической формы правления в Афинах. Принято считать, что именно при нем Афины достигли высшего уровня экономического и культурного процветания. Век Перикла – примерно 461–429 гг. до н. э.

^{xiii} ...*Фидия, Иктинуса и Калликрата, строителей Парфенона*... – *Фидий* (ок. 490 до н. э. – ок. 430 до н. э.) – древнегреческий скульптор периода высокой классики, с именем которого связывают расцвет классической античной скульптуры. Имя гениального скульптора утвердили за ним поставленные на Акрополе статуи Аполлона, Афины Промакос и Афины Лемнии. Он также создал статую Зевса в Олимпии и др. *Иктин* и *Калликрат* – крупнейшие древнегреческие архитекторы века Перикла. *Парфенон* – один из главных храмов Афинского акрополя, посвященного Афине Парфенос. Построен в 447–438 гг. до н. э. Иктином и Калликратом; скульптурной отделкой руководил Фидий (окончена в 432 г. до н. э.).

^{xiv} ...*Мнесикла, ваятеля Пропилеев, Филона*... – *Мнесикл* – древнегреческий архитектор периода высокой классики (жил в V в. до н. э.), для Афинского Акрополя построил *Пропилеи* – входной архитектурный комплекс, включающий парадные ворота. Соединяет элементы дорического и ионического ордера. Как и Парфенон, утверждает эллинский архитектурный стиль. Считается, что М. участвовал вместе с Иктином в создании проекта Парфенона. Впервые применил в качестве конструктивных элементов железные балки. *Филон* – древнегреческий архитектор и механик (IV–III вв. до н. э.), строитель гражданских и военных объектов, теоретик архитектуры, чьи труды пользовался Витрувий.

^{xv} *Храм Минервы Паллады и Эрехтея* – Минерва – имя древнеримской богини, соответствующей древнегреческой Афине Палладе. Видимо, Майков имеет в виду храмы Афинского Акрополя Парфенон и Эрехтейон.

^{xvi} ...*Пальмира, Гиерополис, храм Дианы в Эфесе, Александрия – в этом виде*... – *Пальмира* – древний город на территории современной Сирии. Архитектурные памятники П. относятся к I–III вв. н. э., демонстрируя традиции эллинистической и римской архитектуры. *Гиерополис* (Иераполь, Иераполис) – античный город на территории современной Турции. Современное название – Памуккале. ...*храм Дианы*... – возможно, Майков имеет в виду знаменитый храм Артемиды в Эфесе (Артемиде, в древнеримской мифологии Диана – богиня охоты) – одно из семи чудес света; находившийся за городской чертой, на болотистой почве во избежание разрушительного воздействия землетрясений. Величественный каменный храм Артемиды (площадь 51–105 м², окружен 127 ионическими колоннами высотой 18 м), был первоначально построен в VI–V вв. по проекту архитектора Херсифона из Кносса и сожжен в 356 г. до н. э. Геростратом, затем возобновлен с некоторыми изменениями архитектором Дейнократом (Хейрократом) на месте прежнего и украшен замечательными статуями и картинами. Однако этот храм древнее известных памятников Пальмиры, Гиерополиса и Александрии и ближе по характеру греческой архитектуре классической эпохи. Это позволяет предположить, что Майков также мог иметь в виду храм Дианы, расположенный непосредственно на территории Эфеса, где издавна существовал культ богини плодородия. Этот храм ближе традициям эллинистической архитектуры и может быть соотнесен с памятниками Пальмиры и Гиерополиса. *Александрия* – город в дельте Нила, основанный в 332 г. до н. э. Александром Македонским по плану архитектора Дегинократа, известная величественными памятниками архитектуры с многочисленными декоративными элементами.

^{xvii} Майков перечисляет древнейшие памятники архитектуры Рима. *Via Appia* – Аппиева дорога, древнейшая и самая известная римская дорога, крупная торговая и военная магистраль соединявшая Рим с адриатическим портом Брундизий; хорошо сохранилась до настоящего времени и является одним из значительных памятников римского строительного искусства. ...*Cloaca maxima* – Большая клоака, Большой канал в Риме, часть древней системы канализации, построенной для осушения низины между Палатинским и Капитолийским холмами, где позже появился Форум. Создана при пятом царе Древнего Рима Луции Тарквинии Приске, правившем с 616 по 579 г. Он же построил первый Большой цирк. *Нумий (Нума) Помпилий* (715 г. до н. э. – 672/673 г. до н. э.) – второй легендарный царь Древнего Рима, с именем которого связывают многие положительные изменения и нововведения. Майков связывает с его правлением и появление Большого канала. *Храм Jovis Capitolini* – храм Юпитера Капитолийского, начат на Капитолийском холме в VI в. до н. э. в честь Юпитера, покровителя Рима. Построен в первые годы республики. Сожжен со всеми сокровищами в 83 г. до н. э., затем возобновлен Суллой, Катуллом и Юлием Цезарем. Снова сожжен в 70 г. и возобновлен в 71 г. Веспасианом. Сожжен в 80 г. и возобновлен Домицианом; разрушен в христианскую эпоху. *Капитолий* – Капитолийский холм, наименьший из римских холмов, расположен северо-западнее Палатинского. Старым Капитолием в Риме называлось древнее святилище сабинов, находившееся на Квиринале, затем перенесенное на Капитолийский холм. ...*murae Servianae* – Сервиева стена, древнейшая римская крепостная стена, ограничивающая территорию города, построена царем Сервием Туллеем в VI в. до н. э. ...*carceres Mamertini* – Мамертинская тюрьма (или Туллианум, по имени расширившего ее легендарного царя Сервия Туллия), древнейшая тюрьма Рима, расположена под землей на северной окраине Форума; построена, возможно, в VI в. до н. э.; увеличена Тиберием; место содержания и казни крупных военнополитических и политических заключенных, позднее христиан (по легенде, здесь

содержались и были казнены апостолы Петр и Павел). *Circus Mxsimus* – Великий Цирк (*Circus Maximus*), огромное сооружение, развалины которого сохранились между Палатинским и Авентинским холмами. Он был заложен при Тарквинии Приiske, значительно расстроен Юлием Цезарем, в более роскошном виде восстановлен Нероном после пожара 64 г.

^{xxix} ...храм Адрианов в Афинах (*Юпит<ер> Олимп<ийский>*)... – храм Зевса Олимпийского в Афинах, грандиозное сооружение, начатое в 520 г. до н. э. в подражание храму Артемиды в Эфесе, но законченное только императором Адрианом (76–138). Это здание в центре Афин размером 96 на 40 м, украшенное сотней колонн ионического ордера (сохранилось только 15).

