

ISSN 2225-5346



СЛОВО.РУ:  
БАЛТИЙСКИЙ АКЦЕНТ

2015

№ 1

Издательство  
Балтийского федерального университета имени Иммануила Канта  
2015

СЛОВО.РУ:  
БАЛТИЙСКИЙ  
АКЦЕНТ  
2015  
№ 1

---

Калининград :  
Изд-во БФУ  
им. И. Канта, 2015.  
113 с.

Точка зрения авторов  
может не совпадать  
с мнением редсовета  
и редколлегии

*Редакционный совет*

*А. П. Клемешев*, д-р полит. наук, профессор, ректор БФУ им. И. Канта (Россия, Калининград) — председатель;  
*М. Е. Швыдкой*, д-р искусствоведения, профессор, зав. кафедрой государственного управления в сфере культуры факультета государственного управления МГУ им. М. В. Ломоносова (Россия, Москва) — сопредседатель;  
*Ф. Апанович*, д-р филол. наук, профессор, прорекан филологического факультета Гданьского университета (Польша, Гданьск); *М. Н. Громов*, д-р филос. наук, профессор, зав. сектором истории русской философии РАН, проректор Государственной академии славянской культуры (Россия, Москва); *И. Н. Данилевский*, д-р ист. наук, профессор, зав. кафедрой истории идей и методологии исторической науки факультета истории НИУ ВШЭ (Россия, Москва); *Л. А. Кудрявцева*, д-р филол. наук, профессор Киевского национального университета им. Т. Шевченко, президент Украинской ассоциации преподавателей русского языка и литературы, член Президиума МАПРЯЛ (Украина, Киев); *Г. Кундротас*, д-р филол. наук, профессор, декан филологического факультета Вильнюсского педагогического университета (Литва, Вильнюс); *Б. Н. Тарасов*, д-р филол. наук, профессор, ректор Литературного института им. А. М. Горького (Россия, Москва); *Б. Ханзен*, д-р филол. наук, профессор, директор Института славистики Регенсбургского университета (Германия, Регенсбург)

*Редакционная коллегия*

*Г. И. Берестнев*, д-р филол. наук, профессор (ответственный редактор);  
*Н. Г. Бабенко*, д-р филол. наук, профессор;  
*А. И. Васкиевич*, канд. филол. наук, доцент;  
*В. И. Гальцов*, канд. ист. наук, доцент;  
*В. И. Повилайтис*, д-р филос. наук, доцент;  
*А. Н. Черняков*, канд. филол. наук, доцент

## СОДЕРЖАНИЕ

### ЯЗЫК: ПУЛЬС ВРЕМЕНИ

<i>Васильева И., Цветкова А.</i> Когнитивно-языковые прозрения З. Фрейда в теории толкования сновидений .....	7
<i>Берестнев Г.</i> Лингвистика и толкование сновидений у К.Г. Юнга: открытие метода .....	21
<i>Колмогорова А.</i> «А чьи там такие сёчки?», или ценностные доминанты «Мы-образа» в русской культуре через призму общения матери с ребенком .....	32

### РУССКИЙ ЯЗЫК И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЗА РУБЕЖОМ

<i>Базилевский А.</i> Сербско-русский круг: поэт переводит поэта .....	51
<i>Дмитровский А.</i> «Всеосень» Радована Караджича в сербско-русском контексте.....	66
<i>Лукьяненко И.</i> Фреймовый подход к обучению лексике на уроках РКИ.....	74

### АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

<i>Королькова П.</i> Модификация жанра сказки в современной чешской литературе (на примере произведений А. Микулки «Об олене с пулеметом...» и И. Черницкого «О Сасанке») .....	81
<i>Павляк О.</i> Заглавие и текст в духовных «Размышлениях» М.В. Ломоносова.....	90
<i>Яблоков Е.</i> Повторение пройденного (Модель «вечного возвращения» в рассказах А.П. Платонова) .....	98
<i>Об авторах</i> .....	111

## CONTENTS

### LANGUAGE: THE PULSE OF TIME

<i>Vasilyeva I., Tsvetkova A.</i> S. Freud's cognitive and linguistic insights in the theory of dream interpretation .....	7
<i>Berestnev G.</i> Linguistics and dream interpretation in C.G. Jung's works: The discovery of the method.....	21
<i>Kolmogorova A.</i> The value fundamentals of the "we image" in Russian culture through the prism of mother-child communication.....	32

### RUSSIAN LANGUAGE AND RUSSIAN LITERATURE ABROAD

<i>Bazilevsky A.</i> The Serbian-Russian circle: A poet translates a poet .....	51
<i>Dmitrovsky A.</i> Radovan Karadžić's <i>All-Autumn</i> poetry collection in the Serbian-Russian context .....	66
<i>Lukyanenko I.</i> The frame approach to teaching vocabulary in Russian as a foreign language classes .....	74

### ASPECTS OF A LITERARY TEXT

<i>Korolkova P.</i> The modifications of the fairy tale genre in the modern Czech literature: The case of A. Mikulka <i>O jelenovi s kulometem</i> and J. Černický's <i>O Sasance</i> .....	81
<i>Pavlyak O.</i> The title and text in M. Lomonosov's spiritual "Meditation" .....	90
<i>Yablokov E.</i> A revision of the syllabus (The model of "eternal return" in A. Platonov's short stories).....	98
<i>About the authors</i> .....	111

**ЯЗЫК:  
ПУЛЬС ВРЕМЕНИ**



...результаты толкования сновидения, по верному наблюдению Фрейда, имеют самостоятельную значимость для науки, изучающей глубинные уровни человеческой ментальности. И если в современной когнитивистике глубинные уровни человеческой психики обычно рассматриваются путем обращения к данным языка и сознания, то Фрейд содержания бессознательного анализировал по его собственным непосредственным проявлениям — сновидениям.

**Инга Васильева, Анна Цветкова**

...Ж. Т. Юнг тщательно анализировал сны — не только пациентов, но и свои собственные. При этом иногда он обходился без особых правил, опираясь лишь на собственную интуицию или на складывавшиеся в жизни «контексты». В других случаях он спонтанно определял некие теоретические основания толкования сновидений, и эти основания с позиций современной языковой теории можно было бы определить как когнитивно-языковые.

**Теннадий Берестнев**

...в общении матери с ребенком происходит регулярная актуализация этнических стереотипов поведения благодаря «практикам общения» — специфическим сцеплениям актов вербальной и невербальной активности, используемым матерью в повседневном взаимодействии для формирования в когнитивном опыте ребенка релевантных для данного лингвокультурного сообщества моделей взаимодействия со средой.

**Анастасия Колмогорова**

*Инга Васильева, Анна Цветкова*

*(Калининград)*

## КОГНИТИВНО-ЯЗЫКОВЫЕ ПРОЗРЕНИЯ З. ФРЕЙДА В ТЕОРИИ ТОЛКОВАНИЯ СНОВИДЕНИЙ\*

Демонстрируются точки теоретического сближения теории толкования сновидений З. Фрейда и современной когнитивной лингвистики. В этой связи отмечается актуальность для Фрейда таких языковых преобразований, как метафора, метонимия, символизация, паронимия, омонимия, языковая игра, ассоциативные сети. Кроме того, при толковании сновидений отмечаются важность учета полисемии, предварительных контекстных условий и переход содержания из одной кодовой системы в другую – из иконической образной в символическую концептуальную. В целом обосновывается положение о том, что Фрейд предвосхитил важнейшие теоретические положения современной когнитивной лингвистики.

**Ключевые слова:** Фрейд, глубинная психология, психоанализ, сновидение, когнитивная лингвистика, метафора, метонимия, символ, паронимия, языковая игра, прагматика, семантика, ассоциативные сети, семиотика.

Самые странные сны для умеющего проанализировать их становятся логически обусловленными, разумными.

*Маркиз Д' Эрвей де Сен-Дени*

**И**сторическая заслуга З. Фрейда состоит не только в том, что он ввел в устойчивый науч-



© Васильева И., Цветкова А., 2015

\* Работа выполнена при поддержке РГНФ – грант №13-04-00029 «Репрезентативный потенциал естественного языка как знаковой системы сновидений».



ный оборот идею бессознательного. Он сумел реально проникнуть в его содержания с сознательных позиций, определить в общих чертах характер этих содержаний, разработать методику их анализа с целью освобождения человеческой психики от обременяющих ее энергий.

Сам Фрейд писал об этом так, с одной стороны, недвусмысленно указывая на собственную значимость для науки и всей истории человеческой мысли, а с другой — упоминая тех, кто стоял у истоков его теории:

В течение веков наивное самолюбие человечества вынуждено было претерпеть от науки два великих оскорбления. Первое, когда оно узнало, что наша земля не центр вселенной, а крошечная частичка мировой системы, величину которой едва можно себе представить. Она связана для нас с именем Коперника, хотя подобное провозглашала уже александрийская наука. Затем второе, когда биологическое исследование уничтожило привилегию сотворения человека, указав ему на происхождение из животного мира и неискоренимость его животной природы. Эта переоценка произошла в наши дни под влиянием Ч. Дарвина, Уоллеса и их предшественников не без ожесточеннейшего сопротивления современников. Но третий, самый чувствительный удар по человеческой мании величия, было суждено нанести современному психоаналитическому исследованию, которое указало Я, что оно не является даже хозяином в своем доме, а вынуждено довольствоваться жалкими сведениями о том, что происходит в его душевной жизни бессознательно. Но и этот призыв к скромности исходит не впервые и не только от нас, психоаналитиков... [11, с. 181].

Фрейд, по сути, заложил теоретические основы современной когнитивной науки, обращенной к исследованию глубинных сфер человеческой ментальности, ведь они и составляют бессознательное человека [3, с. 48–49].

Методику анализа содержаний бессознательного Фрейд разрабатывал, опираясь на область, занимающую промежуточное положение между бессознательным и сознательной сферой. Таковой он определил, прежде всего, сновидения.

Сновидение, — писал он, — одно из проявлений этого бессознательного; в теории оно является им всегда, на основании же конкретных наблюдений в большинстве случаев, которые обнаруживают наиболее ярко отличительные особенности сновидения, психически подавленное, которое в бодрствующем состоянии не могло найти себе выражения и было изолировано от внутреннего восприятия, в ночной жизни при господстве компромиссных образований находит себе пути и средства для проникновения в сознание [10, с. 625].





Фрейд отмечал и другие психологические феномены, раскрывающие человеку содержания его бессознательного<sup>1</sup>, но именно сновидения, по его мнению, способны вскрыть бессознательное человека наиболее полно и глубоко. «Толкование же сновидений, — писал он, — есть *via regia* (царская дорога) к познанию бессознательного в душевной жизни» [10, с. 626]<sup>2</sup>.

В связи с этим перед Фрейдом встал вопрос о механизмах толкования сновидений. В самом общем плане такое толкование понималось им как перевод содержания одной кодовой системы в содержания другой, открытой сознанию, — системы естественного языка. «Мысли и содержание сновидения, — писал он, — предстают перед нами как два изображения одного и того же содержания на двух различных языках, или, вернее говоря, содержание сновидения представляется нам переводом мыслей на другой язык, знаки и правила которого мы должны изучить путем сравнения оригинала и этого перевода» [10, с. 355]. Такой перевод содержания сновидений с одного языка на другой играет в их толковании ключевую роль, причем методологически в этих условиях важны правила, которых должен придерживаться толкователь, а практически — сами толкования, представленные на основе естественного языка. Об этом Фрейд писал так: «Если нам удастся превратить сновидение в такое значимое высказывание, то перед нами, очевидно, откроется перспектива узнать новое, получить сообщения такого характера, которые иначе остались бы для нас недоступными» [11, с. 302]. Таким образом, результаты толкования сновидения, по верному наблюдению Фрейда, имеют самостоятельную значимость для науки, изучающей глубинные уровни человеческой ментальности. И если в современной когнитивистике глубинные уровни человеческой психики обычно рассматриваются путем обращения к данным языка и сознания, то Фрейд содержания бессознательного анализировал по его собственным непосредственным проявлениям — сновидениям. В этом плане обнаруживается и еще одно различие: язык позволяет выявить общее (коллективное) в содержательной деятельности человеческой ментальности, а сновидения — индивидуальное, присутствующее конкретному человеку.

---

<sup>1</sup> Таковыми он определял, например, ошибочные действия, процессы вспоминания забытых наименований или продукты творческих актов, анализ которых также проясняет многое в бессознательном человека и способствует психологическому облегчению в клинических случаях.

<sup>2</sup> В другом месте описал более определенно (и все-таки с известной оговоркой): «...Сновидение, по-видимому, является промежуточным состоянием между сном и бодрствованием» [11, с. 53].



Само толкование сновидений Фрейд определял как первый и основной этап работы с ними — переход от их явного содержания к скрытому. В одной из лекций он определил этот тезис следующим образом: «Вот и все, что я хотел сказать вам, уважаемые дамы и господа, о толковании сновидений, задача которого — прийти от явного сновидения к скрытым его мыслям» [11, с. 308]. Второй этап работы со сновидениями — анализ их выявленных скрытых содержаний, позволяющий внести коррективы в психическую жизнь человека. На этом этапе осуществляется уже теоретическая практика психоанализа.

В акте толкования сновидений ключевую роль играют конкретные тактики и установки, обеспечивающие верные реконструкции скрытых содержаний на основе представившихся в непосредственных образах, — Фрейд связывал их с характером отношения между содержанием, скрытыми и явленными в образах сновидений. Он писал: «Вы помните, что раньше при исследовании отношения между элементами сновидения и его собственным [содержанием] я выделил три вида таких отношений: части от целого, намек и образного представления. О четвертом я тогда упомянул, но не назвал его. Введенное здесь символическое отношение является этим четвертым» [11, с. 93].

Каждое из этих отношений у Фрейда наполняется собственным содержанием, которое с современной точки зрения может интерпретироваться в плане фундаментальных когнитивно-языковых механизмов.

**Символическое отношение.** Это отношение Фрейд считал ведущим в выявлении истинного содержания сновидений. Отмечая его, он высказывался, как всегда, осторожно: «Символика, может быть, самая примечательная часть в теории сновидений» [11, с. 93]. При этом познавательная природа символа Фрейдом понимается разнообразно<sup>3</sup>.

Так, особенно часты у него символы, сложившиеся на основе *метафор* [5, с. 221–223]. На эту их когнитивную природу указывает актуальный для метафор принцип сравнения и зафиксированное в них сходство по тому или иному признаку [2, с. 155; 4, с. 104–107]. Интуитивно осознавая связь символа, метафоры и принципа сравнения как их познавательной основы, Фрейд писал: «Сущностью символическо-

<sup>3</sup> Строго говоря, Фрейд в своем отношении к символическим образам сновидений демонстрирует весьма противоречивые установки. С одной стороны, он активно поддерживает символический способ толкования снов, жестко ограничивая себя при этом рамками эроса. С другой стороны, он так же активно критикует общий символический подход в толковании сновидений. Ср.: «Символический метод в применении своем чрезвычайно ограничен и не может претендовать на более или менее общее значение» [10, с. 128]. Таким образом, для Фрейда символический принцип актуален, но признавал он только эротическую символику.



го отношения является сравнение, хотя и не любое. Предполагается, что это сравнение особым образом обусловлено, хотя эта обусловленность нам не совсем ясна» [11, с. 94]. Соответственно, подобные образы сновидений предполагают метафорическое истолкование, опирающееся на сходство того, что видится во сне, и того, что на самом деле имеется в виду. При этом для Фрейда «область-цель» принципиально имеет эротический характер. Так, «дома с совершенно гладкими стенами обозначают мужчин; дома с выступами и балконами, за которые можно держаться, — женщин» [11, с. 95]. Продолговатые и торчащие вверх предметы, по Фрейду, имеют фаллическую символику — так, например, *палки, зонты, шесты, деревья* и т. п. Ту же символическую семантику имеют предметы, способные проникать внутрь и ранить: *ножи, кинжалы, копья, сабли, ружья, пистолеты, револьверы* и т. п. [11, с. 96]. «Также вполне понятна замена мужского члена предметами, из которых льется вода: *водопроводными кранами, лейками, фонтанами* и другими предметами, обладающими способностью вытягиваться в длину» [11, с. 96]. Женские же половые органы, по Фрейду, символически представляются при помощи всех предметов, ограничивающих покое пространство и способных что-то принимать в себя, — так, например, *шахты, копи, пещеры, сосуды и бутылки, коробки, табакерки, чемоданы, банки, ящики, карманы* и т. п. [11, с. 97]. *Фрукты* вообще и *яблоки* или *персики* в частности, обладающие признаками «округлые» и «вкусные», символически представляют груди или ягодицы женского тела [11, с. 97]. «*Всякого рода лестницы, стремянки* и подъем по ним — несомненный символ полового акта, — писал Фрейд. — Вдумавшись, мы обратим внимание на ритмичность этого подъема, которая, как и, возможно, возрастание возбуждения, одышка по мере подъема, является общей основой» [11, с. 98].

Во всех случаях подобного рода те или иные признаки «эротической реальности», с которой имеет дело человек в своей жизни, воспроизводятся в образной сфере сновидений на основе самых разных объектов. Более того, если количество эротических реалий, представляемых во сне символически, невелико, то отвечающая им предметная символика, по наблюдению Фрейда, чрезвычайно разнообразна [11, с. 95]<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Последнее обстоятельство, по мнению Фрейда, и составляет основную трудность и тонкость в толковании сновидений, выводя этот процесс за грани науки. «Как найти путь к этому символическому толкованию, — писал он, — на этот счет нельзя дать, разумеется, никаких определенных указаний. Успех зависит от остроумия, от непосредственной интуиции субъекта, и потому толкование сновидений при помощи символики вполне зависит от искусства, связанного, очевидно, с особым талантом» [10, с. 125].



Гораздо менее часто, по Фрейду, представлена в сновидениях символика, сложившаяся на основе метонимий [5, с. 223]. Так, галстук в качестве символа penis'a может рассматриваться не только как его метафорический репрезентант, но и как двойная метонимия «галстук как мужской атрибут → мужчина → мужской половой орган» [10, с. 342]. Точно по такой же модели строится символика мужской шляпы как знака мужского полового органа [10, с. 344]. Фамилию Цукер («сахар») Фрейд связывал с Карлсбадом, куда направляют больных с диабетом [10, с. 236]. В данном случае имеет место еще более развернутая и в функционально-языковом отношении более сложная модель «Zucker (фамилия) → Zucker («сахар») → сахарный диабет → место, где лечится сахарный диабет».

Метонимическая замена обнаруживает себя и в постулированном Фрейдом принципе сгущения при образовании символа сновидения. Согласно этому принципу, «явное сновидение содержит меньше, чем скрытое, т. е. является своего рода сокращенным переводом последнего» [11, с. 107]. Реализуясь комплексно, метонимии такого рода образуют своеобразное «смещение» деталей: приснившийся человек А может быть одет как Б, действовать как В, а пониматься сновидцем как Г [11, с. 107].

Важную роль в сновидениях подобного рода играет, по наблюдению Фрейда, и мифологическая символика. В предисловии к третьему изданию «Толкования сновидений» (1911 г., явно под влиянием идей К.Г. Юнга, с которым у Фрейда уже наметилась полемика) он писал: «Я решаюсь, кроме того, сказать заранее, по каким другим путям отклонятся последующие издания «Толкования сновидений», если окажется в них потребность. Они должны будут приблизиться более к богатому материалу поэзии, мифа, языка и народного быта...» [10, с. 12]. В этом ряду миф он выделял особо: «...я просто не могу не упомянуть о том, как часто именно мифологические темы находят свое объяснение в толковании сновидений» [11, с. 313].

Однако общий вектор толкования образов сновидений с позиции мифологической образности у Фрейда был намечен с самого начала. Так, сновидения, связанные с *водой* / *водами*, по Фрейду, выражают мифологическую по своей сути семантику рождения и перерождения [10, с. 338–339]. Вода в мифах — это и первоначало, исходное состояние всего сущего, и аналог материнского лона и чрева, в связи с чем ритуальный акт омовения означает не просто возвращение к исходной чистоте, но как бы новый выход из материнской утробы, второе рождение (эта семантика воды прослеживается, например, в христи-



анской символике крещения) [1]. Половая связь с матерью в сновидении толкуется Фрейдом в связи с образом земли, в разных мифологических системах понимаемой как женское порождающее начало, которое в ряде случаев воплощается в образе богини-матери (ср. в славянской мифологии образ матери сырой земли: принимая в себя семена, земля беременеет и дает новый урожай, являясь всеобщей матерью и кормилицей) [8, с. 467]. Печь, согласно Фрейду, символизирует собой женщину и материнское начало, в то время как в мифологии индоевропейских народов пламя — это всегда образ мужского оплодотворяющего начала, а очаг и печь — образ материнского чрева.

Не случайно, например, в славянской традиции поддержание домашнего огня и приготовление пищи было специфически женским занятием. Об этом же говорит и то, что символика печи в славянской мифологии отнесена к важнейшим экзистенциальным проявлениям женщины, таким как, с одной стороны, дефлорация, соитие, развитие плода, рождение ребенка и, с другой стороны, агония, смерть и посмертное существование [9, с. 310].

Утвердившись в важности и широкой распространенности символического (метафорического, метонимического) способа репрезентации необходимых содержаний в сновидениях, Фрейд не удержался от дальнейшего соблазна и высказал предположение о возможности создания специального словаря, в котором были бы представлены устойчивые символические образы сновидений. Он писал: «Ознакомившись с богатым применением символики при образовании сновидений, мы должны задаться вопросом, не обладает ли большинство этих символов одним и тем же раз и навсегда установленным значением, — другими словами, мы испытываем искушение составить своего рода сонник нового типа» [10, с. 340]. И тут же прозорливо отметил, выходя уже за рамки собственно языковых установок, что подобные символы, имея корни в бессознательном, найдут выражение в фольклоре, мифах, сагах, языке, пословицах и поговорках [10, с. 340–341].

**Намек.** Суть этой тактики в сновидениях у Фрейда — указать тем или иным способом на их истинное содержание. Важно отметить, однако, что само понятие намека у Фрейда имеет нечетко определяемые границы вследствие чрезвычайной разнородности его механизмов. Даже символ Фрейд соотносил с намеком — ср.: «Следует также согласиться с тем, что пока понимание символа нельзя строго определить, оно сливается с замещением, изображением и т. п., приближается к намеку» [11, с. 94].



Тем не менее возможно определить основные виды намека, по мнению Фрейда, отчетливо характерные для сновидений. Так, принципиально важную роль в этих условиях играют *параномазии*, при которых реальное содержание сновидения задается наименованием, в звуковом отношении близким наименованию образа сновидения<sup>5</sup>. Например, «первичная язва» (*Primäraffekt*) может намекать на первую любовь (*prima affectio*); если видевший сон извлекает знакомую даму (*hervoorzieht*) из-под кровати, это может означать, что он отдает ей предпочтение (*Vorzug*); если человеку снится, что некое лицо застряло в ящике, это может означать (при сближении ящика и шкафа — *Schrank*), что это лицо ограничивает себя (*schränkt sich ein*) в чем-то; путешествие (*Reisen*) может ассоциироваться подобным образом с болью (*Reissen*); Италия с ее красотами (*gen Italien*) может рассматриваться как намек на гениталии (*genitalien*).

Другой вид намека, отмечаемый Фрейдом, — *языковая игра*. Так, весьма частой в сновидениях он отмечает игру на уровне общей логической природы языкового знака — именами собственными и именами нарицательными. При этом, с одной стороны, действует следующее правило: наименования образов сновидений, имеющих конкретный характер, подобным игровым способом указывают на имя собственное или на соответствующее абстрактное понятие. Так, увиденные во сне *клецки* (*Knödel*) представляют собой намек на человека по фамилии Кнедель; увиденная редька (*Rettig*) должна пониматься как намек на спасение (*rett'dich* 'спасайся', *sich retten* 'спасти'). Некий пациент Фрейда во сне поднялся на гору, откуда открывался необыкновенно красивый вид, и этот сон Фрейд связал с газетой «Обозрение» («*Rundschau*»). Вместе с тем подобная игра может реализоваться и в обратном направлении: имя собственное служит намеком на нечто конкретное, важное для сновидца. Например, фигурировавшее во сне имя собственное *Пелаги* служит намеком на мысль о *плагиате* [10, с. 248]; увиденный во сне *стол* (*Tisch*) может связываться с семьей по фамилии *Tischler*; цинковый заступ (*pelle*) в одном сне связывается с химиком по фамилии *Pelletier* [10, с. 82].

<sup>5</sup> Эта тактика была заимствована Фрейдом из сонников других культурных традиций. Он прямо говорил об этом так: «Доктор Альфред Робитзек обращает мое внимание на то, что восточный сонник, по сравнению с которым наши представляют собою жалкие подражания, совершает толкование элементов сновидения по большей части по созвучию и сходству слов. Так как эта аналогия при переводе на наш язык должна была, несомненно, утратиться, то этим и объясняется странность толкований в наших народных сонниках» [10, с. 127]. В этом наблюдении также обозначилось прозрение Фрейда относительно перенесения свойств языка на познавательную природу сновидений.



Дополнительная разновидность подобной языковой игры, по Фейду, обеспечивается *омонимами*. В случаях такого рода наименования образа сновидения и его реального значения находятся в отношении формального тождества, и при толковании сновидения это отношение важно найти и иметь в виду. Так, увиденная женщиной во сне *корзина* (*Korb*) может напоминать о ее многочисленных отказах женихам в силу существования омонимов *Korb* 'корзина для закупок' и *Korb* 'отказ жениху' (сам Фрейд рассматривает этот случай как полисемию)<sup>6</sup>. Увиденное во сне *пальто* может пониматься в эротическом смысле как *кондом* в силу омонимичности *Überzieher* 'пальто' и *Überzieher* 'кондом'. Человеку снилось, что его «бросили в воздух»: слово *Wurf* по созвучию означает 'бросок' и 'жребий, удачу' [10, с. 330].

Наконец, несомненным механизмом языковой игры, создающей намеки в сновидениях, является для Фрейда многозначность слов. При этом описание образа сновидения и формулирование его реального содержания выходит у него на уровень метаописания. Он указывал: «Работа сновидения стремится совершенно к противоположному: сгустить две различные мысли таким образом, чтобы найти многозначное слово, в котором обе мысли могут соединиться, подобно тому, как это делается в остро́те. Этот переход нельзя понять сразу, но для понимания работы сновидения он может иметь большое значение» [11, с. 108].

Особое средство языковой игры у Фрейда составляют антонимы. В случаях такого рода реальное содержание образа сновидения он предлагает определять на основе значения, противоположного исходному. Эту тактику он заимствовал у месопотамских арабов, которые учили: «Главная идея в истолковании сновидения — заменить содержание сна на его противоположность» [10, с. 126]. Особенно хорошо это положение иллюстрируют сновидения о купании: «броситься в воду», согласно Фрейду, означает «выйти из воды» — иными словами, «родиться» [10, с. 338]. Фрейд предложил и когнитивное объяснение этого феномена. По его мнению, запреты на реализацию тех или иных содержаний в бессознательном ведут к их инверсии и представленности в сновидениях в образах противоположного характера [10, с. 175].

---

<sup>6</sup> В славянской культурной традиции в этой знаковой функции могла бы выступить *тыква* («*гарбуз*»), но механизмы этого функционирования были бы иные — прагматические, культурно-ассоциативные. При отказе сватам им вручается *гарбуз*, который и является знаком этого отказа (ср.: *гарбуза поднести* 'отказать в сватовстве').



Можно заключить, таким образом, что толкование сновидений у Фрейда теоретически ориентировано на язык, его фундаментальные познавательные свойства и механизмы, отражающие когнитивные возможности человека. При этом тактики толкования имеют ту или иную когнитивную глубину. Наиболее поверхностными, связанными непосредственно с планом выражения языка, являются тактики, ориентированные на языковые номинации (таковы, например, параномазии, функциональные игры). Сам Фрейд подчеркивал наличие «поверхностных ассоциаций», которые организуются «при помощи созвучия, словесной двусмысленности, совпадения по времени вне отношения к смыслу, — словом, при помощи всех тех ассоциаций, которые мы используем в анекдотах и игре слов» [10, с. 545]. Наиболее глубокими являются тактики, ориентированные на существенные семантические преобразования в человеческой ментальности и имеющие тенденцию к выходу за пределы языка (таковы метафорические преобразования содержаний, символизация, антонимические инверсии). Все эти тактики так или иначе связаны с языком и его лексической системой, поскольку сновидения, по Фрейду, просто нуждаются в словах. Ср.: «Когда абстрактно выраженная мысль переводится на конкретный язык, то между этим новым ее выражением и остальным материалом сновидения легче находят точки соприкосновения, которые необходимы сновидению и которых оно ищет: конкретные выражения в каждом языке вследствие развития его допускают более обширные ассоциации, нежели абстрактные» [10, с. 418].

И все же Фрейд интуитивно осознает особую значимость в этих условиях познавательных тактик, реализующихся на границе языка и неязыковых содержаний бессознательного.

**Прагматическое расширение.** Этот процесс у Фрейда связывается с эффектом «сгущения». Его суть состоит в том, что некий образ подразумевает в сновидении гораздо больший смысл по отношению к себе самому. «Сновидение скудно, бедно и лаконично, — писал Фрейд, — по сравнению с объемом и богатством мыслей» [10, с. 356 — 357]. Основным механизмом концентрации содержаний в случаях такого рода — «втягивание» в содержательный объем того или иного образа сновидения дополнительных содержаний по культурно-ассоциативному принципу. Важную роль при этом играет сам сновидец, являясь носителем подобных ассоциаций. Так, приснившаяся Фрейду *монография о каком-то растении* ассоциативно связалась им со статьей о кокаине, которую он написал давно, от кокаина мысли пошли, с одной стороны, к воспоминаниям об университетской лаборатории, с другой — к его другу, который принимал участие в исследовании кокаина. Далее Фрейд припомнил беседу с этим другом, состоявшую накануне, и мысли о вознаграждении за врачебные услуги между коллегами. По-





сле этого Фрейд припомнил коллегу по фамилии Гертнер, его цветущую супругу, пациентку по имени Флора, любимые цветы своей жены и артишоки, которые любил он сам. «Понятие “ботаническая”, — заключил Фрейд, — представляет, таким образом, наивысший узловой пункт, в котором сходятся многочисленные цепи мыслей...» [10, с. 361].

По существу, Фрейд таким путем предвосхитил введение в лингвистический оборот понятия «ассоциативные сети» и представление об их иерархическом устройстве.

Важную роль в формировании таких ассоциативных сетей занимают, по верному наблюдению Фрейда, устойчивые языковые конструкции — пословицы и поговорки, несущие дополнительные прагматические содержания. Так, упоминание о *Граце* приводит, по Фрейду, к речевому обороту «*Was kostet Graz?*», который употребляется людьми, желающими похвастаться своим богатством [10, с. 258]. Приснившаяся человеку (носителю немецкой культуры) повозка с овощами может связаться с поговоркой «*Kraut und Rüben*» (букв. «капуста и свекла»), представляющей мысль о беспорядке, хаосе [10, с. 423].

**Учет контекстных условий сновидения.** Эти условия, указывал Фрейд, задаются совокупность моментов, внешних по отношению к содержанию сновидения и его языковому описанию. «Здесь во внимание принимается не только содержание сновидения, — писал он, — но и личность и жизненные условия самого грезящего, так что один и тот же элемент сновидения имеет иное значение для богача, женатого и оратора, чем для бедного, холостого и кушца» [10, с. 127]. В связи с этим учет предварительных контекстных условий, включающих жизненный опыт сновидца, его общий культурный уровень, пережитые им события, психологические реакции и т. п., обязателен при выявлении истинных содержаний сновидения. Ср. по этому поводу у Фрейда: «Мой метод не так удобен, как метод популярного расшифровывания, который при помощи постоянного ключа раскрывает содержание сновидений; я, наоборот, готов к тому, что одно и то же сновидение у различных лиц и при различных обстоятельствах может открывать совершенно различные мысли» [10, с. 134]

**Связь концептуальных дискурсивных построений и образного представления содержаний.** Развиваемое Фрейдом положение относительно связи в сновидениях двух основных способов представления содержаний — концептуального и образного — представляет, пожалуй, наибольший интерес для современной когнитивной лингвистики. Это положение следует рассматривать в соотношении с другой важной идеей Фрейда — о глубинном характере содержательных структур сновидений, их близости бессознательному. Суть же положения о связи концептов и образов сводится к следующему: в снови-



дениях, как правило (но не всегда), мысль человека реализуется в образе. Это знаковое средство сновидений, а следовательно, и знаковое средство бессознательного.

Впоследствии эту идею разовьет и воплотит в теории архетипов коллективного бессознательного К.Г. Юнг. Архетипы у него — особые «образы», составляющие основу для формирования в сознании человека непосредственных образов восприятия. Ср.: «Этот пример иллюстрирует тот путь, по которому архетип влияет в наш практический опыт, — они одновременно образы и эмоции. Об архетипе можно говорить только тогда, когда оба эти аспекта одномоментны» [12, с. 88]. Еще позже эта идея будет представлена в концепции языковых гештальтов Дж. Лакоффа. Ср.: «Основное, что я хотел бы показать (или увидеть, как это покажут другие), состоит в следующем: мысли, восприятия, эмоции, процессы познания, моторная деятельность и язык организованы с помощью одних и тех же структур, которые я называю *гештальтами*» [7, с. 365]. Сходных позиций придерживался и Л. Витгенштейн, утверждавший, что содержания, лежащие за пределами языка и языкового выражения, — содержания Невысказываемого, — сами показывают себя в образе [6, с. 72].

Перевод из одной кодовой системы в другую составляет, по Фрейд, если не важнейший, то наиболее интересный процесс в работе сновидений. Он писал: «Третий результат в работе сновидения психологически наиболее интересный. Он состоит в превращении мыслей в зрительные образы. Запомним, что не все в мыслях сновидения подлежит этому превращению, кое-что сохраняет свою форму и появляется в явном сновидении как мысль или знание: зрительные образы являются также не единственной формой, в которую превращаются мысли. Однако они все же являются существенным фактором в образовании сновидения; эта сторона работы сновидения, как мы знаем, является второй постоянной чертой сновидения, а для выражения отдельных элементов сновидения существует, как мы видели, наглядное изображение слова» [11, с. 109].

Концептуальны и образные коды, по справедливому замечанию Фрейда, они составляют в целом два разных языка, которые взаимодействуют в психике человека. «Мысли и содержание сновидения, — писал Фрейд, — предстают перед нами как два изображения одного и того же содержания на двух различных языках, или, вернее говоря, содержание сновидения представляется нам переводом мыслей на другой язык, знак и правила которого мы должны изучить путем сравнения оригинала и этого перевода» [10, с. 355]. Разрабатывая далее свою теорию, Фрейд отметил и некоторые грамматические правила образного языка сновидений, отражающие грамматику бессознательного. В частности, в образном языке сновидений он отметил отсутствие



средств, показывающих отношения между отдельными образами. Это обстоятельство он подчеркнул особо: «Для изображения частей речи, показывающих логические отношения, вроде "потому что, поэтому, но" и т. д., нет подобных вспомогательных средств; таким образом, эти части текста пропадут при переводе в рисунки» [11, с. 110; 10, с. 389–390]<sup>7</sup>.

Это различие в грамматике «поверхностного» языка, обращенного к концептуальным величинам, и глубинного языка сновидений — языков сознания и бессознательного — составляет основную сложность перехода с одного на другой, причину возможной внешней абсурдности сновидений по отношению к логическим конструкциям сознания. Фрейд считал, что логика сознания и естественного языка стоит выше «логики» бессознательного. Поэтому сознание способно вновь возвыситься над логической «ущербностью» сновидений — ср.: «Толкование должно... снова восстановить эту связь, уничтоженную деятельностью сновидения» [10, с. 390].

Так ли это на самом деле? Скорее логика бессознательного является всего лишь иной по сравнению с логикой естественного языка, и задачу современной когнитивной лингвистики составляет ее выявление. Во всяком случае, уже с позиций, определенных Фрейдом более столетия назад, можно говорить об общем семиотическом различии глубинного уровня человеческой ментальности и поверхностного, дискурсивного. Первый холистичен и имеет по преимуществу иконическую образную природу, второй дискретен и опирается главным образом на символ. Единицы первого лежат за пределами языка и языкового выражения и потому «несвойственны» обычной человеческой ментальности, единицы второго, напротив, по природе своей принадлежат языку и непроизвольно принимаются как эталонные при осмыслении действительности.

Это лишь самые первые, предварительные выводы, демонстрирующие верность намеченных Фрейдом теоретических позиций. Но

---

<sup>7</sup> Любопытно, что подобная ситуация наблюдается в изолирующих языках, где синтаксические зависимости могут выражаться посредством знаменательных слов, в этих случаях выступающих в функции служебных. Аналогичная картина просматривается в историческом плане и во флективных языках. Так, в русском языке предлог *под* восходит к знаменательному слову (существительному) *под* 'дно, низ', *за* < *зад*, *перед* < *сущ. перед*, *подле*, *возле* < прасл. *dlja* 'длина', *близ*, связанное с *близкий*, латыш. *blaižit* 'давить, жать, бить, тереть', лат. *fligere* 'бить'. И вполне прозрачны в этом отношении русские предлоги *вглубь*, *вдоль*, *вокруг*, *около*, *впереди*, *насчет*, *ввиду*, *по случаю* и т. п. Эти зависимости прослеживаются и в других языках — ср.: франц. *près* 'близ', ит. *presso*, *apresso*, связанные с лат. *pressus* 'сжатый', греч. *ἄχχί* 'близ', связанное с *ἄχχω* 'сжатый'.



уже они показывают необходимость дальнейшего укрепления междисциплинарных связей современной когнитивной науки и глубинной психологии, перспективность обращения этих двух научных дисциплин друг к другу при изучении содержательной природы человека и его психологических функций.

### Список литературы

1. Аверинцев С. С. Вода // Мифы народов мира. М., 1991. Т. 1. С. 240.
2. Арутюнова Н. Д. Языковая метафора // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 147–173.
3. Берестнев Г. И. О «новой реальности» языкознания // Филологические науки. 1997. №4. С. 47–55.
4. Берестнев Г. И. Семантика русского языка в когнитивном аспекте. Калининград, 2005.
5. Берестнев Г. И. Слово, язык и за их пределами. Калининград, 2007.
6. Витгенштейн Л. Философские работы. М., 1994. Ч. 1.
7. Лакофф Дж. Языковые гештальты // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1981. Вып. 10. С. 350–368.
8. Рабинович Е. Г. Земля // Мифы народов мира. М., 1991. Т.1. С. 466–457.
9. Топорков А. Л. Печь // Славянская мифология. М., 1995. С. 310–312.
10. Фрейд З. Толкование сновидений. М., 2011.
11. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. М., 1989.
12. Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991.

*Inga Vasilyeva, Anna Tsvetkova*

### FREUD'S COGNITIVE AND LINGUISTIC INSIGHTS IN THE THEORY OF DREAM INTERPRETATION

*This article stresses the theoretical 'touching points' of S. Freud's theory of dream interpretation and modern cognitive linguistics. The authors stress the relevance of such linguistic transformations as metaphor, metonymy, symbolisation, paronymy, homonymy, language game, and associative networks for Freud's theory. Moreover, polysemy, initial context conditions, and the transfer of content from one coding into another – from the iconic image system into the symbolic conceptual one – also play an important role in dream interpretation. It is concluded that Freud anticipated key theoretical principles of modern cognitive linguistics.*

**Key words:** *Freud, depth psychology, psychoanalysis, dream, cognitive linguistics, metaphor, metonymy, symbol, paronomasia, language game, pragmatics, semantics, associative networks, semiotics.*

*Геннадий Берестнев  
(Калининград)*

## ЛИНГВИСТИКА И ТОЛКОВАНИЕ СНОВИДЕНИЙ У К. Г. ЮНГА: ОТКРЫТИЕ МЕТОДА\*

---

*Выявляются механизмы толкования сновидений, используемые К. Г. Юнгом. Показано, что они имеют разную степень глубины. На поверхностный уровень языкового сознания ориентировано обращение к паронимазийным связям между словами в метаописании сновидения. Более глубокие уровни затрагивают семантические механизмы: ассоциативный, метафорический, метонимический. Особое место в этих условиях занимает интерпретация символов. Данные механизмы составляют основу метода толкования сновидений К. Г. Юнга.*

**Ключевые слова:** когнитивная лингвистика, сновидения, метаязык, аналитическая психология, К. Г. Юнг, семантика, символ, образ, метод.



**С**овременная лингвистика все более отчетливо демонстрирует черты, которые отмечались у нее почти два десятилетия назад [1; 2]. Прежде всего, это «экспансионизм» — стремление к освоению проблемных сфер и категориального аппарата других, смежных с ней, гуманитарных дисциплин. В связи с этой тенденцией лингвистика обретает отчетливо междисциплинарный характер, а получаемые в лингвистических исследованиях результаты оказываются значимыми и для других наук о человеке и обществе. Это также «экспланаторность» — ориентированность не только на анализ языка,

---

© Берестнев Г., 2015

\* Работа выполнена при поддержке РГНФ — грант №13-04-00029 «Репрезентативный потенциал естественного языка как знаковой системы сновидений».



но и на объяснение стоящих за языковыми данными фактов иного, не собственно языкового, порядка. Ярко выраженной экспланаторностью отличается, например, когнитивная лингвистика, на основе данных языка объясняющая механизмы глубинной познавательной деятельности человека. Еще одна важная особенность современной лингвистики — ее обращенность к объектным сферам и проблемам, ранее считавшимся «нелингвистическими». Объектные границы языкознания все более расширяются, и само оно обретает новые, ранее нехарактерные для него качества, в связи с чем в нем выделяются новые междисциплинарные направления. Так, на основе данных языка описываются и анализируются символические формы культуры и вообще самые разные семиотические объекты, вскрываются завуалированные связи и отношения в обществе, определяются процессы и механизмы человеческой когниции. Во всех случаях такого рода язык перестает быть прямым объектом и приобретает статус средства метаописания иных объектных величин. Однако исследование языка в его «метаязыковой» функции углубляет знания и об объекте, и о самом языке: его структурных и семантических свойствах, репрезентативном потенциале, отношении к другим знаковым системам.

К числу наиболее перспективных и актуальных междисциплинарных связей современной науки о языке, лежащей в русле когнитивной парадигмы, принадлежат ее связи с аналитической психологией К.Г. Юнга: в отношении к проблемам этой дисциплины языковые подходы демонстрируют особую объяснительную силу. В частности, с этой точки зрения могут получить дополнительное объяснение теоретические основания реконструкции содержаний бессознательного, предлагаемые принципы и методы этой реконструкции, некоторые структурные особенности выявленных содержаний. Основным объектом в аналитической психологии выступают сновидения. Этот статус они сохраняют и при рассмотрении их как познавательных механизмов, определяемых с точки зрения описывающего их естественного языка.

Еще З. Фрейд учил, что для выявления содержаний бессознательного важно научиться толковать сновидения, находить скрытые в них содержания. Полемизируя по этому вопросу со своими оппонентами, он писал: «Возражения против сновидения как объекта исследования, очевидно, заходят слишком далеко. <...> Толковать — значит найти скрытый смысл» [5, с. 51–52]. Следуя этой установке, К.Г. Юнг тщательно анализировал сны — не только пациентов, но и свои собственные. При этом иногда он обходился без особых правил, опираясь лишь на собственную интуицию или на складывавшиеся в жизни



«контексты». В других случаях он спонтанно определял некие теоретические основания толкования сновидений, и эти основания с позиций современной языковой теории можно было бы определить как когнитивно-языковые.

Исходя из этого, возможно составить своеобразную типологию толкований сновидений у К. Г. Юнга, определяемую с точки зрения лежащих в их основе языковых механизмов. Прежде всего, здесь можно выделить «прямые» толкования, в которых сновидения воспроизводят последующие события действительности, для их толкования в принципе не требуется никакая языковая теория. По сути, в случаях такого рода толкования как таковые вообще отсутствуют: что виделось во сне, то имело место и в жизни. Таков, в частности, следующий пример:

Все началось с того, что мне приснилось, будто ко мне обратилась неизвестная девушка. Она рассказала мне о своих проблемах, и пока она говорила, я думал: «Я ее совсем не понимаю. Я совершенно не понимаю, в чем дело». Но внезапно мне пришло в голову, что у нее особого рода отцовский комплекс. Таков был мой сон.

На следующий день в моей регистрационной книге на 4 часа была записана консультация. Пришла девушка. <...> Я начал с анамнеза, но не смог обнаружить ничего особенного. Она была вполне ассимилированной еврейкой, европеизированной и утонченной до мозга костей. Сперва я не мог ничего понять. Вдруг мне вспомнился мой сон и я подумал: «Боже мой, так это же та самая девушка» [6, с. 145].

Подобные сновидения К. Г. Юнг считал исключительными, «необычными» и отмечал их особо. «Такого рода сны, — писал он, — в противоположность обычным, выражают определенную тенденцию бессознательного сообщать спящему ощущение совершенной реальности происходящего, причем при повторении это ощущение усиливается» [6, с. 227].

«Прямые» толкования сновидений у К. Г. Юнга противопоставляются толкованиям, основанные на действии тех или иных языковых механизмов. Условно их можно назвать «опосредованными языком». В этой типологической группе выделяются две подгруппы: «параномазийные» — ориентированные в метаописании сновидений на звуковые сближения; «семантические» — ориентированные на различные преобразования в содержательном плане их метаописания.

Суть «параномазийного» толкования сновидений составляет следующее: в метаописании конкретного сновидения определяется некое



слово — оно обычно является ключевым, — и по отношению к нему находится другое слово, в фонетическом отношении близкое. Этот принцип иллюстрирует следующий пример, в котором толкование ориентировано не на образ сновидения, а на его языковое обозначение.

Я обнаружил себя в каком-то городе, грязном и закопченном. Стояла зимняя ночь, было темно и шел дождь. Это был Ливерпуль. <...> Этот сон отразил мое тогдашнее состояние. Я и теперь вижу серо-желтый дождевик, мокрый и скользкий. Все было удивительно мрачно, черно и мутно — так я себя тогда чувствовал. Однако мне открылось нечто прекрасное, благодаря чему я вообще мог жить. Ливерпуль (Liverpool) — это «полюс жизни», «pool of life». «Liver» — печень, древние считали ее средоточием жизни [6, с. 199].

Толкование этого сновидения интересно еще и тем, что оно основано на «наивной этимологии». Сам К.Г. Юнг рассматривает *Liverpool* как сочетание современных ему *liver* ‘печень’ и слова *pool* ‘бассейн, пруд’, которое он преобразует в *pole* ‘полюс’. Однако в действительности это наименование имеет совсем иные основания. Оно восходит к староанглийским *lifer* ‘густая вода’ и *pol* ‘бассейн, заводь’. Первоначально этим словом назывался водоем или заводь, образованные слиянием двух потоков [7]. Говоря более определенно, для такого толкования сновидения важны не реальные исторические связи между словами, а ассоциативные семантические связи в синхронии.

Есть основания полагать, что «параномазийный» принцип выявления истинного содержания сновидений имеет универсальный характер. Так, он действует в немецком языковом сознании, на него активно опирался З. Фрейд в своей психоаналитической практике [5, с. 74, 314]. Значим он и для русского языкового сознания. Ср.:

У меня так: если я вижу мучное, печеное, и оно такое пышное, аппетитное, от него запах вкусный идет, а я его беру, откусываю... Это точно к добру. Но я об этом, кажется, где-то читала, и теперь во сне это знание проявляется.

В данном случае в сновидении описывается реалья, которая узнается как *сдоба*. Паронимическое сближение осуществляется в связи с реальным историческим родством слов *сдоба* и *добрый, добро* — они восходят к праславянскому корню \**dob-*.

«Семантические» толкования сновидений у К.Г. Юнга разнообразны в плане действующих в них преобразований смыслов. Так, одну





их разновидность составляют толкования по ассоциативному принципу. В случаях такого рода отдельные слова в языковом описании сновидения могут соотноситься с другими словами в силу связи соответствующих концептов в картине мира носителей языка. Подобные преобразования могут подкрепляться и явными метафорами, которые определяются в метаописании сновидения, в этом случае одни концептуальные величины уже прямо представляют другие концепты на основе их сходства по какому-либо признаку. Так, К. Г. Юнгу приснился сон, в котором он увидел пожилого человека в форме австрийских императорских таможенников. Этот человек прошел мимо, он казался чем-то расстроенным и раздраженным.

Я стал анализировать, — писал далее К. Г. Юнг, — и слово «таможня» подсказало мне ассоциацию со словом «цензура». «Граница» могла означать, с одной стороны, границу между сознательным и бессознательным, с другой же — наши с Фрейдом расхождения. Таможенный досмотр, чрезвычайно строгий, показался мне намеком на психоанализ. На границе чемоданы открывают и проверяют их содержимое. Анализ раскрывает содержание бессознательного. Что же касается таможенника, то, очевидно, его работа приносила ему больше горечи, нежели удовлетворения — отсюда раздражение на его лице. Я не мог удержаться от аналогии с Фрейдом [6, с. 167].

Ассоциативный принцип семантических преобразований в метаописании сновидений значим и для русского языкового сознания. В этих условиях он также реализуется в метафорической и метонимической разновидностях. Так, в первом из приведенных ниже примеров *волосы* метафорически представляют идею дороги на основе признака «протяженный».

Если снится, что расчесываешь волосы, что-то делаешь с волосами, это у меня всегда дальняя дорога. Какой-то внезапный отъезд, куда-то нужно ехать... Вот накануне мне снится, что я либо племяннице расчесываю волосы, либо сама вижу себя с длинными волосами. Такое всегда... То есть совпадение абсолютное, стопроцентное.

Это давно было. Мне было лет тринадцать — маленькая была. На старый новый год я попросила бабушку погадать. Бабушка сказала: «Из спичек сложи "колодец" возле постели. Что тебе приснится — расскажешь». И приснился мне длинный стол, за ним мужчины, много мужчин. Я их лиц не запомнила, только лицо того мужчины, который сидел в конце стола напротив меня. Он и стал моим мужем. Сон был очень яркий, я его до сих пор помню. Мужчина напротив меня был с кружкой. А сейчас он попивает...



Во втором примере образ *кружки* является метонимическим репрезентантом идеи «пьянства», она также метонимически представлена глаголом *попивает* в заключительной фразе, входящей в языковое описание семантики сновидения. Показательно, что *кружка* в данных условиях представляет собой достаточно далеко удаленный от прототипического ядра предмет в «семейной группе» *сосудов для употребления спиртных напитков*. В этой группе ядро составляет *рюмка*, а ближайшую периферию — *стопка, чарка, стакан*, наименования которых входят в устойчивые выражения, имеющие семантику «употреблять спиртные напитки», «пить (спиртное)», «напиваться», — ср.: *взяться за рюмку / за стакан 'начать пить, уйти в запой', сидеть на стопе* (просторечное) *'регулярно употреблять спиртные напитки', (опять) взяться за стакан '(вновь) уйти в запой', дружить с рюмкой 'попивать', пить стакан за стаканом 'пить много', шишать рюмки 'напрашиваться на выпивку, выпивать за чужой счет', хлопнуть рюмку / стопку 'с легкостью и удовольствием выпить рюмку / стопку водки', хлопнуть по рюмке / по стопке 'выпить по одной рюмке / стопке водки', Пей сколько душа примет... знаю, первая чарка колом, вторая соколом, а третью и сам повешешь... Однако в приведенном сновидении периферийное положение *кружки* снимается, и она выполняет роль полноценного представителя указанной «семейной группы».*

Метафорический принцип толкования сновидений имеет у К.Г. Юнга две разновидности. Во-первых, это обращение к базовым семантическим противопоставлениям типа *горячий / холодный, высокий / низкий, свой / чужой, правый / левый, светлый / темный* и т.д., которые в соответствующих случаях составляют основание метафоризации. Ср.:

Я шел проселочной дорогой через долину, освещенную предвечерним солнцем. Справа от меня находился крутой обрывистый холм. Наверху был замок, на самой высокой башне его, на чем-то вроде балюстрады, сидела женщина. Для того чтобы хорошо разглядеть ее, мне пришлось запрокинуть голову. <...> Еще во сне я узнал в этой женщине свою пациентку.

Объяснение пришло тотчас: если во сне я вынужден был смотреть на свою пациентку снизу вверх, то в действительности я, вероятно, смотрел на нее свысока. Ведь сны — это компенсация сознательной установки [6, с. 140].

Во-вторых, это использование сложных метафор, в которых каждый элемент также метафорически представляет отдельный актант соответствующей ситуации. Толкование сновидения в этих условиях предполагает расшифровку каждой из «элементарных» метафор. Ср.:



И в это время мне приснился незабываемый сон, который меня одновременно и испугал, и ободрил. Ночью я оказался в незнакомом месте и медленно шел вперед, в густом тумане, навстречу сильному, почти ураганному ветру. Я нес в руках маленький огонек, который в любую минуту мог потухнуть. И все зависело от того, удержу ли я его при жизни. Вдруг я почувствовал, что кто-то идет за мной. Я оглянулся и увидел огромную черную фигуру, она следовала за мной по пятам. И в тот же момент, не смотря на сильный испуг, я ясно осознал, что вопреки всем опасностям, через ночь и бурю, я должен пронести и спасти мой маленький огонек. Проснувшись, я тотчас понял, что этот «броккенский призрак» — моя собственная тень на облаке, вызванная светом того огонька. Еще я понял, что этот огонек, единственный свет, которым я обладал, и был моим сознанием. И это было мое единственное сокровище. И хоть этот огонь так мал и слаб в сравнении с силами тьмы, все же это — свет, мой единственный свет [6, с. 94—95].

Этот пример предельно насыщен «элементарными» метафорами. Сам К. Г. Юнг объяснил с этой точки зрения только *огонек* — как нечто «освещающее» и «просвещающее, проясняющее, дающее понимание». Однако метафорический характер имеют здесь и другие образы: *незнакомое место, ночь, туман* («неопределенность бытийных основ человека»), *буря* («жизненные препятствия»), *черная фигура* («противоположное начало человеческой личности в бессознательном»), *преследование лирического «Я»* («неразрывность позитивного сознательного начала человека и негативного начала в его бессознательном»)². Аналогичные примеры, представляющие столь же высокий уровень идейной зависимости, отмечаются и в русской «метаописательной» сфере сновидений. Ср.:

Это не конкретный сон, а некий «образный тип» сна. В частности, если мне снится, что я двигаюсь куда-то вверх (поднимаюсь по ступенькам, забираюсь на обрыв, карабкаюсь по склону, цепляясь за растения, и т. п.), это означает, что какое-то последующее мероприятие в жизни будет успешным.

Если во сне падаю — это к неприятности. К мелкой, большой — неважно.

---

² Показательно, что практически все эти образы (причем с той же самой семантикой) выступают как сюжетообразующие начала в повести Н. М. Карамзина «Остров Борнгольм». Отмечаются они и в других культурных текстах самой разной типологической отнесенности — ср., например, фильм А. Тарковского «Ностальгия», выражающий близкую сновидению К. Г. Юнга идею. Это обстоятельство дает основание видеть в приведенных метафорах особого рода познавательные универсалии, или мифологемы.



В первом примере актуальным является положительный член оппозиции «верх — низ», во втором — отрицательный. В связи с этим первый пример связывается с положительными обстоятельствами (с общей успешностью деятельности субъекта сновидения), второй — с негативными, оцениваемыми отрицательно [4, с. 202].

Особая разновидность сновидений у К.Г. Юнга — такие, в которых необходимые содержания представляются символически. Подобного рода символы могут иметь общекультурный характер, принадлежать сферам мифологической или религиозной знаковости. Таков, например, приведенный выше сон о «броккенском призраке». В нем метафора огонька получила, по сути, значимость символа, и если бы К.Г. Юнг сразу понял это, то его прозрение относительно содержания этого образа и сновидения в целом было бы более осознанным и глубоким. Действительно, в христианстве свет обнаруживает символическую семантику некоего высокого источника, проясняющего бытие всех окружающих. Иисус говорил своим ученикам: *Вы свет мира* (Мф. 5: 14); *Так да светит свет ваш перед людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца нашего небесного* (Мф. 5: 16). Это также некая духовно укрепляющая человека истина — ср.: *...и вы хорошо делаете, что обращаетесь к нему, как к светильнику, сияющему в темном месте, доколе не начнет рассветать день и не взойдет утренняя звезда в сердцах ваших* (2Пет. 1: 19). Сам Христос мыслится и определяется как «Свет Мира».

Также и в других религиозно-философских системах свет выступает символом самого Бога. Например, в этом качестве он мыслится в библейской традиции — ср.: *В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. <...> В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его* (Ин. 11: 1—5). В каббале Эйн Соф называется «безграничным светом». В индуизме *свет* — это и индивидуальное сознание, и Атман как абсолютный дух, производящая сила, мудрость, святость. В зороастризме *свет* — сила истины, противопоставленная *тьме*. В герметической традиции *Свет* — это Нус, ум, Бог, которого человек содержит в себе. Очевидна, таким образом, близость понимания К.Г. Юнгом семантики образа огонька в его сновидении с семантикой этого символа в самых разных религиозных системах.