^{xxx} ...хр<ам> периклов ... – видимо, Майков имеет в виду построенный при Перикле Парфенон, главный храм древних Афин, размер которого 68,4 на 30,38 м).

^{xxx} Фронтоны, пилястры, триглыфы... – конструктивные элементы древнегреческой архитектуры.

^{xxxi} Сулла – Сулла Луций Корнелий (138–78 гг. до н. э.), римский военный и политический деятель. В эпоху его правления происходит становление традиций римской архитектуры: прежде всего, введено использование арки и бетонных конструкций, позволяющих создавать масштабные архитектурные сооружения. Образцом римской архитектуры эпохи Суллы было святилище Фортуны Перворожденной в Палестрине, к востоку от Рима, это первая монументальная постройка эпохи империи. Марий Гай (157–86 гг. до н.э.) – римский полководец и политический деятель, с именем которого связывают переход от республики к империи. Цезарь – Гай Юлий Цезарь (100 или 102–44 гг. до н. э.), римский полководец и политический деятель, провозглашенный «пожизненным диктатором».

^{xxxii} Октавиан Август – Гай Юлий Цезарь Октавиан Август (63 г. до н. э. – 14 г. н. э.), внучатый племянник Юлия Цезаря, римский полководец и император (27 г. до н. э.–14 г.н.э.), среди прочих его заслуг активизация масштабного государственного строительства: по всей Римской империи была построена сеть качественных дорог, в самом Риме было возведено много общественных зданий, построен Форум, в центре которого возведен храм Марса Мстителя, где собирался сенат. Город распространился за пределы Сервиевой стены в Марсово поле. Частные дома стали значительно более роскошными, зажиточные граждане строили просторные виллы на тенистых склонах холмов. По заказу А. воздвигали громадные строения из бетона со сложными перекрытиями, отделанные мрамором, штукатуркой и яркой мозаикой, украшенные позолоченными скульптурами. На Марсовом поле построены Пантеон, бани Агриппы, портики, театры. На Палатинском холме возведен знаменитый Палатинский дворец. В общем характере архитектурных сооружений эпохи А. утверждалась идеология империи: мощь и величие сооружений должны были отражать силу императорской власти. Греческая колоннада стала дополнением римских арок и сводов – это сочетание характеризует «Августов классицизм», примерами которого являются упоминаемые Майковым памятники.

^{xxxiii} Император Нерон Клавдий Цезарь (37–68) вел масштабное строительство. Самым грандиозным был проект «Золотого дома», остановленный после смерти Н.

^{xxxiv} Веспасиан – Веспасиан Тит Флавий (9–79), римский император (69–79 гг.), основатель династии Флавиев. Активно занимался строительством общественных сооружений, в том числе начал возведением Колизея. Колизей – Колизей (от лат. colosseus – громадный, колоссальный), амфитеатр Флавиев, памятник древнеримской архитектуры (75–80 гг. н. э.), крупнейший из римских амфитеатров; имеет форму эллипса (длина ок. 190 м, ширина 156 м) включает арену и поднимающиеся уступами в 4 яруса места для зрителей (около 50 тыс.). К. предназначался для гладиаторских боев и других зрелищ. Строительство К. начато императором Веспасианом, после его побед в Иудее, и окончено в 80 г. после Р. Х., императором Титом, который в честь его открытия устроил в нем игры, длившиеся сто дней.

^{xxxv} Палатинский холм был местом возведения императорских дворцов, центром имперского Рима. Тацит в «Истории» и «Анналах» описал историю развития императорского Рима. Конспект занимает 27 об.–29 об. л. рукописи дневника, до и после него на лл. 26 об.–27 и 30–34 об. записаны переводы и переложения фрагментов «Анналов» (подробнее см. об этом: [Седелникова О.В. Фрагменты из «Анналов» Тацита в путевом дневнике А.Н. Майкова 1842–1843 гг. // Вестн. том. гос. ун-та. 2012. № 364. С. 13–17]). Чтение сочинений Тацита сопровождает происходившее в первые месяцы знакомство Майкова с Древним Римом, способствует осознанию важнейших особенностей жизни римского государства, дает возможность постичь содержание, скрывающееся за величественными памятниками древней архитектуры, открывает подлинный драматизм исторической судьбы колыбели европейской культуры.

^{xxxvi} ...при Веспасиане, Тите, Трояне, Адриане, Антонине архитектор <ура> процветает... – Веспасиан – см. прим. 24. Тит – Тит Флавий Веспасиан (41–81 гг. н. э.), император римский, достроил Колизей, возвел рядом знаменитые термы. Траян – Нерва Траян (53–117 гг.), император римский, продолжил строительную деятельность Флавиев: создал колоссальную площадь (forum Traianum), связавшую старый центр Рима с Марсовым полем, построил богатые термы. Адриан – Публий Элий

Адриан (76–138), император римский, при нем построены храм Венеры, новая часть императорского Палатинского дворца, общественные здания, перестроен Пантеон. *Антонин* – Тит Целлий Цезарь Антонин, Антонин Пий (Благочестивый) (86–161 гг.), император римский, время его правления, отличающееся спокойствием и экономическим процветанием, принято считать расцветом Империи.

^{xxvii} *Константинополь* – столица Римской империи с 330 по 395 г., построена на месте колонии Византия первым христианским императором Константином Великим. Столица официально перенесена в К. в 330 г. Античная архитектурная традиция здесь изначально восприняла влияние восточных архитектурных форм.

^{xxviii} *Базилика* – строение прямоугольной формы, состоящее из нечетного числа нефов, отделенных друг от друга рядами колонн. В Древнем Риме Б. – общественное здание, предназначенное для суда и торговли. В христианской культуре – храм.

^{xxix} О происхождении раннехристианской базилики Майков мог прочитать следующие сочинения: Allatius. De templis Graecorum recentioribus et de narthece ecclesiae veteris. Coloniae Agrippinae, 1645; Ciampini. Vetera monumenta. Romae, 1630; Faber. De templorum apud Cristianos antiquitate dubia // Sylloge comment. Theology. Pott'a vol. 3. P. 325–357; Hirt. Geschichte der Baukunst bei den Alten. Berlin, 1821; Seroux d'Agincourt. Histoire de l'art par les monuments. Paris. 1823; Platner und Ulrich. Beschreibung der Stadt Rom, 1830: La patriarcale basilica lateranense illustrata per cura di Agostino Valentini e Com. descritta da Filippo Gerardi. Roma anno 1832; Bunsen. De Basiliken des christlichen Rom. München, 1842.

^{xxx} *Ротонда Святого Стефана (Santo Stefano Rotondo)* – церковь круглой формы на Целийском холме в Риме, посвященная св. Стефану. Одна из самых старых сохранившихся христианских церквей. Заложена в 468–483 гг. при папе Симплиции на месте языческого храма Фавна. Неоднократно перестраивалась и реставрировалась. Бонифаций IV был папой римским с 25 августа 608 по 8 мая 615 г.