Символы сновидений у К.Г. Юнга могут быть и уникальными, но они оставляют возможность разгадки прежде всего на метафорической основе. Так, в следующем примере подобный символический характер имеют образы холода и льда.



Вскоре после этого, весной и ранним летом 1914 года, мне трижды приснился один и тот же сон — о том, как в середине лета вдруг наступает арктический холод и вся земля покрывается льдом. Так я видел Лотарингию с ее каналами, замерзшую и совершенно обезлюдевшую. Все реки и озера покрылись льдом. Все, что было зеленого, заоченело и погибло. Это сновидение было у меня в апреле и мае, а в последний раз — в июне 1914 года. <...> Я все время ждал чего-то, что должно было произойти: я знал, что такого рода сны и видения посланы судьбою. <...> Первого августа началась мировая война [6, с. 178].

С одной стороны, *холод* и *лед* здесь рассматриваются как символические образы, восходящие к отрицательному члену базовой концептуальной пары ТЕПЛО / ХОЛОД, которая выступает в роли области-источника для целого ряда метафор в языке. При этом область-цель представляет эмоциональную сферу человека — ср.: рус. *оказать горячий / холодный прием, тепло / холодно отзываться о ком-л., тепло / холодно встретить, теплый / холодный взгляд, теплые отношения / они охладели друг к другу, разгореться страстью / остыть к кому-л., распалиться, горячиться / остывать* и т.п. С другой стороны, указанные концепты в рамках данного сновидения явно оказываются шире отмеченной языковой модели метафорических преобразований «температура → эмоциональная сфера человека», и общие контекстные условия сновидения указывают на это. Сам К. Г. Юнг связал приведенный сон с начавшейся Первой мировой войной, важнейшим признаком которой является «уничтожение жизни» — ср. в сновидении мотив гибели всего зеленого (здесь оказывается актуальной еще и символика цвета). Следовательно, можно заключить, что *холод* и *лед* в данных условиях символизируют некое уничтожающее, «мертвящее» начало и собственно войну. По ассоциативному принципу с этой семантикой связывается отмеченное еще Дж. Купером символическое значение *льда* — «жестокосердие и отсутствие любви» [3, с. 175]. Однако это значение — результат переноса отмеченной символической семантики *холода* и *льда* в нравственную и религиозную сферы (фактически в христианское мировидение). Очевидно, таким образом, что идея уничтожения, «умертвления» является в этих условиях прототипической.

Итак, следует ли понимать множественность когнитивных моделей семантических преобразований и одновременно спонтанность развития символической семантики у образов сновидений в аналитической психологии К. Г. Юнга как свидетельство отсутствия метода их толкования? Сам К. Г. Юнг по этому поводу писал так: «Мне часто задают



вопросы о моем психотерапевтическом или психологическом методе. Я не могу дать однозначный ответ. Каждый случай диктует свою терапию. <...> Поэтому одни говорят, что я следую Адлеру, другие — что Фрейду». Как будто он утверждает отсутствие метода. Но далее К.Г. Юнг сформулировал положение, выражающее самый дух современной теории коммуникации: «А принципиально лишь то, что я обращаюсь к больному, как человек — к другому человеку. Психоанализ — это диалог, и он требует двух партнеров. Психоаналитик и пациент сидят друг напротив друга, глаза в глаза. Врачу есть что сказать, но и пациенту — в той же степени» [6, с. 137–138].

Мы же на этот вопрос должны ответить еще более определенно. Этот метод существует, и он — лингвистический. При выявлении семантики сновидений К.Г. Юнг на самом деле активно обращался к языку. При этом в одних случаях он сосредоточивал свое внимание на его звуковой стороне и необходимые содержания находил, опираясь на фонетическую близость языковых обозначений этих содержаний. В других случаях он основывался на тех или иных процессах, протекающих в семантической сфере языка, и, анализируя их, прямо проникал в человеческое бессознательное. Разумеется, бесспорным является то, что таких языковых явлений достаточно много, и принцип единичности интерпретации сновидения теряет свою значимость.

В этих условиях, однако, в силу вступает человеческий фактор. Выбор направления истолкования образов сновидений осуществляет исследователь, беря на себя и ответственность за это. Но опора на язык для него в любом случае является безусловной. К.Г. Юнг показал, что в этом и состоит сущность метода, который сегодня точнее всего определяется как когнитивно-языковой. Сознание человека едино, одни и те же законы человеческой ментальности действуют и в языке, и в образной сфере сновидений, и при функционировании естественного языка как средства метаописания их семантики.

### Список литературы

1. Кубрякова Е.С. Парадигмы научного знания в лингвистике и ее научный статус // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1994. Т. 53, №2. С. 3–15.
2. Кубрякова Е.С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // Язык и наука конца 20 века. М., 1995. С. 144–238.
3. Купер Дж. Словарь символов. М., 1995.



4. Тверской В., Тверская Н. Сны как знаки судьбы. М., 2009.
5. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. М., 1989.
6. Юнг К.Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления. М., 1994.
7. Watts V. Cambridge Dictionary of English Place-Names. Cambridge, 2004.

*Gennady Berestnev*

LINGUISTICS AND DREAM INTERPRETATION  
IN C. G. JUNG'S WORKS:  
THE DISCOVERY OF THE METHOD

*This article examines the mechanisms of dream interpretation used by C.G. Jung. It is shown that they differ in depth. The surface level of linguistic consciousness is the focus of paronomasic connections between words in dream descriptions. Deeper levels are targeted by semantic mechanisms: associative, metaphorical, and metonymical ones. In these conditions, of special importance is the interpretation of symbols. These mechanisms serve as the basis for C. G. Jung's method of dream interpretation.*

**Key words:** *cognitive linguistics, dreams, metalanguage, analytic psychology, C.G. Jung, semantics, symbol, image, method.*

*Анастасия Колмогорова*  
(Красноярск)

**«А ЧЬИ ТАМ ТАКИЕ СЕЧКИ?»,  
ИЛИ ЦЕННОСТНЫЕ ДОМИНАНТЫ «МЫ-ОБРАЗА»  
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ  
ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ОБЩЕНИЯ МАТЕРИ С РЕБЕНКОМ**

---

---



*Интерпретируются результаты анализа коммуникативного взаимодействия матери с ребенком в русском национально-лингво-культурном сообществе. На материале авторского корпуса видеозаписей взаимодействия в диадах «мать-ребенок» выявляется ряд практик материнского общения, когнитивно-дискурсивный анализ которых обнаруживает их телеономичность. С помощью данных практик матери формируют в когнитивном опыте ребенка ценностные доминанты русской этнической картины мира. Подробно рассматриваются вербальные и невербальные средства реализации таких практик, описываются характеристики формируемых ценностных доминант.*

*Ключевые слова:* этническая картина мира, ценностная картина мира, общение матери с ребенком, практика материнского общения, вербальные средства коммуникации, невербальные средства коммуникации.

### **Введение**

Определив в свое время предмет этнопсихолингвистики как изучение вербальных и невербальных словарей и грамматик этнического поведения [12, с. 8], Ю. А. Сорокин отмечал, что этнос есть этнико-коммуникационная лингвокультурная сеть, которая является замкнутой диалогической сетью, внутри которой происходит





циркуляция культурем / менталем. При этом описываемая сеть характеризуется лингвокультурологической непрозрачностью и, тем самым, самодостаточностью и автономностью [12, с. 12]. Возникает вопрос: где и как формируется эта самодостаточная диалогическая сеть, внутри которой многие поступки, паттерны поведения являются само собой разумеющимися, не требующими дополнительных объяснений и особых индуктивных усилий со стороны «агентов» коммуникации. Откуда появляется та «когнитивная сцепка», которая обуславливает взаимное понимание ситуации и смысла в следующем обмене репликами:

А.: – Вы любите этого человека?

Б.: – Да был бы это **человек**, он разве бы так поступил!

(к/ф «Любовь и голуби»).

Со словоформой *человек* в этих случаях связывается совокупность ценностно окрашенных моделей поведения, которым должен следовать человек, согласно нормам данной этнокультурной общности.

Данная публикация ставит своей целью показать на материале предварительных результатов когнитивно-дискурсивного описания корпуса видеозаписей коммуникативного взаимодействия русских матерей со своими детьми одну из возможных методологий моделирования ценностной картины мира русского национально-лингвокультурного сообщества. Хотя инструментарий исследования является междисциплинарным, следует признать, что основу его составляет лингвистическая методология, поскольку нельзя отрицать, что вербальная составляющая — наиболее доступный для анализа «носитель» социального смысла.

## 1. Этническая и ценностная картины мира

Понятие картины мира — одно из наиболее разработанных в современных гуманитарных науках. Выделяют различные типы картин мира. Поскольку нас интересует специфика поведенческих установок и паттернов отдельного этноса, мы остановимся на понятии этнической картины мира.

«Этническая картина мира — сформировавшиеся на основании этнических констант, с одной стороны, и ценностных доминант, с другой, представления человека о мире — отчасти осознаваемые, отчасти бессознательные. В целом этническая картина мира есть проявление защитной функции культуры в ее психологическом аспекте»



[10, с. 228]. При этом под этническими константами понимаются три категории: 1) локализация источника зла; 2) локализация источника добра («мы-образ» и «образ покровителя»); 3) представление о способе действия, при котором добро побеждает зло. Этнические константы есть бессознательные формы, которые каждым этносом наполняются определенным содержанием, структурированным при помощи ценностных доминант. Система ценностных доминант формирует ценностную картину мира, где сочетаются «наиболее существенные для данной культуры смыслы <...>, совокупность которых и образует определенный тип культуры, поддерживаемый и сохраняемый в языке» [6, с. 225]. Форма сохранения ценностной картины мира в языке — концепты, подлежащие регулярной вербализации. Однако являются ли они формой воспроизводства ценностных доминант этнической картины мира и единственной формой их объективации, доступной наблюдению исследователя? Концепт, скорее, можно считать редуцированным и аффективно окрашенным смыслом, фиксирующим релевантный для этноса и успешный для его адаптации опыт взаимодействия со средой. Это единица хранения знаний. Остается вопрос, что является единицей воспроизводства ценностных доминант в рамках этноса.

В последнее время в когнитивной психологии все большую популярность обретает направление, названное его авторами теорией распределенной когниции, которая зиждется на трех основных постулатах: 1) когниция распределена между членами социальной группы; 2) когниция распределена между внутренними и внешними (окружающая среда) по отношению к человеку системами; 3) когниция распределена во времени таким образом, что прошлые события оказывают влияние на события последующей индивидуальной жизни человека.

Дальнейшая конкретизация понятия приводит к выделению следующих его черт [18; 20]:

— распределенная когниция основана на феномене совместной деятельности коммуникантов (*joint activity*), в которой собственно языковые структуры выполняют второстепенные функции (*second order structures*);

— она находится в контексте аффективных реакций окружающих, в контексте реального времени и в социально значимом взаимодействии;

— в ее основе лежит «высказывательная активность» (*utterance activity*), формируемая в опыте социальной интеракции способность к осуществлению различных форм интенциональной активности в ответ на воздействия других участников общения;



– ее результат – формирование в рамках этнокоммуникационной системы так называемого «соглашения о мнениях и суждениях» (agreement of judgments), имплицитно существующего между членами одного национально-лингвокультурного сообщества.

Благодаря феномену распределенной когнитии, в коммуникации внутри этнокоммуникационной лингвокультурной сети (по Ю. А. Сорокину) постоянно происходит воспроизводство релевантных, разделяемых всеми членами сообщества моделей поведения, обеспечивающих взаимопонимание и успешное смыслопорождение / смыслоформулирование в рамках сети. Такие модели поведения являются актуализациями (если прибегнуть к собственно лингвистической терминологии) фрагментов ценностной и, как следствие, этнической картины мира.

## 2. Роль матери в воспроизводстве ценностных доминант культуры

В исследованиях школы возрастной психологии М. И. Лисиной и ее учеников (см. [9; 3]), посвященных развитию личности ребенка от 0 до 7 лет, не раз отмечалось, что коммуникативное поведение взрослого (в частности, матери) – важнейший фактор познавательного, мыслительного развития ребенка [9, с. 225]. Однако культурные функции материнской коммуникации – не менее важный аспект. Так, по мнению Г. Г. Филипповой, данные функции необходимы для достижения главной цели взаимодействия матери с ребенком – реализации потребности вида в продолжении рода. Однако «если для вида ребенок должен “вообще быть”, то для конкретного общества ребенок должен “быть каким-то”. <...> С этой точки зрения мать, реализующая потребность общества в “получении” нужной модели будущей личности, обладает качествами, обеспечивающими формирование у ребенка конкретных содержаний рабочей модели мира, себя в ней и “Другого”» [13, с. 100].

Исходя из этих теоретических предпосылок, мы выдвинули гипотезу о том, что в общении матери с ребенком происходит регулярная актуализация этнических стереотипов поведения<sup>2</sup> благодаря «практи-

---

<sup>2</sup> Термин «этнический стереотип поведения» введен Л. Н. Гумилёвым для обозначения «изменяющегося по ходу времени комплекса стандартов поведения членов этнической системы» [5]. Сопоставляя концепции этнической картины мира С. В. Лурье и этногенеза Л. Н. Гумилёва, И. В. Шапошникова [16] использует данное понятие как единицу описания этнической картины мира в определенный временной период ее существования, полагая, что «этнический стереотип поведения» позволяет объединить содержание констант этноса и их ценностных доминант.



кам общения» — специфическим сцеплениям актов вербальной и невербальной активности, используемым матерью в повседневном взаимодействии для формирования в когнитивном опыте ребенка релевантных для данного лингвокультурного сообщества моделей взаимодействия со средой. Лексема *практика* в используемом сочетании имеет смысловые связи, во-первых, с термином «праксис», используемым У. Матураной для обозначения опыта взаимодействия живого организма с окружающей средой, опосредованного телом и языком и происходящего в каждый момент жизни организма [19]. Во-вторых, слово *практика* частично имплицитно подразумевает смысловое содержание понятия *габитуса* у П. Бурдьё [17], как способа структурирования окружающего мира, порожденного предыдущим опытом социального (по преимуществу) взаимодействия индивида.

Критериями для выделения и / или идентификации практики общения послужили: а) наличие идентичного или близкого когнитивно-коммуникативного намерения у матери как субъекта общения; б) наличие повторяющихся вербальных или невербальных маркеров, обнаруживающих данное намерение. При этом использовались: методика качественно-количественного анализа, элементы конврсационного, лексико-семантического, морфологического, акустического анализа, методика когнитивного моделирования.

В качестве эмпирического базиса исследования выступил авторский корпус видео- и аудиозаписей общения русскоязычных матерей (от 21 года до 43 лет) с детьми от 0 до 10 лет общей длительностью 61 ч 26 мин. Основной метод сбора материала — включенное наблюдение.

### **3. Репрезентация этнической константы «локализация добра» и ее ценностных доминант в общении матери с ребенком**

Этническая константа «локализация добра» (по С. В. Лурье) распадается на две субкатегории: «мы-образ» и «образ покровителя». «Мы-образ», то есть представление о субъекте действия, и «образ покровителя», то есть представление об условии действия, определяют характер действия человека и тип взаимосвязи между членами коллектива. Ценностные доминанты в рамках категории «локализация добра» призваны ответить на вопросы: зачем мы такие? зачем и для чего мы поступаем именно так?

Какой «образ себя» или «мы-образ» формируется во взаимодействии матери с ребенком? Наблюдения за нашим корпусом исходных данных



показали, что формирование отмеченной этнической константы в общении матери с ребенком в рамках русского национально-лингвокультурного сообщества проявляется на трех уровнях (или стадиях):

- 1) формирование семиотически отмеченного образа (концепта) собственного тела;
- 2) формирование образа собственного «социального тела» и его границ;
- 3) формирование образа социального субъекта деятельности.

### **3.1. Формирование семиотически отмеченного образа (концепта) собственного тела**

Одна из наиболее частотных и типичных практик материнского общения с ребенком в возрасте от 0 до 1 года — практика формирования любви к собственному телу.

Общаясь с детьми первого года жизни, матери чрезвычайно часто используют в своей речи, обращенной к ребенку, лексемы-названия частей тела. При этом отмечаются две общие особенности: соответствующие словоформы находятся либо попеременно, либо одновременно в притяжательных (*чей это (ротик)? наши (щечки)*) и эмфатических конструкциях, передающих эмоцию восхищения-удивления или восхищения-одобрения:

1) диада №32: мама — 24 года, сын — 3 месяца; мама делает ребенку массаж:

*/ вот они, наши ножки / вот они, наши ножки / хорошие такие ножки! /*

2) диада №19: мама — 33 года, дочь — 6 месяцев; мама умывает ребенка на пеленальном столе:

*/ три щечки / где наши щечки? /*

Анализ осциллограмм подобных речевых фрагментов показал, что формы лексем, обозначающих части тела ребенка, произносятся матерями, как правило: 1) на динамических пиках и мелодических вершинах, т.е. громче и выше, чем все остальные сегменты; 2) медленнее, чем другие сегменты.

Фонетическим явлением, маркирующим номинации частей тела в речи матери, является палатализация и замена переднеязычных нёбно-зубных согласных переднеязычными зубными при произнесении словоформ лексем-названий частей тела. Так, *ножки* (пример 1) произносятся как [н'јо:ш'к'и] — заметна ненормативная палатализация всех согласных, являющаяся результатом дополнительного (к основной ар-



тикуляции) подъема средней части языка к твердому нёбу. Как следствие смягчения согласного перед [o] между согласным и гласным появляется небольшой глайд [jo]. Аналогичный фонетический процесс происходит и при произнесении словосочетания *носик курносый* (пример 3) – [н'јос'иккур'н' јос'иј].

3) диада №16: мама – 22 года, дочь 8 – месяцев; мама разговаривает с ребенком, лежащим на кровати:

*/ это чей такой носик курносый-а? /*

Передвижение согласных из переднеязычных нёбно-зубных в переднеязычные зубные зафиксировано для щелевых и аффрикат: ж → з' [з'ивот'ик] (пример 4); ш' → с' [с'јот'к'и] (пример 2, 6); ч → т' [кулат'јок] (пример 7):

4) диада №27: мама – 22 года, сын – 10 месяцев; мама делает массаж:

*/ ой какой зивотик / ой наш зивотик / такой хороший зивотик /;*

5) диада №35: мама – 24 года, дочь 3 – месяца; мама разговаривает с ребенком:

*/ ой какие сёчки /.*

6) диада №6: мама – 23 года, сын 3 – месяца:

*/ чей кулатёк такой кусный? / (чей кулачок такой вкусный).*

Подчеркнем, что ненормативная палатализация и передвижение согласных от нёбно-зубных к зубным – явления коммуникативно-прагматического порядка, они являются маркерами «ласкательности» в коммуникативной позиции «старший → младший» (подобные явления, кстати, в той же функции можно наблюдать в общении хозяев со своими домашними питомцами).

Лексическую основу данной практики составляют существительные, обозначающие части тела человека, но выборка таких номинаций имеет фиксированный характер: *нос, уши, глаза, щеки, ноги, кулак, живот, пятки*. Ограниченность и воспроизводимость данного списка лексем свидетельствуют об их семиотической отмеченности. Если семиотическая концептуализация тела – это модель того, что и как обычный, не искусственный в науке носитель языка говорит о теле и других телесных объектах, а также того, как человек пользуется телом в устных коммуникативных актах (самых разных по тематике и жанру) [7, с. 43], то семиотическая отмеченность – это качество ментальных репрезентаций тех телесных объектов, которые чаще всего выполняют функцию знаков либо оказываются представленными при помощи знаков другой природы (например, вербальных). Нос, уши, глаза, щеки, ноги, кулак, живот, пятки – телесные объекты, которые выполняют важнейшие нефизиологические, биологически обусловленные



функции [1], кстати, часто проговариваемые матерями (*Где наши ножки, чтобы бежать по дорожке?*), информационные функции (*А где наши глазки, а куда они смотрят?*), симптоматические (щеки как показатель здоровья — *Чьи это такие хомячки сёчки?*), эстетические (*У кого такие красивые глазки?*), а посему являются одними из наиболее частотных лексем-номинаций частей тела по данным НКРЯ (Национальный корпус русского языка). Однако следует обратить внимание и на то, что именно указанные телесные объекты выполняют важнейшие культурно-символические функции, о чем свидетельствует анализ библейских текстов и русской фразеологии. Так, глаза во фразеологической картине мира символизируют: 1) зрение; 2) внимание, направленное на тот или иной объект; 3) знание, опыт; 4) искренность / неискренность; 5) меру полноты, избыточности чего-либо; 6) магическую силу [4, с. 160]. Глаза, таким образом, — «выход», через который внутреннее «Я», душа человека соприкасается с энергетикой внешнего мира. Ср.: «В молитве, например, глаза выступают в роли посредника между внутренним миром человека и миром, внешним по отношению к нему» [8]. Ту же посредническую функцию в библейских текстах выполняет ухо — *Имеющий уши да услышит*. Кроме того, в составе фразеологизмов *тянуть за уши*, *по уши в чем-либо* обнаруживается способность ушей выступать в качестве знака телесного верха, на основе ориентационной метафоры выражающих значение меры полноты, избыточности.

Что касается лексемы *нос*, то обозначаемый ею орган занимает особое место в телесном коде русской культуры, являясь знаком границы внутреннего пространства человека [4, с. 238]. Другая граница — нижняя — маркируется соматизмом *пятки* (ср.: *с головы до пят, душа ушла в пятки*). Интересен в этом смысле следующий пример [8]: пренебрежение малозначимыми заповедями в тексте Торы определяется соматизмом, означающим на иврите буквально 'попирает (или пинает) пятой (пяткой)'. «Отдаваться служению Богу следует целиком, с головы до пят, то есть от самой верхней до самой нижней части тела», — отмечает Г. Е. Крейдлин.

Щеки же являются пространством социального контакта — *коснуться щеки, поцеловать в щеку, щекой тереться, не отрывать щеки*. Ср. в библейских текстах: «кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Мф. 5: 39).

Живот концептуализируется как точка локализации жизни человека, средоточие жизненных сил, метонимически приравнивается к самой жизни: *не жалея живота своего; во вся дни живота своего; и весь живот свой Христу Богу предадим*.



Соматизм *кулачок*, в отличие от предыдущих примеров, обозначает не часть тела, а жест. Анализ сочетаемости лексемы *кулак* по данным НКРЯ позволяет предположить, что в телесном коде русской культуры данный соматизм имеет значение средоточия внутренней энергии человека — *собрать волю / силы / кишки / обиду / горечь / решимость в кулак*, — размер которой чем больше, тем лучше (*большой кулак, нарастить кулак*), а ее демонстрация является социальным жестом, имеющим большую силу влияния (*ударить кулаком, показать кулак*). Однако очевидно, что это гендерно маркированный соматизм, поскольку в нашем корпусе он актуализировался только в речи матерей, обращенной к мальчикам.

Названия частей тела часто сопровождаются эпитетами — общеоценочными (*хороший*) и частнооценочными (эстетической (*красивый*) и сенсорно-вкусовой (*вкусный*) оценки [2, с.198]), а также притяжательными местоимениями *наш / наши*: *наши ножки, наши щечки, наш животик*. Отметим также частое употребление указательного местоименного прилагательного *такой*, восклицательного местоименного прилагательного *какой*, междометия *ой* со значением удивления, указательных местоимений *вот, это*, вопросительных местоимений *чей, у кого, где*.

Таким образом, лексическое наполнение подобных реплик матери выводит на первый план кластер концептуальных признаков: «указание-демонстрация», «часть тела», «эмоция удивления-радости», также в этих условиях наблюдается актуализация категории владения.

Наличие «каскадности» в синтаксической структуре высказывания (с небольшими видоизменениями оно повторяется иногда до 5–6 раз) в сочетании с жестами касания, контактом «глаза в глаза» и коммуникативными жестами призвано сфокусировать внимание ребенка на тех частях тела, которые мы назвали семиотически отмеченными.

### 3.2. Формирование образа собственного «социального тела» и его границ

Привычным и приемлемым в социальном взаимодействии большинства членов русского национально-лингвокультурного сообщества являются регулярные «проникновения» в жизнь другого: считается обычным начать телефонный разговор с человеком, входящим в социальную зону приятелей, друзей, членов семьи, репликами типа: *А ты где сейчас? Что делаешь?* Или в процессе неопосредованного общения часто звучат высказывания: *О чем задумалась? Куда смотришь? Что молчишь?* Подобного рода запросы информации воспринимаются рус-





скими совершенно нормально, однако, будучи обращены в процессе межкультурного взаимодействия к представителям, скажем, французской лингвокультуры, такие вопросы вызывают социальное отторжение и часто введут даже к разрыву коммуникации. Такая «проницаемость» социальных оболочек была убедительно проиллюстрирована Л. В. Цуриковой (см. [14]) на примере коммуникативной ситуации «угощение». В британской лингвокультуре, где персональные социальные оболочки непроницаемы, отказ от угощения принимается сразу и предложения попробовать что-либо, поесть, попить более не возобновляются, в то время как в русской среде предложения поесть или выпить повторяются до тех пор, пока первоначально отказавшийся гость наконец не согласится. Следующая из рассматриваемых нами практик общения как раз свидетельствует о формировании такой социальной прозрачности / проницаемости уже в материнском взаимодействии с ребенком.

В процессе наблюдения мы отметили высокую частотность следующего типа вопросительных высказываний, обращенных к ребенку (от 0 до 1 года — часто, далее частотность снижается, но вновь актуализируется от 7 лет и далее):

7) диада №35: мама — 24 года, дочь — 3 месяца:

*/ куда ты там смотришь / что ты там увидела? //;*

8) диада №6: мать — 23 года, сын — 3 месяца:

*/ что там ты всё рассматриваешь? //;*

9) диада №16: мать — 22 года, дочь — 8 месяцев:

*/ о чем ты думаешь / о чем думаешь? //;*

10) диада №33: мать — 33 года, дочь — 6 месяцев:

*/ чего делать собираешься? //*

При этом отметим, что, как правило, высказывание имеет контаминированный интонационный рисунок, в котором слышатся интонации как вопроса, так и императива. К характерным для данной практики явлениям можно отнести гиперудлинение ударного гласного в глагольной словоформе: *смо-о-отришь, уви-и-идела*. Можно предположить, следуя принципу иконизма, что удлинение может символизировать увеличение некоего пространства, в нашем случае — расширение пространства «социального тела» ребенка за счет проникновения в него другого члена сообщества.

То же расширение пространства «социального тела» ребенка наблюдаем в невербальном поведении матери в момент реального осуществления данной практики. Часто это происходит, когда мать толь-



ко что вошла или подошла к ребенку, отвлекшись на несколько секунд: мать приближает свое лицо к лицу ребенка, ловит его взгляд, внимательно смотрит на него, слегка приподняв брови и наклонив весь корпус вперед. Данная практика актуализируется тогда, когда у ребенка отсутствует контактный взгляд: он смотрит не на мать, а на что-то другое. Интересно, что в рамках данной практики мать всегда обращается к ребенку, используя местоимение *ты*, в то время как в рамках других практик частотно употребление объединительного *мы*. Полагаем, это происходит по той причине, что мать концептуализирует ребенка в данный момент как отдельного социального субъекта с независимым от нее «социальным телом».

Для лексического наполнения подобных реплик матери характерно также наличие вопросительных наречий *куда, что, о чем*, а также глаголов лексико-семантических групп глаголов зрительного восприятия (*смотреть, рассматривать*), мыслительной активности (*думать*), деятельности (*делать*).

### 3.3. Формирование образа социального субъекта деятельности

При наблюдении за общением матери с ребенком в рамках наших корпусных данных мы обратили внимание на три разновидности коммуникативного поведения матери, связанные с актуализацией категории субъекта деятельности, и условно обозначили их как *псевдо-агентив, совместный агентив* и *псевдосовместный агентив*.

**Псевдоагентив.** Совершая какие-либо действия с ребенком (почистить уши, помыть глаза, переодеть, поменять подгузник) мать, оформляя высказывание, ставит имя ребенка в позицию агентива (мы назвали такую особенность «псевдоагентивом»). Ср.:

11) диада №19: мама — 33 года, дочь 6 — месяцев; мама проводит утренние процедуры с ребенком на пеленальном столе:

/ чистую Катя маечку сейчас оденет //

12) / Вот Катя ушки почистила //

**Совместный агентив.** Он используется непосредственно перед выполнением какого-либо действия, в котором мать выступает в роли агенса, а ребенок — пациенса. Мать как бы прогнозирует это действие, представляя его как согласованное взаимодействие одинаково активных субъектов. Ср.:

13) диада №18: мама — 33 года, сын — 2 года; мама открывает книгу:

/ сейчас читать будем //



Или перед тем как в ванной приступить к обтиранию ребенка:

14) диада №6: мама — 23 года, сын — 3 месяца:

/ спинку будем вытирать //

При этом согласное, послушное (хотя и пассивное) поведение ребенка (скажем, он не сопротивляется обтиранию) демонстрирует удовольствие от этого процесса, поощряется похвалой, ласковой интонацией, повторением имени ребенка.

**Псевдосовместный агентив.** Часты случаи, когда действие выполняет именно ребенок, а мать лишь находится рядом, но она обозначает ситуацию при помощи «совместного» агентива, используя местоимение *мы*:

15) /мы сейчас на животик еще с тобой ляжем//;

16) /а куда мы смотрим?//

Коммуникативных фрагментов, иллюстрирующих данные модели, было собрано более 110 единиц (общим объемом звучания 3 ч 11 мин).

При этом в вербальном аспекте для данной практики характерны интонационное выделение глагольных лексем, обозначающих действие; использование в позиции агентива имени собственного того, кто сам действие не выполняет, но присутствует в ситуации, либо «совместного» *мы*. Также в этих условиях отмечается референционально смещенное употребление личных местоимений, употребление наречий, обозначающих момент в будущем-настоящем или указывающих на только что полученный результат. Наблюдается и использование морфологической формы будущего времени глаголов.

Невербальный модус характеризуется особым комплексом семиотически значимых движений: контактный взгляд в сочетании с выполнением какого-либо действия над партнером по взаимодействию с ним или вместо него. При этом важно, что в ситуациях псевдоагентива и псевдосовместного агентива, когда имеет место референциональное смещение субъекта, действует один, а в качестве субъекта обозначается другой, — оба держат в руках какой-либо один общий предмет (или прикасаются к нему).

В результате было выдвинуто предположение о том, что в данных типах коммуникативного поведения матерью в когнитивном опыте ребенка формируется установка на то, что физическое тело субъекта действия может не совпадать с социальным «телом» деятеля: в отдельные моменты, когда несколько человек тесно связаны между собой отношениями социальной зависимости, реальный субъект действия теряет свою значимость, а взаимодействующие лица образуют единое субъектное целое, в рамках которого фокус деятеля может свободно перемещаться.



Анализируя подкорпус устной речи НКРЯ, а также делая собственные записи устной речи, мы обнаружили аналогичные примеры:

а) псевдоагентив: в телефонном разговоре с родственницей мать хочет, чтобы сын тоже с ней поговорил, хотя он такого желания не обнаруживает:

17) /*Маиш / да / ну ладно / щас Сашка хочет с тобой поговорить / щас он трубку берет //* (женщина протягивает сопротивляющемуся сыну трубку, а затем и вкладывает ее ему в руку) (из записей устной речи);

б) совместный агентив, где *мы* имеет общенациональное объединительное значение:

18) *Хорошо / что мы стали объединяться в борьбе с этим злом / терроризмом. Как говорится / не было счастья / да несчастье помогло [жен. 35]. Очень порадовало / что мы в Афган не вошли [муж. 27] (Беседа в Воронеже // Фонд «Общественное мнение», 2001. – НКРЯ);*

в) псевдосовместный агентив: инспектор ДПС останавливает автомобиль, за рулем которого женщина, а в качестве пассажира — ее муж. При этом муж, выходя из машины, начинает диалог с инспектором следующим образом:

19) / *командир / мы вроде ничего не нарушили? мы сейчас покажем документы* (жена достает документы и протягивает инспектору),

а заканчивает: / *мы можем ехать? //*

Мы полагаем, что смещение фокуса субъекта деятельности коррелирует с определенной коммуникативной ролью, которую берет на себя говорящий (*я*) — «ведущий за собой, лидер», «опекун», «сопричастный», а также с набором определенных речевых маркеров (см. табл.).

#### **Корреляции деятельности, социальной и коммуникативной реализаций субъекта деятельности**

Деятельность	Социальные отношения	Коммуникация	
		Коммуникативные роли	Речевые маркеры
я — агенс, ты — пациентс; <i>в фокусе деятеля</i> — пациентс	ты слаб — я забочусь; ты зависим — я решаю	ведущий за собой, лидер	интонационное выделение глагольных лексем, обозначающих действие, в грамматическом значении будущего времени; использование имени собственного пациента в позиции агента, использование наречия времени <i>сейчас</i>



Продолжение табл.

Деятельность	Социальные отношения	Коммуникация	
		Коммуникативные роли	Речевые маркеры
я – агенс, ты – пациентс / наблюдатель / находишься вне деятельности либо: ты – агенс, я – пациентс / наблюдатель / нахожусь вне деятельности <i>в фокусе деятеля</i> – оба	ты есть часть моей группы – я есть часть твоей группы	сопричастный	использование «совместного» <i>мы</i> , глаголов действия, преимущественно в прошедшем и настоящем абстрактном (повторяющемся) времени, а также предикатов воли и желания
ты – агенс, я – наблюдатель <i>в фокусе деятеля</i> – оба	ты неопытен – я опекаю	опекун	использование «совместного» <i>мы</i> с признаками референционального смещения

Однако данные коммуникативные корреляции не самостоятельны, а восходят к категории соборности как важнейшей характеристики «образа покровителя». Российская соборность есть не только растворение «я» в «мы», но и социальная ориентированность (общинность), которая проявляется в доверии и взаимопомощи, регламентированности отношений не законом, а нравственностью [11].

### Заключение

На примере трех практик материнского общения, выделенных на основе анализа имеющегося корпусного материала, мы предприняли попытку обосновать гипотезу о том, что доминанты ценностной картины мира, структурирующей жизнь этноса, национально-лингвокультурного сообщества, формируются во взаимодействии матери с ребенком.

Известный психоаналитик Н. Чодороу отмечает, что материнская мотивация и материнская установка не являются ни продуктом биологии, ни результатом произвольного ролевого научения, но циклически самовоспроизводятся в общении матери с дочерью [15, с. 13].



Данная посылка в общем соответствует нашему предположению о том, что релевантные для некоторого сообщества паттерны поведения должны формироваться у ребенка в общении с матерью, а мать, в свою очередь, усваивает способы формирования данных паттернов подсознательно, еще не будучи таковой, посредством общения в рамках лингвокультурного сообщества.

В проанализированном материале мы увидели, как в коммуникативном пространстве мать-ребенок формируется константа этнической картины мира «мы-образ / образ покровителя».

В практике формирования любви к собственному телу создается семиотически отмеченный культурно-специфический концептуальный образ физического тела как самой глубинной и первоначальной основы «мы-образа». В этом плане фиксируются верхняя (уши), нижние (пятки) и внутренние (нос) границы телесного пространства, точки социального контакта (щеки) и контакта между тварным и духовным мирами (уши, глаза), точки телесного средоточия духовной субстанции воли (кулак) и жизненной силы (живот).

В практике формирования социальной прозрачности происходит конструирование в когнитивном опыте ребенка образа собственного «социального тела» и его границ. Социальное тело оказывается легко проницаемым для других членов сообщества, но оно может быть «расширено» за счет такого проникновения. В данном контексте видится реализация этнического стереотипа общинного поведения. Достаточно вспомнить таинство исповеди, начинающееся с ритуального поклона приступающего к исповеди перед всеми остальными прихожанами, символизирующего просьбу к «миру» простить за всё.

В практике формирования образа социального субъекта деятельности продолжают усваиваться этнические стереотипы поведения, связанные с ключевой для русской культуры идеей соборности. Субъект деятельности концептуализируется как категория с «плавающим» фокусом деятеля, где границы между «я-ты-они» размываются под воздействием другого структурирующего фактора — социальных отношений: «ты слаб — я забочусь» (сценарий помощи); «ты есть часть моей группы — я есть часть твоей группы» (сценарий сопричастности); «ты неопытен — я опекаю» (сценарий наставничества).

В данной публикации представлена лишь часть собранного и проанализированного материала, дальнейшая работа с которым позволит подтвердить и конкретизировать выдвинутую гипотезу.



### Список литературы

1. Аркадьев П. М., Крейдлин Г. Е. Части тела и их функции (по данным русского языка и русского языка тела) // Сборник научных работ к 80-летию Ю. Д. Апресяна. М., 2010. С. 41 – 53.
2. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999.
3. Божович Л. И. Этапы формирования личности в онтогенезе // Возрастная и педагогическая психология : тексты. М., 1992. С. 210 – 229.
4. Гудков Д. Б. Ковшова М. Л. Телесный код русской культуры : материалы к словарю. М., 2007.
5. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера земли. М., 1994.
6. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002.
7. Крейдлин Г. Е., Переверзева С. И. Семиотическая концептуализация тела и его частей. I. Классификационные и структурные характеристики соматических объектов // Вопросы филологии. 2010. №2 (35). С. 42 – 51.
8. Крейдлин Г. Е. Библейские соматизмы: квалификация и оценка. 2015 (в печати).
9. Лисина М. И. Формирование личности ребенка в общении. СПб., 2009.
10. Лурье С. В. Историческая этнология : учеб. пособие для вузов. М., 1997.
11. Пестрецов А. Ф. Соборность – константа русского национального самосознания // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Сер. «Социальные науки». 2008. №1 (9). С. 176 – 182.
12. Сорокин Ю. А. Этнос, сознание, культура, язык // Социальная психоллингвистика : хрестоматия. М., 2007. С. 8 – 36.
13. Филиппова Г. Г. Психология материнства : учеб. пособие. М., 2002.
14. Цурикова Л. В. Cognitive Aspects of Pragmatic Transfers in Subordinate Bilinguals // Когнитивные исследования языка. Тамбов, 2011. Вып. VIII. С. 228 – 230.
15. Чодороу Н. Воспроизводство материнства: психоанализ и социология гендера. М., 2006.
16. Шапошникова И. В. История английского языка : учеб. пособие. М., 2011.
17. Bourdieu P. Structures, Habitus, Practices // The Logic of Practice. 1990. P. 52 – 65.
18. Cowley S. J. Bridges to history: biomechanical constraints in language // Integrational linguistics and history. London, 2006. P. 200 – 223.
19. Maturana H., Varela F. The Tree of Knowledge – The Biological Roots of Human Understanding. Boston, 1987.
20. Spurrett D., Cowley S. J. How to do things without words // Language Sciences. 2004. Vol. 26, N 5. P. 443 – 466.



*Anastasia Kolmogorova*

**THE VALUE FUNDAMENTALS OF THE “WE IMAGE”  
IN RUSSIAN CULTURE THROUGH THE PRISM  
OF MOTHER-CHILD COMMUNICATION**

*This article interprets the results of an analysis of communicative interaction between a mother and a child in the Russian national linguistic and cultural community. Based on the author’s video corpus of interactions in the mother-child dyads, a number of maternal communication techniques are identified, which are proven to be teleonomic using a cognitive discursive analysis. Using these techniques, mothers create value fundamentals of the Russian ethnic picture of the world in the cognitive experience of a child. The article examines verbal and non-verbal means of implementing such techniques and characterises the developed value fundamentals.*

**Key words:** *ethnic picture of the world, value picture of the world, mother-child communication, maternal communication technique, verbal means of communication, non-verbal means of communication.*



**РУССКИЙ ЯЗЫК  
И РУССКАЯ  
ЛИТЕРАТУРА  
ЗА РУБЕЖОМ**



*Важнее всего — музыка смысла, интонация подлинника. Переводятся образы, а не слова. Близко к тексту — это не близко к сердцу. Иной раз необходимо отойти от буквы, чтобы приблизиться к сути.*

*Андрей Базилевский*

*... Караджич чужд граждански прямых форм поэтического высказывания, и поначалу это может удивить читателя, знающего его национальный подвиг и трагедию его народа. Но в целом в его поэтической системе глубокий жизненный потенциал реализуется не в социальных регистрах, как, к примеру, у Маяковского, а во вселенском, от космоса до «Бубы Мары», или по-русски Божьей коровки, в чем он типологически сближается с Блоком.*

*Алексей Дмитриевский*

*Сущность фреймового подхода к организации знаний заключается в смысловой компрессии учебного материала и овладении способами представления сжатой информации в виде моделей и схем. Главным отличием фрейма от обычной схемы является то, что фрейм всегда предполагает выбор (языкового выражения, формульной единицы и т. п.), поэтому фреймовую схему-опору можно квалифицировать одновременно и как форму, и как метод, и как средство обучения.*

*Ирина Лукьяненко*

*Андрей Базилевский*  
(Москва)

## СЕРБСКО-РУССКИЙ КРУГ: ПОЭТ ПЕРЕВОДИТ ПОЭТА

---

---

*Лирически осмысляется практика поэтического перевода, определяются его ведущие теоретические принципы, рассматривается роль переводчика в рождении хорошего перевода. С этих позиций представляются сербско-русские поэтические связи и собственно переводческая деятельность С. Раичковича.*

**Ключевые слова:** поэзия, поэт, поэтическое творчество, теория перевода, язык, стиль, поэзия Сербии.



### I

**Т**ема сербско-русского поэтического круга (взаимовосприятия и взаимовлияния поэзии двух народов), требует глубокого поиска и ожидает систематизации материала. Пока вопрос изучен лишь фрагментарно. Ограничиться кратким разговором тут невозможно. В русских литературных переводах сербская поэзия существует уже около двухсот лет (а то и больше). В сербской литературе перевод русской поэзии имеет столь же продолжительную традицию. Повезло в этом смысле многим русским поэтам, в основном — классикам, хотя не обделены вниманием и современные авторы. Среди переводивших — крупные сербские поэты. Для некоторых из них



перевод с русского стал мощным импульсом развития собственной поэтики, личной школой художественного восхождения, важнейшей составляющей творческого мира. В конечном счете — фактором судьбы.

Вот (разумеется, неполный) список этих поэтов и русских авторов — объектов их переводческого внимания. Петар Петрович-Негош («Слово о полку Игореве»), Йован Йованович-Змай (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов), Воислав Илич (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, А. Н. Плещеев, В. И. Туманский), Милета Якшич (И. А. Крылов, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов), Йован Дучич (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев), Десанка Максимович (А. А. Ахматова, М. И. Цветаева, О. Ф. Берггольц, М. С. Петровых, В. М. Тушнова, Б. А. Ахмадулина, Ю. П. Мориц и др.), Радован Зогович (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, В. В. Маяковский), Бранко Милькович (А. Белый, А. А. Блок, В. Я. Брюсов, В. В. Маяковский, О. Э. Мандельштам, Б. Л. Пастернак, Л. Н. Мартынов), Слободан Маркович (С. А. Есенин, Б. Л. Пастернак), Изет Сарайлич (Л. Н. Мартынов, С. И. Кирсанов, И. Л. Сельвинский, М. А. Дудин, Б. А. Слуцкий, С. П. Гудзенко, Б. Ш. Окуджава, А. А. Вознесенский, Е. А. Евтушенко), Витомир Николич (С. А. Есенин), Бранислав Петрович, Матия Бечкович (А. А. Вознесенский), Милован Данойлич (А. С. Пушкин, Н. А. Заболоцкий, Б. Л. Пастернак, И. А. Бродский), Любомир Симович (А. С. Пушкин, П. А. Вяземский, К. Н. Батюшков, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, А. В. Кольцов, Я. П. Полонский, А. К. Толстой).

Список можно продолжить рядом имен. Первыми среди них должны быть названы Зоран Костич и Владимир Ягличич — поэты, вносящие подчеркнуто личностный, авторский, вклад в дело перевода русской поэзии.

Здесь упомянуты те, кто получил признание и вне области перевода — как оригинальные поэты. Существует еще когорта филологов, предъявляющих читателю, помимо исследований, лишь переводы, но — возможно, а порой даже наверняка, — пишущих свои стихи. Можно назвать имена тех, кто блестяще переводил Есенина, воссоздав на сербском языке почти полный канон его наследия. Переводчиков Есенина, разумеется, было много (как у всех славянских народов, у сербов он — один из самых почитаемых русских авторов), однако и переводческих неудач масса. Фактически поэзию Есенина адекватно воссоздали на сербском четверо: Миодраг Сибинович, Милорад Живанчевич, Никола Бертолино, Мирослав Топич.

Перевод поэзии — процесс столь же загадочный, сколь загадочна сама поэзия. Поэзия же — инструмент духовного созидания и против-



ления фальши, путь к мистическому постижению мира, интуитивное прозрение, устраняющее преграду между личностью и миром. Минуя логику, она устремляется к сути и потому способна объять целое, унять страхи, преодолеть одиночество, аккумулировать надежду. Остановив хаотичное метанье мысли, поэзия внезапно приоткрывает завесу тайны, вводит человека в некое подобие транса, когда через обыденно-близкое он постигает незримое. Однако тайна неуловима, она вновь и вновь ускользает. Стоит глянуть прямо — и ты на грани банальности. Истину не поймашь в прицел интеллекта. На миг увидеть ее можно лишь невзначай, словно несфокусированным зрением. Поэт — отважный паломник в неведомое, за которым едва ли может шаг в шаг следовать каждый.

Об этом лучше многих знал Стеван Раичкович<sup>2</sup> — крупнейший лирик Сербии XX века. Он подходил к делу перевода весьма серьезно и индивидуально, обладая в этой сфере своеобразным почерком — четким, артистичным, летящим. Для того чтобы лучше осмыслить роль Раичковича в представлении соотечественникам русской поэзии, нелишне предварительно коснуться некоторых теоретических аспектов перевода.

## II

Что, собственно, такое — перевод поэзии? Транспорт души, обеспечение перехода, средство духовной трансценденции? Еще один канал восприятия мира и влияния на мир? Переводчик поэзии не толмач, не бесстрастный транслятор: он перелагает, пересказывает, «перепевает» (сказали бы сербы) иной образный мир на язык своей души. В то же время, как всякое художество, перевод есть самовыражение его автора. Переводить — то же, что создавать. Переводимое дополняет и на новый лад выстраивает художественный мир переводящего.

В сущности, справедливо было бы сказать: тот, кто не является переводчиком, не является и поэтом. В самом широком смысле (это ясно)

---

<sup>2</sup> Поэт, эссеист, прозаик. Автор книг для детей. Родился 5 июля 1928 года в селе Нересница близ города Кучево, в семье учителей. Окончил философский факультет Белградского университета. Работал журналистом, литературным редактором на радио, редактором белградского издательства «Просвета». Действительный член Сербской академии наук и искусств, член-корреспондент Черногорской академии наук и искусств. Умер 6 мая 2007 года в Белграде. Поэзия С. Раичковича издавалась в переводе на русский язык большими подборками и отдельными книгами (см.: [5–10]).



всякий поэт занят переводом — выражением некоего тайного пратекста, метафизической матрицы в материи иного языка — пусть своего, природного для самого поэта, но остающегося иностранным для «пылающей сути» поэзии (выражение Юлиана Тувима). Онтологически любое художественное творчество есть перевод с языка жизни на язык искусства. Художник, «читая» мир (во множестве рукотворных и нерукотворных текстов), так или иначе переносит его в свой текст. Другой художник, переводчик, на фоне мира читая этот текст, переселяет его в иной язык образов, в новую экспрессивную форму, также способную воздействовать на человека.

Художественный перевод — способ ближайшего общения с текстом. В узком смысле поэт-переводчик — носитель специфического, довольно редкого дара, родственного дару актера или медиума. В идеале переводящий не соперник, не соревнователь (как бывает), а союзник и соратник переводимого поэта, ищущий друга. Переводчик, как говорил Новалис, — «поэт поэта», то есть субъект, глубже, чем кто-либо, проникающий в духовное естество автора произведения. Переводчик — идеальный читатель: мало того что его душа «вступает в резонанс» с душой автора оригинала, он еще и спешит поделиться открытием с другими.

Межъязыковой перевод — частность художественно-преобразующей деятельности (внутриязыковой перевод предполагает трансформацию текста из жанра в жанр, из рода в род; межсемиотический — формирование текста на языке другого искусства). Любой перевод есть исполнение опорной матрицы в ином материале. Это всегда дву-текст, сочетающий сотворенное и воспроизведенное. Справедливо говорят, что перевод — брат, а не сын оригинала. Оба восходят к одному архетипу, оба — лишь приближения к нему, две версии одного и того же.

По мнению Гоголя, «перевод должен напоминать стекло, совершенно прозрачное, так, чтобы читатель не замечал его существования» [4, с. 179]. Это требование трудновыполнимо: при переводе возникает ситуация личностного общения — передачи жизненной ноши. Есть крест поэта и крест переводчика. Поэт, переводя, несет двойной крест: если переводящий не просто ремесленник, которому всё нипочем и равно безразлично, он берет на себя тяжесть креста переводимого поэта. Создание перевода — также проявление личной экспрессии: новый текст — второе «я», вынесенное наружу.

К двойному крестному грузу добавляется еще одна ноша — момент неполной реализации собственного «я». Ибо в отличие от актера,



который, как правило, роль не пишет, от музыканта, исполняющего готовую партитуру, переводящий — еще и сам поэт. Он добровольно или в силу обстоятельств отрекается от части личного воплощения, отдавая энергию иной поэтической душе. Это, впрочем, дает и большую компенсацию. Ведь, в сущности, осваивать иные поэтические миры гораздо занимательней, чем «дуть всю жизнь в одну только свою дуду». Быть иногда еще и другими — интересней, чем быть только самим собой. Главное — сохранить себя, не став другим.

Известно высказывание Пушкина о переводчиках, каковые суть «почтовые лошади просвещения» [4, с. 179]. Перевод сближает народы, преодолевает цивилизационно-культурные границы, импортирует в национальную литературу целые жанры и стили. Это непрерывный связующий процесс коммуникации — передача сообщения о картине мира, явленной в ином языке, средствами своего языка. Переводческий труд, в отличие от первичного поэтического акта, чаще имеет прикладную задачу — быть воспринятым, услышанным. Он подразумевает (хотя не всегда) более определенного адресата, ибо переводное произведение чаще создается с намерением публикации. Переводчик, предъявляя читателю образ иной литературы, работает для тех, кто иначе никогда не прочтет переводимый текст.

«Литература всего легче и лучше знакомит народ с народом» [1, с. 115], — говорил Горький, и тут не поспоришь. Социальная роль переводчика — его эстетическая и нравственная ответственность — очевидна и значительна. Она выступает более выпукло и несомненно, чем роль поэта как такового, ибо переводчик ответствен за более широкий спектр связей. Ведь он, выражаясь сегодняшним жаргонным языком, — «поэт+» (плюс нечто более земное). При этом, возможно, он «поэт+» и в более высоком смысле — когда, отдавая себя иной душе, служит бескорыстному постижению поэзии и мира.

Есть такое присловье: *Traduttore — traditore*, то есть *Переводчик — предатель*. Дескать, шедевры непередадимы. Когда так говорят, имеют в виду, что некое совершенство невозможно средствами иного языка воспроизвести с абсолютной точностью. То есть фактически совершается подстановка: в переводе видят копирование, а свободное переложение заведомо признается кощунственным и деструктивным. Но не повторить ли вслед за Цветаевой ее вопрос-утверждение: «Как может быть непередадим уже переведший, переложивший на свой (общечеловеческий) язык несказанное и несказанное?». К месту было бы вспомнить и Заболоцкого: «На Западе говорят: стихи непередадимы.



Неправда. Нельзя перевести на другой язык версификацию стиха, но душу стиха — то, ради чего стих создан, — можно перевести на любой язык мира...» [2, т. 1, с. 644].

Однако такова уж страсть некоторых людей — усложнять и без того сложное, превращать проблемы в дилеммы. За утверждением о принципиальной непереводимости чего-либо часто скрыты комплексы говорящего. А если поставить вопрос иначе — конкретней и шире? Все ли тексты культуры требуют перевода? Нет ли среди них, с одной стороны, таких, которые нуждаются не в переводе, а лишь в прочтении на исходном языке ради извлечения информации, с другой же стороны — таких, которые, по своей ничтожности, вовсе не стоят чтения, даже поверхностного?

Сам по себе факт перевода есть выставление оценки, определение пробы произведения, необходимости его включения в новую литературно-общественную среду. Объективизм в художественной сфере вреден, ведет к бессмысленному нарастанию культурной энтропии. К чему вникать во все детали и перипетии «литературного процесса» другой страны? Важно (среди того, что вообще достойно внимания) лишь то ценное, чего у нас нет, либо то, что не проявилось во всей полноте. При включении в мировой контекст значимость явлений и отдельных произведений любой литературы резко падает, становится очевидным локальный, провинциальный характер многих ценностей. Смещение восприятия, поправка на контекст неизбежны и в случае крупных художников.

В идеале переводчик — антологист. Через презентацию ряда текстов он может реализовать свою творческую программу. Занятия переводом размыкают мир индивида, поощряя эстетическую многогранность сознания, развивая вкус к многоголосию, следовательно, к лучшему пониманию другого человека. Переводящий учится любить всё, что не противоречит идеалу, — не только то, что ему персонально близко. Тем не менее, всеядность в этом деле так же опасна и малопочтенна, как во всяком другом. Требования к тексту, взятому на перевод, в сущности, те же, что к произведению родной литературы, а порог культурного запроса и при отборе оригиналов, и при оценке переводов выше, чем для текущей отечественной продукции.

«Хороший поэт может быть плохим переводчиком. Пример тому Тютчев. Хороший поэт может не иметь склонности к переводам. Пример тому — Блок. Но плохой поэт не может быть хорошим переводчиком» [2, т. 1, с. 585], — считал Заболоцкий. Суждение, несомненно,





справедливое (при возможных оговорках по поводу имен, приведенных в качестве примеров). Для того чтобы адекватно переводить, прежде надо сформировать себя как поэта. Только тогда можно точно выбрать текст, опознать его замысел и угадать стиль, чтобы не удариться в крайность, не свести дело к пародии. Остальное — лишь вопрос техники.

Межъязыковой художественный перевод — искусство, требующее умения. Мастерство незаметно — беспомощная ремесленность бьет в глаза. Перевод, как всякое дело, может быть и сложен, и примитивен. Всё зависит от того, что привнесено в него личностью автора. «Любого переводчика легко заменить другим», — вскользь обронил категоричный Гомбрович. Это верно лишь в той мере, в какой все мы — один человек: при единстве сути неисчислимо различны формы душевно-духовной организации (поэтому никакие «каталоги человеческой популяции» в искусстве не действуют).

Точное чувство меры — элементарное требование всякой профессии. Однако применительно к художественному переводу почему-то более всего говорят именно о технике. Наверно, потому, что это единственное, что поддается в поэзии исчислению. «Думать, как думают многие, будто достаточно знать два языка, чтобы переводить с одного на другой, — то же самое, что думать, будто тот, кто умеет ходить, сумеет ходить по канату» (Станислав Лем), — констатация очевидного положения вещей.

Цель перевода — не снятие копии, не заимствование, а максимальное перевоплощение, очередная инкарнация произведения. За голосом исполнителя должен быть слышен голос автора — не смеют выпирать «посторонние усилия самолюбивого переводчика» (Петр Вяземский). Перевод — это плагиат наизнанку: преобразуя чужое слово, переводчик-донор накачивает текст силой, воскрешает его для жизни в новом измерении. Свое он выдает за чужое, подчас «дотягивая» оригинал до приемлемого в родной литературе уровня.

Важнее всего — музыка смысла, интонация подлинника. Переводятся образы, а не слова. Близко к тексту — это не близко к сердцу. Иной раз необходимо отойти от буквы, чтобы приблизиться к сути. Любопытно высказывание св. Иеронима: «При переводе с греческого, исключая Священное Писание, где и самый порядок слов есть тайна, я передаю не слово словом, а мысль мыслью» (цит. по: [3, с. 35]). Языковая точность перевода — второстепенна, производна от конкретного случая. Собственно, вот и ответ на вопрос: как переводить и чем должен быть перевод. И все-таки разговору о переводимости поэзии, о самой возможности и общих принципах перевода нет конца — это следствие парадоксальности переводческого дела.



Самые разные варианты *embarras de richesse* (затруднений от избытка) подстерегают переводчика — визионера, посредника, актера и режиссера в одном лице. Известны так называемые дилеммы Савори (сформулированы в трактате «Искусство перевода»): шесть пар взаимоисключающих суждений-постулатов. Вот они: перевод должен передавать слова оригинала / передавать мысли оригинала; передавать стиль оригинала / иметь свой стиль; читаться как оригинал / читаться как перевод; читаться как произведение, современное оригиналу / читаться как произведение, современное автору перевода; точно соответствовать оригиналу / возможны пропуски и дополнения; стихи следует переводить прозой / стихи следует переводить стихом.

Все шесть оппозиций имеют общую схему. В сущности, речь идет о свободе и несвободе трактовки исходного текста, о допустимой степени вмешательства в него, о соотношении личностей автора и интерпретатора, о мере их соавторства. Дилемма, касающаяся перевода стихов стихом или прозой, для отечественной традиции чисто умозрительна. Русские (и сербы тоже) всегда переводили стихи стихами. Попытки другого подхода выглядят экзотично, представляются лишь вынужденным утилитарным решением, заведомо неполноценной заменой. Остальные пять пар, если видеть в них обозначение полярностей единого смыслового пространства, перестают быть абсолютными противопоставлениями. В поэтическом переложении на первый план может выдвигаться (в зависимости от лирической ситуации) та или иная полярность.