^{xxxi} Майков описывает новый, сложившийся в Византии и странах христианского Востока в V–VIII вв., тип христианского храма – крестово-купольный храм, в основе планировки которого лежит соединение пяти квадратов в виде равноконечного креста.

^{xxxii} *Остготы* – остготы, восточная ветвь готского племени, распавшегося в III в. на два племени: остготов и вестготов. Остготы часто нападали на Италию, затем завоевали ее. *Феодорик* – Теодорих (454–526), король остготов, наместник императора Восточной Римской империи. В детстве был отправлен заложником в Константинополь и получил там воспитание и образование. С 488 по 493 г. завоевал Италию, мечтал соединить готов и римлян в один народ, облагородить варваров римской культурой. Памятники Рима приводили его в восторг, он даже поддерживал игры в Колизее. Столицей своего государства он сделал Равенну, где построил роскошный дворец, церкви, мавзолей, который сохранился и свидетельствует о знакомстве архитектора с традициями римской архитектуры, но наследует их в более грубой, упрощенной форме. Майков рассматривает архитектуру остготов как основу развития готической архитектуры. В современной классификации она считается прародительницей романского стиля.

^{xxxiii} В настоящее время считается, что готическая архитектура зародилась в северной Франции в XII в. ^{xxxiv} *Лангобарды* – западногерманское племя, первоначально жившее по реке Эльбе, в VI в. завоевали области Северной Италии и образовали королевство. В конце VIII в. оно было завоевано Карлом Великим. В лангобардском королевстве не сформировалось целостного архитектурного стиля. В постройках заметно стремление следовать традициям германской архитектуры, соединяя их с воспринимаемыми традициями античного зодчества. В храмовом зодчестве преобладает круглая форма, грубая обработка камня, в том числе выдолбленного из монолита купола. В современной классификации этот стиль рассматривается как один из предшественников романского стиля в его ломбардском варианте.

^{xxxv} В византийском стиле, сформировавшемся на территории Восточной Римской империи, сложилась форма крестово-купольного храма, купол стал ее важным конструктивным элементом. С течением времени новая форма распространилась на территории Италии, в том числе отразилась в храмовой архитектуре лангобардов.

^{xxxvi} ...Такой ломбардо-византийской архит<ектуры> здания суть: Соб<орная> Церк<овь> в Пизе, XI в<ека>; колокольня там же; Миланский собор... – в современной классификации архитектурных стилей этот стиль рассматривается как одна из местных (ломбардских) форм романского стиля, характерными образцами которого считаются Пизанский собор (1063–1118) и наклонная колокольня (Пизанская башня, заложена в 1174 г.). *Миланский собор* – кафедральный собор в Милане, в настоящее время признан ярким образцом поздней итальянской готики; его строительство началось в 1386 г., но было закончено только в XIX в.; построен из белого мрамора; украшен множеством колонн, шпильей, башенок. В результате долгой истории возведения в его облике сочетается множество стилей архитектуры Северной Италии: в плане он имеет форму латинского креста, фасад традиционен для памятников ломбардского стиля. Два этих качества характеризуют и упомянутый в этом контексте кафедральный собор в Пизе. Очевидное сходство в форме и основных конструктивных элементах

дает основание Майкову назвать Пизанский и Миланский соборы памятниками архитектуры, принадлежащими одному стилю, несмотря на различия в деталях отделки зданий.

^{xxxvii} *Новая греческая* – Майков имеет в виду окончательно не оформившуюся тенденцию развития архитектуры, которая складывалась в результате синтеза античной и ближневосточной архитектурной традиции в эпоху Средневековья. Форма многих зданий соответствовала византийской крестово-купольной базилике. В отделке же прихотливо соединялись тенденции классической ордерной системы и использование рельефа, восточной мозаики, резьбы, орнамента в отделке конструктивных элементов, а также готических стрельчатых форм. В качестве примеров Майков называет памятники архитектуры южной Италии, современный облик которых складывался на протяжении ряда веков в результате многочисленных перестроек, в результате чего в них доминирует причудливое слияние разных стилей. *Св<ятой> Марк в Венеции* – кафедральный собор Венеции, заложенный в 829 г. для размещения мощей святого, чьим именем его называют; неоднократно перестраивался, в декоре совмещает традиции разных эпох и стилей, в том числе элементы декора дворцов и храмов Константинополя, привезенных в Венецию в XIII в. Исследователи признают трудность однозначного определения архитектурного стиля, к которому принадлежит собор, отмечая в нем причудливое слияние византийского в общей форме с элементами готического, арабского и других стилей в отделке. *Церковь в монастыре Монреале в Сицилии* – кафедральный собор в пригороде Палермо Монреале, построенный в 1174–1267 гг.; важнейший памятник арабо-норманнской архитектуры, сохранивший ее отличительные особенности в наиболее чистом виде, оказал значительное влияние на развитие архитектуры на юге Италии. *Дворец в Палерме* – резиденция сицилийских королей, строительство которой велось в XI–XIII вв. после завоевания Палермо норманнами на месте арабской крепости; в XVI–XVII вв. перестраивался испанским вице-королями Сицилии.

^{xxxviii} Арабская архитектурная традиция начала складываться в VII в. в результате освоения традиций покоренных стран. Важнейшее значение здесь имели архитектурные традиции Ирана III–VII вв., откуда заимствованы формы культовых построек, завершающихся эллиптическим куполом, опиравшимся на стены и систему арок разных типов. Пространственная организация мечети значительно отличалась от христианского храма: для ритуальных омовений требовался внутренний двор с колодцами; к помещению для молитвы он всегда был присоединен колоннадой; обширная площадь молельни обеспечивалась потолочной системой нефов, опирающихся на колонны и оформленной арками. Внутренние поверхности щедро украшались орнаментом.

^{xxxix} Арабы захватили Александрию в VII в. Халиф аль-Мутаваккил правил в 847–861 гг.

^{xl} *Саладин* – Салах ад-Дин Юсуф Ибн Айюб (1138–1193), султан Египта и Сирии, яркий мусульманский лидер XII в., известный своей борьбой с крестоносцами, завоеванием Иерусалима, после чего все его церкви кроме храма Воскресения были превращены в мечети.

^{xli} Завоевание арабами Пиренейского полуострова началось в VII в., к 720 г. весь Пиренейский полуостров находился под их властью. Дальнейшее проникновение в Европу, начавшееся проникновением в Галлию, остановлено франками в битве при Пуатье (732 г.). На испанских землях арабы основали Кордовский эмират, а в 929 г. – Кордовский халифат, принесли египетскую и римскую культуру, создали ирригационную систему, застроили города, создали библиотеки, поощряли развитие наук и искусств.

^{xlii} *Мавританская архитектура* – архитектурный стиль, сформировавшийся на Пиренейском полуострове в эпоху арабского завоевания; соединил конструктивные и декоративные особенности европейской (греческой, римской, ранневизантийской) и арабской архитектурной традиции. Характерной архитектурной формой становится мечеть, соединяющая внутренний двор с открытым молитвенным залом, квадратные башни-минареты, сложные дворцовые комплексы, соединяющие изысканными переходами павильоны, выходящие во внутренние сады. В постройках применялись стрельчатого-подковообразные, многолопастные и фестончатые арки, сталактитовые купола, фриз, карнизы, сложные потолки, украшенные резьбой и росписью, настенная резьба по камню и дереву, отделка колонн изразцами, керамическая и стеклянная мозаика, витражи, цветной мрамор; в отделке характерно использование декоративного орнамента (растительного, геометрического и аллегорического).

^{xliii} ...*Альгамбра в Гранаде; в Кордове мечеть, ныне собор...* – *Альгамбра* («красный замок») – архитектурный комплекс в Гранаде, построен в XIII–XIV вв. в мавританском стиле; один из значительных памятников мавританского искусства; включал мечети, дворец (воплощение земного рая), крепости; служил резиденцией правителей. ... *в Кордове мечеть* – большая мечеть Абдурахмана в Кордове; строительство началось в конце VIII в.; неоднократно достраивалась, меняя изначальный облик; являлась важнейшим общественным зданием Кордовского халифата. В 1236 г., после изгнания мусульман мечеть превращена в христианскую церковь, что повлекло значительные перемены в ее облике.

^{xliv} В VIII–X вв. Кордовский халифат был одним из самых развитых государств Европы. На высоком уровне развития находились науки, опиравшиеся на античные научные традиции; процветали искусства.

^{xiv} *Братья каменщики* – средневековые цеховые объединения строителей, резчиков, художников и т. д.; существовали в Кордовском халифате, как и повсеместно в средневековой Европе. В период строительства мастера часто находились вдали от дома, селились поблизости в постройках, называвшихся ложами. Тайны ремесла передавались только внутри этих цехов от учителей ученикам. Мастер, учитель пользовался огромным авторитетом. Позднее масонские общества позаимствовали некоторые особенности уклада и внутренних отношений этих средневековых цеховых объединений.

^{xv} Памятники готической архитектуры вызывают неизменный интерес и восторг А.Н. Майкова. См. в парижской части дневника фрагменты, посвященные осмотру Собора Парижской Богоматери и церкви аббатства Сен-Дени [Майков А.Н. Путевой дневник 1842–1843 гг. Ч. 1. Публ. О.В. Седельниковой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2007–2008 гг. СПб., 2010. С. 105–146]. Возвращаясь в Россию, в январе 1844 г. Майков проезжает через Германию и в письме из Дрездена продолжает эту тему: «Ну, Валерушка! Сожалею, что ты не видал Кёльнского собора! После итальянских зданий это первое, которое произвело на меня такое сильное впечатление; это саро d'opere готической архитектуры, точно так, как San Paolo торжество итальянской. Но сравнивать эти два здания невозможно, точно так, как красавицу нашу венецианку (помнишь, ту, за которой мы избегали всю Венецию) с какой-нибудь блондинкой. Между ними общего только величие и огромность. В San Paolo видишь творение человека, а Кёльнский собор – творение Дьявола; и как живо воображаешь, и если не веришь, то стараешься уверовать в справедливости известной всем легенды, которая приписывает построение Кёльнского собора нечистой силе. Этот мрак остроугольных высотных сводов, резьбы узоров, узкие, длинные цветные окна, статуи грубой готической скульптуры, гробницы епископов и рыцарей, все это поражает, <нрзб.> тебя, и ты только повторяешь: «Вот чертовство!» [Майков А. Н. Письма родителям // РО ИРЛИ. № 16994]. На восприятие молодого поэта, читавшего множество книг, посвященных истории архитектуры и искусства, несколько не влияет резко отрицательное отношение к готической архитектуре, характерное в целом для эпохи Возрождения, когда развитие готики рассматривалось как наступление варварского вкуса и отказ от высоких традиций чистых архитектурных стилей Античности. Отношение к готике изменяется уже в эпоху романтизма: начинается осознание ее как самобытного архитектурного стиля, сложившегося в средневековой Европе и выразившего глубинные духовные устремления человека того времени.

^{xvii} *Брунеллески Филиппо* (1377–1446) – великий итальянский архитектор эпохи Возрождения. Некоторое время жил в Риме, где совместно с Донателло вел раскопки античных руин и изучал особенности античной архитектуры, измеряя развалины и делая их зарисовки, в том числе зарисовывая отдельные конструктивные элементы ордерной системы, неизвестной архитекторам Средневековья. Разработал теорию прямой перспективы, повлияв на творческое развитие Л. Гиберти и Мазаччо. Значительным инженерным открытием Б. стало создание высокого купола собора Санта Мария дель Фьори (1420–1436). Идея высокого стрельчатого свода принадлежала проектировщику собора архитектору и скульптору Арнольфо ди Камбио (1245–1302), называемого обыкновенно А. ди Лапо.

^{xviii} *Леон Баттиста Альберти* – Леон Баттиста Альберти (1404–1472), итальянский ученый, архитектор, теоретик искусства эпохи Возрождения. Его книга «Десять книг о зодчестве» стала первым трактатом по теории и истории искусства в эпоху Возрождения и породила множество подражаний. *Андрей Органьо* – Андре Орканья, Андре ди Чioni (ок. 1308–1368), итальянский художник, скульптор и архитектор, живший и работавший во Флоренции, как скульптор и архитектор занимался созданием алтаря церкви Ор-Сан-Микеле во Флоренции, участвовал в строительстве Флорентийского собора.

^{xix} За исключением упоминания имени Л.Б. Альберти Майков не указывает, какие книги именно он читал. Источником объективных сведений и схем могут быть как авторитетные трактаты об античной архитектуре Витрувия, Л.Б. Альберти, А. Палладио, их последователей, так и их многочисленные переложения, и новые издания, в частности объемный путеводитель Антонио Нибби «Roma antica», вышедший в Риме в 1838 г. и получивший высокую оценку современников, в том числе Н.В. Гоголя, и наконец, всевозможные компилятивные источники, которые Майков мог найти в библиотеках или книжных лавках Рима. Установление источников в данном случае затрудняет одна особенность научной литературы об архитектуре – характерное для работ даже самых авторитетных исследователей отсутствие последовательного и точного освещения истории вопроса и прямых указаний на то, что уже установлено их предшественниками. Схемы Колизея и цирка Ромула, перерисованные на полях дневника Майкова, свидетельствуют о том, что он пользовался источниками, в которых уже сложились принципы архитектурной графики. Особая роль в последнем принадлежала А. Палладио, однако по указанной уже причине мы не можем уверенно утверждать что-либо. Составляя очерк, Майков почерпывает из источников объективные факты, не обращая внимания на их интерпретацию (судя по характеру обобщений, ему важно выработать собственное понимание вопроса). Это, по-видимому, обуславливает отсутствие ссылок на прочитанную литературу, тем более что подобные объективные описания составляли «общее место» в сочинениях об архитектуре.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АЛЕКСЕЕВ Павел Викторович – канд. филол. наук, доцент кафедры литературы Горно-Алтайского государственного университета; докторант кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета.