Поэзия — средство метафизического восхождения. Поэтический текст — ковер из многих нитей. Аптекарская точность в его переводе недопустима. Преобразующим операциям подвергается здесь то большее, то меньшее число уровней. Соответственно, больше или меньше неадаптируемых, неизменяемых признаков. Единица перевода — семантически неделимая речевая реакция на простейшую ситуацию. Поэтические структуры функционально дифференцированы. От смысла одного слова здесь может не зависеть почти ничего, а на тончайшем оттенке другого может держаться почти всё.

Перевод — сумма компромиссов. Потери при переводе неизбежны, но столь же неизбежны и обретения. Есть динамическая эквиваленция: почти всё можно функционально восполнить. Во имя целого жертвуют формальными слагаемыми, потери на одном уровне компенсируются приобретениями на другом. Суверенный перевод — не исполнение, а создание второго оригинала. Он может раскрыть оригинал иначе, обнаружить в нем скрытое, выявить ту или иную грань



(поэтому множественность вариантов перевода аксиоматична). Переводчик выбирает соответствия из свойственной ему палитры средств. Если он сам значительный поэт, картина в итоге может оказаться менее пестрой, зато более глубокой.

Любомир Симович, немало занимавшийся переводом, заметил однажды: «Чтобы перевести одно стихотворение с сербского на французский, надо было бы на французский перевести весь сербский язык». Это, конечно, гипербола, но она указывает на истинную проблему. Для адекватного перевода простое знание лексических соответствий и даже правил сочетаемости слов — почти ничто, техническое подспорье, не более. Строго говоря, вообще всегда возможно лишь перевыражение, интерпретация, а не перевод «буква в букву», так как языковые материалы оригинала и перевода всегда несоизмеримы.

Просодия и семантика различны даже у родственных языков. Каждый язык членит мир по-своему, информация различным образом распределена по понятиям, планы содержания имеют неодинаковую структуру. Смысловые возможности языков не равны, между ними нет тождества в выражении. Различны интонационно-ритмические контексты, типология и вариационные возможности национальных стиховых систем.

Опасно при переводе принять стилистические черты за грамматические и наоборот. Существенная преграда на пути перевода — межязыковая омонимия: псевдозэквиваленты, мнимые соответствия разных уровней (так называемые *faux amis* — «ложные друзья переводчика»). Коды художественных условностей, при совпадении элементов, не аналогичны в разных литературах (и внутри одной литературы в разные эпохи). Одинаковые элементы формы в разных языках функционально нетождественны, могут иметь несхожее эстетическое качество. Одно из проявлений такой омонимии — равнозвучие метрики в различных образно-эстетических системах.

Текст переводится не только с языка на язык, но и из стиля в стиль (функциональная нагрузка сходных стилей различна). Задача — создание структурного (образного, интонационного, психического) эквивалента оригиналу, с максимальным сохранением внетекстовых ассоциаций. Если прежние противопоставления сохранились, изменения структурно не значимы. Субституция, то есть замена, подстановка, — основа художественного перевода. При переводе необходимо оперировать группами синонимов, освобождаться от механических словарных эквивалентов. Это позволит сохранить инвариант, определить зону приемлемого.



В сфере искусства ученый знает, художник умеет (общее место для всякого, кто размышлял на эту тему). Что в идеале умеет переводящий? В чем близость, точность, верность перевода? Видимо, верный перевод — это перевод честный, свободный от своеволия. Из всего, что целесообразно сохранить, в переводе должно быть сохранено всё, что возможно. Должен быть совершен *tour de force* — сильный ход, ирреальный фокус, чудо тонкого преобразования. Задача — раздвинуть пределы возможного. Верность исходному тексту при свободе «оперативного маневра» — удачно сформулировал свой метод Иван Кашкин.

«Я очень страшусь пунктуальной передачи смысла в том случае, если это звучит в русском стихе нарочито и неестественно... — писал Заболоцкий. — Стараюсь интерпретировать смысл в том случае, когда это требуется для легкости и ясности стиха» [2, т. 3, с. 320]. Образ может наращиваться или сужаться за счет слов из того же семантического поля. Здесь, как всегда, две крайности, две опасности: редукция и амплификация (чрезмерное расширение, усиление) образа. Мера вмешательства — достоинство дарования. Знать — не значит уметь. Умеет только талант.

В конечный текст многое привносится личностью переводчика. Поэт переводит не слова и не строки, а то, ради чего написана вещь. Цветаева точно обозначила принцип: «Я перевожу по слуху — и по духу (вещи). Это больше, чем “смысл”» [14, с. 502]. В общем, даже не важно, следует переводящий за строкой оригинала или, схватывая целое, передает его образными блоками. Главное — осталась ли суть, сохранена ли поэзия — альтернатива хаосу и нестроению.

Форма перевода должна играть, слова должны быть упруги (как вообще в стихе). Порой необходимо введение рифмы в белый стих или акцентировка ритма в верлибре — в том случае, если содержание оригинала скудно и не дает достаточной пищи для воображения (если угодно, не порождает аттракции, тяготения — как у человека к человеку). Рифма и ритмизация являются здесь вспомогательными приемами, опоркой и протезом смысла, что лишний раз подчеркивает их двойственность — способность выступать в качестве обедняющего момента в концентрированном смысловом высказывании и, напротив, в качестве усилителя смысла, восполнителя концептуальной недостаточности в аморфном, бедном высказывании.

Для перевода может быть выбран даже антоним, лишь бы он работал на общую задачу. Сохранить игру слов может быть важнее, чем передать их точное значение. Игра на рифме может оказаться сущест-



веннее, чем точность смысла отдельных слов. Отдельные слова лишены собственного денотативного значения, они только выполняют функцию в единстве высшего порядка. Коннотативное значение в поэзии важнее — его и надо сохранять в переводе. Не только допустима, но и необходима любая вольность, диктуемая образом целого. А вот вольность, меняющая образ целого, выводит текст в область подражания. Границы этих явлений нечетки, но ощутимы.

Даже в точных науках есть, при самых строгих расчетах, величины, которыми можно пренебречь, то есть не учитывать без ущерба для качества данного расчета. В переводе то же. Отнюдь не все особенности оригинала имеет смысл переносить в новую языковую среду (речь идет даже о случаях абсолютной переводимости). И наоборот, при переводе могут возникать связи и значения, которых нет в оригинале, но которые благоприятны для полноценного функционирования текста в новой языковой среде. То есть перевод — единство сохраняемого, отвергаемого и порождаемого (существенного, вытесняемого и привносимого).

В соответствии с методом (преобладанием тех или иных преобразующих операций) типология жанров поэтического перевода могла бы выглядеть примерно так. За верхним пределом — графический аналог (транслитерация). Верхний предел — точный перевод; при линейной развертке через подстрочник — буквальный аналог. Центр — верный перевод; всегда — интерпретация и адаптация к новому языку. Это широкая зона, где есть место для переложения-оттиска, пересказа, транскрипции, резюмирования, кумулятивного сжатия, вообще, всяких вариаций, любой вольности в рамках уважения к первоисточнику. Нижний предел — переосмысляющий, полемический перевод-апокриф: подражание, парафраз, фантазия на тему, стихи «из». За нижним пределом — аннексия, неявный перевод; стилизация, переходящая в оригинальное творчество (или в плагиат?).

В культуре многочисленны псевдопереводы — не-стихи, в которых доминирует шаблон: рабское повторение внешности оригинала, тягостные инверсии, типичные «переводизмы», жаргонно-переводческие обороты, перелицовка верлибра в силлаботонику, подгон под привычную метрическую схему и т. д. Другая общая беда — нивелирование под стиль переводчика. Без нее не обходится никогда, полностью избежать ее невозможно, однако чем мельче личность поэта-переводящего, тем с более ревностным фанатизмом он обстругивает и «оптимизирует» исходный материал под себя. Под пером такого стихотворца рождается откровенная «отсебятина».



При чрезмерном вкладе переводчика в структуру текста происходит искажение, утрата исходных смыслов. Нельзя заниматься вольным рукоделием по чужой канве, внося в текст чуждое наполнение (не хочешь переводить — не берись, пиши свое, а еще лучше, если можешь не писать — не пиши). Отдельная, «чужая», вещь не может служить автопортретом переводчика (его физиономия вырисовывается во множестве отобранных текстов и в общей картине явленных смысловых и стилевых предпочтений). Бесцеремонная подмена автора собой — это, в сущности, паразитирование на ткани чужого духа, изобличающее творческое бесплодие того, кто переводит, не являясь переводчиком, а значит, и поэтом.

Следует подчеркнуть, что творческая составляющая поэтического перевода не имеет прямой связи с проблемой переводимости. Она — отражение личности того, кто, претендуя быть поэтом, взялся за перевод; показатель духовной компетентности переводящего, его вкуса, способности быть на уровне взятой на себя задачи, находиться вровень с поэтом, создавшим оригинал. Вровень — значит в предельно остром видении того, зачем (и как) написано переводимое произведение. Как раз поэтому так редки конгениальные переводы. У подлинных, классических, поэтов хватает своего дела, донорами они становятся редко. На беду культуры и к ликованию посредственностей. Однако счастливые исключения бывают.

### III

Таким исключением стал Стеван Раичкович. Он переводил очень избирательно, но перевел в итоге довольно много и выпустил четыре книги (все не раз переиздавались). Первая — «Сонеты Шекспира» (1966), все 154 сонета, до него на сербский язык не переводившиеся. К моменту начала работы поэт не знал английского и не имел никакого переводческого опыта; следовал добротному подстрочнику и подсказкам знатоков. Он пишет, что согласился взяться за незнакомое дело, повинуясь «больше сердцу, чем уму». Но втянулся так, что буквально отождествился с «высокой и недостижимой сферой» шекспировской поэзии — «до такой степени, что во многом не ощущал себя связанным с тем временем, в котором жил». Затем были «Десять любовных сонетов» Петрарки (1974).

С шутливо-ироническим сожалением Раичкович говорит о «двух тысячах рифм», которые, возводя «бумажную башню» для Шекспира, потерял для своей поэзии. Это, возможно, было бы даже и хорошо, за-



мечает поэт, если б он сам не попал во власть привычки, приобретенной при воплощении сонетов: отныне его «поэтический дух двигался и трепетал лишь в чеканных формах строгого, рифмованного стиха». Классическую огранку поэзия Раичковича приобрела благодаря работе над переводами вершинных текстов мировой поэзии. Он стал мастером сонета, автором лучшей, возможно, своей книги — «Каменная колыбельная» (1963), пополнявшейся от издания к изданию.

Теперь Раичкович был не только духовно готов (изначально эта готовность всегда с ним), но и технически оснащен для перевода русской поэзии, всегда бывшей предметом его особой привязанности. «Шесть русских поэтов» (1970) — книга, включающая избранные (по 10–15 текстов) стихотворения Александра Блока, Анны Ахматовой, Бориса Пастернака, Осипа Мандельштама, Марины Цветаевой и Николая Заболоцкого (в 1990 году книга переиздана уже как «Семь русских поэтов», с добавлением девяти сочинений Иосифа Бродского). Переводы, составившие книгу, в разной степени воссоздают музыкально-интонационный строй оригинала, но все они несут энергию точного понимания и чувства глубинной общности (есть случаи полной конгениальности — как в переводе блоковского «Ты помнишь? В нашей бухте сонной...»).

Следующим его шагом в этом направлении стали «Славянские рифмы» (1976), куда вошли оригинальные тексты и переводы стихотворений десяти поэтов («по одному от каждого славянского племени»; у каждого — от четырех до восьми произведений). Среди этих «значительных для своего языка» поэтических индивидуальностей: Борис Пастернак, Максим Рыльский, Янка Купала, Юлиан Тувим, Витезслав Незвал, Лацо Новомеский, Кито Лоренц, Елисавета Багряна, Алоиз Градник, Блаже Конеский. В книге встретились все ветви славянской речи; стихотворения выбраны исключительно метрические и рифмованные. В предисловии и примечаниях Раичкович подчеркивает сугубо личный характер состава книги — не антологии, а собрания стихов, близких его душе.

Это, по его словам, «книга про других... но она звучит как интимная исповедь того, кто их здесь собрал». Десять лет этот труд был для него «укромным местом», где он мог пребывать наедине с собой, «находил свой мир и смысл, когда казалось, что их потерял». Ему нужен был выход из безысходных жизненных обстоятельств, и через слово других поэтов он обрел то, чего не мог найти в себе. «Свою внутреннюю пустоту — как порожнюю, бессмысленную посудину, почти уже отброшенную и затерявшуюся среди окружающих мертвых предме-



тов, — надо было заполнить каким-то чужим смыслом, чтоб хотя бы временно добиться иллюзии собственного содержания, пусть лишь отчасти, но все-таки похожего на жизнь» [12, с. 9].

Раичкович, как подобает поэту, на переводы свои, отдавая себе отчет в их плюсах и минусах, смотрел критически. Предисловие к «Русским поэтам» он назвал «Переводчик, или Танцор на проволоке» (вспомним Лема). Изложенные там тезисы — свидетельство его глубокой профессиональной рефлексии. Поскольку родина поэта — язык, размышляет Раичкович, истинная поэзия — это именно то, что досконально перевести на иной язык нельзя. Перевод — выход в новое творческое пространство. От переводящего требуется двойная концентрация — на двух потоках речи, что достижимо лишь в приближении. «Возможно, естественней всего было бы: ступить на поле битвы в предчувствии поражения, и все же — бороться за то, чтобы поражение было как можно более честным» [13, с. 10].

Истинный поэт — всегда враг самодовольства, сытости и спеси. Поэтическое родство преодолевает преграды времени и языка. Раичковичу оказалось по плечу перевести через пропасть небытия, в иную культуру строки разных поэтов: и ясных, простых, и «темных», зашифрованно-герметичных. Удалось — поскольку он под стать им всем в органике своего дара, а их стихи ему созвучны. Недаром он «почти ощущал присутствие в своей комнате» тех, кого переводил. В волнах этих подвижных связей он искал самого себя, и братья пришли ему на помощь. Его дело — сокровенное, сосредоточенное, неброское. Таким в своих переводах был «тихий» лирик Стеван Раичкович — один из тех, чей голос не заглушило время. Важнейший автор сербско-русско-общеславянского круга.

### Список литературы

1. Горький М. Собр. соч. : в 30 т. М., 1955. Т. 30.
2. Заболоцкий Н. А. Собр. соч. : в 3 т. М., 1983.
3. Памятники средневековой латинской литературы IV—IX веков. М., 1970.
4. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. М. ; Л., 1949. Т. 12.
5. Раичкович С. [Избранное] // Из современной поэзии народов Югославии. М., 1972.
6. Раичкович С. [Избранное] // Сербские поэты XX века. М., 2011.
7. Раичкович С. [Избранное] // Српско-руски круг / Сербско-русский круг. 2013/2014. М. ; Београд, 2013. [Парал. текст].
8. Раичкович С. Отвори у ноћ врата / Двери в ночь отвори. М. ; Београд, 2010. [Парал. текст].





9. Раичкович С. Песма траве / Песня травы. М., 2014. [Парал. текст].
10. Раичкович С. Стихи. М., 1979.
11. Раичкович С. [Избранное] // Антология сербской поэзии [XX века]. М., 2004.
12. Раичковић С. Искони бе слово // Словенске риме. Београд, 1976.
13. Раичковић С. Преводилац или играч на жици // Шест руских песника. Београд, 1970.
14. Цветаева М.И. Сочинения : в 2 т. М., 1984. Т. 2.

*Andrei Bazilevsky*

**THE SERBIAN-RUSSIAN CIRCLE:  
A POET TRANSLATES A POET**

*This article examines, in lyrical terms, the practices of poetical translations, identifies its key theoretical principles, and considers the role of a translator in the creation of a good translation. Serbian Russian poetical connection and the translations of S. Raičković.*

**Ключевые слова:** *poetry, poet, poetry writing, translation theory, language, style, poetry of Serbia.*

*Алексей Дмитриовский*  
(Калининград)

## «ВСЕОСЕНЬ» РАДОВАНА КАРАДЖИЧА В СЕРБСКО-РУССКОМ КОНТЕКСТЕ

---



*Рассматриваются содержательные и стилистические особенности поэтических произведений Р. Караджича, их многоаспектная близость русской поэзии. К числу таковых отнесены философичность, особый лиризм, ориентированный на экзистенциальное чувство автора, трагизм в осознании мира и места в нем лирического героя. Вместе с тем это юмор, характерное для фольклора тяготение к парадоксу.*

*Ключевые слова:* сербская поэзия, русская поэзия, Караджич, типология, поэтика, пафос, стиль, философия.

Стихи Радована Караджича в общем богатом составе современной сербской лирики привлекают особое внимание, поскольку это тот самый случай, когда национально-исторические события в стране и жизнь национального поэта-героя связаны одной трагической участью. И вот стихи «Всеосени», вчитываясь в которые, мы сами проникаемся рефлексией пережитой и переживаемой по сей день трагедии всего южнославянского мира и в первую очередь — сербов. Сборник издан в сербско-русской языковой параллели под грифом «Сербско-русская поэтическая библиотека» (Москва; Белград, 2003). Составитель сборника — А. Б. Базилевский, он же выступил в качестве переводчика на русский язык. Художественное оформление книги — Александра и Михаила Базилевских. Прекрасный семейно-издательский подряд!



Ясно сразу, что в дихотомии интеллектуально-проблемного и эмоционально-образного преобладания лирика Караджича целиком в первом разряде. И эта непосредственно мыслительная характерность лирики поэта акцентирована в сборнике его своеобразным манифестом, являющим собою представление о поэзии и ее активной действенной и преображающей жизненной роли. Именно: «Это встреча с мыслью / которая заново тебя создаст» [3, с. 5]. Так, это лирика мысли, где поэтическая лексика заведомо чужда предметной пластики и эффекта наглядности и пребывает целиком в своей семантической и символической функциональности; и поэтический синтаксис, как и сама композиция текстов, прямо работает на эффект сложнейшего переплетения различных трагедийных смыслов как таковых. А в целом поэтический мир «Всеосени» — это мир национально-исторический по своей фабульной основе, историко-философический по проблематике, глубоко трагедийный по пафосу и совершенно уникальный в своей поэтике, совмещающей в себе свойства традиционной версификации с предельными формами постмодернистского эксперимента. Также Караджич чужд граждански прямым форм поэтического высказывания, и поначалу это может удивить читателя, знающего его национальный подвиг и трагедию его народа. Но в целом в его поэтической системе глубинный жизненный потенциал реализуется не в социальных регистрах, как, к примеру, у Маяковского, а во вселенском, от космоса до «Бубы Мары», или по-русски «Божьей коровки», в чем он типологически сближается с Блоком.

Автор практикует строфическое членение текста, но формирует строфы не в заданном композиционном ритме, а в разнострочном составе, т. е. по ходу самой поэтической мысли и в ее задачах. Временами допускает рифмовку — как правило, в неточных созвучиях, — но также без заведомого формата. И в целом образуется система свободного стиха, верлибра, но, как видим, с особенностями традиционно-поэтического порядка, сочетающимися с самоновейшими экспериментами, которые особенно наглядно демонстрируются его текстами без знаков препинания и графики заглавных букв. Свободный стих в этом случае переступает грамматическую грань, отказываясь от синтаксического структурирования поэтической мысли и являя, таким образом, текст в виде некой «магмы», некоего первородного словесно-речевого хаоса, но уже со смысловой установкой, содержащейся в заглавии. Именно так происходит в стихотворении, открывающем сборник, «Безумное копьё», которое, как в зерне, содержит в себе авторскую жизненную философию и открывает поле сравнительной сербско-русской типологии.



Название стихотворения составляют два бытийных знака: предметно-действенный — *копье* и оценочно-мотивационный — *безумие*. Причем оба эти знака выступают в широчайшей смысловой насыщенности — как на пределе бытия. В первую очередь, здесь проследживается древняя память мифологической фантазмагии, где «копье нанизывает путь незримый на гибкий / змеинный свой хребет» [3, с. 7]. И сам упомянутый постмодернистский прием отказа от знаков препинания работает здесь на эффект некой словесно-смысловой плазмы с мерцающими бытийными значениями. Естественно, понятие безумия здесь — особого философско-культурологического рода, и сам поэтический концепт безумия выступает и как предельно заостренный вызов односторонне просветительскому рационализму, и как особое сверхчувственное и сверхопытное постижение действительности в ее сущностных свойствах. Или, иными словами, безумие как сверхпрозрение, которое, как известно, открылось Евгению в «Медном всаднике» Пушкина, и как определение от противного ключевых жизненных свойств — мудрости и смелости — как это происходит у Горького в «Песне о Соколе» и в стихотворении в прозе Тургенева «Порог», где первый приговор героине — «дура» — почти синонимичен концепту безумия в стихотворении-верлибре Караджича, равно как и второй приговор у Тургенева — «святая» — равнозначен спасительно-глубинному потенциалу «Безумного копья» и «Всеосени» в целом. Кстати, у Караджича, как и у Горького, безумство выступает в функции романтической абсолютизации храбрости как таковой. У Горького: «Безумству храбрых поем мы песню», «Безумство храбрых — вот мудрость жизни!» А у Караджича насчет копья: «оно переливается блестит грозит мерцаньем красоты / влюбленное в свой наконечник который — сам в себе / сведенное с ума одною мыслью о цели странствия» [3, с. 7].

И еще о наконечнике-острие, как о собственно поражающей врага детали, являющемся одновременно знаком метафизического прозрения и решающего жизненного действия. У русского поэта Юрия Кузнецова в стихотворении «Поединок»: «В руке Пересвета прозрело копье — / Всевидящий глаз озарил острие / И волю направил» [4, с. 44], — что состоит в прямом поэтическом родстве с концептом наконечника в приведенном фрагменте.

Будучи в жизни политиком и трибуном национальных интересов родного народа, Караджич в стихах, тем не менее, чужд ораторской интонации. Его предпочтительная синтаксическая структура — внутренний монолог в самоуглубленной рефлексии и в сугубо разговор-

ной интонировке. Но тем более показательными оказываются три стихотворения, обозначенные в тексте как фрагменты, под общим названием «Трибунал», с прямым авторским обращением к народу, к массам, к миру. Здесь традиционная проблема героя и народа выступает в максимальной своих ценностных ориентиров, даже как новая вера, провозглашаемая лирическим героем. Вера как самоутверждение в жизненном абсолюте и человеческом идеале. И понимание ее реальной недостижимости становится причиной трагедийного самоощущения лирического героя. В сущностном формате общеславянского самосознания, где слово выступает в качестве тождества бытия, поэт заявляет идею жизненного могущества и действенности поэтического феномена: «эй торопитесь там в гадюшнике своем / ведь я и слово обращаю в гром» [3, с. 13].

Здесь напрямую звучат мотив Гумилёва «Солнце останавливали словом, Словом разрушали города» [2], пушкинский мотив поэта и толпы, мотивы Словацкого в стихотворении «Тучи» и Пушкина в «Пророке».

Пафос национально-исторического трагизма разворачивается в сборнике по нарастающей. Здесь надо сказать, что в русском и общеславянском самосознании особую жизненазначную и жизнецентристскую роль играет понятие малой родины как места рождения и формирования личности. Места, становящегося в личном самосознании человека точкой общебытийного отсчета на всю жизнь. У Караджича это Петница, городок в Черногории, где он родился в семье героя-партизана во время фашистского нашествия и жил до пятнадцати лет. И вот большое, четырехчастное стихотворение под соответствующим названием «Петница» и примыкающее к нему по семейно-родовому мотиву стихотворение «Смерть отца», где все та же глубоко трагическая рефлексия современного национально-исторического народного состояния выступает в особом скорбно-исповедальном жанре и где лирический герой воистину беспощаден к самому себе в плане своих надежд, усилий и результатов. Где предпосланный апокалипсис представляется поэтически уже почти реальным в виде остановившегося времени: «Переменилось, и больше / Не длится, / Коль слову Господню время остановиться» [3, с. 99].

И само слово, как бытийный феномен, ставший со времен Кирилла и Мефодия благодатным предметом общеславянского религиозно-культурологического исповедания, обрекается на внутренний распад. Об этом же стихотворение «Малодушные слова», где неопровержим авторский диагноз современных международных масс-медиа: «Мало-



душные фразы, лепет словечек пустых». И тем более актуальным остается открытый вопрос поэта: «Чем лечиться от них, как исцелиться от них?» [3, с. 79].

Стихотворение «Всеосень», давшее название сборнику, занимает в его архитектонике особое место. Вместе со стихотворениями «Чужестранец» и «Встревоженный человек» оно составляет заключительную часть сборника, где переживаемая трагедия сербского национального и общечеловеческого существования обретает свое поэтически концептуальное завершение. В символических образах весны и осени как времен года является картина катастрофы человеческой цивилизации.

Здесь прослеживается бытийная альтернатива «вечного дня», который «в небе грозно блеснул», и осени с ее дождями. А акцентированный двойным повтором «изнуренный разум мира» демонстрирует собою полное крушение как возрожденческого гуманизма, так и просвещенного рационализма — состояния, когда «нет надежды, нет ничего впереди и когда взят курс на серость» [3, с. 117]. Это все то, что мы и наблюдаем в повседневности.

И вот эти три заключительные стихотворения сборника, составляющие своеобразный триптих, прямо корреспондируют с первым стихотворением, «Безумное копьё», образуя композиционный ход в виде творческой установки и итога ее художественной реализации. Здесь, в заключении, воссоздается типологически тот самый социально-исторический феномен, который обозначился у Пушкина как «жестокий век», у Блока — как «страшный мир», у Вознесенского — в его собирательных «антимирах», а у Караджича — как «кривой мир» и более того, мир, именуемый словом абсолютного отрицания «Нет». Как у Блока — это «безвремяе». Иными словами, это мир, который существует лишь эмпирически, но который чужд своего метафизического обоснования и смысла как образа и подобия Божия, мир онтологического извращения и свершающегося апокалипсиса. И вот воистину несовместимая с простым человечески-здоровым смыслом картина, когда человек, к которому поэт обращается в формате второго лица, обреченный жить под этим апокалиптическим знаком «Нет», уже добровольно бьет этому своему погибельному знаку поклоны — как иконе. И наконец, потеря Родины как полное расчеловечение человека. Поэт предупреждает родной народ и человечество в целом: «Так бывает, когда человек уходит / От родины прочь, бросившись с головой / В пустынное царство Нет / Мысли его оплещают сорной травой / В безудержной круговерти» [3, с. 119].



Лирический герой Караджича выступает в поэтически ролевой функции «встревоженного человека», где налицо губительный разрыв поэта и народа. То, что у Пушкина в стихотворении «Эхо» реализовалось в интонации глубокого жизненного сожаления и грусти, разрастается у Караджича в трагедийную картину опустошенного мира, что находит наиболее полное выражение в строках, составляющих эпилог сборника: «Воистину ты останешься витязь / Которому больше некого защищать» [3, с. 122].

Но есть ли надежда на преодоление этого метафизического небытия или «царства Нет» на фоне этого, на первый взгляд, абсолютного философско-исторического пессимизма? Авторский пессимизм во «Всеосени» действительно всеохватен, но не тотален. И порукой возвращения мира в свое предпосланное Господом жизненно-благодатное русло выступает сам лирический герой в его автопсихологической ипостаси, ибо, как известно по славянской пословице, «Не стоит село без праведника», а нравственно-эстетический суд над мировым злом есть уже начало победы над ним. И здесь у Караджича напрямую реализуется могущественный призыв Александра Блока из его цикла «Ямбы»: «На непроглядный ужас жизни / Открой скорей, открой глаза, / Пока великая гроза / Всё не смела в твоей отчизне» [1]. И этим же призывом внутренне полнится «Всеосень» Караджича.

В целом поэтический мир Караджича строится в жизненных полнотах, антиномиях, антитезах, где земля и небо, Бог и дьявол, цветок и кровь, где ты и я, и песня, и тоска. Автор обращается к исходным образам религиозного, культурологического и мифологического обихода. Так возникают высокие философические фантазмагории, где «Церберы бродят по улицам». Прослеживаются также глубинные синкретические представления о единстве и круговороте жизни и смерти в их последующем христианском, сугубо современном и даже политическом звучании: «Не бойся, милая, ни старости, / Ни смерти. / Могила будет для нас надежным убежищем: / Там родится спасительный свет. / И вырвутся оттуда наши души. / Чтоб укротить разбушевавшийся ад, / Который прорвался / На нашу сторону» [3, с. 75]. А из славянской мифологии здесь бог воинства *Перун* и южнославянские *вилы* — прекрасные девушки, своеобразный аналог древнегреческих нимф.

Поэтическая образность Караджича вся под высоким напряжением «далековатых» (М. Горький) ассоциаций, где определенное место принадлежит историческим и географическим концептам. Присутствует память южнославянских героев-гайдуков и белградская истори-



ческая крепость Калемегдан, а из новой истории — Сараево и Гаврило Принцип, т. е. место и человек, обозначившие собою один из важнейших рубежей XX века — начало Первой мировой войны. И не менее существенно, что главная, программная мысль поэта осуществляется «на вершине Дурмитор», на главной высоте Черногорской гряды, откуда, как с утеса над Волгой в русской народной песне или как с японской Фудзи, становится видно сразу «во все концы света» (Н. В. Гоголь). И вот символ веры автора, поэта-патриота: «Карабкаюсь единственным путем: / Со злом не разминуться нам вдвоем. / Налево — извиляется гадюка, / Направо — пропасть. Прямо — только Бог. / Горят глаза, в которых свет и мука. / И — нет иных тропинок и дорог, / Как только ввысь, в распахнутую даль, / Сопрягшую надежду и печаль» [3, с. 93].

И еще о сербско-русской переключке в стихах «Всеосени». Лирико-философический мотив Бога отсылает нас к одноименной оде Державина, «Пир тишины» Караджича корреспондирует с «Тишиной» Некрасова, а поэтические номинации темницы, замка, ключей, стражи сопрягаются в русском восприятии со стихотворениями Пушкина и Лермонтова с одинаковым названием «Узник». А вот лирико-философская параллель стихотворений поэтов одного поколения: Караджича «Птица» и апокалиптической птицы в стихотворении Юрия Кузнецова «Мужик». Так, у Кузнецова читаем: «Птица по небу летает, / Поперек хвоста мертвец. / Что увидит, то сметает. / Звать ее — всему конец» [4, с. 73]. А вот у Караджича: «Птица несет на хвосте паутину краденного пространства / Тащит всю округу на свой убогий обряд умиранья / с каждым взмахом жизнь стекает с ее крыла» [3, с. 29].

Добавить еще, что трагическая рефлексия современного планетарного бытия психологически уравнивается во «Всеосени» добродушным юмором в мотивах и поэтике славянского устного народного творчества. Вот «Перепуганный человек», напоминающий русский фольклорный жанр небывальщины в записях от М. Д. Криволеновой. У человека, оказывается, так всё перепуталось, что даже усы на затылке, в одном глазу коготь, нос на локте, а вместо носа торчит борода. Есть жанровые признаки народной сказки, есть добрая детская тематика и особенно сердечные семейно-родовые мотивы прабабушки и прадедушки.

В сборник включен список первых публикаций Караджича в русских переводах, и не скрою, что нам приятно было увидеть в этом списке нашу «Литературную страницу» № 252, приложение к газете «Калининградский университет» за 2003 год. И так благодать общеславянской музыки в ее сербском изводе — Радоване Караджиче — пребывает с нами и в нас самих.





### Список литературы

1. Блок А. А. «Да. Так диктует вдохновенье...». URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/blok199.html/> (дата обращения: 01.02.2015).
2. Гумилев Н. С. Стихи. URL: <http://www.stihi-rus.ru/1/gumilev/38.htm/> (дата обращения: 01.02.2015).
3. Караджич Р. Всеосень. М. ; Белград, 2004.
4. Кузнецов Ю. П. Стихотворения и поэмы. М., 1990.

*Aleksey Dmitrovsky*

### RADOVAN KARADŽIĆ'S ALL-AUTUMN POETRY COLLECTION IN THE SERBIAN-RUSSIAN CONTEXT

*This article considers the content and style of R. Karadžić's poetry and their multiaspect proximity to Russian poetry. Such features include philosophicity, special lyricism oriented to the existential feeling of the author, tragic perception of the world and the place of the persona in it. Moreover, it is humour and propensity for a paradox characteristic of folklore.*

**Key words:** *Serbian poetry, Russian poetry, Karadžić, typology, poetics, pathos, style, philosophy.*

*Ирина Лукьяненко  
(Калининград)*

## ФРЕЙМОВЫЙ ПОДХОД К ОБУЧЕНИЮ ЛЕКСИКЕ НА УРОКЕ РКИ

---

---



*Рассматриваются возможности использования фреймового подхода при обучении русскому языку как иностранному; раскрывается содержание и структура учебного фрейма «Русские праздники»; в рамках конкретной фреймовой модели представлены способы организации лексического и грамматического материала.*

***Ключевые слова:** методика, фрейм, структура языка, лексика, грамматика, лингвокультурология, русские праздники, русский язык как иностранный, лингвострановедение.*

**В** последнее время в поле зрения исследователей, работающих в различных научных направлениях, все чаще попадает фрейм как один из способов представления знаний. Он позволяет передавать информацию весьма экономными средствами, ускоряет процесс ее обработки. Именно в силу этого обстоятельства фреймовая теория нашла применение и в педагогике: уже известно об использовании фрейма в преподавании математики, физики, истории и т. д. Сущность фреймового подхода к организации знаний заключается в смысловой компрессии учебного материала и овладении способами представления сжатой информации в виде моделей и схем. Главное отличие фрейма от обычной схемы — то, что фрейм всегда предполагает выбор (языкового выражения, формульной единицы и т. п.), поэтому фреймовую схему-опору можно квалифицировать одновременно и как форму, и как метод, и как средство обучения [2].



Спектр фреймовых исследований чрезвычайно широк, однако в данном случае принципиально важно, что фреймовый подход можно использовать в обучении иностранному языку, в том числе русскому. И. В. Одинцова рассматривает фрейм как коммуникативно-когнитивное понятие, организующее обучение иностранному языку в рамках коммуникативно-ориентированной методики. Человек вообще обладает возможностью овладеть иностранным языком в силу того, что когнитивные механизмы лиц, говорящих на разных языках, универсальны [4].

Вместе с тем мы должны иметь в виду, что при освоении чужого языка на первичную картину мира родного языка и родной культуры накладывается вторичная культура изучаемого языка, поэтому учащийся перекраивает свое сознание, подгоняет его под представления, характерные для чужой картины мира. И если мы провозглашаем главной целью овладения языком способность к коммуникации на межкультурном уровне, необходимо ориентировать обучаемых на стереотипное речевое поведение. Сказанное означает, что фреймовый инструментарий привлекателен как при представлении собственно языковых знаний, так и при организации речевой практики. Чрезвычайно продуктивными в этом смысле оказываются идеи А. Н. Латышевой, которая считает, что фреймовый подход оправдан в работе с новой лексикой, так как позволяет рационально и целесообразно отбирать и организовывать лексический материал, а также «при организации практики речи» [3, с. 9].

Покажем на конкретном примере, как можно организовать лексический материал к уроку РКИ на основе учебного фрейма «Русские праздники». Фреймовая модель «праздник» представляет собой иерархическую статическую структуру<sup>1</sup>, в составе которой выделяется главный семантический признак, выявляемый на основе анализа словарных дефиниций. Согласно словарю Ожегова, *праздник* — это «выходной нерабочий день»; эта актуальная семантика слова известна каждому носителю языка. Дополнительные семантические признаки данного концепта отсылают нас к календарю (*праздник* — красный день календаря; в современных табличных календарях праздничные дни выделяются красным цветом), праздники чередуются с рабочими днями (буднями) и расположены в календаре последовательно, друг за другом. Помимо собственно языкового содержания в состав фрейма «праздник» входят оценочные и ассоциативные смыслы, вытекающие из специфики национального ментального восприятия окружающего

---

<sup>1</sup> В отличие от статических фреймов фрейм-сценарий представляет собой несколько иную — «процедурную» структуру представления знаний; динамическую модель фрейма на примере празднования Нового года мы рассматриваем в других работах.



мира. Славянские праздники всегда были тесно связаны с сельскохозяйственным циклом: отдыхать и праздновать, например, свадьбы крестьяне могли только с осени до весны, когда собрали урожай и еще не приступили к севу. Слово *праздник* образовано суффиксальным способом от старославянского слова *празднь* – «праздный» и обозначает пустой, ничем не заполненный, *порожний* день. Сказанное определяет формирование периферийных компонентов слова: если нет работы, «пустой» день может заполняться весельем и радостью. Вследствие этого развиваются переносные употребления данного слова: праздник – это «веселье, торжество, устраиваемое кем-л. по какому-л. поводу»; а также «счастливый, радостный день, ознаменованный каким-л. важным, приятным событием или само такое событие». Как можно заметить, в ядре репрезентантов данного фрейма находятся «типичные» родственные лексемы *праздник*, *праздничный*, *праздновать* / *отпраздновать*, что определяет содержание лексического минимума темы. По мере необходимости в оборот можно вводить и другие производные данной лексемы: *празднично* (наречие), *празднование*, а также их синонимы: *торжество*, *веселье*; *вечер*, *вечеринка*, *тусовка*; антоним *будни*.

Характер рассматриваемого фрейма определяет специфику его грамматического наполнения. Статический фрейм сопровождает грамматика его описания – это, прежде всего, объект и его качественные и количественные характеристики. Например, праздник (какой?) – *великий*, *международный*, *новогодний*; праздник (чего?) – *Победы*, *Нового года*; праздник (по случаю чего? по поводу чего?) – *по случаю провозглашения Республики*, *по поводу юбилея*; праздник был (какой?) – *был веселый*, *шумный*. Для организации речевого высказывания необходимо ввести типичные для этого фрейма глаголы в личной форме: *приходить* / *прийти*, *наступать* / *наступить*, *встречать* / *встретить*, *отмечать* / *отметить*, а также указать контексты с объектным значением: *готовиться к празднику*, *купить для праздника*.

С опорой на данный фрейм непротиворечиво выстраивается система упражнений. Например, употребление лексемы *праздник* в атрибутивном сочетании отрабатывается в игре «Кто больше (знает русских праздников)?» или «Снежный ком». Репродуктивные умения формируются в результате наблюдения над грамматическими особенностями слова. Например, используется задание: «Придумайте предложения со словосочетаниями: *в праздник*, *во время праздника* (делать что-л.); *до праздника* (успеть); *к празднику* (готовиться); *на праздник* (пригласить кого-л.); *с праздником* (поздравить)». Далее следуют условно-коммуникативные упражнения, которые не только закрепляют лексику, но и облегчают переход от накопления лексических единиц к порождению собственных высказываний. Речь идет об упражнениях «хронологиях событий». С содержательной точки зрения упражнения



данного типа представляют собой «размещение» названий праздников по календарю. Обращаемся к так называемой фоновой лексике: *новоселье, День защитника Отечества, Пасха, Новый год, Рождество, День Победы, День России, День народного единства, Международный женский день, День весны и труда, день рождения, день свадьбы*. Задания можно сформулировать следующим образом: «Определите статус русских праздников (государственный, религиозный, профессиональный, региональный, семейный) и расположите календарные праздники в правильной последовательности». Более легкому и быстрому включению данного материала в имеющуюся у лица базу знаний способствуют задания, направленные на выявление сходства и различия русского и национального праздничного календаря<sup>2</sup>.

Работа с иноязычным текстом, содержащим лингвоспецифические сведения, включает в себя активизацию освоенной лексики и подготавливает к продуктивной речевой деятельности. Текст в аспекте фреймового подхода рассматривает в своей диссертации Л. Б. Тёрёчик. Она дифференцирует учебные тексты по типу содержащейся в них информации и в соответствии с этим разграничивает языковой материал, предназначенный для усвоения: конструкции «что — какое», «что — где», «что — в каком количестве» характерны для описательных текстов, тексты-повествования нуждаются в глаголах (как совершенного, так и несовершенного вида) и обозначениях времени [5, с. 9].

Необходимый текст описательного характера мы нашли в пособии по страноведению [1]. Предлагаем его адаптированный фрагмент.

Самый любимый в нашей стране праздник для взрослых и детей — это, конечно, Новый год. Новый год — это новые планы, надежда на исполнение желаний. Новый год — это замечательный праздник, к нему готовятся заранее: покупают подарки, достают елочные украшения, готовят праздничный стол. Новый год — это праздник сугубо домашний, на и к празднованию Нового года говорит тот факт, что отмечаем мы его практически три недели без перерыва<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Фреймовая методика позволяет, в зависимости от учебных потребностей, задач и целей обучения, рассматривать те или иные лексемы-обозначения праздников в качестве названий самостоятельных учебных микрофреймов. Так, микрофреймы «День Победы», «свадьба», «Новый год» могут быть интерпретированы как статические или динамические стереотипные ситуации со своей атрибутикой и ритуалом проведения. Из этого следует, что было бы разумно организовывать и этот исходный учебный вербальный материал в соответствии с фреймовыми структурами. Микрофреймы удерживает вместе то, что они мотивируют друг друга и взаимно структурируются, будучи связанными вследствие вхождения в состав более сложного фрейма «Русские праздники».

<sup>3</sup> Методика работы с текстом, а также содержание притекстовой и послетекстовой работы в целях в статье не приводятся по причине ограничения ее объема.



Работа над текстом состоит в том, что в нем выявляются лексические маркеры его центрального фрейма. Далее организуется беседа по вопросам преподавателя и студентов друг к другу. Огни могут быть следующими: о каком празднике рассказывается в тексте? почему Новый год любят в России? как россияне готовятся к празднику? Активизация речевых навыков учащихся осуществляется во время прямой коммуникации, в том числе с использованием конфликтной речевой ситуации, стимулируемой заданием: расскажите о своем любимом / нелюбимом русском празднике.

Итак, мы показали в самых общих чертах, как «работает» фреймовая методика при обучении РКИ на конкретном лексическом материале. Несомненно, она обладает большим лингвометодическим потенциалом. Фрейм может быть представлен в виде статичной схемы-опоры, которая определяет выбор языкового (лексического и грамматического) материала, также фреймовая модель предполагает включение в состав, помимо лингвистической составляющей (языковых знаний), экстралингвистической прагматической, что, несомненно, чрезвычайно важно при освоении иноязычной культуры.

#### Список литературы

1. Берков В.П., Беркова А.В., Беркова О.В. Как мы живем. Пособие по страноведению для изучающих русский язык. СПб., 2002.
2. Гурина Р.В. Соколова Е.Е. Фреймовое представление знаний. М., 2005.
3. Латышева А.Н. Учебники русского языка и фреймовый подход к обучению инофонов // Мир русского слова. 2004. №4.
4. Одинова И.В. «Фрейм» как понятие коммуникативно-когнитивного направления в преподавании русского языка как иностранного. Характеристика сильных и слабых фреймов // Вестник ЦМО МГУ. 2010. №4.
5. Тёрчик Л.Б. Текст как средство обучения русскому языку как иностранному: фреймовый подход (начальный этап обучения) : автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2012.

*Irina Lukyanenko*

#### THE FRAME APPROACH TO TEACHING VOCABULARY IN RUSSIAN AS A FOREIGN LANGUAGE CLASSES

*This article considers the possibilities of using the frame approach to teaching Russian as a foreign language. The author examines the content and structure of the learning frame of "Russian holidays." The means to organise vocabulary and grammar elements are presented within a concrete frame model.*

**Key words:** *technique, frame, language structure, vocabulary, grammar, cultural linguistics, Russian holidays, linguistic country studies.*

**АСПЕКТЫ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ТЕКСТА**



В отношении современной чешской литературной сказки можно говорить о трех основных направлениях ее развития: писатели выбирают либо путь следования традиции авторских переосмыслений сказочного канона (применительно к чешской литературе — путь Карела Чапека и Йозефа Лады), либо путь осмысления сказки в рамках пародии и литературы нон-сенса, либо путь включения в контекст философской сказки Ганса Христиана Андерсена и Оскара Уайльда.

**Полина Королькова**

Ломоносов действительно был свидетелем происходившего в Петербурге аномального природного явления, что могло навести на размышление о его божественной сущности. Однако заметим, что интерес к физической стороне северного сияния проявился у Ломоносова в ранней юности, еще в те времена, когда он рыбачил в водах Ледовитого океана, и сопутствовал всей его жизни. В оде он лишь запечатлел свое «давнейшее мнение, что северное сияние движением эфира произведено может»...

**Ольга Павляк**

...текст «документа» характеризует не столько военную специальность, сколько телесные «кондиции» Портнова: герой, уподобленный земле и воплощающий всеобщее «органическое» начало, вместе с тем наделен «бронетанковыми силами» и отождествляется с несокрушимой машиной (предназначенной в том числе для убийства). Закономерно, что впоследствии он станет «начальником всех силовых установок завода».

**Евгений Яблоков**



*Полина Королькова*  
(Москва)

**МОДИФИКАЦИИ ЖАНРА СКАЗКИ  
В СОВРЕМЕННОЙ ЧЕШСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**  
(на примере произведений  
**А. Микулки «Об олене с пулеметом...»**  
**и И. Черницкого «О Сасанке»**)

---

---

На примере сказочных произведений двух чешских писателей И. Черницкого и А. Микулки рассматривается проблема модификаций жанра авторской сказки в современной чешской литературе. С одной стороны, писатели учитывают традиции чешской авторской сказки XX века, сложившиеся в творчестве многих других чешских писателей. Так, в творчестве Микулки элементы фольклорной сказки трактуются в русле принципов сюрреализма, гротеска, языковой игры и литературы нонсенса. С другой стороны, современная авторская сказка активно взаимодействует с жанрами легенды, мифа, притчи, с литературой фэнтези (Черницкий).

**Ключевые слова:** чешская литература, литературная (авторская) сказка, фольклорная сказка, «антисказка», Иржи Черницкий, Алоис Микулка.



**В** отношении современной чешской литературной сказки можно говорить о трех основных направлениях ее развития: писатели выбирают либо путь следования традиции авторских переосмыслений сказочного канона (применительно к чешской литературе — путь Карела Чапека и Йозефа Лады), либо путь осмысления сказки в рамках пародии и литературы нонсенса, либо путь включения в контекст философской сказки Ганса Христиана Андерсена и Оскара Уайльда.



Пародирование архетипов фольклорной сказки, а также активное включение жанра в рамки литературы постмодернизма, использование принципов сюрреализма, гротеска, мистификации, парадокса, гиперболы, языковой игры и неожиданных ассоциаций нашли наиболее яркое отражение в сказочном творчестве Алоиса Микулки (р. 1933), а осмысление жанра в рамках традиции европейской философской сказки наиболее отчетливо можно проследить в произведении Иржи Черницкого (р. 1966) «О Сасанке»<sup>1</sup>.

Книга А. Микулки «Об олени с пулеметом и другие рассказы и сказки для туристов, золотоискателей, следопытов, путешественников и любителей пионерских костров» (O jelenovi s kulometem a jiné zkazky a pohádky pro trampy, zlatokopy, stopaře, cestovatele a milovníky táboráků, 1996) — это сборник, включающий 32 небольших произведения, весьма разнородных по своим жанровым характеристикам и реализующих, главным образом, художественные принципы литературы абсурда, с которыми читатель встречается в самом названии книги.

Во многих случаях А. Микулка обращается к известным сказочным сюжетам; при этом писатель уже в названиях текстов настраивает читателя на восприятие текста в духе конкретных сюжетов европейской сказочной традиции, в том числе в русле сказок чешского классика XIX века Карела Яромира Эрбена, с детства известных любому чеху («Отесанек», «О русалочке», «Будулинек», «Двенадцать месяцев», «Золушка», «Златовласка», «О золотой рыбке» и др.). Однако читательское ожидание рано или поздно нарушается, и сказка обращается в свою противоположность (здесь ощущается непосредственное влияние традиций Йозефа Лады, Карела Чапека, Яна Дрды, Яна Вериха и других классиков чешской литературной «антисказки»<sup>2</sup>, получившей широкое развитие в XX веке).

---

<sup>1</sup> Понятия «литературная» и «авторская сказка» мы будем использовать как синонимы. Термин «литературная сказка» хотя и включает в себе скрытый оксюморон (ведь первоначально «сказка» — то, что «сказывают», т.е. повествование, бытующее в устной традиции), однако говорит о том, что в данном случае речь идет, во-первых, о письменном тексте, т.е. *фиксированной* и *неизменной* форме существования произведения, во-вторых, о тексте именно *художественном*. Термин «авторская сказка» заостряет несколько иной аспект жанра. Он указывает на наличие создателя текста, в отличие от анонимных «исполнителей» фольклорной сказки, лишь воспроизводящих существующий анонимный «канон», на отсутствие вариативности произведения.

<sup>2</sup> «Антисказка» — разновидность литературной сказки, последовательно и существенно переосмысляющая художественный мир народной сказки (помещение в современную реальность, пародирование, доведение до абсурда, буквальное «выворачивание наизнанку»). Данный термин используется в трудах как отечественных, так и зарубежных исследователей (см.: [5—9]).



Характерным примером этого может послужить первый же сюжет — «Допотопная история Петушки и Курочка» (Předpotopní příběh o Slepíčkovi a Kohoutce). В названии сказки заложен не только принцип игры с сюжетом известной сказки «Курочка и Петушок» Эрбена, но и двойная языковая игра: существительное «slepíčka» (курочка) автор делает словом мужского рода (Slepíček), а существительное «kohoutek» (петушок) становится соответственно словом женского рода (Kohoutka). В свою очередь эпитет «допотопный» также обретает двойной смысл: с одной стороны, «допотопный» означает 'старый', 'давний', 'всем известный', а с другой стороны, слово имеет прямое значение — сказка и в самом деле заканчивается всемирным потопом.

Представляется продуктивным сравнение сказочных сюжетов К.Я. Эрбена и А. Микулки. Исходная ситуация в произведениях схожа: Петушку (в сказке Микулки Курочку) необходима вода (в первом случае для воскрешения героя, во втором — для утоления жажды); в основе обеих сказок лежит кумулятивный принцип организации сюжета (определенный персонаж требует за услугу предмет, за которым герой вынужден отправиться к следующему персонажу). Однако на этом сходства заканчиваются: мотив восполнения недостатка, традиционный для фольклорной сказки, не просто оборачивается в сюжете Микулки необходимостью устранения избытка (поломка водопровода и наступивший вследствие этого всемирный потоп), но и трактуется в рамках современных реалий (вызов водопроводчика, выступающего в функции волшебного помощника, требование героини сделать маникюр в качестве платы за помощь).

При этом если начало сказки подразумевает постоянное (вольное или невольное) сравнение со сказочным сюжетом Эрбена (сравнение основано на принципе контраста и нарушении читательского ожидания — данный принцип знаком чешской литературной сказке уже начиная с первой четверти XX века), то в последних абзацах разрушается уже сам сказочный контекст — автор предлагает неожиданное и абсурдное разрешение ситуации. Герой сказки Курочек устает выполнять требования помощников и засыпает, а вода затапливает весь мир: «И только пан Ной со своим плавучим зверинцем не утонул. И рыбы. И гуси. И пустые закупоренные бутылки. И надувные матрасы. Ну и хватит! Конеч!» [2, с. 7] (здесь и далее перевод наш. — П. К.). Таким образом, сказка заканчивается словами, создающими иллюзию спонтанного ряда ассоциаций (потоп — Ноев ковчег — бесконечный ряд спасшихся существ и предметов) — образов, не имеющих между собой, казалось бы, ничего общего. Перечисление нескончаемых ассоциаций способно прервать лишь активное вмешательство автора: разговорные



фразы «Ну и хватит!» и «Конец!» выделены и на графическом уровне (помещены в центре строки). Таким образом, переосмыслению и обыгрыванию подвергается сама сказочная концовка (в народной сказке обычно формульная), которая вместо логического завершения и восстановления исконного миропорядка представляется словесным хаосом и нагромождением не связанных между собой образов.

Авторская обработка фольклорно-сказочных сюжетов и мотивной структуры в сборнике А. Микулки чрезвычайно разнообразна. Так, наряду с многочисленными переосмыслениями классических сюжетов и мотивов в сказках «Золушка», «Златовласка», «Двенадцать месяцев»<sup>3</sup> и др., в некоторых текстах мы встречаемся с практически полным сохранением традиционного сюжета и других элементов сказочной поэтики. Так, «Отесанек» А. Микулки без изменений воспроизводит сюжет сказки Эрбена вплоть до мельчайших деталей, а наличие иных, чем у Эрбена, персонажей (строители вместо пастухов, мальчик Пепик вместо бабки) может трактоваться в рамках вариативности сказочного сюжета — ведь функции персонажей и система мотивов остаются при этом прежними. В текстах сборника «Об олене с пулеметом...» могут воспроизводиться и отдельные элементы композиции народной сказки: например, сюжет об обманутом черте (сказка «Морищек и князь Преисподней»), мотив сказочного испытания, функции сказочных помощников (Длинный, Широкий, Глазастый) и т. д.

Ответ на вопрос, почему в одном случае автор предлагает читателю полностью переосмысленный канон (вплоть до выхода за границы жанра), а в другом случае оставляет его без малейших изменений, заключается в том, что сборник должен восприниматься как единое целое в контексте общего замысла (широчайшая палитра переосмыслений художественного мира сказки, начиная с полного воспроизведения канона и заканчивая выходом за границы жанра, игра с жанровым каноном).

Ярким примером взаимодействия художественных принципов притчи и литературной сказки (еще один продуктивный путь ее развития) может послужить книга «О Сасанке» (O Sasnce, 2004) — дебют

---

<sup>3</sup> Данные переосмысления, направленные на создание комического эффекта, и помещения сказки в антураж современности (Золушка живет в панельном доме и занимается сбором макулатуры; семь гномов хотят подарить Снегурочке телевизор и для того, чтобы достать деньги, грабят банк; баба Яга катается на лимузине и отказывается соблюдать правила дорожного движения и т. д.) не являются новыми для чешской литературной сказки — они характерны и для сказок К. Чапека, Й. Лады, Я. Вериха, Я. Дрды и многих других авторов, произведения которых традиционно относят к «антисказке».



известного современного чешского художника и скульптора, автора инсталляций — И. Черницкого. Книга недаром носит подзаголовок «Документ из сказки» («Сказочный документ» — *Dokument z pohádky*): ее неотъемлемой частью становятся рисунки, фотографии и коллажи самого автора, вызывающие у читателя впечатление достоверности и реальности происходящих событий. В произведении «О Сасанке» текст и изображение составляют единое целое.

Тем интереснее тот факт, что Черницкий обращается именно к жанру сказки, которая изначально воспринимается как вымысел и которая, казалось бы, должна уносить читателя далеко от мира повседневности. Псевдодокументальность коллажей и фотографий (а точнее, игра в документальность, предлагаемая автором<sup>4</sup>) сталкивается с принципами сказочного вымысла уже в первых строках произведения: «Эта история, может быть, вовсе даже не сказка, потому что начинается она, собственно говоря, в тот момент, когда заканчивается сказка и вступает в свои права нормальная жизнь. Все кончилось хорошо — простой парень получил в жены принцессу, а что же случилось потом? Существует ли сказка после сказки?» [1, с. 7].

В соответствии с авторским замыслом текст делится на две части: сказка и ее продолжение, носящее философско-притчевый характер. Однако вряд ли первую часть («О Сасанке») можно без серьезных оговорок назвать сказкой, пусть даже литературной, допускающей разнообразнейшие варианты переосмыслений фольклорного канона. Здесь мы встречаемся лишь с отдельными и весьма немногочисленными элементами обращения к сказочной поэтике, вследствие чего под угрозой оказывается сама «память жанра» сказки<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Так, в качестве свидетельства существования потомков мифических и легендарных персонажей в современном мире Черницкий предлагает фотографии своих друзей со следующими комментариями: «Дионисий Евгений, бог неукротимой природы и виноградной лозы, пробуждающей опьянение и безудержное вдохновение. Проживает в Праге, но родом из Рима, где друзья называют его Вакх. Сказочно готовит»; «Циклоп Петр, одноглазый великан, проживает в Тршебешах рядом с Кутной Горой. Родом из Херсона, что на Украине. Обладает титанической силой» [1, с. 8].

<sup>5</sup> Носителями «памяти жанра» (термин, предложенный М.Н. Липовецким) являются узнаваемые элементы художественного мира волшебной сказки: ситуация волшебных испытаний, отдельные мотивы (умыкание, недостача и т.д.), система образов, устойчивые функции персонажей (помощник, даритель и др.), интонационно-речевой строй либо отдельные тропы (фольклорно-сказочные формулы «жили-были», «стали жить-поживать и добра наживать» и т.д.), стилистические клише и т.п., а также игровая семантика и устойчивый нравственный императив («жанровая ситуация») [3; 4].