E-mail: conceptia@mail.ru

БУЛГАКОВА Наталья Олеговна – студентка Института международного образования и языковой коммуникации Томского политехнического университета.

E-mail: natasha.bulgakova@mail.ru

ВИТВИНЧУК Владимир Валерьевич – аспирант кафедры теории и практики журналистики Алтайского государственного университета (г. Барнаул).

E-mail: Amon-ra17@mail.ru

ГАЛИМОВА Дарья Николаевна – канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка Амурского государственного университета (г. Благовещенск).

E-mail: darja_galimova@mail.ru

ДРОНОВА Любовь Петровна – д-р филол. наук, профессор кафедры общего, славяно-русского языкознания и классической филологии Томского государственного университета.

E-mail: lpdronova@mail.ru

ЖИЛЯКОВА Наталья Вениаминовна – канд. филол. наук, доцент кафедры теории и практики журналистики Томского государственного университета.

E-mail: retama@yandex.ru

КЛИМОВСКАЯ Галина Ивановна – д-р филол. наук, профессор кафедры общего и славяно-русского языкознания и классической филологии Томского государственного университета.

E-mail: klimovskaya35@mail.ru

НЕСТЕРОВА Наталья Георгиевна – канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка Томского государственного университета.

E-mail: nesterovatomsk@rambler.ru

ПЛЕХАНОВА Ирина Иннокентьевна – д-р филол. наук, профессор кафедры новейшей русской литературы Иркутского государственного университета.

E-mail: oembox@yandex.ru

ПРОНИН Александр Алексеевич – канд. филол. наук, доцент кафедры телерадиожурналистики Санкт-Петербургского государственного университета.

E-mail: prozin@mail.ru

СЕДЕЛЬНИКОВА Ольга Викторовна – канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка и литературы Томского политехнического университета; докторант кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета.

E-mail: sedelnikovaov@tpu.ru

SUMMARIES OF THE ARTICLES IN ENGLISH

LINGUISTICS

P. 5. *Galimova Darya N.*, Amur State University (Blagoveshchensk, Russia). METAPHORICAL MODELLING OF PERSON IN RUSSIAN DIALECTS OF AMUR REGION (RUSSIAN FAR EAST). The article deals with the metaphorical fragment of the dialect world picture. The object of our research is metaphors used in the Russian (Amurskaya Oblast) dialect speech. The author represents the metaphorical reflection of the human being's experience, realized in metaphorical units which constitute the conceptual sphere "Person".

The author bases her ideas on the basic points of the Theory of Conceptual Metaphors, developed by G. Lakoff and M. Johnson. The metaphor is viewed as the reflection of the world picture, represented in person's mind. The structure of the metaphorical representation is a certain mechanism that explains the main principals of the verbal modelling of reality. The metaphor is viewed here as a linguo-cultural phenomenon, the methods of cognitive and structural linguistics are combined with the methods of linguo-cultural interpretation. Having analyzed the dialect metaphors (their direct and figurative meaning) we described the typical features of the dialect world picture, particularly the idea of life's uncontrollability.

Metaphors reflect aspects of the conceptual scope of "person" relevant to dialect speakers. It is physical condition, health, memory, behaviour, and mental state. The analyzed dialect metaphors prove that the ideas about life in general and about certain events, about Time, and Death are constructed on concrete images, existing in the real life, the source of which is the world around. Metaphors reflect, above all, the solid, physical experience of the person. Inner world in most cases is constructed by analogy with the outside, dialect speakers use images of flora and fauna for that. The linguistic world picture, reflected in the metaphor world picture fragment, states the aspects of reality that the dialect speakers value the most, it depends on many extra linguistic factors.

The reconstructed metaphorical world model with a great degree of accuracy reflects the mundane (naïve) representations of a dialect speaker generation – the dwellers of Amurskaya Oblast, born in the 1920-30s.

Keywords: dialect discourse, world modelling, metaphor.

P. 22. *Dronova Lyubov P.*, Tomsk State University (Tomsk, Russia). TECHNIQUE OF DIACHRONIC RESEARCH AND COGNITIVE APPROACH TO LANGUAGE. In the last quarter of the 20th century linguistics came to the need to see and study not only the historical variability of language, its complex system organization, but also "language in person and person in language", "language as home of consciousness". Diachronic semantics became urgent sending cognitive linguists to etymological sources. But they faced some "traps" they – judging by publications – still have not recognized.

First, it is the problem of sources. Cognitive interpretation requires a developed diachronic modelling of semantics of the studied language material, but this semantics (or, rather, what we mean by this word) is taken from etymological dictionaries created before the semantic "boom", before the second half of the 20th century (only the Etymological Dictionary of Slavic Languages (edited by O.N. Trubachev) gave lexeme etymology, whole lexeme compliance, not the traditional root etymology and cluster arrangement of dictionary material). Formal reconstruction of the root and its original meaning restored on the basis of external reconstruction is not enough: conceptual analysis is applied to the lexeme as a whole for the conceptual bases of semantics are common for all its lexical-semantic options.

Secondly, effective use of the technique of modern linguistic comparative study with cognitive approach to the facts of language is complicated by the lack of need in modern educational space of knowledge of specifics of the historical and historical-etymological analysis, specifics of its sources, features of modern diachronic analysis. Modern comparative-historical research of language is based on the integrated method (by O.N. Trubachev: 1) genetic comparison, 2) internal reconstruction, 3) structural typology). This assumes that formal reconstruction presented in etymological dictionaries should be supplemented with internal reconstruction and the system analysis of a derivative (derivatives) of the reconstructed root, and also their areal and historical characteristic.

The article describes observations over facts of non-correlation of the traditional, studied by comparative-historical linguistics, and the new in research practice of modern linguists: the gap in practice between the synchronic and diachronic approaches to language facts, ignoring the fact that changes in diachrony are also a system, and, as a result, mixture of results of changes occurring at different times; the analysis of language changes out of historical and cultural, historical and areal contexts; shifts in definitions of concepts significant in linguistic comparativism (internal form of the word, etymon), and lack of their theoretical correlation as phenomena of external, semantic level of the language with the structure of the concept – a unit of the deep cognitive level.