В этой части, посвященной описанию знакомства, взаимной любви и свадьбы героя и Сасанки, события представлены автором не как вымысел, а как достоверная реальность. Первая же глава («Туристы и мифические чудовища») посвящена доказательству возможности существования в современном мире потомков мифологических существ. «На первый взгляд вы бы их точно не узнали. Ведь они выглядят почти совсем как обычные люди, как мы. Чтобы дожить до современного чахоточного века, в продолжении многих столетий они вынуждены были приспособливаться. Тем, в ком было хоть что-то человеческое, это удалось. Человеческое начало одержало победу, а то небольшое, что выдавало их особенное происхождение, они в совершенстве научились скрывать» [1, с. 9]. На свадьбе Сасанки играет оркестр гномов, ее подруга Сирена работает в столовой в пражской библиотеке Рудольфинум, а черти служат лакеями в горном отеле в Румынии.

Таким образом, чудо утверждается как неотъемлемая часть современной жизни, а установка на вымысел (пусть и в шутильной, игровой форме) подменяется установкой на реальность изображаемых событий. С одной стороны, мы наблюдаем, как в тексте Черницкого проводится последовательное противопоставление сказки и действительности (описываемых в книге событий), а с другой — действительность и сказка неразрывно связаны и даже неотличимы друг от друга.

Ответ на вопрос, почему же все-таки автор определяет жанр своего произведения как «сказку», можно получить, если проследить за использованием этого понятия в первой части книги Черницкого. Показательно, что оно ни разу не употребляется в своем прямом значении, то есть в значении фольклорного жанра с определенным набором характерных черт поэтики. «Сказка» в данном случае означает или 'вымысел, неправдоподобная история', или 'история со счастливым концом' (реализация двух наиболее устойчивых стереотипов читательского представления о жанре). Поэтому древнегреческий миф о Персее, Андромеде и Медузе Горгоне также несколько раз назван сказкой: «Я тебе расскажу. Но ты будешь считать, что я болтаю чепуху. И что то, о чем я тебе рассказываю, — это всего-навсего сказка» [1, с. 13]; «Эту историю, конечно, преподносят как сказку. Но в ней есть немало правды» [1, с. 14] (в последнем примере сказка ('вымысел') отчетливо противопоставляется правде).

Во втором значении ('история со счастливым концом') слово «сказка» появляется в третьей и четвертой главах первой части («Волшеб-



ный сад» и «Свадьба, или Конец сказки»). «А что было потом? Ну конечно же сказка! По-другому просто нельзя назвать историю нашей любви» [1, с. 15]; «Мы были счастливы, мы любили друг друга, и казалось, что мы будем жить счастливо до самой смерти. А поскольку сказки заканчиваются свадьбой, здесь бы нам и остановиться. Итак, вот и все. Вот и сказке конец. (То есть конец сказке перед сказкой. Главное, как я уже сказал, только начинается)» [1, с. 25].

Однако, несмотря на то, что вторая часть произведения противопоставляется первой по принципу «сказка — реальность», здесь мы встречаемся с неменьшим, если не большим количеством элементов, актуализирующих «память жанра» сказки (не только по принципу «антисказки», но и в результате непосредственного воспроизведения элементов фольклорно-сказочного канона). В основе сюжета лежат устойчивые мотивы пленения и освобождения главной героини, мотив испытания, многократно усложненные притчевым характером повествования.

Сасанка предлагает своему возлюбленному провести медовый месяц на так называемом Сладком море (озеро со сладкой водой посреди океана, о котором большинство людей не знает); спустившись на дно, герои обнаруживают склад новейших технических изобретений: фотоаппаратов, мобильных телефонов, автомобилей. Героиня оказывается неспособной противостоять соблазну и желанию владеть всеми этими чудесными предметами, которые обретают над ней власть; таким образом, Сасанка не проходит современного испытания — испытания дорогими вещами. Она изменяется до неузнаваемости, герои становятся чужими друг другу. Фразы Сасанки начинают напоминать рекламные слоганы: «Ты только посмотри — я просто *глазам не верю*. Видишь, сколько здесь *прекрасных “игрушек”*? Вокруг нас только самая *классная* техника, и к тому же *лучшего качества!*» [1, с. 45] (курсив наш. — П. К.). Таким образом, в вымышленном пространстве, изначально представленном как рай, реализуется метафора «потребительский рай».

С мотивом испытания связан мотив живого и мертвого в произведении. В первой части Сасанка — олицетворение всего самого светлого и праздничного (то есть сказочного) в жизни героя. Однако, попадая в плен дорогих вещей, она сама превращается в предмет — металлическую фигурку на капоте «роллс-ройса».

Конец произведения Черницкого символичен: расколдовав Сасанку с помощью ее же чудесных очков, герой выбрасывает их в море.



Данный поступок можно рассматривать как отказ от волшебства, которое изначально привлекло его к Сасанке; одновременно он означает и конец всего сказочного в жизни героев.

Таким образом, первая часть книги может восприниматься как вступление к основным событиям, происходящим во второй части, то есть вступление к притче. Произведение, ставшее дебютом молодого автора, представляется нам одним из наиболее интересных примеров современной авторской сказки, в которой на разных уровнях взаимодействуют элементы сказки, мифа, легенды и притчи. Их присутствие носит не случайный, а системообразующий характер и определяет специфику текста Черницкого.

В творчестве А. Микулки и И. Черницкого реализуются основные тенденции, определяющие характер модификаций сказки в современной чешской литературе: тенденция к осмыслению жанра в рамках литературы нонсенса и постмодернизма, стремление авторов к разнообразным переосмыслениям исходного фольклорного канона и литературной игре, а также активное взаимодействие сказки с иными литературными жанрами, вплоть до выхода за ее пределы.

### Список литературы

1. Černický J. O Sasance (Dokument z pohádky). Praha, 2004.
2. Mikulka A. O jelenovi s kulometem a jiné zkazky a pohádky pro trampy, zlatokopy, stopaře, cestovatele a milovníky táboráků. Brno, 1996.
3. Липовецкий М. Н. О чем «помнит» литературная сказка? Семантическое ядро историко-литературных модификаций жанра // Модификация художественных форм в историко-литературном процессе. Свердловск, 1988. С. 5–21.
4. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х гг.). Свердловск, 1992.
5. Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиции: вопросы поэтики. Саратов, 1980.
6. Genčiová M. Literatura pro děti a mládež. Praha, 1984.
7. Pintarić A. Umjetničke bajke – teorija, pregled i interpretacije. Osijek, 2008.
8. Schneeberger I. Das Kunstmärchen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. München, 1960.
9. Šmahelová H. Návraty a proměny: Literární adaptace lidových pohádek. Praha, 1989.





*Polina Korolkova*

**THE MODIFICATIONS OF THE FAIRY TALE GENRE  
IN THE MODERN CZECH LITERATURE:  
THE CASE OF A. MIKULKA O JELENOVI S KULOMETEM  
AND J. ČERNICKÝ'S O SASANCE**

*Fairy tales by two Czech authors – J. Černický and A. Mikulka – are used to consider the problem of modification of the author's fairy tale genre in the modern Czech literature. On the one hand, writers take into account the traditions of the 20<sup>th</sup> century Czech author's fairy tale, which was developed by many other Czech authors. In Mikulka's works, elements of folklore fairy tale are interpreted based on the principles of surrealism, grotesque, language game, and nonsense literature. On the other hand, modern author's fairy tale interacts with the genres of legend, myth, parable, and literary phantasy (Černický).*

**Ключевые слова:** *Czech literature, literary (author's) fairy tale, folklore fairy tale, 'anti-fairy tale', Jiří Černický, Alois Mikulka.*

*Ольга Павляк  
(Калининград)*

**ЗАГЛАВИЕ И ТЕКСТ  
В ДУХОВНЫХ «РАЗМЫШЛЕНИЯХ»  
М. В. ЛОМОНОСОВА**

---

---



*Название и текст духовных «Размышлений» Ломоносова рассматриваются в системе единого смыслового контекста. Роль заголовка определена в связи со структурно-семантической основой поэтического сюжета.*

**Ключевые слова:** *литературоведение, русская литература, поэзия, заглавие, текст, Ломоносов, ода.*

**В**опрос о роли заглавия в художественном тексте оказался в поле интереса филологов еще в начале XX века. Особые традиции в изучении заглавия сложились и в языкознании — в самом общем виде это касалось его грамматической оформленности, синтаксической организации, функциональных особенностей и структурно-семантической соотнесенности с текстом. Феномен заглавия и его функции в контексте целого произведения в художественной словесности не обошло вниманием и литературоведение. В числе первых к этой проблеме обратился С. Д. Кржижановский, который определил заглавие как «один из важнейших элементов смысловой и эстетической организации художественного текста» [3, с. 3]. В его трак-

товке книга — это «развернутое до конца заглавие, заглавие же — стянутая до объема двух-трех слов книга. Или: заглавие — книга *in restricto*<sup>2</sup>; книга — заглавие *in extenso*<sup>3</sup>» [3, с. 3]. Ю. М. Лотман отмечал, что заглавие и художественный текст «с одной стороны, могут рассматриваться как два самостоятельных текста..., а с другой, ... как два подтекста единого текста. <...> В результате возникают сложные смысловые токи, порождающие новое сообщение» [4, с. 129–132]. В. И. Тюпа указал на манифестирующую роль названия; в его понимании название — это «привилегированная и вынесенная вовне часть художественного целого» [6, с. 116].

Очевидно, что функциональная роль названия может быть представлена более убедительно, если лингвистические и литературоведческие подходы будут объединены. С этих позиций предлагается рассмотреть заголовки духовных «Размышлений» Ломоносова и их роль в эстетико-семантической целостности данных стихотворений. В своих поисках мы исходим из теоретического положения о том, что название и текст — части общего художественного контекста, наделенные определенной самостоятельностью, взаимонаправленно влияющие друг на друга.

В поэзии Ломоносова жанр оды занимает центральное место. В собраниях сочинений поэта они обычно подразделяются на два класса — «похвальные» и «духовные», дополнительная жанровая рубрикация, безусловно, маркирует смысловые канонические возможности, характерные для этих стихотворений. Репрезентативную роль жанровой кодификации поддерживает и название, конкретизируя содержание предстоящего поэтического текста.

Названия похвальных од Ломоносова, в соответствии с традицией, обращены к царствующим особам и фиксируют событие, внешнее по отношению к автору: «Ода на победу...», «...на восшествие...», «...на прибытие...» и т. д. Что касается духовных од, то это по большей части переложения псалмов, и они имеют названия, четко закрепляющие их духовно-поэтический статус. Таково, например, «Преложение псалма 26». В этот же раздел попадают оды «Утреннее размышление о Божием Величестве» и «Вечернее размышление о Божием Величестве при случае великого северного сияния», представляющие собой оригинальные тексты духовного содержания.

Как известно, название во многом определяет ход развития сюжета, что особенно характерно для классицизма, эстетическая программа которого зиждется на строгом соблюдении художественных канонов.

---

<sup>2</sup> *in restricto* — в сокращенном виде (лат.).

<sup>3</sup> *in extenso* — в расширенном виде (лат.).



Ничего лишнего, малосущественного и тем более случайного в произведении не допускалось, нарушение правил воспринималось как посягательство на искажение самого миропорядка. Принципы строгой регламентации не могли не коснуться и номинации текста. Автор, принадлежащий к этой эпохе, стремился к четкому наименованию своего произведения, заголовок и текст не входили в противоречие, строго соотносясь друг с другом.

В случае с Ломоносовым дополнительный нюанс вносит и то, что перед нами не просто поэт-классицист, но также ученый, человек с особым складом ума, для которого четкая постановка задачи, даже если она поэтическая, может играть особую роль. Итак, «Утреннее размышление о Божием Величестве» и «Вечернее размышление о Божием Величестве при случае северного сияния». В обоих этих названиях есть жанровое определение — «размышление». В философском контексте оно маркирует тип рефлексии, для которого характерно созерцание уже признанной истины. Жанр размышления был довольно распространен в поэзии XVIII века, хотя и не столь широко. Ломоносов определил жанр своих стихотворений как «ода», а в название ввел уточнение — «размышление», что, с одной стороны, объединяет признаки двух жанров, а с другой — конкретизирует жанровые возможности этих поэтических форм.

Обратим внимание на само слово «размышление». Оно фиксирует процесс в фазе развития, а не окончательного итога («рассудить внимательно, разбирать... углубляться во что умом, мыслью» [1, т. 3, с. 475]) и, следовательно, запечатлевает сам механизм познания. Интересно, что в словаре В. И. Даля «задуматься мыслью» стоит в одном ряду со словом «мечтать» («размыслиться, за(раз)думаться, мечтать, углубиться думою»), которое означает игру воображения. Мечтать — «представлять себе то, чего нет в настоящем» [1, т. 2, с. 274]. Таким образом, само слово, выражающее суть внутреннего движения авторского сознания, включает в себя, казалось бы, разнонаправленные действия: «внимательно разбирать» и «играть воображением». Первое свойственно научному познанию, второе — в большей мере художественному, поэтическому. Разумеется, перед поэтом не стояла проблема научного познания в прямом смысле этого слова. Речь в данном случае идет о познании непознаваемого — Бога, и тем не менее сам подход «внимательного разбора» свидетельствует о серьезности и глубине внутренней работы автора. Название фиксирует движение его мысли, в котором нет конечной точки, что абсолютно соотносится с результатом этого движения: нельзя постичь Бога во всей полноте. Творец познается через творение. Размышление о Боге — это путь, развернутый



в поэтический сюжет. Принципиальная незавершенность этого пути подчеркивается словом «Величество», что укрупняет масштаб цели познания.

В обеих одах автор указывает время размышления: утро – вечер. Заметим, не день или ночь, а именно утро и вечер. Очевидно, что автору важен момент перехода от одного состояния к другому: от начала дня, от первого луча света, до его угасания.

Мотив света, имплицитно заявленный в названии, начинает разворачиваться в полнокровный образ с первой строки «Утреннего размышления о Божием Величестве»: *«Уже прекрасное светило // Простерло блеск свой по земли»*. Временное наречие «уже» фиксирует момент свершения некоего действия и создает ощущение наступившего преобразования, связанного с появлением первых лучей солнца. И далее все картины пронизаны светом. В каждой строфе «Утреннего размышления» мотив света реализуется прямо или опосредованно, через разнообразные словоформы: в 1-й – «светило», «блеск», «ясные лучи», во 2-й – «солнце», «горящий Океан», в 3-й – «огненные валы», «пламенные вихри», в 4-й – «искра», «пресветлая лампада», в 5-й – «от мрачной ночи свободились... и взору... открылись», в 6-й – «светило дневное блистает», «светлость твоих очей», в 7-й – «премудрости лучи».

Ода «Вечернее размышление о Божием Величестве при случае великого северного сияния», хотя и была написана первой, но во всех собраниях стихотворений писателя, включая прижизненные, размещалась после «Утреннего размышления...». Конструкция названия, в которой зафиксировано время (вечер) и обозначена сущность поэтического события (размышление о Божием Величестве) уже была найдена, при этом в номинации «Вечернего размышления...» было также заявлено условие лирического переживания – «при случае великого северного сияния».

Интересно, что в первоначальном варианте оды (1743) заголовок начинался с предлога: «О вечернем размышлении», но в 1751 году Ломоносов его убрал. Эта правка позволила автору точнее выразить суть лирического события, в котором главное не мысли о размышлении, а само это размышление, т. е. движение мысли как таковое, движение, в котором нет конечной точки.

Что же касается обозначения времени лирического переживания (утро – вечер), то оно отображает концептуальное и религиозное по своей сути положение о принципиальной невозможности окончательного постижения Бога. Утро – начало дня, вечер – начало ночи; фиксация именно начала, а не конца размышления ассоциативно указывает на процесс его незавершенности. Однако еще более важным представляется то обстоятельство, что и утро, и вечер исключают отсутствие света.



Эта эмпирически точная картина наполнена метафизическим смыслом. Свет никогда не покидает мир, созданный Богом. Как только «склоняется» луч дневного света, начинают светить звезды и ночь «покрывает» землю, открываются новые миры. Изображая картину подобного планетарного размаха, Ломоносов использует тонкие смысловые сдвиги, используя глаголы с одной грамматической основой «крыть, крою» для обозначения противоположных действий: «Лице... скрывает день / ...покрыла ночь (поля) / ...открылась бездна звезд полна». От той же основы, что и основа глагола *крыть*, но на иной ступени чередования образовано слово *кров* («жилье, скривище»), *покров* («заступничество, спасение») [1, т. 2, с. 165], *откровение* (суффиксальное производное (суф. -иј-) от *отъкровень* — «открытый, откровенный», страдат. причастия прошедшего времени от *открыти*) [7, с. 318]). В данном случае все смысловые нюансы входят в некий семантический ореол названного действия, объединяющего в единый поэтический комплекс эмпирическое событие — смену времени суток — и событие метафизическое — преобразование тьмы под воздействием Света. Приставки в словах *скрыть*, *покрыть* и *открыть* позволяют на словообразовательном уровне разграничить принципиально важные, наделенные сакральным смыслом явления *света* и *тьмы*, а общая основа (-кры-) подчеркивает неделимость Божественного мира, в котором день и ночь, продолжая друг друга, образуют темпоральную целостность. Таким образом, общая грамматическая основа подспудно обнаруживает глубочайшую связь явлений и их взаимообращенность.

Рядом со словом «Величество», которое, как уже говорилось, укрупняет цель этого внутреннего движения, во второй части названия «Вечернего размышления» звучит слово «великий» («великое северное сияние»), которое также появилось в результате авторской правки в 1751 году. *Величество* и *великий* — слова, образованные от одного общеславянского слова *велиий* («большой»). В словаре В.И. Даля они помещены в одну словарную статью и значат: *величество* — «превосходство, величие», *великий* — «превышающий обычную меру, сравнительно с другими обширный, большой» [1, т. 1, с. 162]. В очень небольшом семантическом пространстве, выраженные через одну смысловую основу, сталкиваются две абсолютно несоизмеримые семантические величины. На фоне лексического сходства тем более очевидно различие содержаний, которые эта основа выражает: *Величество* — Божие, а *великое* — северное сияние. Божие *Величество* — это духовная истина, воплощенная во всей полноте жизни, а *великое* северное сияние, хотя и превышает «обычную меру», все же представляет собой одно из явлений подобного рода (таковы, например, радуга, шаровая молния, всполохи зарниц и т. д.). Постижение *Величества* — это бесконечный духовный путь, а постижение *великого* — конкретный науч-



ный поиск. Заглавная буква в первом случае не только выражает религиозное почтение автора, отвечающее случаю, но и указывает с помощью графики на несоразмерность величин, составляющих объекты его философской рефлексии.

Вторая часть названия, оговаривающая условие «размышления» — «при случае северного сияния» — во многом определила и сферу исследовательского интереса к этой оде. На протяжении многих десятилетий она рассматривается как художественное произведение, в котором зафиксировано научное постижение загадочного физического явления, при этом собственно художественные достоинства этого стихотворения, а уж тем более его религиозно-этическая сущность оказывались вне научного интереса. Таким образом, «размышление» о Боге здесь отодвигалось на второй план, а цель — богопознание — и условие, при котором оно возможно, словно менялись местами...

Ломоносов действительно был свидетелем происшедшего в Петербурге аномального природного явления, что могло навести на размышление о его божественной сущности. Однако заметим, что интерес к физической стороне северного сияния проявился у Ломоносова в ранней юности, еще в те времена, когда он рыбачил в водах Ледовитого океана, и сопутствовал всей его жизни. В оде он лишь запечатлел свое «давнейшее мнение, что северное сияние движением эфира произведено может» [2, т. 3, 121], а спустя годы Ломоносов вернется к этой проблеме в своем исследовании, имеющем название «Слово о явлениях воздушных».

Конечно, ода отражает результаты научного поиска, и даже достаточно точно, но не этот результат является тут главным — наблюдение необычного физического явления ведет к размышлению о его метафизической сущности. Северное сияние не причина, а лишь повод для лирического рассуждения о «Божием Величестве», что отражает и иерархия словоупотребления в структуре названия. Оно начинается с обозначения сути внутреннего переживания: «Размышление о Божием Величестве», а не с фиксации условия его протекания — «северного сияния». Было бы некорректно отвергать важность этого элемента — речь идет об идейных доминантах.

В оде «Утреннее размышление о Божием Величестве» никаких условий для эмоционального переживания истины о Божием Величестве как будто бы нет, что не мешает эту истину, тем не менее, отстаивать на протяжении всего сюжета. Возможно, в этом и кроется ответ на вопрос, почему «Утреннее размышление» в собрании своих сочинений Ломоносов поставил перед «Вечерним...». На самом деле автору важно было подчеркнуть, что «размышление о Божием Величестве», прежде всего, — постоянное состояние, не зависящее от каких бы то ни было условий.



Между *Величеством* Бога и *величием* северного сияния есть глубокая онтологическая связь, и она проявлена в стихах Ломоносова на лексическом уровне. Обратимся к смысловым дефинициям слова *сиять*: «ярко блистать, светить лучами, светом, огнем; издавать свет или ярко и лучисто отражать его» [1, т. 4, с. 63]. Следовательно, *сиять* — это и светить, и отражать свет. Наблюдая за «чудом» природы, автор обращается к раздумьям о величестве Творца, который этот мир создал, и «чудо» становится доказательством Его *Величества*. В христианском миропонимании Бог и есть Свет. Так, Евангелист Иоанн, говоря об Иисусе Христе, свидетельствует: «Был Свет истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир» (Ин. 1:6). Северное сияние в аспекте христианской метафизики можно рассматривать как «победу света над тьмой». Русский православный философ Евгений Трубецкой, размышляя о Божественном Свете, писал: «Победа света над тьмой <...> должна выражаться не в простом устранении тьмы, а в том, чтобы сопротивляющаяся свету темная среда сама стала средою откровения заключающихся во свете положительных возможностей. Образом этой победы <...> является радуга, и не она одна. Религиозная интуиция открывает ее в самых разнообразных световых явлениях — и в звездном сиянии, и в лунном свете, и в утренней заре, и в солнечном закате» [5, с. 186]. Смеем предположить, что северное сияние принадлежит к этому же ряду «световых явлений». В этом случае вывод, который делает Е. Трубецкой, может быть отнесен и к картине, изображенной Ломоносовым: «Эти явления в нем [христианстве] рассматриваются не как *непосредственные воплощения Божества* (курсив Е. Н. Трубецкого), а как отражения, отблески иного, потустороннего неба» [5, с. 186]. Таким образом, в тексте оба значения слова *сиять* (светить и отражать) являются идейно значимыми: свет северного сияния отражает Свет Создателя. Кроме того, следует заметить, что «северное сияние» появляется не просто на ночном небе, но на небе звездном, т. е. уже освещенном. Ср.:

Лице свое скрывает день;  
Поля покрыла мрачна ночь;  
Взошла на горы чорна тень;  
Лучи от нас склонились прочь;  
Открылась бездна звезд полна;  
Звездам числа нет, бездне дна [2, т. 8, с. 121].

Название оды становится своего рода программой, последовательно разворачивающейся в ее сюжете, и каждый сегмент этого названия имеет свой «вектор развертывания». «*Размышление...*» задает тон поступательному движению сюжета, что находит выражение в последо-





вательной смене эмпирических картин и умозаключений; «Божие Величество» — суть и центр этого движения, «утро» и «вечер» — его темпоральные точки отсчета. В целом «Размышления» — это эмоциональное переживание абсолютно известной автору истины о безграничном «величестве» Творца. Цель автора — провозгласить эту истину, сделать ее зримой и наполненной жизнью. Слияние двух од в целостный смысловой контекст предопределено парностью заголовков, построенных по аналогичной модели, и подтверждается в ходе развития лирического сюжета, складывающегося в единую картину тотального торжества Божественного света как в физическом, так и метафизическом смыслах.

### Список литературы

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 2001.
2. Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий. М., 1931.
3. Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. : в 11 т. М. ; Л., 1959.
4. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллин, 1992. Т. 1.
5. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М., 2000.
6. Тюпа В. И. Аналитика художественности. М., 2001.
7. Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В. Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971.

*Olga Pavlyak*

### THE TITLE AND TEXT IN M. LOMONOSOV'S SPIRITUAL "MEDITATION"

*The title and text of Lomonosov's spiritual Meditation is considered within the system of an integrated context of meanings. The role of the title is identified through its connection with the structural and semantic framework of the poetic plot.*

**Key words:** *literary studies, Russian literature, poetry, title, text, Lomonosov, ode.*

*Евгений Яблоков*  
(Москва)

**ПОВТОРЕНИЕ ПРОЙДЕННОГО  
(Модель «вечного возвращения»  
в рассказах А. П. Платонова)**

---

---



Сопоставлены два рассказа А. П. Платонова, разделенные десятилетней дистанцией, но при этом реализующие одинаковую сюжетную схему. Вместе с тем проблематика обоих произведений связана с идеей «вечного возвращения» – таким образом, они могут быть рассмотрены в контексте темы «Платонов и Ницше».

**Ключевые слова:** Платонов, сопоставительный анализ, Ницше, сверхчеловек, «вечное возвращение».

Речь пойдет о двух рассказах – «Семейство» (1935) и «Семья Иванова» («Возвращение», 1946). Анализ показывает, что во втором из них воспроизведена «матрица» первого – имеет место своего рода парафраз прежнего сюжета. Причем такая авторская стратегия «адекватна» проблематике обоих произведений: одной из ведущих в них является идея «вечного возвращения» в «классическом» ницшеанском смысле.

Простое сравнение убеждает в том, что в рассказах много общего. Характерно уже сходство заглавий – «Семейство» и «Семья Иванова» (далее – «С» и «СИ»), которое еще очевиднее при сопоставлении имен главных героев: *Иван Портнов* – *Алексей Иванов*.

Отметим еще ряд параллельных мотивов.

1. Обе фабулы обусловлены *прекращением войны*. Первая фраза «С»: «Война окончилась на краю страны» [5, т. 4, с. 310] (вероятно, подразумевается взятие Крыма осенью 1920 года, соответственно, возвращение героя совершается зимой 1920—1921 годов). «СИ» начинается с «убытия» Иванова и Маши из армии по демобилизации [5, т. 5, с. 415—416] (действие происходит в сентябре 1945 года).

2. В том и другом случае *на войне находится отец семейства и основная сюжетная ситуация связана с его возвращением*. Существенно, что оба героя примерно одного возраста<sup>2</sup>, занимают в фабулах центральное место и именно на их точку зрения преимущественно ориентировано повествование.

3. Основное содержание рассказов составляет *переход к мирной жизни* не только и не столько в конкретно-практическом, бытовом, сколько в экзистенциальном плане: как обретение «невоенного» мироощущения. Проблема остается ведущей на всем протяжении произведений, причем не получает окончательного разрешения. В финале «С» Портнов хочет опять «*пережить битву и снова вернуться домой*»<sup>3</sup> [5, т. 4, с. 320]. В «СИ» повествование обрывается в момент, когда Иванов *делает шаг на «дорожку» со ступени движущегося вагона* [5, т. 5, с. 439], — герой оставлен автором буквально «на грани» решительного поступка.

4. В обоих рассказах реализован мотив «*задержанного*» *возвращения*: в «С» герой «опаздывает» на несколько месяцев, в «СИ» — на пять дней. Хотя заметна и радикальная разница: если в первом случае у задержки нет конкретной «точки отсчета» (кроме общего окончания войны) и причина «опоздания» Портнова не акцентирована, то во втором случае задержка становится важнейшей темой как в чисто фабульном, так и в содержательном отношении — это знак «раздвоения» героя. «Опоздание с войны» — доминанта характера Иванова; и симптоматично, что «финальный» шаг он делает навстречу также *опаздывающим*, не поспевающим за поездом детям.

5. *Семья героя состоит из жены и двух детей* — мальчика и девочки. Впрочем, в «С» такая ситуация сохраняется лишь вначале, когда у героя «дети-двоешки» Сергей и Мария [5, т. 4, с. 310]. Через год после его

---

<sup>2</sup> Иванову «лет тридцать пять» [5, т. 5, с. 417]; Портнову, исходя из возраста его детей («лет по восьми-девяти» [5, т. 4, с. 310]), тоже за тридцать. Жена Портнова при этом названа «пожилой женщиной» [5, т. 4, с. 310], но характеристика относится не к биологическому возрасту: впоследствии у нее рождается еще трое детей. Кстати, Иванов (правда, с точки зрения Маши) тоже охарактеризован как «пожилой человек» [5, т. 5, с. 417].

<sup>3</sup> Здесь и далее курсив в цитатах мой. — Е. Я.



возвращения рождается мальчик, который вскоре умирает, а в течение двух следующих лет появляются еще два мальчика. В непродолжительной фабуле «СИ», разумеется, нет места подобным событиям. Однако заметим, что наряду с Петрушкой и Настей к числу «детей» Иванова в известной степени принадлежит и «просторная Маша» — показателен ее ответ на просьбу о поцелуе: «Я вообразила, что вы мне папа... Отцы у дочерей не спрашивают» [5, т. 5, с. 417–418]. Функционально противопоставленная семье героя, Маша «замещает» одновременно и жену, и детей Иванова. Вместе с тем актуализирована «сестринская» функция: героиню «называли “просторной Машей” за ее большой рост и сердце, вмещающее, как у истинной сестры, всех братьев в одну любовь и никого в отдельности» [5, т. 5, с. 417].

6. В обоих рассказах *жена выходит к поездам встречать мужа, но, утомившись ожиданием, в итоге «опаздывает» к его приезду*. Жена Портнова действует наугад: «Она бывала на разных вокзалах и стояла там в стороне, пропуская мимо тысячи людей, которые возвращались с фронта... уже привыкла приходить назад одна, без мужа» [5, т. 4, с. 311]. В «СИ» Любовь Васильевна (предупрежденная телеграммой Иванова) после трех дней, бесполезно проведенных на вокзале, на четвертый встречает только ночной поезд, а на шестой все же решает пойти на вокзал днем, но, отпросившись с работы, сперва заходит домой и, таким образом, опаздывает к поезду.

7. *Герой сначала встречается с детьми; свидание с женой происходит не на вокзале, а дома*. Портнов приходит домой, когда там присутствуют только спящие сын и дочь [5, т. 4, с. 312] — назвать это встречей допустимо лишь с долей условности. Любовь Васильевна «на четвертый день... послала на вокзал детей», а на шестой день туда отправился один Петрушка. Характерно, что мотив *единения с детьми* акцентирован и в обоих финалах: Портнов мечтает вновь «пережить битву и победу» «рядом с миллионами выросших детей» [Там же, с. 320]; Иванов физически движется навстречу детям.

Можно было бы указать также другие параллели, но, думается, из приведенных наблюдений ясно, что сюжетные схемы «С» и «СИ» во многом сходны и рассказы тематически близки. При этом вновь подчеркнем разницу сюжетных «масштабов»: в «СИ», где доминируют психологические проблемы, события длятся всего семь дней, а действие «С», если подходить к хронологии формально, занимает около 12 лет<sup>4</sup> — та-

<sup>4</sup> В последней сцене разговора с Портновым сын Сергей говорит, что «проходит космическую физику» [5, т. 4, с. 318–319], то есть является студентом. Характерно, что Сергей и его сестра *Мария* в финале «С» того же возраста, что и «просторная Маша» в «СИ», которая «до войны в десятилетке была» [5, т. 5, с. 419]; в фабульном настоящем ей 21–22 года.

ким образом, его заключительный эпизод «совпадает» с периодом написания рассказа, построенный «семейством» утопический мир должен восприниматься (с поправкой на художественную условность) как отражение реальности середины 1930-х годов.

Однако именно эпический масштаб изображаемых перемен не позволяет подходить к сюжету «С» исключительно с мерками жизнеподобия. В образе Портнова важны символические смыслы — недаром его индивидуальные качества явно превышают возможности обычного человека.

Возвращаясь к эпизоду длительного «встречания» с войны, отметим в «С» причину настойчивости жены героя: на ее предположение, что муж, как многие другие, «кончился без вести», «в комиссии по справкам» говорят, «что Иван Никодимович Портнов *должен быть жив*. Она тогда стала ходить на станцию и встречать поезда» [5, т. 4, с. 311]. Учитывая, что никакой конкретной информации о Портнове нет (иначе жена не встречала бы поезда наугад), можем заключить, что «комиссия» выражает не столько предположение, сколько императивную необходимость: слово «должен» — намек на «неуничтожимость» героя, который *не может быть убит* в принципе.

Такую интерпретацию подкрепляет и портрет вернувшегося с войны: о силе Портнова сказано, что ей «тесна *всякая смерть*» [5, т. 4, с. 312], тем самым смерть переходит из абстрактного понятия в конкретное, обретая качества «измеримости», «пространственности», — она «несостоятельна» перед несокрушимой витальностью героя. Тело Портнова представлено как сгусток «жизненного вещества», которое «обнажалось наружу в виде каменистых бугров и трудных предметов» [Там же]. Органическая сила явлена в непосредственном, «чистом» виде, персонаж подобен «первоматерии»: «...тело присутствующего человека походило на вскопанную нежилую землю, и его невозможно было погладить или обнять как-либо» [Там же]. Геоморфность, тождество с землей стимулирует двойной ряд ассоциаций.

С одной стороны, герою приданы «глобальные» коннотации: он выглядит как абстрактный «природный» объект. Характерно, что при описании тела Портнова акцентированы «засохшие места ветров и дождей» [Там же]. В этом смысле он олицетворяет саму природу, всеобщее производительное начало, пребывающее в латентном, потенциальном состоянии. Строго говоря, подобные качества соответствуют скорее персонажу не мужскому, а женскому: немало написано о том, что платоновские героини воплощают Мировую душу, космически-



природную стихию и т. п. Однако в «С» гендерная оппозиция не столь явственна и, кажется, вообще не актуальна: в образе Портнова доминирует *андрогинное* начало — этому соответствует образ разнополюх «детей-двоешек», между которыми он в начале рассказа ложится спать, «отклонив жену» [Там же]. В «СИ» оппозиция восстановлена: с Ивановым связаны «огненные» коннотации (см.: [3, с. 115]), а у Маши «волосы... пахнут, как осенние павшие листья в лесу» [5, т. 5, с. 418], «пахли природой» [Там же, с. 437]; к тому же актуализируются «воздушные» мотивы: Маша служит на аэродроме и является подругой летчиков [Там же, с. 416], а эпитет «просторная» вызывает ассоциации с безграничным пространством. По мнению А. Ливингстон, героиня «кажется Иванову воздухом, пространством и водой» [3, с. 115]; М. Дмитриовская полагает, что в образе «просторной Маши» воплощена земля [1, с. 126–127]. Но, думается, не столь важно, с какой именно из этих стихий связана героиня; точнее будет сказать, что она олицетворяет природу в целом.

С другой стороны, образ героя «С» как «земляного» существа напоминает миф о творении человека «из праха земного» [Быт. 2: 7]. Портнов ассоциируется с Адамом — который, однако, не получил рай в «готовом» виде, а должен сделать его своими руками для себя и других; это «новый Адам» социалистической эпохи. Характерен эпизод, когда Портнов смотрит (кажется, впервые по возвращении) на спящих детей: «Их отец добыл для них *славу будущей жизни*, дети же его лежали *накануне вечного покоя*» [5, т. 4, с. 312]. Судя по всему, варьируется фраза Евангелия о том, что после дней испытаний и скорби люди «увидят Сына Человеческого, грядущего на облаках небесных с силою и славою великою» [Мф. 24: 30]. Вместе с тем фразеологизм «вечный покой» означает смерть. Но в обоих случаях (хотя оценочный план противоположен) речь идет о перспективе рая, и в целом понятно, что с возвращением Портнова жизнь радикально улучшится.

Возвращаясь к «глобальным» коннотациям персонажа «С», отметим и такую деталь, как «надпись над вспухшим сердечным соском груди»: «Иван Портнов *бронетанковых сил*» [5, т. 4, с. 312]. В жизнеподобном аспекте слово «бронетанковый» выглядит как анахронизм: оно вошло в обиход лишь в 1930-х годах, а в начале 1920-х не употреблялось. Слово «сил» (вместо, например, «войск») соответствует общей «неправильности» фразы; вместе с тем надпись названа «документом прибывшего человека» [5, т. 4, с. 312] — это своего рода «табличка» на его теле. Ясно, что текст «документа» характеризует не столько воен-

ную специальность, сколько телесные «кондиции» Портнова: герой, уподобленный земле и воплощающий всеобщее «органическое» начало, в то же время наделен «бронетанковыми силами» и отождествляется с несокрушимой машиной (предназначенной в том числе для убийства). Закономерно, что впоследствии он станет «начальником *всех силовых установок* завода» [Там же, с. 318].

«Сверхвозможностям» героя соответствуют его отношения с электричеством. Стремясь помочь электромотору, Портнов без вреда для себя берется за оголенные провода: «...высокое напряжение било сквозь его тело, но он чувствовал вместо смертельного раздражения лишь небольшую неприятность» [Там же, с. 314]; «Он прижимал щетки электромотора голыми руками и чистил его коллектор, не чувствуя силы электрического удара» [Там же, с. 315]. Контакт «землеподобного» персонажа с электричеством предвещает тему *соединения огня и земли*, которая в «СИ» реализована в отношениях Иванова и Маши [1, с. 126–127]. В аспекте геоморфных коннотаций можно сказать, что Портнов сам по себе обеспечивает «заземление» и потому не подвержен никакой опасности; хотя если воспринимать героя в человеческой «ипостаси» и рассуждать с позиций техники безопасности, то при «заземлении» поражающая способность тока для него существенно усиливается. Однако следует иметь в виду, что в платоновских произведениях 1930-х годов, например в романе «Счастливая Москва» и рассказе «Московская скрипка», актуален возникший у Платонова еще в начале 1920-х годов мотив «лечения» материи, в том числе человеческого тела, с помощью электричества. Поэтому логично предположить, что под воздействием тока высокого напряжения тело Портнова должно еще «упрочиться», обрести дополнительные силы для преобразования мира. К тому же в данном эпизоде вновь возникает намек на сакрализацию героя; будучи машинистом компрессора, «сжимая воздух» [5, т. 4, с. 313], Портнов обретает свойства то ли громовержца, то ли его противника: «...сберегал вручную энергию от растраты ее *на излишние мелкие молнии*» [5, т. 4, с. 314].

Действия подобного героя (с которым, скорее всего, сходны и другие обитатели «нового» мира) закономерно ведут к смене парадигмы взаимоотношений между природой и цивилизацией — доминирует идея ноосферной революции: «...хотим помочь всемирной природе скорее совершить ее дело» [Там же, с. 319]; «Раньше весь мир был как каменный... <...> А теперь мы города делаем как игрушки, мир для нас мягче камня, а мы тверже его» [Там же, с. 318]. Последнее суждение



двойственно в оценочном плане, поскольку «игрушечные» города вызывают сомнение в пригодности для жизни; вместе с тем данный образ актуализирует важное свойство героя «С» — *детскость*.

В уже приводившемся портрете Портнова примечательно следующее сравнение: «...лицо... круглое и спокойное, как в младенчестве, со смутными глазами, не выражавшими сейчас ничего» [Там же, с. 312]. Личность героя, прошедшего несколько лет в состоянии предельного (точнее, запредельного) напряжения, находится в «онирическом» состоянии, подобном голодному «анабиозу» детей Портнова — недаром он ложится спать между ними, словно в качестве «третьего» ребенка. Подчеркнем, что детскость вовсе не тождественна психологической инфантильности; она проявляется прежде всего в субъективной «невыделенности» субъекта из мира, отсутствии рефлексии, неразвитом экзистенциальном самоощущении. Подобное состояние можно сравнить с пребыванием эмбриона в материнской утробе. В этом смысле динамика Портнова в «С» есть процесс постепенного «рождения», который сам по себе довольно драматичен: характерно, что зачатый им вскоре после возвращения с войны сын умирает в младенческом возрасте [Там же, с. 314] — с точки зрения художественной логики его рождение было «преждевременно», поскольку «эволюция» самого героя еще не началась.

Вначале Портнов показан как могучее бессмертное существо, физически и чувственно «тождественное» природе; затем по ходу фабулы совершается секуляризация его сознания, становление личности. Старшие дети постепенно превосходят отца в интеллектуальном отношении, заявляя: «Ты фактов не знаешь. Тебе учиться пора» [5, т. 4, с. 316]. Герой сталкивается с дихотомией конкретного и абстрактного, «чувства» и «ума»: «Он мог вытерпеть удар машинной электрической молнии сквозь свое тело, мог передоверить жизнь уцелевшим товарищам, путем смерти в бою с врагами, но *работу машины он переживал лишь силой напряжения своего сердца, а в голове было смутно и странно*». Поэтому в политехникуме Портнов сперва «сидит с чувством дурака»:

...Мучился в одиночку, пока не приучился думать про чуждые ранее вещи. Ему пришлось для этого *воображать в виде предметов, одному ему понятных, числители, знаменатели, десятичные дроби, пропорции, проценты амортизации и многие другие*. <...> И только придумав такую систему действия, Портнов начал успешно справляться с наукой, *размещая ее навсегда в скважинах своего ума и тела* [5, т. 4, с. 317].



Такое конкретно-чувственное восприятие мира позволяет сопоставить Портнова с Чепурным, который «вбирал в себя жизнь кусками, — в голове его, как в тихом озере, плавали обломки когда-то виденного мира и встреченных событий, но никогда в одно целое эти обломки не слеплялись, не имея для Чепурного ни связи, ни живого смысла» [5, т. 3, с. 202]. Но если персонаж «Чевенгура», будучи не в силах преодолеть дихотомию конкретного и абстрактного, «делегирует» свои интеллектуальные способности Прокофию, то Портнов находит «компромиссный» вариант: начинает мыслить отвлеченные категории в образной форме, «вживаясь» в них; поэтому разрыва между чувством и разумом не происходит — герой обретает возможность представлять бытие в виде абстрактных моделей, не теряя в то же время органической связи с миром и способности к эмпатии.

Такое «театрализованное» мышление сродни игровой деятельности — детскость героя не исчезает, оставаясь одной из констант его личности. При этом дети становятся для Портнова «более взрослыми товарищами» [5, т. 4, с. 318], и в ответ на его фразу о «городах-игрушках» старший сын «по-взрослому» возражает: «...природа очень серьезна... <...> Человеку надо еще много меняться» [Там же, с. 319–320]. Но ничто не может остановить «играющего всерьез» героя, для которого главное — вечный импульс движения: «Дело в том, что мы идем вперед, а не в том, что идти далеко. Сначала мы сбережем и воспитаем человека на самом низу земли, а потом далее пойдем» [Там же, с. 319]. Характерно, что в финале рассказа Портнов мечтает быть «рядом с миллионами выросших *детей*», — тем самым косвенно подчеркивается и его собственная «детскость».

Само собой разумеется, что вынесенное в заглавие слово «семейство» обретает предельно широкое, «всемирное» значение. Символичен образ «общего облака», которое «надышали» над собой миллионы людей и в котором отражается «электрическое зарево» ночи [Там же, с. 319] — зримая светящаяся «душа» общенародного «семейства», совершившего грандиозные преобразования. Важно отметить, что речь идет не об оппозиции природы и цивилизации, а об их ноосферном единстве, «синергичности» естественной эволюции и разумных действий человека.

На фабульном уровне эти глобальные достижения выражаются в производственных успехах и бытовом благополучии семьи Портновых. В «новой» реальности их жилище напоминает производство: здесь при-



сутствует «целый цех машин, полезных и опасных»<sup>5</sup>, так что жена героя, уподобляясь мужу, становится «механиком-практиком» [5, т. 4, с. 318]. Явную метаморфозу претерпевает и производство как таковое. Проработав долгое время на одном и том же заводе, Портнов незаметно для себя «теряет» его: «...уже не мог найти своего старого рабочего места, где прожил минувшие годы» [Там же, с. 318].

Однако никакие грандиозные преобразования не могут превзойти беспредельность «серьезной природы», которая подрывает идею достижимости идеала. Вместо тривиальной концепции прогресса, преодоления «природности» и достижения «земного рая» в «С» доминирует идея *возвращения*, придающая утопии трагический характер. В финале Портнов хочет «снова вернуться... к старой жене» [5, т. 4, с. 320], то есть ощущает стремление прожить жизнь по новому «кругу» — в том числе *вновь испытать «уход»* (без чего возвращение невозможно). В мире, ставшем податливым для человека, герой испытывает своего рода ностальгию по прежней «оформленности» и определенности. Портнов обещает младшему сыну, что у того будет зараз рождаться «человек по восемь, по десять, по четырнадцать» детей, но эта комичная фраза звучит в «серьезном» контексте — речь идет о грядущих «белых»: «...сам их будешь бить, тогда узнаешь»; «Расти скорей, пусть тебя белые боятся» [Там же, с. 319]. Получается, что высокая плодovitость способствует прежде всего появлению *новых бойцов* — а значит, и новых жертв (характерно, что у Портнова после войны рождались исключительно мальчики, причем тот, с которым он говорит, носит «военное» имя Георгий).

Совокупность основных идей рассказа — *беспредельность человеческих возможностей, бесконечность поступательного движения и неизбежность возвращений к пройденным стадиям развития* — заставляет вспомнить книгу Ф. Ницше «Так говорил Заратустра», «следы» которой в платоновском творчестве заметны на всем его протяжении<sup>6</sup>. Заратустра охарактеризован как «учитель вечного возвращения» [4, с. 160], а готовность принять возвращение однажды пережитого объявлена ключевой «сверхчеловеческой» способностью:

<sup>5</sup> Кстати, стиральные машины и пылесосы, которыми в «С» активно пользуются (и даже, благодаря Портнову и его жене, ремонтируют их) домохозяйки [5, т. 4, с. 318], в СССР в 1930-х годах не производились — для бытовых нужд их стали выпускать только в начале 1950-х.

<sup>6</sup> О связи платоновского мировоззрения и творчества с ницшеанскими идеями: [7; 2, с. 53–65; 8, с. 133–149].



Я снова возвращусь... *не к новой жизни, не к лучшей жизни, не к жизни, похожей на прежнюю:*

– я буду вечно возвращаться к той же самой жизни, в большом и малом, чтобы снова учить о вечном возвращении всех вещей,

– чтобы повторять слово о великом полдне земли и человека, чтобы опять возвещать людям о сверхчеловеке [4, с. 161].

Возможно, афоризмами Заратустры обусловлены и такие качества главного героя «С», как готовность к вечной борьбе и вечная детскость: «Двух вещей хочет настоящий мужчина: опасности и игры. <...> В настоящем мужчине сокрыто дитя, которое хочет играть» [4, с. 47]. То, что мотивы Ницше в середине 1930-х годов были для Платонова вполне актуальными, подтверждается общеизвестным фактом: примерно за год до создания «С» писатель опубликовал главу романа «Счастливая Москва» в виде рассказа под заглавием «*Любовь к дальнему*». Коллизия «ближнего» и «дальнего» присутствует в целом ряде платоновских произведениях конца 1920-х – начала 1930-х годов, таких как «Котлован», «14 Красных Избушек» и др.

Еще в 1903 году С. Франк, говоря о философии Ницше, подчеркнул: «*Любовь к дальнему, стремление воплотить это “дальнее” в жизнь имеет своим неперменным условием разрыв с ближним*» [6, с. 18]. Однако в «С» данные категории не противопоставлены столь драматично, как в названных произведениях Платонова; стремление к «дальнему» не препятствует вполне гуманным отношениям внутри «семейства». Важнейшим фактором оказывается механизм вечного возвращения, которым обусловлен художественный мир рассказа: идея фатального «повторения пройденного» уравнивает людей разных поколений перед лицом общих испытаний.

В «СИ», по понятным причинам, вновь становится актуальной тема высвобождения из-под власти «дальнего» и обретения пути к «ближнему». К данному рассказу обращались многие исследователи, он рассмотрен в ряде работ, поэтому не станем подробно говорить о бытовых и психологических мотивировках. Важнее другое: поступки Иванова и его жены, воспринимаемые как супружеская измена, «разнопавленные» в «философском» отношении. Любовь Васильевна, которая «не стерпела жизни и тоски» и чувствовала, что ее «душа умирает» [5, т. 5, с. 430–431], попыталась ощутить «ближнего» буквально, *сблизившись* с другим мужчиной. Однако цель не достигнута – экзистенциальное состояние героини не изменилось: «...когда он стал мне *близким, совсем близким, я была равнодушной*» [Там же, с. 433]. Соответ-



ственно, Любовь Васильевна сочувствует (со-чувствует) Семену Евсеевичу с «продрогшей душой», который пытается «отогреться» *вблизи чужих детей* [Там же, с. 431].

Линия отношений Иванова и «просторной Маши» актуализирует противоположную тенденцию. Маша противостоит семье и дому героя именно потому, что ее образ в принципе противоречит идее дома, оседлости, символизируя открытый, безграничный «большой» мир, которому соответствует идея *товарищества*, братства, а не *родственности* и семейности (сравним оппозицию этих категорий в «Чевенгуре»). В Маше как «всеобщей сестре»<sup>7</sup> персонифицировано «воинское братство», у всех членов которого общая мать — *война*: характерно, что при встрече на станции Иванов и Маша чувствуют себя «*осиротевшими без армии*» [5, т. 5, с. 417]. Платонов «реализует» пословицу «кому война, а кому мать родна», которая в принципе относится к меркантильным людям — Иванов к их числу не принадлежит (Петрушка констатирует, что у отца «мало вещей — одна сумка» [Там же, с. 420]), однако желание «погулять еще немного на воле» [Там же, с. 418] и ряд поступков героя свидетельствуют о его эгоизме. Притом автор «СИ» неслучайно обходит тему фронтовых испытаний, акцентируя *тыловые* лишения и показывая, что в тылу не менее тяжело (если не тяжелее), чем на фронте. Характерно «наивное» суждение того же Петрушки: «Наши бойцы, гляди, какие мордастые ходят, они харчи едят...» [Там же, с. 422].

Несмотря на сложившуюся в платоноведении традицию трактовать финал «СИ» как «хепши-энд», не может быть полной уверенности в том, что «шаг» Иванова навстречу детям оказался окончательным. Главный герой и его «дальнее» навсегда сохраняют *память друг о друге*. Про Машу сказано, что она «никого не могла забыть» [Там же, с. 419] — это вполне адекватно «универсальности» ее образа. Но еще важнее проскользнувшие в начале рассказа слова повествователя, который предупреждает «из будущего», что Иванов «*не мог никогда забыть*» пахнущие осенней листвой волосы Маши [Там же, с. 418]. Зов «тре-

---

<sup>7</sup> Можно было бы сказать, что Иванов вступает с Машей в инцестуозную связь как с «сестрой» и «дочерью», однако более важно, что в ее образе воплощено беспредельное женское начало, для которого конкретные «роли» несущественны и по отношению к которому моральные категории недействительны. Напротив, жизнь Любви Васильевны («вопреки» ее имени) лишена «плоти» — недаром телесная измена мужу не связана для нее ни с какими эротическими ощущениями: «...не была я с ним женщиной» [5, т. 5, с. 433].

возможной жизни» [Там же, с. 421] останется актуальным для героя и в «последействии» рассказа. Поэтому слово «возвращение» здесь семантически амбивалентно — может быть понято и как возобновление «незнакомой заросшей дороги» [5, т. 5, с. 421], олицетворением которой является «просторная Маша».

Если в «СИ» подобная перспектива обозначена лишь в качестве слабого намека, то в «С» о ней говорится вполне определенно. Явный, даже несколько форсированный благополучный финал осложнен предчувствием повторения испытаний: сперва главный герой возвращается домой — а в итоге обещано «возвращение» той эпохи, которая некогда вырвала Портнова из семьи, заставила «уйти»; причем сам он воспринимает подобную перспективу не только без страха, но с готовностью и даже с удовлетворением.

Начало и конец «С» отмечены онирическими мотивами: в одной из первых сцен говорится про сон на грани смерти, в который погружены дети героя и он сам; в финале же Портнов засыпает, чтобы набраться сил для «ухода» — хочет «отдохнуть, чтобы не умереть преждевременно от старости и утомления» [5, т. 4, с. 320]; а жена героя плачет, словно прощаясь с ним навсегда. В «С» нет темы супружеской неверности, однако характерно намерение Портнова «снова вернуться... к старой жене» [Там же]: в слове «старая» наряду с возрастной семантикой (немолодая) присутствует значение «прежняя». Уход от жены на «битву и победу» [Там же] — своего рода эквивалент «измены».

Таким образом, в «С», вопреки утопическому антуражу, императив «вечного возвращения» и «вечного ухода» явно доминирует. В «СИ» ощутимы его отголоски; однако, несмотря на убогость послевоенного быта и «истонченность» межличностных отношений, выражена надежда на то, что «возвращение» станет окончательным.

### Список литературы

1. *Дмитровская М.* «Огненная Мария» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 2003. Вып. 5.
2. *Кеба А. В.* Андрей Платонов и мировая литература XX века: типологические связи. Каменец-Подольский, 2001.
3. *Ливингстон А.* Мотив возвращения в рассказе А. Платонова «Возвращение» // Творчество А. Платонова : исследования и материалы. СПб., 2000. Кн. 2.
4. *Ницше Ф.* Сочинения : в 2 т. М., 1990. Т. 2.
5. *Платонов А.* Собрание : в 8 т. М., 2009–2011.
6. *Франк С. Л.* Сочинения. М., 1990.



7. Шепард Дж. Любовь к дальнему и любовь к ближнему в творчестве А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994. Вып. 1.

8. Яблоков Е. А. Нерегулируемые перекрестки: о Платонове, Булгакове и многих других. М., 2005.

*Yevgeny Yablokov*

#### A REVISION OF THE SYLLABUS

(The model of “eternal return” in A. Platonov’s short stories)

*This article compares two short stories by A. P. Platonov separated by a ten-year interval but following the same plot scheme. Both works address the idea of “eternal return,” therefore they can be considered in the context of the problem of “Platonov and Nietzsche.”*

**Key words:** *Platonov, comparative analysis, Nietzsche, Übermensch, “eternal return.”*

## Об авторах

*Базилевский Андрей Борисович* — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, wahazar@mail.ru

*Берестнев Геннадий Иванович* — доктор филологических наук, профессор кафедры славяно-русской филологии Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта, berest-gen@mail.ru

*Васильева Инга Борисовна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики перевода Института социально-гуманитарных технологий и коммуникаций Балтийского федерального университета им. И. Канта, inga\_vassilieva@hotmail.com

*Дмитровский Алексей Захарович* — кандидат филологических наук, профессор кафедры исторического языкознания, зарубежной филологии и документоведения Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта, a.dmitrovsiy@mail.ru

*Колмогорова Анастасия Владимировна* — доктор филологических наук, профессор кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Сибирского федерального университета, Красноярск, nastiakol@mail.ru

*Королькова Полина Владимировна* — кандидат филологических наук, научный сотрудник Отдела истории культуры Института славяноведения РАН, Москва; старший преподаватель кафедры славистики и центральноевропейских исследований Института филологии и истории РГГУ, Москва, korolkovapolina@mail.ru

*Лукьяненко Ирина Николаевна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры славяно-русской филологии Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта, ILukyanenko@kantiana.ru



*Павляк Ольга Николаевна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры славяно-русской филологии Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта, pavlyakon@rambler.ru

*Цветкова Анна Андреевна* – преподаватель кафедры иностранных языков Калининградского государственного технического университета, anja.tsvetkova@inbox.ru

*Яблоков Евгений Александрович* – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН, Москва, ejablokov@mail.ru



## About the authors

*Prof. Andrei Bazilevsky*, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, wahazar@mail.ru

*Prof. Gennady Berestnev*, Department of Slavic and Russian philology, Institute for the Humanities, IKBFU, berest-gen@mail.ru

*Dr Aleksey Dmitrovsky*, Professor, Department of Foreign Philology and Record Management, Institute for the Humanities, IKBFU, a.dmitrovsy@mail.ru

*Prof. Anastasia Kolmogorova*, Department of Linguistics and Cross-Cultural Communication, Siberian Federal University, Krasnoyarsk, nastiakol@mail.ru

*Dr Polina Korolkova*, Research Fellow, Department of History and Culture, Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow; Assistant Professor, Department of Slavic and Central European studies, Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities, Moscow, korolkovapolina@mail.ru

*Dr Irina Lukyanenko*, Associate Professor, Department of Slavic and Russian Philology, IKBFU; ILukyanenko@kantiana.ru

*Dr Olga Pavlyak*, Associate Professor Department of Slavic and Russian philology, Institute for the Humanities, IKBFU, pavlyakon@rambler.ru

*Anna Tsvetkova*, Lecturer, Department of Foreign Languages, Kaliningrad State Technical University, anja.tsvetkova@inbox.ru

*Dr Inga Vasilyeva*, Associate Professor, Department of Translation and Translation Theory, Institute of Social and Humanities Technologies and Communications, IKBFU, inga\_vassilieva@hotmail.com

*Prof. Yevgeny Yablokov*, Leading Research Fellow, Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, ejablov@mail.ru

СЛОВО.РУ:  
БАЛТИЙСКИЙ АКЦЕНТ

2015

№ 1

Редактор *А.Д. Матвеевко*. Корректор *А.Д. Дмитриева*  
Компьютерная верстка *Г.И. Винокуровой*

Подписано в печать 30.06.2015 г.  
Формат 70×100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Усл. печ. л. 9,3  
Тираж 1000 экз. (1-й завод 53 экз.). Заказ 113

Издательство Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта  
236022, г. Калининград, ул. Гайдара, 6