Keywords: technique, diachrony study, comparativism, conceptual analysis, semantic reconstruction, internal form of word, etymon.

P. 40. *Klimovskaya Galina I.*, Tomsk State University (Tomsk, Russia). ART-STYLE OF RUSSIAN LITERARY LANGUAGE. PRESENTING THE ISSUE. The author studied two stylistic phenomena of the Russian literary language – the so-called stylistic-syntactic culture of attributive semantic emphasis, and figures of speech – as fundamental style-forming factors for a set of art criticism texts (texts of literary studies, literary criticism, film criticism, etc.). the article hypothesizes to consider these texts as a separate functional style of the literary language.

The culture of attributive semantic emphasis is a complex of sixteen stylistic-syntactic constructs – figures (A^1N-NA^2 , NA^1 , A^2 , A^3 .., N^1 is N^2A , etc. where N (nomen) stands for the noun, and A (attributus) – for the adjective) in which attributive knowledge, i.e. knowledge of the subject and its features is represented in the meaning complicated by modus semantics: logical (chiasmus figure A^1N-NA^2 , definitive figure of N^1 is N^2A) and evaluative, emotive.

The figure of speech is a lexically and positionally stable word combination denoting (by the semantic principle of metaphor or periphrasis) the numerous facts of widely understood social and cultural practice of the people; for example: time command, to go beyond all limits, to cross the line, to unmask someone, to leave much to be desired, etc.

The database of figures of speech collected by the author of the article has over 2000 units.

The culture of attributive semantic emphasis and the complex of figures of speech are the most important components of the so-called figurative fund of the Russian literary language.

The purpose of this article is to draw the attention of researchers to one of the separate and large-scale (both paradigmatically and syntagmatically) sociocultural discourses (on the basis of the modern Russian literary language), where polydirectional connections between components of the communicative chain "the writer – the reader – the literary critic – the researcher of literary and art work" are realized and where sciences about fiction and literary criticism rule the aesthetic and spiritual life of society.

Two heterogeneous phenomena of art criticism style considered in the article, on the one hand, outline the borders of art criticism discourse quite distinctly, on the other, reveal (realize) the main semantic principle of figures of attributive semantic emphasis, and figures of speech – an organic combination of their denotative ("logical") meaning and their expressiveness influencing the emotive sphere of readers of literature studies works and texts of literary criticism.

Keywords: functional style; culture of attributive semantic emphasis; figure of speech.

P. 54. *Nesterova Natalia G.*, Tomsk State University (Tomsk, Russia). RADIO TEXT IN MASS MEDIA CONVERGENCE. One of the features of modern mass media is the search of new data presentation forms that is expressed in experimenting with video, audio and printed texts. "Convergence" and "multimedia" are becoming terms defining conditions for modern media outlets functioning. It is proved by their integration. About ten years ago journalism theorists appealed to this notion only in connection with the future mass media, media sphere transformation. Nowadays convergence means the presence of communication media.

Radio as the first electronic mass media channel with its ancient broadcasting and communication traditions has to search for new genres and forms of communication with the audience. These circumstances change the conception of the radio text, firstly, of the forms of its existence: broadcast radio text can be saved not only as a radio report, but also as a video on the Internet in the form of a transcribed shorthand report. In this context saving characteristic features of the radio text presented in different formats and of its adequate communicative content presentation are very important from the linguistic point of view.

Using release materials of a program of "Echo of Moscow" radio station is aimed at defining the degree of communicative transformation of the broadcast radio text while presented on another media

platform. Sounding text is considered to be primary; a shorthand report is a printed secondary text. Features of the program participants' communicative behaviour connected with the oral speech specificity (speech intonation, tone colouring, speed, logical stress) and its lexical-grammatical organization were defined due to the technical capabilities of "Setevizor" functioning in the radio station site.

Comparison of the sounding radio text with its shorthand report proves the hypothesis that the secondary text is objectively incapable to express all phonetic and suprasegmental features of the sounding text, it allows corrections of the normative kind, thus, it does not preserve the communicative level of the primary text in full. In the course of analysis all text corrections are defined explained by the text form changing (the oral text becomes the written one). They are qualified from the view point of the adequateness of communicants' intention expression: there are corrections saving the speaker's intentions and corrections distorting them (the level of distorting is also classified in the article).

The analysis proves the topicality of the question about the character of the transformation of the radio text while represented on the other media channel.

Keywords: mass media convergence, radio text, shorthand report, text changes, communicative level of the text.

LITERATURE STUDIES

P. 66. *Alekseev Pavel V.*, Gorno-Altai State University (Gorno-Altai, Russia), Tomsk State University (Tomsk, Russia). D.P. OZNOBISHIN AND HAFEZ: PROBLEMS OF SUFI POETRY TRANSLATION. In this article problems of translation of the medieval Sufi poetry into Russian by poet, professional translator in the 19th century D.P. Oznobishin are investigated. The artistic heritage of D.P. Oznobishin gives us rich material for analysis of oriental codes of Russian Romanticism. His translation known as "Ode of Gafits (From the Book "Dal" of his Diwan)", a free translation of Hafez's ghazals, made in 1826 from the Persian original, is one of his most representative works.

Translating Hafez Oznobishin had both a complex and contradictory aim: firstly, to present the poetry of Hafez closer to the Persian original and, secondly, to avoid excessively alien Persian words. The analysis of the poetics of "Ode of Gafits" shows that the composition of this poem is characterized by a clear tone and a single logic of thought that can be traced throughout the entire text.

In the article reasons for the increase of the volume of secondary text is investigated. Why instead of six couplets as in the Persian original do we see seven strophes containing five verses? This is because the author needed to add Anacreontic epithets to his Russian text. For example, the image of rose mentioned repeatedly in the Russian text is not pleonasm. Instead of the chaos of semantic relations, we see the unfolding of a coherent system of meanings.

In the article the Ode and the Ghazal are compared in the aspect of genre. The Ode as a European genre was used in the Western European tradition of translation in the 19th century. Very often translators called their translations "Ode" or "Eastern Ode". The Ode and the Ghazal were close in the sphere of rhetoric (the sublime pathos) and complex of themes (they were based on "high matter").

In addition, the article points out that in the context of the Sufi poetry on the language of the "second level", i.e. on the metaphorical level of reading of "Ode of Gafits", we can see the transformation of all artistic and visual systems of the text. In this process artistic elements developing erotic themes become religious and philosophical concepts. According to the Sufi poetry this transformation is not the last transformation of the semantic system. With the first transformation we find a second one, which is no less important. Second text requires new thinking in terms of concrete reality and natural paradigmatic views. New concepts updated the meaning of mystical terms.

The conclusion to the article is the following statement: in the translation from Persian D.P. Oznobishin was able to preserve the system of mystical thought of the Persian text not only in the most typical features of the Sufi poetry but also in the "key words" of the text, signaling the possible symbolic reading.

Keywords: Sufi poetry, Muslim East, D.P. Oznobishin, Hafez, Ode.

P. 76. *Plekhanova Irina I.*, Irkutsk State University (Irkutsk, Russia). LIFE-CREATING POTENTIAL OF PRIMITIVISM (NAIVE, TRAGIC AND NAIVE-TRAGIC SENSE OF LIFE). The subjects of the article are function of primitivism as direction of artistic thought and expression of artistic and social utopias of the 20th century, and its form-creating potential and ability to suggest vital understanding of the world. Materials for the article are folk fine arts and primitivism in fine arts and literature of the 20th and 21st centuries. The article differentiates terms "primitive" (archaic

symbolical thinking), "primitive art" (naive art) and "primitivism" (primitive style in professional art-making). The article tracks common principles of poetics of primitivism: graphical simplicity of forms; brightness of colors; "naivety" of realization; vigorous and laughing ostentation of world-perception; fantastical realism as combination of the impossible and the recognizable; not mimetic, but ontological way of thinking.

The main topic of the article is the force of the natural, i.e. the magical and mythological aim of primitivism when creating life in conditions of urban civilization. The article explores the position and image of the tragic in the consciousness of masters of primitivism. It also explores the poetics of representation of unsolvable conflicts in history; place of man in nature; life itself in its original power.

The article sets parallels between folk primitivism and primitive style in fine arts, Russian poetry and prose at different stages of modern history. The content of comparison is the search of concrete and absolutely significant forms of expressing true knowledge about the world and the human. The article briefly revises evolution of artistic primitivism in literature: utopia of the absolute unity by V. Khlebnikov; narrative urban naiveté of M. Zoshchenko; infantile naiveté of L. Dobychin; natural philosophy of N. Zabolotsky's utopia; heroic epic utopia of A. Platonov; high naiveté of N. Rubtsov and V. Shukshin; sarcastic concretism of I. Kholin; utopia of heroic simplicity of the Mitki, conceptual primitivism of T. Kibirov; folklorism and apocryphal Christianity of M. Stepanova. The primary purpose of primitivism in literature is suggestion of belief in the miraculous as a way of accepting the tragedy of existence.

Keywords: naive art, poetical primitivism, tragic sense of life, game, miraculous, laugh.

P. 92. *Sedelnikova Olga V., Bulgakova Natalia O.*, Tomsk Polytechnic University, Tomsk State University (Tomsk, Russia). ESSAY "ON ARCHITECTURE" IN APOLLON MAIKOV'S TRAVELER'S DIARY OF 1842–43. Apollon Maikov's traveler's diary of 1842–43 represents a unique phenomenon in the context of this genre tradition. This is reflected in the microgenre structure of the diary and the transformation of the traditional genre form, which gradually assumes the characteristics of a note book. This is particularly manifested in the Roman section of the diary, where the conventional form of the traveler's notes is replaced by untypical genre forms, i.e. outline, an essay in cultural studies, and translations of literary and historical works.

Acquaintance with the architectural monuments of Rome and the preceding journey round Europe through Copenhagen cathedrals and Parisian Gothic churches, Maikov's interest to history and culture as a whole, to revealing their trends and tendencies and the development of the beginnings as such makes him undertake a close study of the history of architecture and try to understand the grounds for the emergence of certain successive historical epochs and styles. This explains why a new peculiar form appeared in the traveler's diary, which employs the "word of the other", – the essay "On architecture". Its content reflects the history of the development of European architectural forms from the ancient times to the 15th century. Rome was viewed by the young traveler as a kind of repository of architectural monuments of different epochs, an encyclopedia that creates clear representations on the history of evolution of European architectural styles and trends.

It is evident that Maikov is interested not only in the facts of development of architectural styles, but also in their profound historical and cultural study, whose parameters have already been determined in these brief and concise notes. Therefore, considerable attention in the essay is paid to determining the reasons for changes in architectural trends in the process of borrowings and the changes of cultural epochs.

Emergence of this note confirms the desire to read this historical-cultural text, unriddle the logic of the changes that stipulated the emergence of new forms, decode the essence of cultural processes, explain the reasons of historical changes in art, and understand the peculiarities of individual epochs, the significance and importance of their discoveries in the context of evolution from the ancient forms to the modern ones. The nature of the analyzed essay once again reveals the inherence in Maikov's world view of interest to art as a way to express the level of development of material and spiritual views of a man of a certain epoch, which are stipulated by a whole set of external factors, including geoclimatic conditions and religious and cult reasons.

Keywords: history of art, architecture, style, geoclimatic conditions, social grounds.

JOURNALISM

P. 104. *Vitvinchuk Vladimir V.*, Altai State University (Barnaul, Russia). DESIGN OF MEDIA-EVENT: SPECIFICITY OF SOCIAL CHRONOTOPE. Modern journalism faces the problem of self-

determination and the need to clarify its ontological status. This article explores the social component of journalism in the spatial-temporal aspect of its activities, discusses the recursive mechanism of media-event design through basic algorithms of consciousness, defines ways of filling the journalistic material with social meaning.

The progress of technology has changed the ways of information transfer and the amount of information flow. Methods of instantaneous transmission of information triggered the acceleration of social time and the transformation of spatial characteristics. Journalism has a significant influence on the formation of ideas about time and space, it manifests itself in the key property – sociality.

Any event reflected by the media becomes a media-event. A journalist can actualize the potential meaning of a media-event by constructing an individual chronotope, which reflects the author's ideas about time and space. Spatial and temporal characteristics of the media-event are the result of arbitrary manipulation of the journalist interpreting the reality. The interpretation algorithm may be an image that reflects the essence of the event.

The practical part of the paper is devoted to studying the process of designing a media-event on the example of coverage in the media of the tragic collapse of the ship "Bulgars". In the analysis of materials about the ship the basic image-algorithm was found that fixes the topology of the event. Operating a set of common concepts (tragedy, cause, fault, rescue, death), journalists recreated the event with the same language means. It provoked recursive reproduction of a large number of materials and a huge rate of their occurrence.

Because all materials about the tragedy used the same markers of space and a certain set of common concepts, journalistic interpretation was the manipulation of temporal parameters. Speeding up or slowing down the time, journalists have constructed an individual author's chronotope.

Author's understanding and interpretation can fill the material with social meaning. Correlation of the event with social problems and processes happens through the use of socio-cultural mental facts: stereotypes and precedent phenomena. Thus the author's chronotope finds sociality.

Recursive transformation of information through basic algorithms makes the information flow so intense that the system of mass media is in chaos. The opinion of the journalist intensified by technologically-advanced information transmission channels can broadcast sociality and become an order parameter that affects not only the media, but also the whole social system.

Keywords: media-event, sociality, chronotope, mental fact, recursion.

P. 111. *Zhilyakova Natalia V.*, Tomsk State University (Tomsk, Russia). HISTORY OF CONCEPTION OF MAKUSHIN'S NEWSPAPERS "TOMSK LEAFLET" AND "TOMSK REFERENCE LEAFLET". The article describes the history of the first try of publishing of periodical press by famous Siberian entrepreneur and patron P.I. Makushin restored on the basis of the funds of Russian Government Historical Archive (RGHA).

The activity of Makushin as a publisher of periodicals is researched. He was a publisher of "Siberian Newspaper", the first Tomsk private edition, published from 1881 to 1888. This newspaper was closed as it had a "bad direction", and later P.I. Makushin had problems getting a permission to publish another newspaper, "Tomsk Reference Leaflet" in 1894. In 1895 the newspaper got a new name, "Tomsk Leaflet". In 1897 it became "Siberian Life". With the new name the content of the newspaper broadened for it transformed from a reference leaflet to a full-fledged social and political newspaper of liberal direction.

These data expand with facts stated in RGHA archive documents on the first two newspapers of Makushin: "Tomsk Leaflet" (1876) and "Tomsk Reference Leaflet" (1878).

The analysis of archive documents allows to make the following conclusions: researches begin to describe Makushin's publishing activity with "Siberian Newspaper", which is not the first of his projects in that sphere. He tried to start his own periodical in 1876, still being a theology school student. The name "Tomsk Leaflet" appeared back then, and Makushin used it again at the end of the 19th century.

Makushin's first attempt to publish "Tomsk Leaflet" (1876) was not realized for formal reasons – there was no person in Tomsk who could become a censor. The second attempt failed because of Makushin himself: he got a permission to publish "Tomsk Reference Leaflet" in 1878, but he decided not to do it, because at the same time he was thinking about transforming a reference leaflet into a full-fledged newspaper. Makushin did not only refuse from publishing a bigger newspaper, but also from the existing permission on publishing of newspaper. At the same time Makushin could successfully apply this method of struggling with censor limits at the end of the 19th century when founding "Siberian Life".

The history of the first publishing plans of Makushin represents him as an educated person, who prioritizes the reader, aims at enlarging its number, finds methods of overcoming censor limits, which was a problem in the process of Siberian journalism development at the end of the 19th – beginning of the 20th centuries.

Keywords: journalism of Siberia, P.I. Makushin, "Tomsk Leaflet", "Tomsk Reference Leaflet", censorship.

P. 118. *Pronin Alexandr A.*, Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russia). STUDENT TV ABROAD: UK EXPERIENCE. A brief review on history of student television in Great Britain and description of its current state are given in the article. On the basis of selective analysis of broadcasting of student channels and analysis of activities of National Association of Student Television Channels (*NASTA*) overall conclusions are drawn about principles of broadcasting organization and methods of work. In the UK, a student television came in 1964 with a channel by students of the University of Glasgow, Scotland. Now the number of TV channels is over 30. Most of them work at universities and colleges, but there are private ones that are created on the personal initiative of several students from different universities, for example, the project *MattNian TV* in Bournemouth. Accordingly, the production and the creative possibilities are very different. Digital technology simplifies and cheapens the process of television production and broadcasting, being instrumental in the development of student television. Its rapid growth in the past decade is largely provided by the fact that universities are able to purchase low-cost equipment and thus provide students with the opportunity to make their TV. In many cases, local authorities and foundations also provide support, especially where universities are city-forming institutions. According to the method of propagation most TV channels are cable and / or Internet channels. Basically, they produce news programs (including sports), interviews and analytical discussions, music programs, documentary and artistic sketches and staged comedies or dramas unique to Britain – though not everyone can afford it. Subjects mainly concern university or youth, and English students are primarily interested in serious issues. Of course, students do 'light' subjects, as well as entertaining news programs, but most student news broadcast channels have civil projects. Channels function through internal motivation and are managed exclusively by students. Editorial policy, planning, layout of a specific program or editing the plot – all this in the UK is a matter for the students, not the administration. Therefore, no "mandatory" interviews with rectors, deans or other officials – as one can see on Russian university TV channels – can be determined. Everything is done by students, teachers and a few staff members help professionally and supervise the process of broadcasting. Students are encouraged to try their hand in democratic journalism as a "fourth estate." In this sense, we can talk about the UK student television, first, as one of the effective tools for young people to form the values of civil society, and, second, as a long and active element of this society.

Keywords: television journalism, student television, Great Britain, content, motivation.

ОТ РЕДАКЦИИ

Научный журнал «Вестник Томского государственного университета. Филология» был выделен в самостоятельное периодическое издание из общенаучного журнала «Вестник Томского государственного университета» в 2007 г.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия (свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-29496 от 27 сентября 2007 г.), ему присвоен международный стандартный номер сериального издания (ISSN 1998-6645).

«Вестник ТГУ. Филология» выходит 6 раз в год и распространяется по подписке, его подписной индекс – 44041 в объединённом каталоге «Пресса России». Полнотекстовые версии вышедших номеров выкладываются на сайте журнала: <http://vestnik.tsu.ru/philology>

Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательному рецензированию; рукописи не возвращаются. Публикации в журнале осуществляются на некоммерческой основе. Ознакомиться с требованиями к оформлению материалов можно на сайте журнала: <http://vestnik.tsu.ru/philology>

Адрес редакции: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, Томский государственный университет, филологический факультет.

Телефон 8(382-2)52-96-67

Факс 8(382-2)52-98-46

Ответственный секретарь редакции журнала – Д.А. Катунин.

E-mail: katunin@mail.tsu.ru

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА
ФИЛОЛОГИЯ**

TOMSK STATE UNIVERSITY JOURNAL OF PHILOLOGY

2013. № 2(22)

Редактор *Т.В. Зелева*

Редактор-переводчик *В.В. Кашипур*

Оригинал-макет *Г.П. Орловой*

Дизайн обложки *Яна Якобсона* (проект «Пресс-интеграл»,
факультет журналистики ТГУ)

Подписано в печать 15.03.2013 г. Формат 70х100 ¹/₁₆.

Печ. л. 9,0; усл. печ. л. 11,5; уч.-изд. л. 11,3.

Тираж 500 экз. Заказ №

ООО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, Никитина, 4
Учебно-производственная типография ТГУ, 634050, г. Томск, пр. Ленина, 66